

## **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.**

**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.**

**Bell & Howell Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600**

**UMI<sup>®</sup>**



**DE LA PANTALLA AL PAPEL: EL CINE MUDO Y LA NARRATIVA  
VANGUARDISTA ESPAÑOLA**

**by**

**MARIA MONTOYA**

**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**

**2000**

**UMI Number: 9959210**

**Copyright 2000 by  
Montoya, Maria**

**All rights reserved.**

**UMI<sup>®</sup>**

---

**UMI Microform 9959210**

**Copyright 2000 by Bell & Howell Information and Learning Company.**

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

---

**Bell & Howell Information and Learning Company  
300 North Zeeb Road  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346**

© 2000

MARIA MONTOYA

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 in Philosophy.

14 Dec 1999  
Date

Carl Richter  
Chair of Examining Committee

Dec. 14 / 1999  
Date

Ottavio Di Conello  
Executive Officer

Juan González-Millán

Juan González-Millán

Thomas Mermall

Thomas Mermall  
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

## Abstract

### DE LA PANTALLA AL PAPEL: EL CINE MUDO Y LA NARRATIVA VANGUARDISTA ESPAÑOLA

by

**María Montoya**

Adviser: Professor Carolyn Richmond

The purpose of this interdisciplinary study is to document and explain the influence of silent film on the vanguard works of three outstanding Spanish prose writers -Francisco Ayala, Antonio Espina, and Benjamín Jarnés- during the 1920s, as well as on essays of theirs that appeared in *Revista de Occidente* and *La Gaceta Literaria*. Three aspects of film of particular importance to the analysis of these writers' works are: movies as a social phenomenon, Hollywood film stars, and the influence of film on their narrative techniques.

An examination of the main cultural and film magazines of that decade, as well as of the Golden Age of American and European silent film, places this study in a socio/cultural context. Some of the debates that the Seventh Art raised in the Spanish literary and film circles were cinema v. theatre, silent film v. *talkies*, and the relationship between the new medium and its audience.

## **Agradecimientos**

**Agradezco a Carolyn Richmond su valiosa ayuda para la investigación de este trabajo. También quiero agradecer a Robert y a toda mi familia su apoyo constante en mis estudios de doctorado.**

## ÍNDICE

<b>Propósito</b> .....	1
<b>I. Introducción a la narrativa vanguardista española</b>	
a. La novela nueva.....	2
b. Recientes aproximaciones críticas.....	8
c. Reediciones.....	15
d. El cine mudo y la narrativa española de vanguardia.....	17
<b>II. La edad de oro del arte mudo.</b>	
a. Cine e historiografía.....	22
b. El auge de Hollywood.....	23
c. La escuela de cine soviético.....	42
d. El movimiento expresionista alemán.....	53
e. El cine francés de los años veinte.....	62
<b>III. La recepción del cine en los años veinte</b>	
a. El cinematógrafo llega a España.....	73
b. La vanguardia literaria frente al cine: la recepción intelectual.....	77
c. Los escritores y el Cineclub.....	93
d. La crítica cinematográfica en <i>La Gaceta Literaria</i> : Luis Buñuel, Juan Piqueras y Luis Gómez Mesa.....	98
e. Las revistas cinematográficas: la recepción popular.....	106
<b>IV. El arte mudo en la narrativa vanguardista de Francisco Ayala,     Antonio Espina y Benjamín Jarnés</b>	
a. La admiración por el cine.....	118
b. La novela cinegráfica de Antonio Espina.....	120
c. El cine en Jarnés.....	127
d. Técnicas cinematográficas en <i>El boxeador y un ángel</i> y <i>Cazador en         el alba</i> de Francisco Ayala. ....	147
e. Cine y literatura en Francisco Ayala, Antonio Espina y Benjamín Jarnés.....	169
<b>Conclusión</b> .....	177
<b>Glosario</b> .....	191
<b>Obras consultadas</b> .....	194

## De la pantalla al papel: el cine mudo y la narrativa vanguardista española

### Propósito

La confrontación entre cine y novela ha partido casi siempre de la relación entre el texto literario y su adaptación cinematográfica. Recientemente, sin embargo, un número significativo de estudios ha abordado la relación inversa; es decir, cómo el cine se incorpora a la obra de ficción y se manifiesta en la técnica narrativa del escritor. Esta segunda perspectiva cobra especial interés en las narraciones vanguardistas de tres destacados prosistas españoles de la década de 1920: Francisco Ayala, Antonio Espina y Benjamín Jarnés. El presente trabajo ofrece, junto a una aproximación a la influencia del cine en la obra ensayística y de ficción de estos tres escritores, un acercamiento a la *edad de oro*, en Europa y en EEUU, de la cinematografía muda, así como un examen de la recepción que el Séptimo Arte tuvo en dos influyentes publicaciones culturales de la vanguardia literaria española: *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entre los numerosos trabajos que han cotejado el texto literario y su adaptación cinematográfica, figuran *From Book to Film* (1949) de Lester Ashein; *Novels into Film* (1957) de George Bluestone; *Double Exposure: Fiction into Film* (1985) de Joy Gould Boyum; *Made into Movies: from Literature to Film* (1985) de Stuart Y. McDougal; *Cine y literatura. La adaptación en el cine español* (1986) de Juan de Mata Moncho Aguirre y *La novela española y el cine* (1986) de Luis Quesada. En cuanto a los estudios recientes que abordan la segunda perspectiva -la presencia del cine en la obra literaria- deben citarse *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936* (1980) de C. Brian Morris; *L'écriture filmique de Marguerite Duras* (1985) de Madeleine Borgomano; *La textura cinematográfica en La traición de Rita Hayworth* (1985) de René Alberto Campos; "La novela cinematográfica de Antonio Espina" en *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia* (1995) de José M. del Pino y *The Nickel Was for the Movies: Film in the Novel from Pirandello to Puig* (1995) de Gabriel Moses.

## I. Introducción a la narrativa vanguardista española

### La novela *nueva*

La narrativa vanguardista española se desarrolla entre los inicios de la década de los veinte y mediados de los treinta. Los primeros relatos aparecen en *Revista de Occidente*, publicación que se convierte, desde su fundación en 1923 por Ortega y Gasset, en el principal portavoz de los jóvenes prosistas.<sup>2</sup> Con el fin de impulsar la *novela nueva*, la editorial de la revista inicia la colección “Nova novorum”, donde se dan a conocer *Víspera del gozo* de Pedro Salinas, *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés y *Pájaro pinto* de Antonio Espina<sup>3</sup>. A este proyecto literario se suman asimismo las editoriales La Lectura y Ediciones Ulises, que publican, entre otros títulos, *El boxeador y un ángel* y *Cazador en el alba* respectivamente, de Francisco Ayala,<sup>4</sup>.

A la difusión de la prosa vanguardista en los círculos intelectuales y literarios de la época también contribuye de manera significativa la labor que, como críticos, despliegan los escritores citados en *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente* y el diario *El Sol*. Ayala es colaborador asiduo de las dos revistas. *La Gaceta Literaria* publica sus reseñas de las novelas *El profesor inútil* y *Paula y Paulita* de Jarnés, así como de *Pájaro pinto* de Espina. Espina, por su parte, escribe en *El Sol* sobre *El boxeador y un ángel* de Ayala y *El convidado de*

---

<sup>2</sup> Entre los más jóvenes figuran Francisco Ayala (1906-) y Antonio de Obregón (1910-1985). Benjamín Jarnés (1888-1949) es el mayor del grupo.

<sup>3</sup> *Revista de Occidente* publica asimismo, aunque sin formar parte de la colección, *Paula y Paulita* de Jarnés y *Luna de copas* de Espina.

<sup>4</sup> En Ediciones Ulises aparece también *Viviana y Merlín*, de Jarnés.

*papel* de Jarnés. Éste escribe, a su vez, en las publicaciones mencionadas y en otras revistas de los años veinte y treinta.<sup>5</sup>

La nota predominante en los textos vanguardistas es su abierta subversión formal, su rechazo de la mimesis realista tal como la concebía la novela decimonónica. Esta rebelión ya está presente en las páginas del primer número de *Revista de Occidente* (julio de 1923), en una polémica nota que escribe Espina acerca de la obra de Benito Pérez Galdós. Dicho autor pertenece, afirma el escritor, “a aquel grupo que, con frase un poco plebeya, podríamos calificar de novelistas ‘a ojo’ y poetas ‘a oído’” (114). “La menudencia cotidiana”, le reprocha el joven novelista, “no le deja desplazarse a la universalidad del sentimiento o de las ideas” (115). Jarnés, por su parte, establece los parámetros que separan *la vieja novela* de la *nueva novela* en la reseña que publica en el décimo número de *Revista de Occidente* de *La Quinta de Palmira* de Ramón Gómez de la Serna: “Para construir la vieja novela se juntaban el ontólogo, el cronista, el gramático, el excavador, el tapicero, el sastre... Era a veces urgente la ayuda de técnicos especiales: algún último capítulo de novela pasional requirió la colaboración del tocólogo” (112). “La novela nueva”, sin embargo, “prefiere comenzar y terminar a solas con el artista” (113).

El discurso literario de la narrativa experimental tiene en su afán por romper con la novela decimonónica a una incondicional aliada: la metáfora. En este sentido, las greguerías de Gómez de la Serna, precursor y fundador de la

---

<sup>5</sup> Entre las revistas culturales más importantes de la vanguardia hispánica y peninsular sobresalieron *Alfar* (Vigo-Montevideo) *L'Amic de les Arts* (Sitges-Barcelona), *Contemporáneos* (México), *Mediodía* (Sevilla), *Martín Fierro* (Buenos Aires), *Nós* (Ourense), *Plural* (Madrid) y *Ulises* (México).

vanguardia literaria española<sup>6</sup>, representan en la prosa su vínculo más inmediato; en la lírica, el precedente más cercano se encuentra en la poesía de los ultraístas y en el creacionismo de Gerardo Diego y Vicente Huidobro<sup>7</sup>. En 1925 Ortega y Gasset publica *La deshumanización del arte*, ensayo en el que define la metáfora como “el más radical instrumento de deshumanización”, y en el que destaca el papel que dicho tropo desempeña en el lenguaje poético de la época: si tradicionalmente la metáfora se limitaba a decorar, a “ennoblecere el objeto real”, ahora, “en la nueva inspiración poética, al hacerse la metáfora sustancia y no ornamento, cabe notar un raro predominio de la imagen denigrante que, en lugar de ennoblecer y realzar, rebaja y veja a la pobre realidad” (38)<sup>8</sup>.

Gómez de la Serna define la greguería como la suma de sus dos componentes: metáfora + humor. Estos dos elementos están incorporados en el discurso literario del relato vanguardista, donde tampoco está ausente una nota trágica, como sucede en *Pájaro pinto* de Espina o en “Erika ante el invierno” de Ayala, narración cuyo pesimismo cristaliza en la muerte trágica de su heroína.

---

<sup>6</sup> “La primera ficción vanguardista española”, apunta Rafael Fuente Mollá, “se remonta a 1914, año en que aparece en la colección “La novela de bolsillo” un breve relato de Ramón Gómez de la Serna titulado *El doctor inverosímil*” (27). Su papel de precursor no sólo se evidencia en las innovaciones estéticas de su prosa; éstas también aparecen formuladas en el ensayo “El concepto de la nueva literatura” (1909), publicado en la revista *Prometeo* y considerado como el primer manifiesto del vanguardismo literario español.

<sup>7</sup> José M. del Pino considera además que la experimentación estética de estos movimientos, “en donde se mezcla lo viejo con lo nuevo, lo tradicional y popular con lo vanguardista” (43), anticipan los rasgos que definen la *novela nueva*.

<sup>8</sup> El ensayo orteguiano continúa generando desacuerdos entre los estudiosos de la narrativa vanguardista española: Ignacio Soldevila-Durante en “Ortega y la narrativa vanguardista” defiende su carácter normativo así como su influencia en la prosa experimental. La misma postura sostiene del Pino cuando afirma que “Ortega juega un papel fundamental de incitador en los cambios acaecidos al género.” (42). Ródenas, sin embargo, considera que *La deshumanización del arte* “no reflejaba ánimo prescriptivo alguno” (*Proceder a sabiendas* 39).

La metáfora relega los elementos en los que se asienta la novela tradicional (tiempo, espacio y personajes) a un papel secundario o mínimo, de ahí que los textos vanguardistas hayan sido calificados de “antinovelas” (Ferrerías 110) dado que en ellos predomina “un lirismo intelectual que sólo con muchas precauciones, podríamos llamar narrativo” (Ferrerías 111). Los límites que separan un género literario del otro se vuelven irreconocibles, y en esta ruptura de fronteras es también decisiva la influencia del nuevo medio artístico de la época: el cinematógrafo. En la “Antelación” de *Pájaro Pinto* Espina declara: “Entre la novela y el poema, ya existe una zona de interferencia, verdaderamente sugestiva. Entre el poema novelar y la cinegrafía, la interferencia resulta mucho más sugestiva. (Buscar una especie de proyección imaginista sobre la blanca pantalla del libro)” (9)<sup>9</sup>.

Los textos vanguardistas se caracterizan, además, por una acusada fragmentación, evidenciada tanto en la ausencia de un argumento lineal en el relato como en la visión recortada de la realidad. Las técnicas narrativas de la nueva novelística incorporan los hallazgos artísticos de la época (cubismo, montaje cinematográfico, *collage*, etc.) con un doble objetivo: por un lado, romper con la unidad en la acción del relato, tal como se desarrollaba en la novela de corte realista; por otro, captar con la mayor fidelidad posible las imágenes vertiginosas del mundo moderno. Este último aspecto se resalta en “Entrada en Sevilla”, uno de los fragmentos que conforman *Víspera del gozo* de Pedro Salinas, mediante la descripción de una cadena de imágenes en movimiento:

---

<sup>9</sup> De aquí en adelante, todas las citas de *Pájaro pinto* proceden de la primera edición.

El auto ceñido estrechamente a derecha e izquierda por casas, empezaba su heroico viaje. La calle, inmóvil, pero poseída con la marcha del coche de una actividad vertiginosa y teatral, empezó a desplegar formas, líneas, espacios multicolores y cambiantes, rotos, reanudados a cada instante, sin coherencia alguna, y con idéntica rapidez y destreza con que muestra un prestimano los colorinescos objetos que le van a servir en su juego. . . . (21)<sup>10</sup>

Otros rasgos configuradores de la prosa vanguardista son su marcado cosmopolitismo y la presencia en ella de la vida moderna y sus avances técnicos: automóviles, aeropuertos, fábricas, cines, rascacielos, trenes y teléfonos identifican el espacio urbano en el que tienen lugar numerosas narraciones de la época. La ciudad se convierte, pues, en el centro de atención de los nuevos novelistas, que no dejan por ello de mirarla con cierta ambivalencia<sup>11</sup>. En el relato ayaliano "Hora muerta", de *El boxeador y un ángel*, el amanecer en la ciudad se anuncia, por un lado, como "una aurora de carteles nuevos. Frescos. Húmedos -ropa limpia-de rocío (119); por otro, como "-aurora débil =de anemia= que se apoya en las paredes- destacada, violenta, geométrica" (120)<sup>12</sup>.

Hacia finales de la década de los veinte y ante una progresiva polarización

<sup>10</sup> Se cita por la edición más reciente, que aparece en *Narraciones completas* (1998)

<sup>11</sup> Del Pino examina este aspecto de la *novela nueva* en el capítulo "Entrada y salida de Metrópolis: la ciudad metafórica en *Cazador en el alba*", de *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. "Si Madrid", afirma el crítico, "es ámbito de fascinación y esperanza ante los logros urbanos, Berlín encarnará la desolación del individuo en la gran ciudad" (155).

<sup>12</sup> Todas las citas de los relatos ayalianos proceden de la edición de Rosa Navarro Durán.

política y social, comienza a notarse un mayor pesimismo en muchos de los relatos vanguardistas<sup>13</sup>. La exaltación jubilosa de la gran urbe en las primeras décadas del siglo da paso, en estos años, a una percepción nihilista del mundo moderno, como sucede en la película *Metrópolis* (1928) de Fritz Lang, en la novela *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos o en la obra lorquiana *Poeta en Nueva York*. En la novela *Locura y muerte de Nadie* (1929), de Jarnés, el narrador describe el bullicio de la calle y las oficinas en las últimas horas del día con un lenguaje metafórico que refleja igualmente una visión poco esperanzadora de la gran ciudad: "Nubes de obreros y burócratas cruzan en todos sentidos la calle. Han cesado de castañear las ametralladoras de cifras de todas las marcas; todas las ventanillas acaban de guillotinar, uno tras otro, los momentos finales de la jornada" (35)<sup>14</sup>.

Juan Cano Ballesta delimita este período en dos etapas diferenciadas: la primera abarca desde 1917 hasta 1928, años que constituyen "los de máxima floración del culto a la técnica en el campo de la poesía y la novela" (15); la segunda, a partir de 1928, presenta, por el contrario, una imagen desengañada de la sociedad industrial que se demuestra tanto en la poesía (Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti) como en la novela social que empiezan a cultivar los escritores de procedencia vanguardista César Arconada y José Díaz Fernández (18).

---

<sup>13</sup> "Aparecen personajes", señalan Ramón Buckley y John Crispin, "del 'hombre masa' y 'la Venus mecánica'. Obras como *Locura y muerte de nadie* o *Lo rojo y lo azul*, de Jarnés, se acercan ya a la novela social" (13).

<sup>14</sup> Se cita por la edición de 1929.

## Recientes aproximaciones críticas

La atención que en estos últimos años ha despertado la narrativa hispánica de vanguardia ha dado un nuevo giro a la perspectiva con que los estudios literarios habían abordado dicha novelística<sup>15</sup>. La antología de Ramón Buckley y John Crispin *Los vanguardistas españoles (1925-1935)* (1973) fue durante bastante tiempo la única aportación significativa en este ámbito, al reunir, entre otros y con sus respectivas introducciones, textos de Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Pedro Salinas, Salvador Dalí y Luis Buñuel, así como la encuesta llevada a cabo por *La Gaceta Literaria* en 1930 sobre la vigencia del movimiento vanguardista en España. Los escritos seleccionados aparecían agrupados en torno a los principales temas y presupuestos estéticos de la vanguardia artística y literaria hispánica, entre los que figuraba el cine o *arte mudo*, llamado así por los vanguardistas hasta la irrupción del cine sonoro a finales de los veinte.

A comienzos de la década de 1980 se renueva el interés por la narrativa española de vanguardia en una serie de estudios y reediciones de obras que han contribuido a una mejor apreciación de este género novelístico. Desde entonces y hasta la fecha, la crítica ha destacado diversos aspectos de la prosa experimental entre los que sobresalen los cinco siguientes: 1. la crítica coetánea de las novelas y relatos de vanguardia (Gustavo Pérez Firmat); 2. las

---

<sup>15</sup> La postura de la crítica había sido por lo general desfavorable. En *La novela española contemporánea (1927-1939)*, Eugenio de Nora enjuiciaba en términos casi siempre negativos la producción de los prosistas de vanguardia. Lo mismo sucedía en *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, de Gonzalo Sobejano. El auge de la novela social en los años que preceden y siguen a la guerra civil española explica, en parte, este fenómeno. En el resto de Europa, la novela vanguardista cayó también en el olvido tras la segunda guerra mundial.

novelas prevanguardistas (Robert Spire); 3. la influencia del escritor francés Jean Giraudoux en la prosa hispánica de los años veinte (Susan Nagel); 4. los fundamentos fenomenológicos de la narrativa vanguardista (Luis Fernández Cifuentes) 5. los postulados teóricos de la vanguardia histórica (José M. del Pino); 6. rasgos y evolución de la novela *nueva* (Domingo Ródenas de Moya) y 7. la metaficción en la narrativa vanguardista española (Domingo Ródenas de Moya).

En *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934* (1982)<sup>16</sup>, Pérez Firmat presenta, desde un enfoque historicista, un análisis detallado de la recepción que tuvieron las novelas vanguardistas en los círculos literarios de los años veinte y treinta, haciendo especial hincapié en las polémicas que dichas obras suscitaron en el momento de su publicación, así como en el lenguaje iconográfico que utilizaron los críticos en sus reseñas de la *novela nueva*. El libro aborda asimismo el estudio de importantes textos de la vanguardia hispánica y peninsular con los que se pretende demostrar la estrecha relación que entabla, desde un principio, la prosa experimental y el corpus crítico que la acompaña<sup>17</sup>.

Entre los rasgos más importantes de esta novelística, Pérez Firmat señala la influencia del arte cinematográfico, palpable no sólo en el contenido del relato (escenas que se desarrollan dentro de una sala de cine o presencia de

<sup>16</sup> En 1993 Pérez Firmat publica una edición ampliada de *Idle Fictions* en la que incluye un apéndice con un estudio de dos hagiografías de Jarnés.

<sup>17</sup> Los textos analizados son "Mundo cerrado" de Pedro Salinas; *La educación sentimental*, *Proserpina rescatada* y *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet; *Escenas junto a la muerte* y *Locura y muerte de Nadie* de Jarnés.

personajes cinemáticos en partes del relato) sino también en el lenguaje y en las técnicas narrativas que adoptan los escritores. Si tradicionalmente el narrador hacía la descripción de un personaje en términos afines a los utilizados en la pintura o la escultura, en el texto vanguardista el narrador recurre, sostiene el crítico, a una serie de comparaciones o metáforas que remiten al lector al nuevo medio artístico de la época. La influencia del cine desborda asimismo el simple uso de un vocabulario cinematográfico. En su lectura de *Margarita de niebla*, Pérez Firmat considera que la perspectiva desde la que el narrador define a uno de los personajes fluctúa entre “dos modelos de caracterización que compiten entre sí, el derivado de la pintura y el fotográfico” -*two competing models of characterization, the painterly and the photographic* (89)<sup>18</sup>-. Entre estos dos, es el ojo de la cámara el que prevalece en la narración.

En *Idle Fictions* se sostiene que antes de 1926 no existía ni una prosa de vanguardia ni un cuerpo de obras que hubiera generado dicha prosa. En *Transparent Simulacra: Spanish Fiction, 1902-1926* (1984) Robert Spire cuestiona la validez de dicha premisa a lo largo de un estudio pormenorizado y cronológico que vincula las principales innovaciones estéticas introducidas por los noventayochistas, de Pérez de Ayala y de Gómez de la Serna, con los textos vanguardistas de los años veinte y treinta. La estética contra la que se rebelaron los escritores vanguardistas (el romanticismo y realismo decimonónicos) es, según el autor, la misma a la que se opondrán los escritores noventayochistas en sus obras tardías, estética que en las primeras décadas del siglo se identifica

---

<sup>18</sup> Traducción mía, como todas las incluidas en las siguientes secciones del trabajo.

con el género de mayor aceptación entre el público: la novela rosa<sup>19</sup>. Partiendo de paradigmas estructuralistas y postestructuralistas, así como del modelo dialógico de Bajtin, Spires examina las técnicas novelísticas de los autores citados, destacando, entre otras, la multiplicidad de voces, la fusión de ficción y realidad y la narración fragmentada. *Transparent Simulacra* concluye con un análisis de dos obras publicadas en los años del período vanguardista -*El convidado de papel* de Jarnés y *Víspera del gozo* de Salinas-, donde se manifiestan los rasgos rupturistas de la novelística que las precede.

En 1991 aparece *The Influence of the Novels of Jean Giraudoux on the Hispanic Vanguard Novels of the 1920s - 1930s*. En este estudio, Susan Nagel traza mediante un análisis contextualizado de las técnicas narrativas utilizadas por los prosistas latinoamericanos y españoles de vanguardia la influencia que el escritor francés ejerció en el mundo literario hispánico<sup>20</sup>. Nagel destaca, asimismo, la francofilia que manifestaron dichos escritores y cita como ejemplo los años (1914-1917) en los que Salinas ejerció la docencia en la universidad de la Sorbona y la circunstancia de que a él se debiera la primera traducción al español de la obra de Proust.

En 1993, Luis Fernández Cifuentes publica el ensayo “Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela”, donde señala, según las premisas de la corriente fenomenológica, los rasgos fundamentales de la novelística española

---

<sup>19</sup> Los primeros treinta años del siglo XX serían testimonio de un verdadero auge de literatura popular: desde la novela sentimental hasta la novela erótica de Felipe Trigo.

<sup>20</sup> La obra de Jean Giraudoux (1882-1944) era, según afirma Nagel, no sólo conocida sino también admirada por los escritores españoles e hispanoamericanos de vanguardia, como lo atestiguan las numerosas reseñas que, sobre sus novelas, publicaron Jarnés, Torres Bodet y Salinas en *Revista de Occidente*.

de vanguardia. El autor define la oposición que se establece entre dos fenomenologías distintas, representadas, respectivamente, por la novela decimonónica, y por aquella que defienden los narradores vanguardistas. Éstos denuncian la “falacia fenomenológica” (48) del realismo, al que reprochan su creencia en una percepción objetiva de la realidad y la confianza que deposita en el poder del lenguaje para representar dicha percepción (48). Frente a estos presupuestos, la narrativa de vanguardia aboga, según el crítico, por una serie de postulados asentados en una nueva fenomenología, entre los que figuran la percepción fragmentada del narrador y un uso diferente del lenguaje.

En la segunda parte del ensayo se hace referencia a la presencia de los adelantos científicos y técnicos de la época en la fenomenología de la vanguardia, mencionándose la influencia del cinematógrafo en los relatos y novelas de los años veinte. Fernández Cifuentes alude, en este caso, a “la función creadora del ‘montaje’ así como a la importancia de *“la exterioridad o la visualización que favorecía el nuevo arte”* (52).

En 1995 aparece *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia* de José M. del Pino. Junto con un riguroso estudio de *Vispera del gozo* de Salinas, *Pájaro pinto* de Antonio Espina y *Cazador en el alba* de Ayala, este trabajo presenta una lectura clara e incisiva de los fundamentos estéticos en los que se apoya la vanguardia artística y literaria de las primeras décadas de este siglo así como una revisión del papel que *Revista de Occidente* y su fundador, José Ortega y Gasset, desempeñaron en el desarrollo y difusión de la *novela nueva* en España. Tras examinar los

postulados que distinguen la modernidad y afirmar que todos ellos forman también parte de los movimientos de vanguardia, Del Pino cita asimismo las aportaciones de aquellos teóricos que han tratado de definir la vanguardia con señas más específicas (radicalidad, culto a la novedad, etc.)<sup>21</sup>. Por último, se considera la importancia de estos rasgos en la recepción de la novela vanguardista y, en particular, en el papel activo que Peter Bürger asigna al lector de la obra de vanguardia al fijar éste su atención en los principios formales en los que se apoya el producto artístico. “Sólo mediante un tipo de lectura”, sostiene el autor de *Montajes y fragmentos*, “que atienda a las convenciones estéticas de las que el vanguardismo parte pueden valorarse sus logros” (18).

Como el propio título indica, *Montajes y fragmentos* dedica una atención considerable a la relación entre la narrativa vanguardista española y el nuevo medio artístico de la época. Del Pino comenta en su estudio las páginas que *Revista de Occidente* consagró al séptimo arte y, sobre todo, la influencia decisiva de la técnica cinematográfica del montaje en la narración fragmentada de numerosos relatos vanguardistas, aspecto del que se ocupa en profundidad en el capítulo “La novela cinematográfica de Antonio Espina”:

Espina exige que el novelista desarrolle un procedimiento similar al del creador cinematográfico. Éste tiene ante sí un arsenal de imágenes en bruto que al ser dispuestas “artificialmente” alcanzan un significado diferente del original. El sentido que las imágenes proyectadas logran no

---

<sup>21</sup> En esta introducción teórica a la narrativa española de vanguardia, Del Pino parte en sus reflexiones acerca del debate entre modernidad y vanguardia de los ensayos de Walter Benjamin, Renato Poggioli y Peter Bürger.

sólo depende de la relación sintagmática de contigüidad que se da entre ellas en la cinta cinematográfica, sino de su apelación a la instancia superior del film. . . . Espina considera que el cine pone de manifiesto mejor que ningún otro arte un mecanismo de composición auténticamente renovador. (132)

Domingo Ródenas de Moya reúne en *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española 1923-1936* (1997) una generosa muestra de los textos narrativos con los que los jóvenes escritores de la vanguardia hispánica desafiaron los presupuestos estéticos del realismo decimonónico. Su antología, la primera en recoger con un amplio estudio introductorio los logros más representativos de dicha narrativa -el libro de Buckley y Crispin incluía prosa narrativa y ensayística-, abarca desde los relatos metafóricos de Ayala hasta las narraciones rupturistas de Espina, sin pasar por alto la prosa lírica e intelectual de Jarnés. En la introducción Ródenas da cuenta del ostracismo al que fue condenada la narrativa vanguardista española, “la otra generación del 27” (15), sistemáticamente excluida y *borrada* de las antologías literarias de aquella década, a la vez que bosqueja sus rasgos más significativos, como son su rechazo del modelo mimético-realista y su discurso metanovelístico. Ródenas se detiene asimismo en los ensayos orteguianos “La deshumanización del arte” e “Ideas sobre la novela” y en la evolución que siguió la prosa experimental, “correlativa a la que experimentaron las letras europeas” (35). Su libro es, en conjunto, una valiosa llamada de atención a unos textos poco frecuentados por la crítica.

En *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española* (1998), el mismo autor aborda el carácter metatextual de la novela *nueva* a partir de las premisas teóricas que sustentan los principales ensayos críticos sobre el Modernismo europeo. Mediante una lúcida y documentada lectura, Ródenas ofrece tres claros ejemplos de metanovela -*Luna de copas* de Espina, *Paula y Paulita* y *Teoría del zumbel* de Jarnés- precedidos de una aproximación a los postulados estéticos que defendieron dichos narradores. En sus comentarios de los fragmentos metanovelísticos de *Luna de copas* el autor destaca la importancia que en la obra de Espina tienen las referencias al medio cinematográfico, en las que se apoya la poética de la novela que esboza el joven escritor.

### Reediciones

Al injusto silencio crítico que desde la guerra civil pesaba sobre la narrativa española de vanguardia se unía también un largo silencio editorial, evidenciado hasta hace pocos años, en las escasas reediciones de obras representativas de esta etapa menosvalorada de nuestra historia literaria. En la década de los setenta, volverían a publicarse, tras un lapso considerable de tiempo y en ediciones individuales y acompañadas de estudios introductorios, los siguientes títulos: *Julepe de menta* de Ernesto Giménez Caballero (1972)<sup>22</sup>; *Cazador en el alba y otras imaginaciones* de Ayala (1973)<sup>23</sup>; *Víspera del gozo* de Salinas

<sup>22</sup> Esta obra vuelve a reeditarse en 1981 con el título *Julepe de menta y otros aperitivos*.

<sup>23</sup> El libro venía precedido de una breve introducción a cargo de José-Carlos Mainer en la que el crítico literario destacaba la importancia del séptimo arte en la producción vanguardista de Ayala.

(1974) y *El convidado de papel* de Jarnés (1979)<sup>24</sup>. No es, sin embargo, hasta finales de los ochenta que se suceden ininterrumpidamente las reediciones de novelas y relatos vanguardistas. A otra reedición en 1988 de *Cazador en el alba* han seguido, hasta la fecha, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonio* de Mauricio Bacarisse (1989); *Pájaro pinto* de Espina (1992), *Narraciones completas* de Pedro Salinas y las obras jarnesianas *Viviana y Merlín*<sup>25</sup>, *Locura y muerte de Nadie*<sup>26</sup>, *Paula y Paulita*<sup>27</sup> y *El profesor inútil*<sup>28</sup>, publicadas en 1994, 1996, 1997, y 1999, respectivamente.

De dichas ediciones comentadas la que mayor atención ha prestado a la presencia del cine en la producción literaria de los autores citados es la de *Cazador en el alba*. Navarro Durán analiza con perspicacia y detalle la honda huella que dejó el *arte mudo* en los relatos vanguardistas de Ayala. Tras presentar un breve bosquejo de las circunstancias que rodearon la génesis de dichos relatos, Navarro Durán examina la influencia de la técnica cinematográfica en la prosa del escritor, alternando sus observaciones sobre este aspecto con referencias a los ensayos que Ayala publicó en *Indagación del cinema* -el primer libro de ensayos cinematográficos publicado en España-, y

---

<sup>24</sup> Mainer, excelente conocedor de la obra de Jarnés, también prologaba esta edición. La editorial Guara de Zaragoza publicaría asimismo las novelas jarnesianas *Lo rojo y lo azul: Homenaje a Stendhal* (1980) y *Su línea de fuego* (1980), ésta última inédita.

<sup>25</sup> En la introducción a *Viviana y Merlín*, Rafael Conte ofrecía, junto con un itinerario biográfico-literario de Jarnés, un detenido recuento de los diferentes intentos editoriales por rescatar del olvido la obra del escritor aragonés.

<sup>26</sup> Ildefonso-Manuel Gil reedita la segunda versión la novela -la redactada en 1937- en lugar de la publicada por Ediciones Oriente en 1929.

<sup>27</sup> En su introducción a la novela, Ródenas reivindica la "prosa excepcional" (11) de Jarnés y los fundamentos estéticos que la sustentan.

<sup>28</sup> Ródenas ofrece en su cuidadosa edición de la novela dos lecturas: la del texto definitivo que Jarnés publica en 1934 y la de la versión redactada en 1926.

mostrando cómo en ocasiones se materializan en la ficción las reflexiones ayalianas acerca del cine mudo: “Ayala utiliza técnicas precisas cinematográficas que menciona, parte de escenas fosilizadas por su repetición, construye un relato en torno a la adoración de la estrella de cine, y su misma mirada como narrador es a veces cámara de cine” (31).

### **El cine mudo y la narrativa española de vanguardia**

La década de los años veinte representa, en la historia del cine, uno de los períodos más fructíferos y apasionantes de este medio artístico<sup>29</sup>. Durante aquellos años alcanza su máximo apogeo la comedia cinematográfica, que aporta sus obras maestras de la mano de los grandes genios del cine cómico (Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd), y la producción de los nuevos directores europeos establecidos en la meca del cine: Ernst Lubitch, Friedrich W. Murnau, Erich Von Stroheim y Joseph Von Sternberg. Asimismo debe subrayarse la importancia que para la industria cinematográfica de la época supuso la consolidación en Hollywood del sistema de estudio de producción y la creación de las grandes estudios que conocemos hoy: Paramount, MGM (Metro, Goldwyn y Mayer) y Fox Film Corporation. Europa, por su parte, contribuye decisivamente al desarrollo del *arte mudo* como manifestación artística, según evidencia el auge que experimenta durante los años veinte el cine impresionista

---

<sup>29</sup> En la encuesta realizada en 1995 por la Cinémathèque Royale de Bélgica a historiadores y críticos cinematográficos de todo el mundo se seleccionaron de un total de 2.247 títulos las 20 mejores obras de la historia del cine; diez de ellas eran las películas del período mudo que cito a continuación: *El acorazado Potemkim* (1925); *El gabinete del doctor Caligari* (1919); *Nanuk, el esquimal* (1922); *El hombre de la cámara* (1929); *Intolerancia* (1916); *Berlín, sinfonía de la gran ciudad* (1927); *La edad de oro* (1930); *Avaricia* (1923); *El nacimiento de una nación* (1915); *El perro andaluz* (1928) y *La pasión de Juana de Arco* (1928).

francés, el expresionista alemán y el montaje soviético, aportaciones a las que debe añadirse el cine vanguardista que, en su vertiente surrealista, tiene en Luis Buñuel a su más polémico e iconoclasta creador<sup>30</sup>.

Desde 1990, la crítica ha venido señalando, con insistencia, el interés que el cine suscitó en nuestros escritores de vanguardia durante los años veinte. En 1980 C. Brian Morris ya había subrayado, en *The Cinema and Spanish Writers (1920-1936)*, la presencia del séptimo arte en los poetas del 27, en particular en Lorca y Alberti, dejando, por otro lado, en un segundo plano, el papel del cinematógrafo en la producción literaria de los narradores vanguardistas. En años recientes asistimos a una creciente oleada de estudios en los que los críticos inciden en la atención extraordinaria que nuestros escritores vanguardistas prodigaron al nuevo fenómeno artístico, atención que se tradujo tanto en la vertiente creativa (adopción de temas y técnicas cinematográficas en sus relatos) como en la producción de una extensa obra ensayística acerca del *arte mudo* y sus estrellas<sup>31</sup>. Aún así, no se ha estudiado todavía con el debido rigor las dos caras, creativa y crítica, de los tres prosistas a los que se dedica este estudio, o al menos, no se han abordado simultáneamente.

---

<sup>30</sup> Una breve ojeada a la bibliografía cinematográfica más reciente pone de manifiesto el interés con se sigue en España este período de la historia del cine. Se citan a continuación algunos títulos significativos: *Escenas de cine mudo* (1994) de Julio Llamazares; *Joyas del cine mudo* de Vicente Romero (1996) y *Obras maestras del cine mudo: época dorada (1918-1930)* (1997) de Luis Enrique Ruiz Álvarez.

<sup>31</sup> Además de los estudios ya citados de José M. del Pino y Rosa Navarro-Durán, deben mencionarse también las aportaciones que a este campo han hecho Luis García Montero, Jorge Urrutia, Agustín Sánchez-Vidal e Ignacio Soldevila-Durante, entre otros. El interés de la crítica actual por este aspecto de la narrativa española de los años veinte y treinta se manifiesta asimismo en las recientes reediciones de *Cinelandia* de Gómez de la Serna (1995) y *Cinematógrafo* de Andrés Carranque de Ríos (1997).

Al examinar en los capítulos que siguen la presencia del cine en la obra de los autores citados se tendrá en cuenta estos aspectos :

**A. El cine como fenómeno social:** la sala de cine o la pantalla aparece con frecuencia en las narraciones de Ayala, Espina y Jarnés, dando lugar al desarrollo de acciones paralelas en las que siempre ocupa un primer plano la atracción que las imágenes ejercen en la masa anónima de espectadores, como sucede en las novelas de Jarnés (*Locura y muerte de Nadie; Paula y Paulita*) o en un personaje determinado, como es el caso del protagonista de “Polar, estrella”, relato que Ayala publica en *El boxeador y un ángel* (1929). La pantalla puede asimismo desempeñar un papel distinto: en *Viviana y Merlín* (1930) de Jarnés, el *lienzo blanco* es el espacio del que se sirve un narrador para poner frente a frente una leyenda del ciclo artúrico y a don Quijote y Sancho Panza en *Viviana y Merlín* (1930) de Jarnés. En cuanto a la obra ensayística, es evidente cómo en ésta se reflejan las diferentes interpretaciones con que nuestros escritores vanguardistas abordaron el arte cinematográfico, bien para destacar su dimensión social, *Indagación del cinema*<sup>32</sup> de Ayala, o bien didáctica, *Cita de ensueños* (1936) de Jarnés. Espina, por su parte, resaltará en “Reflexiones sobre cinematografía” (1927) la experiencia individual del espectador en la relación que entabla con la pantalla cinematográfica.

**B. Los mitos cinematográficos hollywoodenses:** el séptimo arte y sus héroes son, una y otra vez, homenajeados en las narraciones vanguardistas. El

---

<sup>32</sup> Esta obra ha ido incorporando en sus sucesivas reediciones las reflexiones cinematográficas de Ayala desde su publicación inicial hasta ahora. La más reciente es la publicada en 1996 con el título *El escritor y el cine*.

cine norteamericano y, en particular, el cómico despierta de inmediato el entusiasmo de los jóvenes escritores, tal como evidencian las páginas de “Charlot en Zalamea” (*Escenas junto a la muerte*, 1931) y del relato “Film” (*Salón de estío*, 1929) de Jarnés. La admiración que los escritores sienten hacia las estrellas del celuloide se trasluce asimismo en los ensayos publicados en *Indagación del cinema* y *Cita de ensueños*, donde junto a Charlot y Buster Keaton, aparecen las figuras de Greta Garbo, Marlene Dietrich y Janet Gaynor. En este sentido, deben también señalarse las obras de César Arconada, redactor jefe de *La Gaceta Literaria*, que publicó, en 1929, *Vida de Greta Garbo* y en 1931 *Tres cómicos del cine*.

**C. Técnicas cinematográficas:** “Una de las herencias”, afirma en 1992 Carmen Peña-Ardid en *Cine y literatura*, “que, en un sentido amplio, habría transmitido el cine a la narrativa contemporánea es, juntamente, la tendencia a precisar el punto de vista óptico desde el que se describen los objetos, así como la variación en las posiciones espaciales de los personajes” (126). Efectivamente, los juegos de luces y sombras, el dinamismo o velocidad de las imágenes, la importancia de lo visual -que contribuye a acentuar el lenguaje gestual de los personajes-, la sucesión de planos\* y ángulos, o la organización del relato a la manera de un guión cinematográfico, revelan hasta qué punto el lenguaje cinematográfico marcó las técnicas narrativas en las obras de los autores citados. Los relatos de *Cazador en el alba* y *El boxeador y un ángel* de Ayala así como *Pájaro pinto* de Espina son probablemente las obras que mejor ejemplifican la influencia filmica en este aspecto.

La lectura de la relación que entablan las narraciones de Ayala, Espina y Jarnés con el cine sería insuficiente y parcial sin un estudio preliminar del contexto sociocultural en el que fueron escritas: el auge que durante la tercera década del siglo XX experimentó el llamado *arte mudo*, en Europa y en Estados Unidos, así como la recepción que tuvo el nuevo medio en esa época, tal como la reflejan las revistas cinematográficas y las dos publicaciones culturales más prestigiosas en los círculos de la vanguardia peninsular: *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*. Estos dos aspectos -los logros del cine americano y europeo, por un lado, y la doble recepción, popular e intelectual, del joven espectáculo, por otro- son los que abordarán los capítulos segundo y tercero, respectivamente.

## II. La edad de oro del arte mudo

### Cine e historiografía

El nacimiento del cine en el último lustro del siglo XIX tiene entre sus testimonios más directos un haz de publicaciones que sigue paso a paso la trayectoria del nuevo invento. La atención que despierta los orígenes del fenómeno cinematográfico se remonta al trabajo pionero de dos de sus precursores, el fotógrafo angloamericano Eadweard Muybridge (1830-1904) y el científico francés Étienne-Jules Marey (1830-1904)<sup>33</sup>. Con *Animals in Motion* (1887) y *Movement* (1895) -los dos libros que recogen sus célebres imágenes de personas y animales en movimiento- Muybridge y Marey anticiparían, respectivamente, el asombro y la curiosidad suscitadas por las primeras proyecciones filmicas.

Junto a la rápida difusión que experimenta el cinematógrafo a comienzos del siglo XX, surgen los estudios en torno a sus técnicas y comercialización, desde el ensayo "Las vistas cinematográficas" (1907) de George Méliès sobre los principios del trucaje hasta un sinfín de obras relativas a las diversas facetas de la naciente industria: elementos en la producción de una película, exhibición, etc<sup>34</sup>. No es, sin embargo, hasta mediado el segundo decenio del siglo que

---

<sup>33</sup> Muybridge construyó un obturador de cámara que se abría y cerraba con la rapidez necesaria para registrar el movimiento de una persona o un animal corriendo. A Marey se debe la invención de un fusil fotográfico que captaba una serie de imágenes separadas por un intervalo de segundo.

<sup>34</sup> En España escasean los libros sobre cine antes de 1920. Entre las obras que tratan de los aspectos comerciales y técnicos del nuevo arte figuran *Teorías sobre la impresión. Como se hacen películas* (1929) de Sabino A. Micón y *Manual de cinematografía. Como arte, como industria, como espectáculo y como profesión* (1929) de Luis González Alonso.

aparecerán las primeras formulaciones teóricas del cine como arte. Entre ellas figuran textos del poeta norteamericano Vachel Lindsay, del psicólogo y filósofo alemán Hugo Münsterberg, del futurista Filippo Marinetti así como los ensayos de Ricciotto Canudo, poeta y novelista italiano a quien se le debe el término *Séptimo Arte*. En cuanto a las obras que documentan la historia del nuevo medio, Román Gubern considera que a partir de 1930 “comienzan a aparecer historias del cine de indiscutible solvencia”, produciéndose tras la segunda guerra mundial “un auténtico florecimiento en la investigación historiográfica” (10)<sup>35</sup>.

El interés que el *arte mudo* continúa suscitando hoy en investigadores y especialistas de este medio es evidente en las recientes obras y reediciones que tratan este período de la historia del cine<sup>36</sup>. La siguiente síntesis de los principales logros de la cinematografía europea y norteamericana durante los años veinte parte, por lo tanto, de la aportación de dichas obras al estudio de estas cuatro tendencias: el cine hollywoodense; la escuela soviética del montaje; el cine expresionista alemán y el cine francés de los años veinte.

### **El auge de Hollywood**

A finales de la primera guerra mundial la industria cinematográfica americana ya ocupa con sólo dos décadas de existencia uno de los puestos más

---

<sup>35</sup> El estudio del cine como disciplina académica sólo llega a generalizarse a partir de 1960. En *Teoría y práctica de la historia del cine*, Robert C. Allen y Douglas Gomery señalan los principales enfoques (estético, económico, cultural, etc.) que han dominado desde entonces la historiografía cinematográfica.

<sup>36</sup> Para una relación de las obras más destacadas acerca de la etapa muda del cine, véase *Una passione infiammabile: guida allo studio del cinema muto* (1991) de Paolo Cherchi Usai, o su edición inglesa, *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema* (1994).

importantes entre las industrias más poderosas y prósperas del país. La expansión y definitiva consolidación del nuevo gigante en el mercado es sobre todo patente en el siguiente decenio: en poco menos de cinco años nacen mediante la fusión de varias productoras, distribuidoras y cadenas de cines, la *Warner Brothers* (1923), la *Metro-Goldwin Mayer* (1924), *Columbia Pictures* (1924) y *Radio-Keith-Orpheum* (RKO, 1928). Caso aparte es *United Artists*, creada por D.W. Griffith, Mary Pickford, Douglas Fairbanks y Charlie Chaplin en 1919, con la que las estrellas más célebres de la época consiguen, además de cuantiosos beneficios económicos, una mayor independencia artística, pues son ellos mismos los distribuidores de sus propias películas<sup>37</sup>.

El cine es, en efecto, un fructífero negocio. Desde 1919 las acciones de los principales estudios cinematográficos cotizan en la Bolsa de Wall Street y la industria de este arte de masas opera a la manera de un pujante oligopolio. Hacia 1929 cinco estudios, *The Big Five* o *The Majors* -Paramount, Warner Brothers, Fox, MGM y RKO- producirían el noventa por ciento de las películas de ficción en Estados Unidos, mientras que *The Little Three* o *The Minors* -Universal, Columbia y United Artists- financian el diez por ciento restante.

Una de las estrategias en que se apoya la expansión de la industria cinematográfica es la compra y construcción de salas, lo que asegura a las grandes productoras la comercialización de sus películas. Dichas compañías imponen asimismo el sistema de *block booking* a los cines que operan al

---

<sup>37</sup> *An Evening's Entertainment: The Age of The Silent Feature Picture 1915-1928* de Richard Koszarski es, entre los trabajos recientes, el que con mayor exhaustividad ha estudiado este período del cine americano.

margen de sus circuitos. Bajo este sistema, el exhibidor se verá obligado a alquilar, junto a las películas con mayores posibilidades de éxito comercial, otras menos rentables.

De los miles de cines abiertos en todo EEUU, sólo varios centenares pertenecen a las principales productoras, aunque con ingresos que superarán a los de sus competidoras. El alto rendimiento económico de estas salas de la imagen se debe fundamentalmente a la enorme capacidad de sus locales (varios miles de espectadores), el elevado precio de las entradas, su ventajosa localización (las ciudades más grandes del país) y el derecho exclusivo de exhibir los estrenos cinematográficos del año.

Durante la década de 1920 se afianza y perfecciona igualmente el sistema de producción iniciado por el cineasta Thomas H. Ince en el decenio anterior, el sistema de *estudio*<sup>38</sup>, y con el que Hollywood refuerza su presencia en el mercado mundial. Mediante el lanzamiento anual de varios centenares de películas, Hollywood se convierte en *a mass entertainment factory*, es decir, en una fábrica de producción a gran escala para una ingente masa de espectadores que ve sus largometrajes en todo el país<sup>39</sup>. Sólo en el transcurso de una década se duplica en EEUU el número de personas que va semanalmente al cine: de 40 millones en 1922 a 80 millones en 1928.

---

<sup>38</sup> En el sistema de estudio se subdividen en un grado máximo todas las fases que comprende la realización de una película. Para un análisis detallado de la evolución de este sistema a lo largo de varias décadas véase *El cine clásico de Hollywood* de David Bordwell, Janet Steiger y Kristin Thompson.

<sup>39</sup> El nacimiento de los estudios cinematográficos en los años diez es paralelo a la apertura de amplios locales para la exhibición de sus películas. La década de los veinte representa la era de los *picture palaces*, cines que construidos a la manera de lujosos palacios daban cabida a varios miles de espectadores. Ben M. Hall describe esta época del cine en el libro ilustrado *The Best Remaining Seats: The Golden Age of the Movie Palace*.

Uno de los cimientos fundamentales en los que se apoya la industria cinematográfica y, en particular, el sistema de estudio, es el llamado *star-system*. Los actores y actrices más célebres de la época garantizarán el éxito en taquilla de las películas hollywoodenses, incrementando las enormes ganancias de las compañías establecidas en la meca del cine. Metro-Goldwin-Mayer es, a finales de la década de los veinte, "The Home of the Stars" -la casa de las estrellas- por sus contratos con Greta Garbo, John Gilbert, Ramón Novarro, Buster Keaton y Lillian Gish, entre otros. El *star system* cuenta además con la publicidad de las numerosas revistas cinematográficas que circulan en Estados Unidos desde 1910<sup>40</sup>. Las entrevistas y reportajes de estos semanarios de gran tirada glorifican la vida de los héroes del celuloide a la vez que sus encuestas dan cuenta periódicamente de las películas o actores predilectos del público norteamericano. Las estrellas de cine, admiradas y envidiadas por millones de *fans*, adquieren así una dimensión mítica.

La publicidad no siempre favorecerá la imagen de los semidioses hollywoodenses; las revistas y la prensa sensacionalista también se ocuparían de informar puntualmente a los lectores de los escándalos más sonados que protagonizan algunas de sus estrellas favoritas durante esta década, como, por ejemplo, el juicio por violación y asesinato al actor cómico *Fatty Arbuckle* y las muertes por sobredosis de drogas de Wallace Reid y Barbara La Marr. Ante la

---

<sup>40</sup> La vida sentimental de las estrellas era, como sucede hasta hoy, el centro de atención de las revistas. Robert Sklar sostiene que "la conducta sexual de Hollywood fue la frontera más anunciada de la existencia o ausencia de unos nuevos valores morales durante los años veinte" ("Hollywood's sexual behavior was the most publicized frontier of a new morality -or lack of one- during the 1920s"; 81).

creciente permisibilidad de Hollywood (películas que idealizan el adulterio, el divorcio y el contrabando ilegal de bebidas alcohólicas), la vida *alegre* de algunos de sus actores y las continuas protestas de los círculos más conservadores del país, los productores cinematográficos crean en 1922 la *Motion Picture Producers and Distributors of America*, organización presidida por el republicano ultraconservador Will Hays. “La misión principal de la *Hays Office* consistía en apaciguar a los grupos de presión, manipular las noticias, desviar el escándalo y desalentar la vigilancia estrecha de la industria para evitar la amenaza de la censura estatal” (“The main task of the Hays Office in the twenties was to stave off the threat of government censorship by mollifying pressure groups, managing news, deflecting scandal, and generally discouraging close scrutiny of the industry”; Cook 229).

La década de 1920 es asimismo testigo de la presencia de nuevos roles femeninos en la pantalla<sup>41</sup>. Actrices como Greta Garbo, Pola Negri y Clara Bow encarnan a jóvenes que sobresalen por su imparable energía y optimismo frente a los papeles anodinos interpretados por sus poco agraciados homólogos masculinos: “Las mujeres dominaban estas películas no sólo *emocionalmente* sino también físicamente. ¡Paramount destacaba la juventud, vitalidad y atractivo físico de Clara Bow, dándole compañeros de reparto que eran mayores, flemáticos, desprovistos prácticamente de *sex-appeal* y a menudo

---

<sup>41</sup> Entre los estudios que se ocupan de la imagen de la mujer en el cine de los años veinte figuran *From Reverence to Rape* de Molly Haskell y “The Mid 1920’s: The New Dominance of the Female Star” en *American Silent Film* de William K. Everson. En *Virgins, Vamps, and Flappers. The American Silent Movie Heroine*, Sumiko Higashi traza los diferentes arquetipos femeninos - vampiresa, víctima y rendidora, etc.- que presenta el cine hollywoodense durante su etapa muda.

delgados" ("The women dominated these films not only *emotionally* but also *physically*. Paramount stressed Clara Bow's youth, vitality and sexiness by giving her co-stars who were older, stolid, virtually devoid of sex-appeal, and often thin!"; Everson 203).

### Los héroes del cine cómico

Otro de los pilares básicos en que se asienta el sistema de estudio son los géneros filmicos. Durante el período mudo, la comedia, las películas del oeste<sup>42</sup> y el melodrama figuraban entre los preferidos por el público; de estos tres géneros el cómico era, sin embargo, el cine que más entusiasmaba a millones de espectadores y el que reflejaba, mejor que ningún otro, la vitalidad arrolladora del *Jazz Age* americano<sup>43</sup>. La comedia cinematográfica vivía a mediados de los veinte su edad de oro con las películas de tres geniales actores: Charlie Chaplin (1889-1977), Buster Keaton (1895-1966) y Harold Lloyd (1893-1971).

Tras una gira por Estados Unidos con una compañía de cómicos londinenses, Chaplin es contratado por la productora Keystone Film de Mack Sennett (1880-1960), principal promotor de las *slapstick comedies*, comedias de

---

<sup>42</sup> Las películas del oeste contaron de inmediato con el apoyo incondicional del público gracias a *La caravana de Oregón* (*The Covered Wagon*, 1923) y *Los jinetes del correo* (*The Pony Express*, 1925) de James Cruze y a la aportación de John Ford, el gran maestro de este género filmico. En 1924, Ford dirigía *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*), cinta a la que siguió *Tres hombres malos* (*Three Bad Men*, 1926).

<sup>43</sup> Además de la comedia, las películas de aventuras de Douglas Fairbanks figuraban entre los géneros predilectos del público norteamericano y extranjero. Su agilidad atlética y desenfadado optimismo fueron las señas distintivas de los personajes que interpretó en *Los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers*, 1921), *Robin Hood* (*Robin Hood*, 1922), *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1924), *El pirata negro* (*The Black Pirate*, 1926) y *La máscara de hierro* (*The Iron Mask*, 1929).

golpes y porrazos a ritmo vertiginoso. Chaplin, o Charlot, como será conocido en España (Carlitos en Latinoamérica), inicia así su andadura en el mundo del cine, y protagoniza, ¡en sólo once meses!, treinta y cinco comedias cortas y un largometraje, *Aventuras de Tillie (Tillie's Punctured Romance)*. En su segunda película con Keystone, *Carreras sofocantes (Kid Auto Races at Venice)*, Chaplin encarna por primera vez al vagabundo travieso de sombrero hongo y bigote, personaje cinematográfico que en poco tiempo llegará a ser el mito más célebre y universal de los creados por el séptimo arte. "El cine", decía una de las reseñas de la época acerca de *Carreras sofocantes*, "ya tiene su cómico: Chaplin. Hace cosas que jamás se habían visto en la pantalla" (McDonald 24).

En 1915 Chaplin se incorpora a la compañía Essanay con un contrato que convierte al actor, después de Mary Pickford, en la estrella mejor pagada del cine<sup>44</sup>. Chaplin escribe y dirige ahora todas sus películas, donde ya afloran el patetismo y el humor semitrágico que jalonarán buena parte de su carrera artística. La imaginación prodigiosa del popular personajillo no conoce ahora límites; prueba de ello son las ingeniosas estratagemas con las que sale adelante en las circunstancias más adversas. Por primera vez en el cine las ocurrencias de un actor para transformar seres y objetos reemplazan la fantasía de los trucos fotográficos (Sklar 113). De las catorce comedias que en 1915 el actor realiza con la Essanay, *Charlot vagabundo (The Tramp)* es la obra más lograda de dicho año.

---

<sup>44</sup> En su estudio de la imagen de Chaplin en la cultura norteamericana a lo largo de varias décadas, Charles J. Maland destaca la *chaplinitis* que sacudió Estados Unidos en 1915: por todo el país surgieron en ese año imitadores de Chaplin así como tiras cómicas y juguetes con la figura del célebre personaje.

Son, no obstante, los doce cortometrajes que Chaplin protagoniza en los años 1916-1917 para la Mutual los que demuestran al público el extraordinario talento de este gran cómico de la pantalla. En estas obras maestras del arte de la pantomima Charlot arremete contra la injusticia y la hipocresía de las instituciones vigentes, agregando a la comedia cinematográfica un elemento que este género desconocía hasta entonces: la crítica social. Entre las mejores películas de esta etapa figuran *Charlot héroe del patín* (*The Rink* 1916), *Charlot inmigrante* (*The Immigrant* 1917) y *Charlot en la calle de la Paz* (*Easy Street* 1917).

Gracias al contrato millonario que le ofrece en junio de 1917 la First National, el actor establece sus propios estudios, donde realizará a partir de entonces todas sus películas y en las que también persiste la ironía crítica de las anteriores. *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*, 1918) presenta desde una perspectiva cómica las peripecias de un soldado en la primera guerra mundial. *Vida de perro* (*A Dog's Life*, 1918) sobresale por el realismo casi documental con el que traza las vidas paralelas de un vagabundo, Charlot y Scraps, un perro callejero, aliados en la lucha por la supervivencia.

Hasta principios de los años veinte las comedias cinematográficas habían consistido casi siempre en cortometrajes de veinte minutos. El programa de cine incluía por lo general un largometraje, un noticiario, una película de dibujos animados y una comedia corta en la que predominaban los chistes visuales (*gags*) y los personajes fundados en estereotipos. Douglas Fairbanks era el único actor que había triunfado en largometrajes cómicos basados en

situaciones y personajes verosímiles. En 1920 dos célebres actores de cortos cómicos, Fatty Arbuckle y Buster Keaton, intentarían sin éxito la transición al largometraje con las películas *The Round up* y *Pasión y boda de Pamplinas* (*The Saphead*), respectivamente. Chaplin, por el contrario, lo logrará con *El chico* (*The Kid*, 1921).

La fusión de lo cómico y lo sentimental alcanza en esta última obra, acerca de la relación entre un niño abandonado y su padre adoptivo, un alto grado de madurez artística. Chaplin recurre al uso de símbolos y técnicas cinematográficas en imágenes que yuxtaponen, como afirma Charles Marland, dos universos morales, “uno negativo asociado con distintos males sociales y uno positivo encarnado en Charlie y sus relaciones más estrechas” (“a negative one associated with various ills of society and a positive one embodied in Charlie and his closest relationships, 57). La crítica social es asimismo evidente en numerosas escenas a lo largo de la película. “Su único pecado es la maternidad” dice uno de los subtítulos, refiriéndose al plano en que vemos a la madre soltera salir de un hospital de beneficencia, a la vez que otro plano muestra en una escena simbólica a Cristo llevando la cruz al Calvario.

En 1923 Chaplin dirige su primera película dramática, *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*), melodrama romántico que protagonizan Edna Purviance y Adolphe Menjou y en el que la actuación de Chaplin se limita a una breve escena donde aparece como mozo de estación. El subtítulo con que da comienzo el largometraje, “*un drama del destino*”, marca el hilo argumental de esta obra cuya acción gira en torno a un triángulo amoroso. La sencillez de la

trama contrasta de manera notable con la perspicacia y sutileza cinematográficas que revelan algunas de sus secuencias: la luz que en la estación se proyecta sobre la cara de la heroína sugiere al espectador el reflejo de las luces de un tren en marcha; el cuello de una camisa que Jean encuentra en la cómoda de Marie delata la relación que ésta mantiene con otro hombre. La crítica de la época acoge con encendidos elogios *Una mujer de París*; lamentablemente no sucedería lo mismo con el público, por lo que los cines excluyen la película de sus programas a las pocas semanas de su estreno<sup>45</sup>.

En el largometraje *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925) Chaplin ubica la acción de su argumento en 1898, el año cuando la fiebre del oro atrajo a miles de personas a la región del río Klondike en Alaska. La película fluctúa, como ya es habitual en la obra del cineasta, entre la comedia y la tragedia: tres buscadores de oro luchan contra un sinfín de adversidades que provocan las situaciones más insólitas. Entre ellas destacan dos escenas célebres del ingenio chapliniano en el arte de la pantomima: la secuencia que presenta a Charlot y a su compañero comiéndose una bota cocida y unos cordones a modo de espaguetis y aquélla que nos muestra al actor sosteniendo un par de tenedores en la danza de los panecillos.

En 1928, y en plena transición del cine mudo al sonoro, Chaplin dirige *El circo* (*The Circus*), comedia en que el vagabundo Charlot trata de hacerse

---

<sup>45</sup> En su magnífica biografía del actor, David Robinson da cuenta asimismo de los tijerazos que la película sufrió a manos de la censura norteamericana: en Kansas fueron suprimidas todas las escenas en que los personajes fumaban; en Pennsylvania los censores cortaron las imágenes con el suicidio de Jean y en Ohio la vida opulenta de Marie en París se debía a la generosidad de una tía millonaria y no a la de su amante (323).

payaso profesional. Este largometraje, el último que realizaría Chaplin en la década de los veinte<sup>46</sup>, es galardonado con un premio especial por su mérito artístico en la primera ceremonia de los *oscars* celebrada en 1929. “Las películas de Chaplin”, afirma la reseña de la comedia publicada en el *New York Times*, “nos recuerdan a aquellos escoceses que dijeron que todo el *whisky* era bueno, pero algunas marcas eran mejores que otras. Chaplin nunca defrauda. Disipa las máscaras del abatido o del cínico, y descubre rostros envueltos en sonrisas.” (McDonald 186).

Al igual que Chaplin, Buster Keaton (*Pamplinas*, en España) debuta en el cine con una serie de cortometrajes cómicos producidos a finales de la década de 1910. En un principio su carrera cinematográfica se limita a a los papeles secundarios que interpreta en las comedias de Fatty Arbuckle. Los primeros cortos protagonizados por Keaton aparecen a partir de 1920 con la creación de la compañía Buster Keaton Productions, de Joseph M. Schenck. Desde dicho año hasta 1923 Keaton actúa en un total de diecinueve comedias, que representan, junto con las películas que hace Chaplin para la Mutual, el punto álgido de la comedia *slapstick* norteamericana.

Su primer largometraje independiente para Keaton Productions es *Las tres edades* (*The Three Ages*, 1923), una divertida parodia de la película *Intolerancia* de D. W. Griffith. La película trata de los apuros y disgustos con que normalmente tropiezan los enamorados en tres épocas históricas diferentes (la

---

<sup>46</sup> Con *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931) y *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936) Chaplin se despidió del cine mudo. Pese a que ambas producciones contaban con acompañamiento musical y algunos efectos sonoros, el diálogo hablado era escaso.

Edad de Piedra, la Roma antigua y la América contemporánea), recurriendo a la técnica del montaje paralelo. El final del largometraje muestra asimismo uno de los recursos cómicos predilectos de Keaton, *the trajectory gag*, una serie de chistes visuales encadenados que desembocan en el momento final de una escena o una película.

*La ley de la hospitalidad (Our Hospitality 1923)* presenta las dificultades de un joven en el conflicto que enfrenta a dos familias americanas de sur de ese país. La comedia ejemplifica, como la mayoría de las películas de Keaton, la importancia que la puesta en escena tiene, tanto en los efectos cómicos como en el desarrollo de la narración. Los decorados, la iluminación, el lenguaje corporal de los personajes, así como la profundidad espacial, no sólo sirven para identificar o caracterizar determinadas situaciones; también sugieren al espectador el desenlace de secuencias cruciales en la trama del filme.<sup>47</sup>

Desde sus comienzos el arte cinematográfico no ha dejado de verse en el espejo con cierta ironía crítica; esta cara autorreferencial del cine es la nota dominante en *El moderno Sherlock Holmes (Sherlock Jr., 1924)*, comedia en la que Keaton interpreta el papel de un proyccionista de cine que quiere hacerse detective. Al quedarse dormido en el trabajo, su doble sale en el sueño de la cabina de proyección y entra en la pantalla con el fin de salvar a la novia de las garras del villano. Una y otra vez el proyccionista es expulsado de la pantalla para incorporarse de nuevo a ella en un montaje caótico que yuxtapone los más

---

<sup>47</sup> En "Funciones narrativas de la puesta en escena: *La ley de la hospitalidad*" de *El arte cinematográfico*, David Bordwell y Kristin Thompson analizan con detalle este aspecto de la película.

dispareos escenarios: del banco de un parque al centro de una calle atestada de coches, del borde de un precipicio a la guarida de un león y de un montículo de arena en el desierto a una roca en pleno océano. El proyccionista, persona encargada del control de las imágenes en la película, es paradójicamente el blanco de este juego entre la realidad y la ficción cinematográficas.

A diferencia de Chaplin, quien funda su genialidad en el desarrollo del personaje del vagabundo distraído y sentimental así como en su talento como mimo, Keaton interpreta a lo largo de su carrera a personajes, de diferentes épocas y clases sociales, asediados por un mismo conflicto: el entorno que les rodea. La naturaleza y cualquier objeto hecho por el ser humano representan obstáculos gigantescos contra los que el héroe lucha haciendo un mínimo esfuerzo: un río, una locomotora, un huracán, o un barco de vapor son a menudo los retos con los que debe enfrentarse en las circunstancias más inverosímiles. En *El navegante* (*The Navigator*, 1924), Rollo Treadway (Keaton), un hombre rico, consentido e inútil, trata de sobrevivir junto a su novia en un trasatlántico a la deriva. En *Siete ocasiones* (*Seven Chances*, 1925) las mujeres son el obstáculo humano que plantea un desafío casi insuperable. En esta comedia Keaton hace el papel de un joven que sólo puede heredar una fortuna de siete millones de dólares si se casa en un plazo de veinticuatro horas. La noticia corre como la pólvora y enseguida cientos de muchachas lo persiguen por las colinas del sur de California.

En *El maquinista de la general* (*The General*, 1927), película considerada por numerosos críticos como una de las obras maestras del cine cómico mudo,

épica y comedia alcanzan su máxima cota artística. Basada en un episodio real del la guerra civil norteamericana, Keaton hace en esta parodia antibélica el papel de un maquinista (Johnny Gray) que cruza las líneas enemigas y rescata a su locomotora - y de paso a la novia- de la que se había apoderado un grupo de espías. El heroísmo y la estrategia militar eficaz son, como señala Gerald Mast, puro accidente (157). El maquinista, a quien el ejército de los confederados había denegado el ingreso en sus filas, vuelve a casa convertido en héroe tras derrotar a las tropas de los unionistas con las armas más irrisorias e insospechadas: cajas de mercancías, trozos de madera, una lámpara de aceite, etc.

Junto a Chaplin y Keaton, Harold Lloyd es, durante los años veinte, el otro cómico favorito del público norteamericano<sup>48</sup>. Lloyd, quien debuta también en el cine actuando en cortometrajes producidos en la década anterior, encarna al joven de clase media que, con gafas de carey y no muy avisado, siempre logra lo que se propone. Sus películas más célebres -*El hombre mosca* (*Safety Last*, 1923) y *The Freshman* (1925)- sobresalen por la tensión y audacia acrobáticas en que se apoyan los constantes *gags* de los que hace gala el actor. En una inolvidable secuencia de *El hombre mosca* Lloyd escala la fachada de un rascacielos; en su lucha contra las leyes de la gravedad, la única tabla de salvación la encuentra en las agujas de un reloj que impedirán milagrosamente su caída en el vacío.

---

<sup>48</sup> A mediados de la década la popularidad de Lloyd llegó incluso a sobrepasar a la que tenían Chaplin y Keaton en las taquillas de los cines norteamericanos.

## Las megaproducciones hollywoodenses

El apoyo financiero de Wall Street al mercado cinematográfico en la década de 1920 facilitará a los principales estudios establecidos en Hollywood la producción de varias películas de alto presupuesto. Cecil B. DeMille dirige en 1923 la épica bíblica, *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*), cuyo coste sobrepasa el millón de dólares. Con este espectáculo de decorados gigantescos y cientos de extras, DeMille esquivará los ataques de la censura norteamericana, alternando imágenes de indiscutible erotismo con otras de finalidad moralizante. Tras el éxito comercial y crítico cosechado por el largometraje en Estados Unidos y en el extranjero, DeMille dirige *Rey de reyes* (*The King of Kings*, 1927), cinta en la que se sirve de la misma fórmula.

Las épicas cinematográficas ocupan también un puesto importante en la producción del gran maestro D.W. Griffith. A *El Nacimiento de una nación* e *Intolerancia*, realizadas en el decenio anterior, le siguen en los años veinte *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, 1922) y *América* (*America*, 1924), donde la Revolución francesa y la Guerra de la Independencia americana son, respectivamente, el telón de fondo de la película. La epopeya filmica tendrá, no obstante, su máximo exponente en *Ben-Hur* (1926) de Fred Niblo, cuyo largo y accidentado rodaje en Italia y en Estados Unidos eleva los gastos de producción a más de cuatro millones de dólares.

Nadie superaría en esta década el derroche y la excentricidad que el director Eric von Stroheim prodiga en su paso por los estudios hollywoodenses. En los locales de la *Universal Von Stroheim* reproduce las calles y edificios de

Montecarlo para *Foolish Wives* (1922), película cuya versión inicial duraba seis horas. En *Avaricia* (*Greed*, 1924), adaptación de una novela naturalista norteamericana, Von Stroheim llevó el realismo cinematográfico a sus últimos extremos al exigir que los actores y el equipo de rodaje filmaran las escenas finales del largometraje en el Valle de la Muerte y con temperaturas de más de cincuenta grados. En esta fábula contemporánea acerca del poder destructor del dinero, el director, de origen austríaco, muestra, además de una minuciosa puesta en escena, el desarrollo psicológico de los personajes, adoptando “una técnica novelística que por primera vez se aplicaba a la narrativa cinematográfica” (Gubern 192). La influencia del medio y de la herencia determinan, como ocurre en las novelas de Émile Zola<sup>49</sup>, las acciones de los protagonistas de *Avaricia*. La primera versión de la película, nueve horas de proyección, es sometida a continuos cortes y la versión mutilada de esta obra maestra quedaría reducida a tres horas de cinta.

Entre los éxitos más señalados de la cartelera cinematográfica de este decenio debe mencionarse el obtenido por otro filme épico, *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925), de King Vidor. Este largometraje resalta los horrores de la primera guerra mundial con un argumento que fusiona el simple melodrama con el espanto de las batallas libradas en la contienda. Vidor daría de este modo

---

<sup>49</sup> En *The Man You Loved to Hate: Erich von Stroheim and Hollywood*, Richard Koszarski aborda la influencia que el autor francés y sus seguidores ejercieron en la obra de von Stroheim.

impulso a un nuevo género, el cine bélico, apenas difundido hasta entonces por la industria hollywoodense<sup>50</sup>.

### **La influencia europea en el cine norteamericano**

La década de 1920 es también testigo de la creciente presencia del cine norteamericano en las pantallas mundiales. Hacia finales de dicho decenio, el mercado extranjero ya constituye el treinta por ciento de los ingresos de la industria cinematográfica hollywoodense, porcentaje del cual sólo dos terceras partes proceden de Europa<sup>51</sup>. Hollywood asegura su dominio en el viejo continente mediante la exportación de sus películas y la adquisición de los derechos literarios de obras de teatro y novelas europeas, cuyos autores son a menudo contratados para trabajar de guionistas en la meca del cine. Entre ellos cabe mencionar al escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez quien, tras el éxito de las adaptaciones cinematográficas de sus novelas *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y *Sangre y arena*, se convierte en uno de los autores más cotizados de la época.

La importación en estos años de los actores y cineastas europeos de mayor renombre es asimismo una de las estrategias de las que se vale la pujante industria hollywoodense en su afán por garantizar la comercialización y rentabilidad de sus largometrajes<sup>52</sup>. Entre otros llegan de Suecia Mauritz Stiller,

---

<sup>50</sup> La única excepción notable es *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), protagonizada por el héroe romántico de comienzos de la década: Rodolfo Valentino.

<sup>51</sup> Para un análisis detallado de este aspecto del cine hollywoodense, véase *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934*, de Kristin Thompson.

<sup>52</sup> En *Hollywood Destinies: European Directors in America, 1922-1931*, Graham Petrie traza los principales hitos cinematográficos de los directores europeos en la capital del cine.

Greta Garbo y Victor Sjöström; de Hungría, Bela Lugosi, Paul Fejos y Mihály Kertész (Michael Curtiz); de Francia, Jacques Feyder y de Dinamarca, Benjamin Christensen. Garbo debuta en el cine estadounidense con *El torrente* (*The Torrent*, 1926), película basada en la novela *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez. La crítica reconocerá de inmediato el talento y el magnetismo sensual de *la divina* Greta. “Que una escandinava”, declara la reseña de la revista *Variety*, “sea capaz de encarnar el personaje de una española con suficiente credibilidad resulta ser el más convincente testimonio de sus dotes y capacidades” (Citado por Conway 47).

En el terreno de la dirección cinematográfica, la presencia europea en el cine americano de la tercera década del siglo cuenta entre sus principales protagonistas a los cineastas Ernst Lubitsch (1892-1947), Josef von Sternberg (1894-1969) y Friedrich W. F. Murnau (1888-1931). Durante los años que preceden la irrupción del cine sonoro, estos tres directores contribuirán de manera decisiva a un mayor grado de perfección artística en el dominio de las técnicas visuales así como en el desarrollo de los géneros filmicos.

Lubitsch, especialista en la comedia ligera y sentimental, presenta desde un ángulo irónico los enredos amorosos y la frivolidad pueril de la clase alta. Siguiendo los pasos marcados por Chaplin en *Una mujer de París*, el director alemán sobresale por su habilidad para insinuar detalles significativos de la trama en acciones y gestos de los personajes a primera vista triviales. El llamado *toque Lubitsch* (*Lubitsch touch*) es del mismo modo palpable en la función dramática que a menudo tienen los decorados de películas suyas, como

en *Los peligros del flirt* (*The Marriage Circle*, 1924), *El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere's fan*, 1925) y *La locura del charleston* (*So this is Paris*, 1926).

Sternberg, director de origen austriaco, codifica por su parte las bases de un nuevo género cinematográfico, el cine de *gangsters*, en un contexto que propicia la amplia difusión de este género filmico. Son los años de la nefasta *ley seca*<sup>53</sup>, bajo la cual no pocas organizaciones mafiosas han amasado grandes fortunas con el comercio ilícito de bebidas alcohólicas. Tanto la violencia en las grandes ciudades como las vidas fastuosas de los *gansters* más famosos captarán a lo largo de la década la atención diaria de la prensa y el público norteamericanos. En *La ley del hampa* (*The Underworld*, 1927), *La redada* (*The Dragnet* 1928) y *Los muelles de Nueva York* (*The Docks of New York* 1928), Sternberg se hace eco de este fenómeno idealizando mediante sugestivas imágenes la figura del *ganster* y el mundo de los bajos fondos.

F.W Murnau, maestro del expresionismo alemán, dirige en 1927, para los estudios *Fox*, su primera película norteamericana, *Amanecer* (*Sunrise*). En este melodrama psicológico convergen de nuevo las técnicas visuales y los elaborados decorados que Murnau había utilizado en las películas realizadas en su país de origen. La profundidad espacial de numerosas escenas, la técnica de perspectivas falsas y el esquematismo maniqueo de los personajes imprimirán a *Amanecer* un inconfundible sello expresionista. La película despierta de inmediato el entusiasmo de la crítica y es premiada en el año de su estreno con

---

<sup>53</sup> La *Volstead Act* prohibió entre 1920 y 1933 la fabricación, venta, compra y consumo de bebidas alcohólicas en todo EEUU.

tres merecidos oscars. A esta cinta siguen *Los cuatro diablos* (*Four Devils*, 1928) y *City Girl* (1930), largometrajes rodados bajo la estrecha supervisión de la *Fox* que no llegaron a alcanzar el calibre estético de *Amanecer*. La genialidad de Murnau volvería a hacerse notar, sin embargo, en *Tabú* (*Tabu*, 1931), documental con el que el director recrea en una isla de los Mares del Sur el mito del paraíso perdido<sup>54</sup>.

### **La escuela de cine soviético**

Tras el triunfo de la revolución bolchevique en octubre de 1917 y el estallido de una guerra civil entre sus partidarios y la facción anticomunista del ejército, las principales compañías cinematográficas dejan de operar en territorio ruso y emigran al extranjero llevándose material y equipo fílmicos. La falta de recursos -en particular de película virgen- se ve asimismo agravada por el embargo internacional al que es sometido el nuevo estado y el derrumbe económico del país. Frente a esta crisis, el gobierno soviético abre en 1918 una subsección de cine dentro de *Narkompros* - sigla rusa que designa el recién creado Comisariado de Educación del Pueblo-, cuya misión consistirá en controlar la producción, distribución y exhibición de películas. En 1919 el gobierno funda la Escuela Cinematográfica del Estado para formar técnicos y actores -la primera en el mundo- y decreta, en ese mismo año, la nacionalización de la industria

---

<sup>54</sup> Robert Flaherty colaboró inicialmente con la realización de este proyecto. A este director norteamericano se debe uno de los documentales más admirados y a la vez polémicos de la historia del séptimo arte, *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922)

cinematográfica, que en poco tiempo se convierte en una institución pública de considerable influencia<sup>55</sup>.

“De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante” (“The cinema is for us the most important of the arts”; Cook, 141), declara en 1922 Vladimir Lenin. El cine representa, en efecto, para el nuevo estado soviético un valioso instrumento de propaganda política así como una eficaz herramienta pedagógica en el adoctrinamiento de una población en su mayor parte analfabeta. Esta labor se lleva a cabo en un principio con noticiarios y *agikti*, breves películas patrióticas que trenes, barcos y camiones *agit* transportan, junto al equipo de proyección, a las áreas rurales del país. Títulos como *Por la bandera roja* o *Estamos por encima de la venganza*, por ejemplo, sirven para conmemorar el primer aniversario de la Revolución de Octubre.

Entre los jóvenes que han rodado noticieros y documentales de la guerra civil entre *rojos* y *blancos* se destaca Lev Kuleshov (1899-1970), uno de los primeros miembros de la Escuela de Cine y creador de un laboratorio experimental, el Taller Kuleshov, donde desarrollará sus teorías acerca del montaje cinematográfico<sup>56</sup>. La más significativa será la llamada “efecto Kuleshov”, demostrada por Kuleshov y sus discípulos en numerosos experimentos, como el

---

<sup>55</sup> La rápida recuperación de la industria cinematográfica rusa se debe, sostiene Vance Kepley Jr. en su análisis macroeconómico de dicho fenómeno, “al tacaño control de los recursos durante el período de escasez en la guerra civil y a la astuta explotación de las fuerzas del mercado bajo NEP” [Nueva Política Nacional] (“to the stingy management of resources during the period of civil war scarcity and to the shrewd exploitation of market forces under NEP”; 79)

<sup>56</sup> El movimiento del Montaje que surge en la Unión Soviética durante los años veinte aparece ligado a una de las tendencias artísticas más importantes del mismo período: el constructivismo. Los constructivistas consideran que el proceso de creación de una obra de arte es análogo al empleado en la fabricación de una máquina al utilizarse diferentes piezas que tienen que ser *montadas*.

realizado con la cara del actor Iván Mozzhukhin. En este experimento se corta de una cinta un primer plano\* del rostro inexpresivo de Mozhukin; a continuación se yuxtapone dicho plano a otros encuadres\* que muestran las imágenes de un plato de sopa, una mujer muerta en un ataúd y un niño jugando; finalmente se proyecta la película ante diferentes grupos de espectadores escogidos al azar y se les pregunta su opinión acerca de las imágenes que han visto. Todas las personas del público coinciden en señalar las distintas reacciones (hambre, pena, alegría) que la cara del actor manifiesta frente a cada uno de los objetos cuando en realidad la cara ha sido siempre la misma. Con ésta y otras experiencias similares, Kuleshov sostiene que el significado del plano cinematográfico no sólo emana de la reproducción fotográfica de la realidad sino también del que adquiere en su relación con otros planos filmicos, es decir, del obtenido a través del montaje.

En 1924 Kuleshov dirige su primer largometraje, *Las aventuras extraordinarias de Mr. West en el país de los bolcheviques* (*Neobycaynye prikljucenija Mistera Vesta v strane bolseviok*), comedia de intención satírica acerca de los prejuicios de un empresario norteamericano que, acompañado por su guardaespaldas (un *cowboy*), visita Moscú en viaje de negocios. Una banda compuesta de “degenerados contrarrevolucionarios” trata de extorsionarlo, pero es rescatado por la policía estatal, que le enseña el verdadero Moscú bochevique. La cinta incorpora “el efecto Kuleshov” al combinar imágenes de un noticiario con las rodadas para la película creando,

mediante la técnica del montaje, una unidad espaciotemporal ilusoria ante los ojos del espectador.

Otra de las figuras vinculadas al nuevo cine soviético es la de Dziga Vertov (1896-1954), operador y documentalista que al igual que Kuleshov viaja en los trenes *agit* como corresponsal de guerra. En 1917 trabaja para el Comité de Cine como supervisor de los noticiarios de *Narkompros* y publica, pocos años después, una serie de manifiestos en los que él y su grupo de jóvenes documentalistas, el grupo *kinoki* (Cine-ojo), atacan el cine de ficción y postulan un cine basado en la organización del material documental:

Al sumergirse en el caos aparente de la vida, el *cine-ojo* intenta encontrar en la vida misma la respuesta al tema tratado. Encontrar la resultante entre los millones de hechos que presentan una relación con el tema. Montar y arrancar a la cámara lo que tiene de más característico, de más útil, organizar los fragmentos filmados, arrancados a la vida, en un orden rítmico visual, cargado de sentido, en un extracto de “yo veo” (Romaguera 34).

Entre 1922 y 1925 el grupo Cine-ojo realiza una serie de documentales-noticiarios, los llamados *Kino-Pravda* (Cine-verdad), llevando a la práctica las teorías expuestas en sus manifiestos. Prueba de la popularidad que *Kino-Pravda* tiene entre el público ruso es la circunstancia de que “el público escribía a los film trusts y los periódicos locales si *Kino-Pravda* no llegaba para la fecha prevista. Era el único componente del programa de cine que recordaba al público la nueva época y sociedad en que estaban viviendo” (“Audiences would

write to film trusts and to their local newspapers if *Kino-Pravda* did not arrive on schedule. It was often the single item on the film-programme that reminded the audience in what a new age and a new kind of society they were living"; Jay Leyda 177).

En 1928 Vertov dirige *Céloveks Kinoapparatom* [*El hombre con la cámara*] (1929), una de las películas más insólitas en la historia de séptimo arte, donde se visualiza las distintas partes que integran la producción de un film. La acción gira en torno a un equipo de cine que rueda en las calles de Moscú desde que amanece hasta el atardecer. Utilizando diversos trucos fotográficos y de montaje -como, por ejemplo, la imagen que muestra una cámara gigantesca sobre la cual aparece el operador del título de la película con su propia cámara y un trípode- el film alterna secuencias del proceso de rodaje con otras de la esposa de Vertov en la fase del montaje, además de aquéllas en las que un grupo de espectadores asiste a la proyección de *Céloveks Kinoapparatom*. Vertov anticipa, al igual que Keaton en *El moderno Sherlock Holmes*, una de las tendencias presentes en el cine de décadas más recientes, el metacine, que incorporarán directores como François Truffaut en *La noche americana* (*La nuit americaine*, 1973), Woody Allen en *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) y Giuseppe Tornatore en *Cinema Paradiso* (1988), entre otros.

Con Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948), director, teórico y escritor cinematográfico, la teoría del montaje alcanza su máxima complejidad estética.

Intelectual marxista de enorme influencia<sup>57</sup>, es una de las personalidades más singulares y creadoras del arte fílmico. Eisenstein entra en el mundo del cine de la mano de su rival artístico: el teatro. En 1920 se incorpora al Teatro Obrero del Proletkult, donde trabajará diseñando decorados y dirigiendo varias obras en las que ya sobresalen algunos elementos cinemáticos. La primera de ellas es *El hombre sabio*, fundada en atracciones procedentes del circo y el cabaret, cuyos ruidos desconcertantes aturden al espectador. De esta experiencia teatral surge su primer manifiesto teórico, “El Montaje de Atracciones” (1923), ensayo pionero del concepto de montaje que el realizador ruso desarrollará plenamente en sus películas más célebres así como en escritos posteriores. En *Lef*, revista literaria del poeta y dramaturgo Vladimir Maiakovski, en cuyas páginas se publica dicho ensayo, Eisenstein defiende el papel crucial que el montaje de atracciones desempeña en el escenario:

Es un camino que libera completamente al teatro del yugo de la “figuración ilusoria” y de la “representatividad”, hasta ahora decisiva e inevitable, para pasar al montaje de “cosas reales”, admitiendo al mismo tiempo la inserción en el montaje de “fragmentos figurativos” completos y una trama narrativa coherente, pero ya no como algo suficiente y determinante, sino como atracción dictada por una pura fuerza de acción, elegida conscientemente para aquella determinada intención final

(Romaguera 75)

---

<sup>57</sup> El marxismo ocupa un lugar central en los escritos teóricos del director ruso. Su concepto del montaje cinematográfico -choque de distintos planos del que emana una idea abstracta- se funda en la visión dialéctica de la historia que elabora Karl Marx.

En 1924 Eisenstein dirige su primer largometraje, *La huelga* (Stacka, 1925). El héroe individual del cine narrativo convencional es reemplazado en esta primera película revolucionaria del cine soviético por un héroe colectivo: los huelguistas de una fábrica metalúrgica que protestan contra las condiciones inhumanas y opresivas de su trabajo. La escena más famosa de *La huelga*, aquélla con que concluye el film, consiste en un montaje que yuxtapone imágenes de la masacre que el ejército zarista perpetra contra los trabajadores y sus familias con planos de reses de ganado sacrificadas en un matadero. El propósito de Eisenstein no consiste en mostrar la acción simultánea de dos situaciones de extrema brutalidad sino en utilizar una metáfora cinematográfica que refuerce la agresividad del bárbaro acto de los soldados zaristas.

Con motivo del vigésimo aniversario de la fallida revolución de 1905 contra la monarquía rusa, Eisenstein realiza *El acorazado Potemkin* (*Bronenosez Potemkin*, 1925), una de las grandes obras maestras del cine de todos los tiempos. En esta excepcional película el director ruso presenta a lo largo de cinco partes o actos los sucesos acaecidos en la ciudad de Odessa, uno de los focos principales de la rebelión, deteniéndose especialmente en la violenta represión por parte de las fuerzas zaristas de la población civil, que ha demostrado en público su solidaridad con los marineros amotinados del buque *Potemkin*. La secuencia más célebre del film es la que tiene lugar en las escaleras cerca del puerto, escenario de la atroz masacre de una multitud indefensa. En los cuatro minutos y veinte segundos que dura la secuencia en la versión original se contraponen en un montaje rítmico primeros planos con

planos generales, planos de individuos (la madre que lleva en los brazos al hijo batido por las balas zaristas, la anciana que suplica a las tropas, etc.) con planos que muestran el descenso en filas de los soldados y la huida caótica del pueblo. El punto álgido de este fragmento aparece en las imágenes del cochecito que cae rodando escaleras abajo, funcionando, afirma Eisenstein, “como un acelerador directamente progresivo de los pies que vienen avanzando. El acto de bajar los escalones paso a paso se convierte en el acto de bajar los escalones...rodando” (Romaguera 79). Pese a que un *tempo* acelerado marca el paso de una imagen a otra (planos de dos segundos frente a los planos de cuatro segundos del resto de la película), la duración total de la secuencia “las escaleras de Odessa” supera a la que habría existido en el tiempo real, dándose así prioridad al tiempo psicológico de las víctimas de la masacre.

Como conmemoración del décimo aniversario de la revolución bolchevique, la distribuidora y productora estatal *Sovkino* encarga al cineasta la realización de *Octubre* (*Oktiabar*, 1928). Con numerosos medios y personal a su disposición, Eisenstein rueda a lo largo de seis meses el asalto al poder en San Petersburgo de las fuerzas revolucionarias. El resultado es una película de casi tres horas que fue reducida luego considerablemente al cortar todas las escenas en que aparece LeonTrotski, condenado al exilio durante la filmación de *Octubre*. Eisenstein lleva de nuevo a la práctica su teoría del *montaje intelectual* (montaje discontinuo) mediante la yuxtaposición de imágenes que no guardan ninguna relación entre sí y de cuyo choque deriva en la mente del espectador una idea que las vincula conceptualmente. Esta técnica, señalan Thompson y Bordwell,

“crea correspondencias, analogías y contrastes que *interpretan* los hechos de la historia. La interpretación no se entrega simplemente al espectador; más bien, las discontinuidades del montaje fuerzan al espectador a determinar significados implícitos” (*El arte cinematográfico* 287). Los planos que contraponen, por ejemplo, imágenes de símbolos religiosos con aquéllas de medallas militares sugieren al público los ideales absurdos por los que el ejército del gobierno provisional sacrifica miles de vidas humanas durante la primera guerra mundial.

Eisenstein cierra la etapa muda de su producción cinematográfica con *La línea general* (*Staroe i Novoe*, 1929), un canto de alabanza a la colectivización agraria y la mecanización del campo. Rodada en su mayor parte en exteriores, el cineasta presenta por primera vez una protagonista individual, la campesina Marga Lapkina, símbolo del triunfo sobre la ignorancia y la pobreza del medio rural. El montaje utilizado es el que el director denominará *montaje tonal*, término que define un conjunto de planos que, a la manera de una composición sinfónica, desarrolla un tema principal y otro secundario. Como ejemplo de este tipo de montaje en *La línea general*, Eisenstein señala: “lo temático *menor* de la cosecha está resuelto por lo temático *mayor* de la tempestad, de la lluvia; e incluso las mieses acumuladas -tema mayor tradicional de la fecundidad bajo el calor del sol- son por sí mismas una resolución del tema menor al aparecer mojadas por la lluvia” (Romaguera 82).

Vsevolod I. Pudovkin (1893-1953), otro de los grandes genios del montaje soviético, se inicia en el cine integrándose en el Laboratorio Experimental de Kuleshov y realizando dos cortometrajes, *Mekanika golovnogo mozga* [*El*

*mecanismo del cerebro* ] (1925), documental acerca de los principios de la reflexología pavloviana, y *Chajmatanaia goriatcka* [*La fiebre del ajedrez*](1926), comedia al estilo de las realizadas por Mack Sennett. Su primer largometraje será *Madre* (*Mat*, 1926), inspirado en la novela homónima de Máximo Gorki, con una acción que se desarrolla durante la revolución de 1905. Esta película ilustra las diferencias más notables entre la producción filmica de Eisenstein y Pudovkin: mientras que el primero privilegia el protagonismo del héroe colectivo -como ya se ha visto en *La huelga*, *Octubre*, y *El acorazado Potemkin*- el segundo destaca en *La madre* las emociones y los actos de un personaje determinado; en este caso, los de Nilovna, una mujer humilde y con escasa conciencia política, que termina por unirse a la causa revolucionaria tras la muerte de su esposo y el encarcelamiento de su hijo Pavel. Las divergencias estéticas entre los dos cineastas son sobretodo patentes en su uso del montaje. Si para Eisenstein la teoría del montaje se funda en el concepto de *colisión* de planos inconexos, Pudovkin, por su parte, apoya la unión articulada de las imágenes en el film: “La expresión ‘rodar una película’”, señala el cineasta, “es del todo falsa y debe desaparecer del uso. Un film no es rodado, sino construido con cada uno de los fotogramas y con las escenas que constituyen su materia prima” (Romaguera 368). Pudovkin prescinde del montaje intelectual utilizado por Eisenstein y recurre a un montaje que desempeña simultáneamente funciones metafóricas y narrativas, tal como sucede en la secuencia final de *La madre*. En este célebre fragmento el director alterna de modo simbólico imágenes del deshielo en un río con aquéllas que muestran la marcha de una

manifestación de trabajadores. Dichas imágenes son asimismo elementos narrativos del film cuando el río se convierte en el medio que facilitará la huida de Pavel de la prisión.

En 1927 el cineasta filma *El fin de San Petersburgo* (*Koniets Sankt-Petersburga*), película realizada para conmemorar el décimo aniversario de la revolución bolchevique y que, al igual que *La madre*, se centra en un drama individual -la progresiva participación política de un campesino que emigra a la ciudad- enmarcado por los sucesos que conducirán a la sublevación contra el régimen zarista. En *Tempestad sobre Asia* (*Potomok Chingis Khana*, 1928), Pudovkin presenta una vez más la trayectoria ideológica y psicológica de su protagonista, un joven mogol, personalizando, como en su film anterior, el trasfondo histórico (la invasión de Mongolia por el ejército británico) en el que se desarrollan las acciones del personaje central.

Otra figura paradigmática del nuevo cine soviético es la del ucraniano Alexandr Dovjenko (1894-1956). La etapa muda de su producción fílmica se distingue por el hábil manejo de metáforas visuales así como por el uso frecuente de un montaje elíptico. *Arsenal* (*Arsenal*) y *La tierra* (*Zemlya*), películas realizadas en 1929 y 1930, respectivamente, ejemplifican este interés de Dovjenko por potenciar al máximo la belleza de los planos cinematográficos y su carga simbólica. En *Arsenal*, film épico fundado en un episodio acaecido en Ucrania durante la guerra civil posrevolucionaria, Dovjenko resalta los horrores del conflicto con una cadena de metáforas que descubren la cara absurda y macabra de la muerte: la carcajada petrificada del soldado gaseado; la sonrisa

en el rostro congelado de un cadáver; la mano que sobresale de un montículo de barro, etc. En *La tierra* el cineasta rinde de nuevo homenaje al paisaje y los hombres de su Ucrania natal mediante una fusión lírica de lo real y lo legendario en la que se ensalza la mecanización y la colectivización agrarias. Aclamada por la crítica occidental como una de las grandes obras maestras de la cinematografía mundial, *La tierra* fue lamentablemente descalificada por los críticos soviéticos, quienes la tildaron de “fascista” y “contrarrevolucionaria”.

### **El movimiento expresionista alemán**

Pese a las dificultades económicas y políticas que atraviesa Alemania como consecuencia de su derrota en la primera guerra mundial, dicho país cuenta al final de la contienda con una poderosa y competitiva industria cinematográfica. Entre los factores que explican el auge de la producción filmica alemana en estos años figuran la fusión en 1917 de las principales productoras, distribuidoras y cadenas de cines del país en la Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), así como las fuertes restricciones a las que se somete la importación de películas extranjeras entre 1916 y 1920, circunstancia que propicia el desarrollo de las compañías cinematográficas nacionales. La hiperinflación que se desata en Alemania tras el cese de las hostilidades favorece igualmente la exportación de sus films a Latinoamérica y a Europa central y oriental.

La estabilización del marco en los años veinte trae consigo, sin embargo, una serie de ajustes de adversas consecuencias para la industria fílmica. Con la

puesta en circulación de la nueva moneda, los distribuidores optan en muchos casos por importar películas extranjeras de coste sensiblemente inferior a las producidas en el país. Los intereses de las productoras germanas se ven asimismo perjudicados por la nueva cuota de pantalla que en 1925 permite a los cines alemanes proyectar un número mayor de films de otras nacionalidades, el cincuenta por ciento del total frente al quince por ciento del lustro anterior. Las cuantiosas pérdidas económicas de la UFA - debidas fundamentalmente a los exorbitantes presupuestos de las producciones de Erich Pommer, líder de la industria-, tratan de paliarse con la creación en 1926 de la distribuidora Parafumet (Paramount-UFA-Metro). El acuerdo de la UFA con los dos gigantes americanos facilitará durante un breve periodo la entrada en el mercado alemán del cine estadounidense al igual que los contratos de sus actores y técnicos con los estudios hollywoodenses.

La recién nacida república de Weimar suprime en 1919 la censura estatal, que se implanta de nuevo al año siguiente ante la oleada de protestas suscitadas por la producción de numerosas películas de temática sexual -las llamadas *Aufklärungsfilme*- como *Las hienas de la lujuria*, *Prostitución* o *La mocedad de un hombre*, entre otros títulos. El renacimiento cultural que experimenta la sociedad alemana al final de la guerra - Berlín y París son los dos polos más visibles de la vanguardia europea- se manifiesta en movimientos como el *Aufbruch*, tendencia artística de corte marxista que capitanea la izquierda radical y cuya influencia se hace notar en el medio filmico. Las discusiones acerca del status del cine con relación a las demás artes -el *Kino*-

*Debatte*- defenderán la autonomía estética de la cinematografía alemana y su contribución a la cultura del país. Entre las tendencias más significativas en el cine de Weimar (rótulo que acoge las películas mudas y sonoras realizadas desde la proclamación de la república de Weimar en 1919 hasta su caída en 1933) deben mencionarse las cuatro siguientes: los espectáculos históricos, el movimiento expresionista, el *Kammerspielfilm* y el cine de la “nueva objetividad”.

El cine italiano ya había puesto en boga durante los años de la preguerra el género de la epopeya histórica con películas como *¿Quo Vadis? (Quo Vadis? 1912)* de Enrico Guazzoni y *Cabiria (Cabiria 1913)* de Piero Fosco. En Alemania, Ernst Lubitsch es el gran maestro de este género de fastuosos decorados y cientos de extras. Su colaboración con la UFA se remonta a 1918, año en que dirige a la célebre Pola Negri en *Los ojos de la momia (Die Augen der Mumie Ma)* y *Carmen (Carmen)*. Negri será de nuevo la protagonista de dos épicas espectaculares de enorme popularidad: *Madame DuBarry (Madame Dubarry, 1919)* y *Ana Bolena (Ana Boleyn, 1920)*. En ambas recreaciones históricas Lubitsch demuestra su especial destreza técnica en el uso del montaje rápido y la iluminación artificial. Los éxitos que sus producciones cosechan en las taquillas mundiales no pasan desapercibidos a los estudios hollywoodenses, y en 1923 el director alemán emigra a Estados Unidos, donde aportará a la cinematografía americana un nuevo género filmico: la comedia eróticosentimental.

Con *El gabinete del Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920)*, Robert Wiene lleva por primera vez a la pantalla la estética de la distorsión que el arte y

teatro expresionistas habían difundido en las primeras décadas del siglo. Al guión original de la película (los crímenes acaecidos en la ciudad de Hoslstenwall tras la llegada de un misterioso hipnotizador -Caligari- y su espectáculo ambulante) se le agrega un relato como marco de la acción central: Francis, el narrador, es a la vez un demente recluido en un manicomio; Cesare, el sonámbulo del espectáculo, es otro de los pacientes y Caligari -revela el film en sus secuencias finales- el inofensivo director del manicomio. Si la intención de los guionistas era, como afirma Gubern, “denunciar, a través de esta parábola fantástica, la criminal actuación del estado alemán, que utilizó a sus súbditos durante la guerra como el satánico Caligari a su subordinado Cesare” (138), la historia se transforma ahora en el relato ambiguo de una mente perturbada cuya locura se representa visualmente en los edificios distorsionados de los decorados así como en los movimientos y el maquillaje de los actores de la película<sup>58</sup>. Las exageradas dimensiones de la realidad externa que muestran las telas pintadas reflejan, como en los cuadros expresionistas, un estado subjetivo y caótico. “Si el decorado ha sido concebido”, declara en 1924 Conrad Veidt, el actor que interpreta a Cesare, “con el mismo estado espiritual que rige la mentalidad del personaje, el actor encontrará en ese decorado una valiosa ayuda al componer y vivir su papel. Él se fundirá con el medio representado, y ambos se *moverán* en el mismo ritmo” (“If the decor has been conceived as having the same spiritual state as that which governs the character’s mentality,

---

<sup>58</sup> Ésta es la tesis que en su célebre estudio *De Caligari a Hitler* adelantó Siegfried Kracauer en su análisis de la película. En “The Cabinet of Dr. Kracauer”, Noël Carroll considera que la naturaleza subversiva de la película no desaparece con la inclusión de un marco narrativo, como sostiene Kracauer, sino que al contrario se refuerza con él.

the actor will find in that decor a valuable aid in composing and living his part. He will blend himself into the represented milieu, and both of them will *move* in the same rhythm"; Bordwell, *Film History* 112).

El expresionismo de Wiene tiene como sucesores más directos los *Schauerfilme* o películas de fantasía y terror, que aparecen en las pantallas alemanas durante los años veinte; algunos de sus títulos más significativos -*El Golem* (*Der Golem*, 1920) de Paul Wegener y *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1926) de Henrik Galeen- son nuevas versiones de películas producidas en la década anterior. Las obras maestras de sus continuadores vendrán, sin embargo, de la mano de dos grandes figuras de la cinematografía germana y occidental: Fritz Lang y F. W. Murnau.

En colaboración con su esposa, la guionista Thea von Harbou, Lang dirige para la UFA *Las tres luces* (*Der müde Tod*, 1921), alegoría romántica sobre la lucha del Amor contra la Muerte que el cineasta desarrolla en el Bagdad del siglo IX, en la antigua China y en la Venecia renacentista. Los impresionantes decorados exóticos de los tres episodios, creados por dos de los diseñadores de *Caligari*, junto al hábil uso de la luz en la creación de espacios geoméricamente estilizados, constituyen los elementos visuales más sorprendentes de la puesta en escena expresionista. El impacto que causa la película de Lang en Alemania y en el extranjero es corroborado por el éxito de sus seriales, como *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922), film psicológico cuya acción sigue los pasos de otra mente caligaresca, la del psicoanalista y criminal Dr. Mabuse, por los cabarets y casas de juego de la Alemania de la posguerra. En *Los*

*Nibelungos (Die Nibelungen, 1922-1924)*, Lang recrea en dos largometrajes de gran belleza plástica la leyenda nórdica *Nibelungenlied*, utilizando una vez más decorados y vestuarios con diseño geométrico. La película más célebre de su etapa muda, la superproducción *Metrópolis (Metropolis, 1926)*, traslada al espectador al mundo deshumanizado de una ciudad futurista dividida en trabajadores y capitalistas. La extrema ingenuidad de la trama, que propone una solución sentimental para el conflicto, contrasta con la imponente arquitectura expresionista de la ciudad que aparece en el film y la complejidad técnica de los efectos especiales, como los utilizados mediante el sistema Shufftan, truco fotográfico que consiste en el reflejo en un espejo de la imagen de un escenario realizado en maqueta o fotografiado. Tras rechazar la oferta de Hitler para dirigir la industria cinematográfica alemana -*Metrópolis* era una de sus películas predilectas-, Lang emigra a Estados Unidos, donde abordará diferentes géneros filmicos en sus producciones con los estudios hollywoodenses.

Con un guión inspirado en la novela *Drácula (1897)* de Bram Stoker, Murnau realiza en 1922 *Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauen)*, obra cumbre de su etapa expresionista y una de las más sobrecogedoras que ha dado el cine de terror. “Mientras el expresionismo de *Caligari* era sobretodo gráfico, el de *Nosferatu*”, afirma David Cook, “es casi puramente cinematográfico” (“Whereas *Caligari*’s Expressionism was mainly graphic. *Nosferatu*’s is almost purely cinematic”, 124). Murnau, en efecto, prescinde de los decorados artificiales de la película de Wiene y opta por escenas rodadas en exteriores de las que derivan las imágenes más espeluznantes del film. El

empleo de diversas técnicas cinematográficas y trucos fotográficos -como el uso de ángulos bajos que hacen más siniestra la presencia del vampiro o el de película negativa para marcar el cambio del mundo real al de Nosferatu- junto a la apariencia grotesca del vampiro mismo -una figura humana con orejas de murciélago y dedos encorvados- son los recursos expresionistas de mayor relevancia en este clásico universal del arte mudo.

Paralela al expresionismo surge a comienzos de la década una nueva tendencia, el *Kammerspiefilm*, nombre que procede del teatro de cámara o *Kammerspiel* que inaugura el dramaturgo Max Reinhardt en 1908<sup>59</sup>. Los *Kammerspiefilme* muestran en situaciones realistas la vida cotidiana de la clase media baja, haciendo especial hincapié en la psicología de los personajes. Carl Mayer, guionista de *Caligari*, es el fundador y principal representante de este género en el cine de Weimar. Entre los guiones que escribe Mayer para varias producciones realizadas en estos años se destaca el del film *El último* (*Der letzte Mann*, 1924) de Murnau. El argumento de *El último*, como casi todos los argumentos de los *Kammerspiefilme*, es bastante sencillo: tras ser relegado a causa de su avanzada edad a un puesto de menor categoría (celador en los lavabos), el portero de un hotel berlinés tiene que renunciar a su flamante uniforme, símbolo de su orgullo y amor propio. Sin la ayuda de intertítulos, la película presenta el progresivo deterioro psicológico que sufre el protagonista, apoyándose en el uso de la *enfesselte camera* o cámara desencadenada, y que representa, “un intento de antropomorfizar el aparato cinematográfico, de animar

---

<sup>59</sup> Para un análisis de la influencia que Reinhardt ejerció en el cine de la época, véase *La pantalla diabólica* de Lotte H. Eisner.

la mirada de la cámara imaginando en ella un sujeto menos que humano o más que humano” (Elsaessery 47). Al magnífico trabajo de cámara del cinematógrafo Karl Freund (1890-1969) y de Murnau se deben los aciertos más notables de esta inquietante pieza filmica. Técnicas como la lente desenfocada o la sobreimpresión y el manejo de una cámara en constante movimiento visualizan el punto de vista del infeliz portero, cuya desgracia se resuelve con un final inverosímil. El enorme éxito que tiene *El último* en el extranjero es superado por el de *Varieté* (*Varieté*, 1925) de E. A. Dupont, film donde el dinamismo de las imágenes resulta una vez más de la continua movilidad de la cámara. Protagonizada por el mismo actor, Emil Jannings, y fotografiada asimismo por Freund, la película es especialmente bien acogida en las taquillas norteamericanas, afianzando la influencia del cine alemán en la narrativa del cine clásico hollywoodense.

A mediados de los veinte, el cine expresionista y el *Kammerspielfilm* son desplazados en las pantallas germanas por los *Strassenfilme*, largometrajes cuyo realismo -creado en los estudios- refleja el espíritu crítico que en el arte y la literatura encarna el movimiento la *neue Sachlichkeit* o “nueva objetividad”. El maestro indiscutible de esta tendencia en el terreno filmico es el director austriaco G.W. Pabst. Su primera película importante, *Bajo la máscara del placer* (*Die freulose Gasse*, 1925), enfrenta cara a cara y con un insólito lenguaje visual la opulencia y la miseria económica de la Viena de la posguerra. Mediante el uso persistente del montaje continuo o invisible, hasta entonces poco utilizado, Pabst disimula la fragmentación del corte cinematográfico -el

cambio de un encuadre a otro- filmando el movimiento que se inicia en un plano y se completa en el siguiente plano. Prohibida en Gran Bretaña por lo controversial de su trama (la vida de dos mujeres que se prostituyen para mantener a sus familias) y sometida a los tijeretazos de la censura en Austria, Francia e Italia, *Bajo la máscara del placer* será no obstante considerada como una de las obras maestras del realismo social cinematográfico. En su siguiente película, la melodramática *El amor de Jeanne Grey* (*Die Liebe der Jeanne Ney*, 1927), Pabst recurre nuevamente a las técnicas del film anterior y en particular al emparejamiento del eje de miradas donde un primer plano muestra a un personaje mirando hacia un punto fuera de la imagen y otro presenta el objeto de dicha mirada. *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1928) y *Tres páginas de un diario* (*Tagebuch einer Verlorenen*, 1928), protagonizadas por Louise Brooks (1906-85), son las últimas producciones mudas del director vienés. La popularidad que con el tiempo han ido ganando ambos films radica en la excepcional actuación de la *vamp* americana. Brooks transforma, como señala el crítico de cine David Parkinson, el arte de la interpretación en la pantalla grande y así lo reconocerá Henri Langlois, el legendario fundador de la Cinémathèque Française: “¡No hay Garbo!; ¡no hay Dietrich!; ¡sólo hay Louise Brooks!” (“There is no Garbo! There is no Dietrich! There is only Louise Brooks”; Parkinson, 62), exclama Langlois en 1955 durante la exposición *60 ans de cinéma* en el Musée National de l'Art Moderne.

## El cine impresionista francés

El serio revés que sufre la industria cinematográfica francesa durante la primera guerra mundial será todavía visible en los años que siguen a la contienda. La producción y exportación de películas al extranjero han disminuido de modo considerable<sup>60</sup>, a la vez que, ante la inexistencia en Francia de un sólido sistema de cuotas, el cine norteamericano acapara las pantallas del país galo<sup>61</sup>. A comienzos de los veinte las películas francesas sólo representan el veinte por ciento del programa de las salas de proyección parisinas-

La crisis es patente asimismo en la reestructuración que experimentan las principales compañías francesas, Pathé y Gaumont, con el objetivo de minimizar las pérdidas económicas. Dichas productoras comienzan a reducir el número de películas que financian al año, al mismo tiempo que incrementan sus inversiones en su distribución y exhibición, las dos vertientes de la industria que garantizan una segura rentabilidad. El sector de la exhibición es el que sostiene, a lo largo de este período, un mayor crecimiento, evidenciado en el número progresivo de cines que abren sus puertas en todo el país y en las recaudaciones cada vez más altas obtenidas en la taquilla: desde 85 millones de francos en 1923 hasta 230 millones en 1929<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> En *Film History*, Thompson y Bordwell aportan las siguientes cifras: en 1926, la producción francesa se limitaba a 55 películas, frente a las 202 alemanas y las 725 norteamericanas. En 1928, Francia producía 94 películas, frente a las 221 de Alemania y las 641 de Estados Unidos.

<sup>61</sup> Dado el enorme éxito comercial de los filmes norteamericanos, los propietarios de los cines franceses se opusieron sistemáticamente a que se estableciera cualquier tipo de control estatal sobre la importación de películas extranjeras

<sup>62</sup> La popularidad de las películas americanas y francesas así como la construcción de cines de lujo explican, señala Richard Abel en *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*, la rentabilidad de esta área de la industria, pese a que menos de la mitad de los cines galos operaban a diario y pocos de ellos tenían cabida para más de 700 personas (49-59).

El cine francés de comienzos de la década comprende una vasta y diversa gama de géneros. Los seriales que Louis Feuillade, creador del *Fantômas* cinematográfico, ha difundido con gran éxito en el decenio anterior, continúan formando parte de los programas de los cines franceses. Basados en adaptaciones literarias, *Les Deux gamines* (1921) de Feuillade y *Les Trois mousquetaires* (1921) de Henri Diamant-Berger figurarán entre los seriales más divulgados de la época. Las películas históricas, el cine fantástico y las comedias son géneros filmicos que también gozarán de una amplia popularidad en los años veinte.

Contra este cine comercial se rebela un grupo de escritores y cineastas para quienes el cine ya no es un simple espectáculo sino una manifestación artística de inusitada complejidad. En su defensa a favor de un cine de vanguardia, dicho grupo tuvo como principal mentor y portavoz al teórico, director y guionista Louis Delluc (1890-1924), pionero de la crítica cinematográfica. Admirador entusiasta del cine americano y sueco, Delluc despliega en los semanarios consagrados al séptimo arte una intensa labor ensayística y editorial, ejerciendo a la vez una clara influencia en las revistas literarias de la época, en las que ya aparece una sección fija dedicada al cine<sup>63</sup>. A Delluc se debe, asimismo, la publicación en Francia por primera vez de dos volúmenes de ensayos

---

<sup>63</sup> Revistas como *Les Nouvelles Littéraires*, *Le Crapouillot* y *L'Esprit nouveau* son testimonio del interés que los escritores franceses profesaron por el séptimo arte. En "American Film and the French Literary Avant-Garde (1914-1924)", Abel aborda la influencia que en la poesía de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars y Max Jacob ejerció el cine mudo norteamericano. En cuanto a la aportación de los escritores galos al terreno de la crítica y teoría filmicas, véanse su ensayo "The Contribution of the French Literary Avant-Garde to Film Theory and Criticism (1907-1924)" o su libro *French Film Theory and Criticism: A History / Anthology, 1907-1939*.

cinematográficos, *Cinéma et cie* (1919) y *Photogénie* (1920), así como la fundación en 1920 del primer cine-club de la historia.

En torno a este crítico francés nace, pues, la escuela de cine impresionista o primera vanguardia, formada por Germaine Dulac (1882-1942), Jean Epstein (1897-1953), Marcel L'Herbier (1890-1979) y Abel Gance (1889-1981). Entre las premisas teóricas de este movimiento, adquiere especial relevancia el concepto de *fotogenia*, término que desarrolla Delluc y que utilizarían los cineastas para referirse a la capacidad transformadora del cine y a las cualidades intrínsecas de la imagen filmica. En su ensayo "A propósito de algunas condiciones de la fotogenia" Epstein declara: "Un revólver en un cajón, una botella rota por el suelo, un ojo circunscrito al iris se elevan mediante el cine a la categoría de personajes del drama. Al ser dramáticos, parecen vivos, como si estuviesen situados en la evolución de un sentimiento". "Creo", continúa el realizador, "que si se quiere comprender cómo un animal, una planta, una piedra pueden inspirar el respeto, el temor, el horror, tres sentimientos fundamentalmente sagrados, hay que verlos vivir en la pantalla sus vidas misteriosas, mudas, ajenas a la sensibilidad humana" (Romaguera 338).

Los directores impresionistas manifiestan en sus películas un vivo interés por potenciar al máximo la belleza visual de las imágenes así como por explorar la introspección psicológica de los personajes. Este afán estético les llevará a rodar numerosas escenas en exteriores y a utilizar técnicas cinematográficas que reflejen distintos estados mentales. En *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style*, Bordwell resalta en particular las siguientes

técnicas formales: el montaje rápido, el uso de trucos ópticos como la sobreimpresión (exposición de una imagen en la misma tira de película), la colocación de filtros sobre la lente para producir una imagen nebulosa o la manipulación de espejos curvos que distorsionan la cara del actor o la actriz son técnicas que cumplen, según afirma el historiador, el propósito de sugerir determinadas *impresiones* y sensaciones, a menudo relacionadas con la subjetividad del protagonista. En una de las secuencias de *El Dorado* (1921), film rodado en España, L'Herbier se sirve de un filtro que produce una imagen borrosa de la heroína, sugiriendo de este modo la preocupación que ésta sentía por su hijo enfermo. En el drama conyugal *La Souriante Madame Beudet* (1923), Dulac muestra el aburrimiento de un matrimonio de clase media mediante planos grotescos de la cara del esposo cuando su mujer lo miraba. En *Coeur fidèle* (1923), Epstein destaca la infelicidad de la heroína utilizando también encuadres subjetivos y el montaje rápido, procedimientos que registran la realidad exterior desde el punto de vista de la protagonista.

Entre las aportaciones más significativas del cine impresionista, deben mencionarse igualmente *La rueda* (*La Roue* 1921-1923) y *Napoleón* (*Napoleon vu par Abel Gance*, 1923-1927), ambas de Gance. En *La rueda*, largometraje rodado totalmente en exteriores, este director pone al servicio de un melodrama convencional diversas técnicas impresionistas, desde el uso reiterado de primeros planos a la sucesión vertiginosa de imágenes, sobre todo en aquellas secuencias centradas en el mundo mecánico del raíl y la locomotora. En cuanto a *Napoleón*, la utilización de trípticos, o pantalla triple, y los numerosos

encuadres subjetivos volverían a demostrar, una vez más, el virtuosismo técnico del que hacía alarde el director galo.

### **El cine experimental**

En su ensayo “Las estéticas. Las trabas. La cinegrafía integral” (1927), Germaine Dulac, una de las primeras cineastas feministas, desarrolla el concepto de *cinegrafía* -difundido inicialmente por Delluc- con el que preconiza un arte cinematográfico *puro*, fundado en el movimiento de las imágenes y desprovisto de una estructura narrativa:

Hasta el momento sólo unos documentales realizados sin ideal ni estética, con el único objetivo de captar los movimientos de las cosas infinitamente pequeñas y de la naturaleza, nos permiten evocar los datos técnicos y emotivos de la Cinegrafía integral. Nos elevan, sin embargo, hacia la concepción del cine puro, del cine desprendido de cualquier aportación extraña, del cine entendido como arte del movimiento y de los ritmos visuales de la vida y de la imaginación. (Romaguera 98)

Este énfasis en la visualidad expresiva del nuevo medio artístico es una de las notas dominantes del cine experimental de la segunda mitad de la década, cuyos exponentes más visibles y polémicos van a ser el cine dadaísta y el surrealista.

Ante las atrocidades cometidas durante la primera guerra mundial, los dadaístas expresan su repulsa atacando los valores estéticos y morales establecidos con una serie de obras plásticas caracterizadas por el uso

persistente del *collage* (juxtaposición caótica de los elementos más dispares) y de técnicas como las que utiliza Marcel Duchamp en sus *ready-mades*, trabajos contruidos con objetos de la vida cotidiana que, una vez descontextualizados, se convierten en obras de arte, como su famoso urinario titulado *Fuente*.

Descontenta con las posturas nihilistas en que ha derivado el dadaísmo, una de sus facciones, la liderada por el poeta André Breton, se separa y crea, hacia mediados de los años veinte, una nueva corriente: el surrealismo. Los surrealistas propugnarán la liberación del subconsciente mediante la expresión de imágenes oníricas e irracionales en las que el erotismo se revela como uno de sus axiomas centrales. Bréton es uno de sus principales portavoces cuando reivindica en el primer manifiesto de dicho movimiento “el puro automatismo psíquico” y “la ausencia de todo control ejercido por la razón”. En la pintura, René Magritte, Paul Delvaux, Max Ernst, Joan Miró y, sobre todo, Salvador Dalí, llevarían a la práctica las consignas surrealistas en un haz de obras cuya huella es todavía perceptible en el arte contemporáneo.

En París -capital mundial de la vanguardia artística y literaria- escritores, cineastas, pintores y músicos colaborarán en la producción de varias películas de signo dadaísta y surrealista. Entre las primeras, destacan *Entr'acte* (1924) de René Clair y *Le ballet mécanique* (1924) del pintor cubista Fernand Léger<sup>64</sup>. Al compositor Erik Satie se debe la partitura musical del film de Clair cuyo guión el director ha escrito con el dadaísta Francisco Picabia. Léger, por su parte,

---

<sup>64</sup> El cubista español Juan Gris también se sintió tentado por la aventura del cine, como demuestra el corto *Petit scénario*, realizado en 1923.

dirige, produce y escribe el guión de *Le ballet mécanique*, ejemplo de su interés por la abstracción y las figuras animadas.

En el ámbito surrealista las contribuciones más significativas vendrán, en un principio, de la mano del fotógrafo americano Man Ray así como de Dulac. En *L'Etoile de Mer* (1928), Ray visualiza un poema de Robert Desnos con imágenes montadas al azar de diversos objetos. A su vez, Dulac realiza en el mismo año y a partir de un guión del dramaturgo Antonin Artaud *La Coquille et le Clergyman*. Refiriéndose a esta pieza filmica, el dramaturgo afirma:

He pensado que se podía escribir un guión que no tuviera en cuenta el conocimiento y la ligazón lógica de los hechos, sino que, yendo mucho más allá, buscarse en el oscuro origen y en el divagar del sentimiento y del pensamiento las razones profundas, los impulsos activos y velados de nuestros actos tenidos por lúcidos, *manteniendo* sus evoluciones en el terreno del surgir, de las apariciones. (*El cine* 11)

Dulac no seguirá al pie de la letra los dictados surrealistas del guionista. El desacuerdo de Artaud acerca de algunas de las técnicas utilizadas por Dulac en la película, junto a la exclusión de aquél en las fases de rodaje y montaje del corto, incitarían a los seguidores del escritor a boicotear *La Coquille et le Clergyman* el día de su estreno en el Studio des Ursulines.

Frente a este tímido surrealismo visual se alza la audacia innovadora e iconoclasta de un joven cineasta: Luis Buñuel (1900-1983). Los contactos del inquieto aragonés con los movimientos de vanguardia <sup>65</sup> se remontan a sus años

---

<sup>65</sup> Para un análisis pormenorizado de esta etapa de la trayectoria buñueliana, véase "Luis Buñuel: El joven cineasta y el mundo de las vanguardias", de Juan Cano Ballesta.

de estancia en Madrid, previos al traslado a París en 1925, cuando acude asiduamente a la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en el café de Pombo, así como a su relación con Dalí y Federico García Lorca, con quienes trabaría amistad en la Residencia de Estudiantes<sup>66</sup>. En dicho centro Buñuel organiza, entre 1920 y 1923, las primeras sesiones de cine-club que se celebran en España. Su andadura en el mundo del cine comienza, sin embargo, en Francia, donde trabajará como ayudante de dirección de Epstein en las películas *Mauprat* (1926) y *La Chute de la maison Usher* (1928). De esta época data también su labor como crítico cinematográfico en *La Gaceta Literaria* y *Cahiers d'Art*. Con la colaboración de Dalí<sup>67</sup>, el nuevo director escribe el guión de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), rodada con un magro presupuesto de veinticinco mil pesetas y estrenada en el Studio des Ursulines.

En una entrevista concedida por el cineasta en 1980, éste referiría las circunstancias que habían generado el guión de su primera película:

Teníamos que buscar el argumento. Dalí me dijo: “Yo anoche soñé con hormigas que pululaban en mis manos”. Y yo: “Hombre, pues yo he soñado que le seccionaba el ojo a no sé quién”. “Ahí está la película, vamos a hacerla”. En seis días escribimos el guión. Estábamos tan identificados que no había discusión. Escribíamos acogiendo las primeras imágenes que nos venían al pensamiento y, en cambio, rechazando

---

<sup>66</sup> De la inicial vocación literaria de Buñuel y de la relación que éste sostuvo con Lorca y Dalí, Agustín Sánchez Vidal da cuenta en su introducción a *Obra literaria* (1982) de Luis Buñuel y en *El enigma sin fin: Buñuel, Lorca, Dalí* (1988), respectivamente.

<sup>67</sup> Para un estudio de la aportación daliniana al séptimo arte, véanse *Salvador Dalí i el cinema*, así como el ensayo de Félix Fanés “Salvador Dalí, cineasta sin films” en *Surrealistas, Surrealismo y Cinema*.

sistemáticamente todo lo que viniera de la cultura o de la educación  
(Sánchez Vidal 64)

*Un perro andaluz* comienza, en efecto, con una de las imágenes más perturbadoras y desafiantes en la historia del cine: aquélla que muestra, en un primer plano, el filo de una navaja cortando por la mitad el ojo de una mujer. La fuerza visual y onírica de las secuencias del cortometraje se apoya en la fantasía desbordante de su creador al igual que en un rico arsenal de técnicas cinematográficas como el *flo*u o el ralenti . El erotismo provocador y la agresividad irracional de numerosas tomas junto a la discontinuidad espacio-temporal reflejada en los intertítulos configuran la escasa materia narrativa de esta pieza fílmica a cuya proyección inicial asistió, afirma Buñuel, "aristócratas, escritores y pintores célebres (Picasso, Le Corbusier, Cocteau, Christian Bérard, el músico Georges Auric) y, por supuesto, el grupo surrealista al completo" (*Mi último suspiro* 120).

En *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, 1930), una de las primeras películas sonoras del cine francés, la crítica buñuelesca a las convenciones sociales y morales de la burguesía se traduce en una serie de imágenes de claro contenido sacrilego-sexual. Sánchez-Vidal ha apuntado el paralelismo que existe entre algunas de dichas imágenes y la obra del Marqués de Sade, a la que además se hace explícita referencia en uno de los intertítulos de la película. A los pocos días de su estreno, el Studio 28, local donde se proyecta *La Edad de oro*, es asaltado por un grupo de extrema derecha, primer incidente de una retahíla de protestas que desembocaría en la retirada del mercado de todas las copias del film

durante más de cuarenta años. Destacados intelectuales y artistas de la época harían pública su adhesión al cineasta aragonés en el *Manifiesto de los surrealistas a propósito de La Edad de Oro*:

En la época de la “prosperidad” , el valor de uso social en la *Edad de oro* puede ser medido por la satisfacción de necesidad de destrucción inherente a los oprimidos y, tal vez también, por el halago de las tendencias masoquistas de los opresores. Pese a todas las amenazas que se ciernen sobre ella, este film servirá utilísimamente para hacer reventar esa gloria, siempre menos hermosa que la que ella misma nos muestra en un espejo (Romaguera 125)

A París también llega otro cineasta extranjero, el danés Carl Dreyer, contratado por la *Société Générale de Films* para dirigir una película basada en la vida de Juana de Arco. Con un equipo de rodaje internacional, un reparto de actores en su mayor parte francés y recurriendo a técnicas estilísticas procedentes del impresionismo francés, el expresionismo alemán y el montaje soviético, Dreyer lleva a cabo en *La Pasión de Juana de Arco (La Passion de Jean d’Arc, 1928)*, una de las grandes obras maestras de la historia del cine.. Pese a contar con un guión inspirado en la transcripción del juicio de Juana de Arco en Rouen, la reconstrucción histórica desempeña en este largometraje un papel secundario, pues en su lugar se privilegia un extremado realismo psicológico acentuado por el uso reiterado de primeros planos así como de ángulos contrapicados. La angustia y el sufrimiento del rostro desmaquillado de Renée Falconetti, actriz italiana que encarna a la heroína, junto a la

extraordinaria sencillez de los decorados contra un fondo blanco, reflejan los tensos interrogatorios a los que se ve sometida la acusada a lo largo del proceso. Si bien la crítica coetánea reconoce los aciertos artísticos del film de Dreyer, tampoco tiene reparos en señalar la utilización excesiva de los intertítulos que a veces entorpecen la fluidez de la narración filmica. En este sentido, el mérito del director danés radicaría, como oportunamente observaron René Jean y Charles Ford hace varias décadas, en “haber demostrado que el cine había llegado a un punto en que ya no podía seguir encerrado en el silencio” (156).

Durante la década de 1920 el cine norteamericano alcanza su madurez artística. Los géneros cinematográficos ya aparecen claramente codificados y sus estrellas -especialmente las del cine cómico - adquirirían la talla de héroes universales. El cine hollywoodense logra consolidar su hegemonía en las pantallas mundiales y refuerza su influencia con la contratación de los actores, guionistas y directores europeos más célebres de la época. A la popularidad del nuevo espectáculo de masas se debe la alta tirada de las revistas cinematográficas y el elevado número de cines que se construyeron en EEUU durante la tercera década del siglo.

Otras aportaciones importantes a los avances experimentados por el lenguaje filmico en aquellos años vendrían de la mano del expresionismo alemán, el impresionismo francés y el montaje soviético, cuyas obras maestras siguen despertando hoy el interés de especialistas y aficionados al séptimo arte.

### III. La recepción del cine en los años veinte

#### El cinematógrafo llega a España

El 28 de diciembre de 1895, en los bajos de un café parisino, hace su primera presentación pública el cinematógrafo de los hermanos Antoine y Auguste Lumière. A la sesión de *vistas* que se proyectan en el local - el *Salon Indien del Grand Café*- sólo asiste un número insignificante de espectadores; pocos días después, y a raíz del entusiasmo que ya despierta el nuevo medio, cientos de personas concurren a las funciones de imágenes animadas. El éxito arrollador del cinematógrafo en París se extiende durante los siguientes meses a otras capitales europeas, y en mayo de 1896 llegan a Madrid el artilugio de los Lumière así como el animatógrafo del británico Robert William Paul. El primero se da a conocer en el Hotel de Rusia; el segundo aparece ante el público en el recinto más modesto del Circo Parish. La difusión del cinematógrafo y otros aparatos de proyección por toda la geografía peninsular es inmediata, con sesiones itinerantes en Barcelona, Zaragoza, Valencia, Santander, Bilbao, San Sebastián, Gijón, La Coruña, Salamanca y otros puntos del país.

A los rodajes realizados en España por algunos operadores extranjeros en 1896 -*Place du port à Barcelone* del lionés Alexandre Promio es la primera filmación de una *vista española*- les sucederían los efectuados al año siguiente por varios operadores españoles. En este segundo grupo, el primer film del que se tiene noticia, *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, de Eduardo Jimeno, se rueda, según las investigaciones más recientes, en octubre de

1887<sup>68</sup>, y no se presenta ante el público hasta nueve años después. El catalán Fructuós Gelabert es, por su parte, el primero en filmar y estrenar una película de ficción, *Riña en un café*, acontecimiento que se produce en un barrio barcelonés el 24 de agosto de 1897.

Una simple ojeada a la prensa de la época evidencia la atención que despierta este incipiente arte de masas en la sociedad española de comienzos de siglo. A los numerosos barracones de feria consagrados a la exhibición del nuevo invento, se suman los teatros y salones de varietés cuyas programaciones incluyen las funciones cada vez más populares de cinematógrafo, como se ve en el siguiente anuncio:

*Barbieri.* Esta noche, a las ocho y media, inauguración de los espectáculos de proyecciones luminosas, cinematógrafo y baile español.

Mañana día 1 grandes funciones por secciones, desde las cuatro de la tarde, a precios muy reducidos. (Barrena 45)

La construcción a partir de 1906 de locales dedicados específicamente a la proyección de películas consolida la presencia del espectáculo cinematográfico en las grandes ciudades. El *Cinema X*, inaugurado el 31 de mayo de 1912, es el primero de esta clase que se abre en Madrid, acontecimiento del que enseguida da cumplida cuenta la prensa local:

*Cinema X.*- Con este título se inaugurará hoy un nuevo y elegante salón, exclusivamente destinado a cinematógrafo, en la Glorieta de

---

<sup>68</sup> Jon Letamendi y Jean-Claude Séguin sostienen que la primera producción española no fue, como se ha venido afirmando, la de Jimeno, sino la de Antonio Salinas, quien rueda el 11 de junio de 1897 "unas escenas de la *Plaza vieja de Vitoria*" (21).

Bilbao, solar del antiguo teatro de Maravillas.

La instalación de la cabina y aparatos es un modelo en su género y en la de las salas de espera, y espectáculos no se ha omitido gasto en punto a comodidad e higiene. (Barrena 47)

Durante las primeras dos décadas Barcelona lidera la actividad cinematográfica en España<sup>69</sup>. El elevado número de cines que operan en la ciudad y la fundación de casas productoras como Hispano Films (1906-1918), Studio Films (1915-1922) y Barcinógrafo (1913-1918) sitúan a la urbe catalana a la cabeza del país en dicho campo. En cuanto a las revistas especializadas, Barcelona es asimismo la pionera con las publicaciones *Arte y Cinematografía* (1910), *El mundo cinematográfico* (1911) y *El Cine* (1912).

El cinema ya provoca en estos años las protestas de las fuerzas más conservadoras. Ante las campañas del clero y de la burguesía reaccionaria contra la influencia *perniciosa* del nuevo medio, el gobierno decreta en noviembre de 1912 y diciembre de 1913 la censura previa de películas en todo el territorio. El apoyo de algunos periódicos -entre ellos el *ABC*- a la legislación censora no se hace esperar. El 6 de enero de 1914 aparece en las páginas de dicho diario madrileño la siguiente nota:

*La moral en el "cine".* - En la "Gaceta" se ha publicado una circular en la que el Sr. Sánchez Guerra ha recordado a los gobernadores civiles como Presidentes de las Juntas Provinciales de Protección a la Infancia y

---

<sup>69</sup> Entre los factores que explican la lenta implantación del cine en Madrid, el historiador Julio Pérez Perucha menciona los siguientes: una burguesía poco desarrollada (en comparación con la catalana); el fuerte arraigo de otros espectáculos (el sainete, la zarzuela, el género chico, etc), así como los frecuentes incendios que se producían en las salas cinematográficas (47).

**Represión de la Mendicidad, los preceptos de la Real Orden de 27 de noviembre de 1912 reglamentando las exhibiciones cinematográficas en los espectáculos públicos.**

**Motiva esa circular el haber quedado incumplida en la mayoría de las provincias la referida Real Orden, y en vista de las reclamaciones nuevamente formuladas por la opinión y la Prensa periódica contra los graves daños, de índole privada y social, que siguen ocasionando en la juventud algunas películas de tendencia inmoral o perniciosa (Barrena 49).**

**Es también en torno al segundo decenio del siglo cuando los intelectuales comienzan a interesarse por el fenómeno artístico y social que representa el cine. Desde octubre de 1915 el semanario *España*, fundado y dirigido por Ortega y Gasset, ya dedica una sección, la titulada “Frente a la Pantalla”, a la crítica cinematográfica. A las cuatro colaboraciones de Federico de Onís, firmadas con el seudónimo de *El espectador*, les suceden los ensayos de los mexicanos Alfonso Reyes y Martín Luis de Guzmán, escritos bajo el nombre de *Fósforo*. En su artículo “El porvenir del cine” (2 de diciembre de 1915), Reyes expresa las esperanzas que cifra en el nuevo arte -“El cine tiene, a nuestros ojos, todos los defectos y las excelencias de una promesa”- y afirma la trascendencia del medio filmico en la sociedad contemporánea: “Cada gesto humano, cada perfil de la civilización moderna, está destinado a vibrar en la pantalla. Estamos creando el cine, al paso que vivimos” (“El cine” 201).**

En junio de 1916, y a petición de Ortega, Reyes continúa su tarea crítica en el diario *El Imparcial* bajo el mismo seudónimo. En su artículo “La creación de un mito”, el ensayista da cuenta -como también lo harán los escritores vanguardistas en la siguiente década - del enorme impacto que el popular *Charlot* causa en la vida madrileña y de su resonancia mítica:

Habíamos anunciado que Charlot, rebasando el campo del cinematógrafo, saldría a la vida trocado en nuevo tipo cómico tan consistente como Pierrot. Y ¿quién no recuerda el Charlot del Carnaval? ¿Quién no ha visto los Charlots que se vendían en la feria de San Juan? ¿Y en el teatro de variedades del Retiro, el Charlot del restaurante acrobático? ¿Y en el circo de Atocha, el excelente Charlot de los trapecios? ¿Y, en los toros, el Charlot torero? Y véase cómo, en distintas aplicaciones, se saca partido de cada uno de los atributos del nuevo ente mitológico, del sombrero y del bastoncillo, del traje y aun las botas. (“El cine” 226)

### **La vanguardia literaria frente al cine: la recepción intelectual**

Desde 1980 varios trabajos críticos han destacado el interés que poetas y prosistas españoles expresaron por el fenómeno cinematográfico en los primeros decenios del siglo. Al pionero *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers (1920-1936)*, que C. Brian Morris publica en dicho año, le seguirían, entre otros, *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo (1981)* y *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico (1985)*, ambos de

Rafael Utrera. Más recientemente aparece *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España 1896-1936* (1996), estudio en el que su autor, David Pérez Bowie, aborda, entre otros aspectos, las reacciones de distinto signo que la pantalla grande despierta en los círculos intelectuales de la época. En el grupo de los detractores más acérrimos, el crítico señala a los noventayochistas Antonio Machado y Miguel de Unamuno, quienes aún en la década de los veinte -el cine ya es para entonces una reconocida manifestación artística- se pronuncian contra el medio fílmico, y remite al lector a las declaraciones que el segundo hace en 1923 al diario *La Nación* de Buenos Aires:

“Vi que al cinematógrafo se le llama el séptimo arte. ¿El séptimo?

Supongo que los otros seis serán: pintura, escultura, arquitectura, baile, música y poesía. Pero lo mismo podía ser el noveno si incluimos también la sastrería y la tauromaquia o toreo. Y debo confesar, antes de seguir adelante, que el cine me molesta bastante. Primero a los ojos y luego al espíritu” (33).

La poca disimulada cinematofobia de Unamuno contrasta con el apoyo entusiasta que al cine le prestan otros miembros de su generación. La huella cinematográfica en los esperpentos de Valle-Inclán, ya sea en las acotaciones escénicas, ya sea en el lenguaje gestual de algunos de sus personajes, demuestran la recepción favorable que el séptimo arte tiene en su producción dramática. Azorín también se decanta en estos años por el nuevo espectáculo, si bien su cinematofilia no revista especial importancia hasta la década de los

cincuenta, cuando publica *El cine y el momento* (1953) y *El efímero cine* (1955), volúmenes que recogen los ensayos cinematográficos más significativos del autor.

Es la vanguardia artística y literaria europea el primer movimiento que se identifica plenamente con la estética cinematográfica. En Italia el grupo futurista y su portavoz, Filippo Tomasso Marinetti, publican en 1916 el manifiesto *La cinematografía futurista*, reivindicando la autonomía del nuevo medio con respecto a las demás artes. En Rusia el poeta Vladimir Maiakovski es desde 1913 redactor de la revista *Kino*, donde aparecen sus ensayos dedicados al cine. En Francia Guillaume Apollinaire inicia en el mismo año una sección de crítica cinematográfica en la revista literaria *Les Soirées de Paris*, a la vez que incorpora su admiración por el séptimo arte en algunos de sus poemas y cuentos. En España la revista *Grecia* (1918-1920), uno de los principales órganos de la corriente ultraísta, publica en 1919 los poemas “Antes del cinema” de Apollinaire, “Friso ultraísta. Film” de Guillermo de Torre y “Cinematógrafo” de Pedro Garfias.

Para la revista madrileña *Cosmópolis* (1919-1922) Guillermo de Torre escribe en 1921 el ensayo “El cinema y la novísima literatura: sus conexiones”, donde defiende el medio filmico como la expresión artística que mejor capta el espíritu de la época; un arte joven y dinámico que rebasa “la limitación estática del teatro o del libro” y que constituye “el auténtico escenario de la vida moderna”. En su análisis del lenguaje cinematográfico, el autor señala los presupuestos

estéticos que acercan el poema vanguardista a las imágenes proyectadas en la pantalla, vinculando sus metáforas más audaces al trabajo del actor:

Así dice Epstein: “No se marca, se indica. En la pantalla la cualidad esencial de un gesto es no terminarse. La cara del actor no es tan expresiva como la de un mimo: prefiere sugerir”. Por ello, esta potencialidad sugeridora, que en la nueva lírica se confía a la imagen múltiple o a la metáfora dinámica, desdoblado en una perspectiva multiplicadora la sensación o el concepto, en el *film* se condensa en el lenguaje intuitivo del gesto, que precede gráficamente a la acción. (102-103)

En el terreno de la ficción, el mundo cinematográfico es por primera vez homenajeado en la novela *Cinelandia* (1923) de Ramón Gómez de la Serna. Reflejo de la meca hollywoodense y su *star-system*, Cinelandia es la ciudad fascinante “con algo de Florencia y con bastante de Nueva York” (35), la gran urbe donde los más singulares personajes -los hombres malos, los japoneses, los tenebrosos, la mujer luminosa, el hombre camaleón, etc- persiguen el dinero y la fama. Metáforas y greguerías vertebran esta crónica fantástica de todo lo que acontece en la capital del cine<sup>70</sup>. En “El lunar robado”, Ernesto Word, en un ataque de celos, le extirpa con un bisturí un lunar a su esposa la actriz Edma Blake. Este acto privado y *fatal* enfurece a la opinión pública de Cinelandia:

---

<sup>70</sup> En su prólogo a *Cinelandia y otras novelas*, Carolyn Richmond estudia los principales motivos cinematográficos que aparecen en dicha obra ramoniana.

A todo el mundo le crispaba la idea del suceso. Arrancar un lunar palpitante es como arrancar un ojo vivo a la carne, como desgajarla de un cabajón animado en que se encuentra la sombridez del pensamiento . . . .

Por quitar el lunar Ernesto Word, había profundizado tanto en su espalda que había abierto una fuente de sangre por la que casi se desangra, como si el lunar hubiera sido tapón de toda la sangre de Edma.

(77)<sup>71</sup>

Tampoco faltan en *Cinelandia* referencias a los debates que suscita el medio fílmico. La polémica, por ejemplo, en torno a un cine narrativo y comercial y otro con aspiraciones artísticas aparece en el fragmento “Películas de ensayo”, síntesis de la propia estética ramoniana. En la película poética o película de ensayo cualquier objeto cotidiano ocupa, como en una greguería, el centro de la imagen. Es la película de ensayo, presagia el narrador, “el nuevo invento que acabará con la vulgar proyección cinematográfica de hoy en día y que minará la ciudad cinelándica por su base como un terremoto seguido de neptúnicas trombas marinas” (138). La censura cinematográfica, otra de las caras más debatidas del séptimo arte, se ridiculiza en las páginas que describen la proyección de un film ante un grupo de censores ávido por cortar “lo mejor de la cinta, lo más vivo, y lo más claro” (169):

Algunos, cuando la luz se hacía en la sala después de la película pecaminosa, aparecían con los ojos vendados con esos pañuelos que son como esquelas de defunción de seda. Sus señoras se los habían

---

<sup>71</sup> Todas las citas de la novela proceden de la segunda edición (1995).

puesto en el momento en que culminaba la inmoralidad. (170)

En el terreno del ensayo las aportaciones más significativas vendrán de la mano de dos influyentes publicaciones culturales: *Revista de Occidente* (1923-1936) y *La Gaceta Literaria* (1927-1932). Durante los años veinte e inicios de los treinta, Ayala, Espina y Jarnés, así como otras destacadas figuras de la vanguardia literaria madrileña, dan a conocer sus reflexiones cinematográficas en las páginas que ambas revistas dedican al séptimo arte<sup>72</sup>. Entre los aspectos más debatidos en *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente* sobresalen los tres siguientes: 1) estética y recepción del medio filmico; 2) el cine como fenómeno social: la estrellas hollywoodenses y 3) la confrontación cine-teatro.

“Desde la ribera oscura (Sobre una estética del cine)”, de Fernando Vela, es el primer ensayo cinematográfico que aparece en la revista orteguiana<sup>73</sup>. En su defensa del cine como manifestación artística, Vela parte de los escritos de Béla Balázs y, al igual que el teórico húngaro, cuestiona los presupuestos en que se fundan estetas e historiadores de arte para menosvalorar el medio filmico. El cine es un espectáculo de masas, una fuente de diversión y entretenimiento, y por ello “el estético, dispuesto a encontrar el rudimento originario de todas las artes en un pirograbado polinesio, nunca admitirá que un nuevo arte germina allí donde su mujer y sus hijas van jueves y domingos entre la merienda y la cena” (205). “La mayor objeción contra el cine”, declara el

<sup>72</sup> En *La Gaceta Literaria* aparecen asimismo textos cinematográficos de Sebastià Gasch y de Salvador Dalí. En *Les avantguardes catalanes i el seu context cultural enfront del cinema. Textos i teories: 1917-1931* (1987) Joan M. Minguet Batllori aborda la importante influencia que el cine tuvo en la vanguardia catalana.

<sup>73</sup> Ortega funda la revista en 1923; el ensayo de Vela aparece en mayo de 1925

escritor, “está en su progeie. Es hijo del capitalismo y de la máquina; por tanto -concluyen los estéticos- es un prosaico producto industrial” (206). Vela rebate los ataques al popular espectáculo, afirmando, por un lado, los valores que el cine comparte con su generación -“está a nuestra misma temperatura, a nuestro tono y compás, todo joven y vivo, y se nos adapta como una camiseta de *sport*” (205)- y justificando, por otro, su naturaleza social: “en un principio todas las artes ostentaron un acusado carácter social, y el arte primitivo un cariz mágico. El arte del cine también tenía que ser primero una creación social, naturalmente, de la sociedad de nuestro tiempo -industrial y capitalista- y no de la época gótica” (206). En sus observaciones acerca de las técnicas visuales, Vela defiende asimismo el arte cinematográfico de aquéllos que lo consideran una simple reproducción de la realidad. Gracias a la movilidad de la cámara y a las imágenes en primeros planos, el cine presenta ante el espectador un mundo desconocido e inédito:

El cine nos estaciona largo rato ante un objeto, un rostro, una mano que escribe. Esta parada en el tubo de metropolitano que es el cine no nos impacienta. El cine está haciendo la microscopia de los movimiento puestos sobre su portaobjetos, está haciendo con sus rayos X la espectroscopia intratómica de gestos y cosas; mil rayas espectrales parecen bailar en la pantalla (209).

A las dos caras del nuevo medio -la psicológica e individual frente a la social y colectiva- consagran Espina y Ayala los ensayos “Reflexiones sobre cinematografía” e “Indagación del cinema”, respectivamente. Espina señala la

importancia de los elementos psicológicos *-la materia imaginativa-* en las imágenes cinematográficas así como el papel que el espectador desempeña en la recepción de dichas imágenes. El individuo que entra en el cine “se sumerge en un baño de oscuridad” (39), declara el joven escritor, y al sentarse frente a la pantalla, no se es sólo espectador sino “un poco actor, también, si no protagonista, subprotagonista, y representa como otra pantalla pequeña -a su vez reberverante- colocada enfrente de la pantalla grande” (37). Cine y arte moderno exigen del receptor “un esfuerzo, una postura violenta. Primero de la atención, después de la inteligencia, y, por último de la conciencia entera” (38).

Junto a los fundamentos estéticos del arte cinematográfico, Ayala destaca, por su parte, la vertiente social del nuevo espectáculo de masas y su capacidad para crear con las estrellas del celuloide los héroes y mitos de la sociedad contemporánea:

La multitud contempla al héroe, que despliega su actividad como podría desplegar las alas de su alma para crearse un mundo propio e intransferible. Observa sus movimientos y su actuación ; sigue sus pasos, adicta, sean los que sean, con independencia de cualesquiera circunstancias episódicas. (38)

En sus reflexiones acerca del culto que rinde el público a los dioses de la pantalla grande, Ayala señala asimismo otros dos fenómenos: el primero es la creación de personajes *tipo* que siempre interpretan los mismos actores -“Este tipo que el actor realiza le encadena como una necesidad. Es la zona en que vive confinado, y desde la que ha de partir para cubrir algunas etapas de su

posibilidad infinita"- y el segundo la marcada individualización a la que se somete la figura del protagonista :

El héroe cinematográfico sobresale, como un eje, de los polos de cada obra. Le concebimos abstraído de toda situación; le otorgamos un ser independiente. Y podemos reconocerle, no por los rasgos de su fisonomía humana, sino por sus atributos, por su máscara. Sus botas caracterizan a Charlot, como a Mercurio el alado coturno. (39)

Son, sin duda alguna, los actores cómicos del cine norteamericano los más homenajeados en las páginas de *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*. Ensayos, poemas, y numerosas reseñas evidencian el enorme interés con que la joven vanguardia sigue los pasos cinematográficos de cuatro geniales actores: Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd y Harry Langdon. El cine, y especialmente el cómico, es la nueva musa de la poesía: "El poema puro", afirma Jarnés, "no es más que un estremecimiento, y todo estremecimiento halla, como nunca, en la pantalla, su admirable zig-zag, su hoja de exacta temperatura". ¿"Quién", pregunta el escritor, "leyó una pastoral más bella que una escena campestre de Buster Keaton? ¿Quién leyó un poema tan patético que pueda superar en belleza a la cena "quimérica" de Charlot"? ("De Homero a Charlot" 3). "Sus films", señala Ayala al referirse a las películas de Keaton, "son verdaderos poemas de emoción lírica, con un sentimiento vago de desencanto y melancolía." (*El Colegial*" 3). En su comentario del poema *La Chaplinade ou Charlot poète*, de Ivan Goll, Gerardo Diego define igualmente al célebre vagabundo como una creación poética:

Charlot es esta cosa inaudita: un mito. Y esto, no como una proyección de su creador fuera de sí mismo, sino sin salir de su carne y hueso, y quién sabe si tampoco de su alma poética. Charlot es la arista cimera en que se funden la poesía y la danza. (384)

En 1929 aparecen en varios números de *La Gaceta Literaria* y con el título *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* los poemas que Rafael Alberti dedica a los cómicos del cine. El 1 de setiembre se publican, junto a los dibujos de la pintora Maruja Mallo, los poemas “Telegrama de Luisa Fazenda a Bebe Daniels y Harold Lloyd”<sup>74</sup>, “Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin” y “Charles Bower, inventor” bajo el singular título “¿Era yo un verraco que pastaba tranquilamente o una simple redactora de noticias extraviada en un campo de estiércol donde crece ese tierno floripondio amarillo titulado ‘Orines de burro’?” . Las alusiones a actores y actrices de la época o a objetos y situaciones que aparecen en las películas de los famosos cómicos son frecuentes en casi todo el poemario, como sucede en “Telegrama . . .”:

Decidida a mostrar le cul et les jambes aux soldats,  
 acepto empleo fino marimacho;  
 imprudente viento me confundió ayer cabra,  
 río,  
 gafas enamoradas  
 y amoroso saltamontes escote, risa ombligo,

---

<sup>74</sup> Luisa Fazenda y Bebe Daniels fueron, como señala Morris, dos actrices muy populares durante los años veinte. Daniels actuó junto a Lloyd en algunas de las comedias que el actor realizó en la década previa (178).

cadera tierno pellizco,  
 parir;  
 pienso parir burro delicado y feo niño  
 domino luna y francés (1)

A Harry Langdon, el actor con cara de niño bueno y mirada lánguida, lo presenta Vicente Huidobro como “el nuevo gran cómico del cinema” (1):

Ahora el telescopio descubre a Harry Langdon . . . en la célebre constelación donde Chaplin y Buster Keaton reinaban desde hace siglos.

Es divertido como un niño. Natural en el gesto cómico como Douglas en el atlético. Sin complicación, su risa llega a alcanzar la frescura bíblica. Es joven como Adam y tan fotogénico como Eva. Es el circo entre el Tigris y el Eufrates.

Ha perdido el paraíso y lo busca por las calles de Nueva York o en su bolsillo. (1)

Junto a los cómicos, Greta Garbo es la estrella más admirada por los escritores de vanguardia. César Arconada, poeta, prosista y redactor-jefe de *La Gaceta Literaria*, dedica a la divina su ensayo “Posesión lírica de Greta Garbo”<sup>75</sup>. “Perfecta y perversa”; “la mujer de llamas”; “Venus perseguida en los bosques nocturnos del cinema por un aleteo de miradas absortas” (5), son, entre otras, las frases con que Arconada retrata a la fascinante Greta. Garbo no

---

<sup>75</sup> En su biografía novelada *Vida de Greta Garbo* (1929), Arconada homenajea de nuevo al mito erótico de la década. El libro *Tres cómicos del cine* (*Charles Chaplin, Clara Bow, Harold Lloyd*) (1931) es también testimonio de su admiración por los cómicos de la pantalla norteamericana.

sólo encarna en la pantalla a la mujer sensual y apasionada; es también *la otra*, la amante o la adúltera, la mujer proscrita<sup>76</sup>:

Mientras las demás artistas se esfuerzan por crear el pudor -comedia de buenas costumbres-, Greta le desafía, le excluye. Prefiere el heroísmo a la honestidad. Sus películas no pueden concluir en orla matrimonial, felizmente burguesas. En todo caso, pueden comenzar ahí: en esa peripecia del matrimonio. Todos los caminos son posibles para la tragedia. Desde el matrimonio se va muy bien -por camino clásico- hacia ella. Sólo se necesita un amante. (5)

En octubre de 1928 *La Gaceta Literaria* consagra un número monográfico al séptimo arte en el que aparece la “Encuesta a los escritores”, que realiza Arconada. A la pregunta, “¿Desde su punto de vista literario, qué opinión tiene usted del cinema?”, responden, entre otros, Ayala, Jarnés, Miguel Pérez Ferrero<sup>77</sup>, Esteban Salazar y Chapela<sup>78</sup>, y Espina. En su respuesta para la revista, Ayala señala la doble atracción -la intelectual y la popular- que ejerce el joven espectáculo:

Querido Arconada: El cine, tú lo sabes, es nuestra gran -tal vez nuestra excesiva- preocupación, y a juicio de la gente, nuestra mayor manía.

Siendo así, advierte que es mucha tu pregunta y poco tu espacio. Para

---

<sup>76</sup> Es el tipo de personaje que Garbo interpreta en *La tierra de todos* (*The Temptress*, 1926), *El demonio y la carne* (*Flesh and the devil*, 1926) y *Ana Karenina* (*Love*, 1927)

<sup>77</sup> Pérez Ferrero (1905-1978) se destacó como poeta, crítico literario y cinematográfico en los círculos de de la vanguardia hispánica y peninsular.

<sup>78</sup> Salazar y Chapela (1900-1965), periodista y novelista, trabajó para el periódico madrileño *El Sol*.

decir algo, tendría yo que llenar una plana de *La Gaceta Literaria*, y ahogar en prosa a todos sus lectores. Prefiero recomendarles la asistencia al cinema, que es el sacramento artístico de las multitudes nuevas, según mi punto de vista literario. Y según trato de mostrar en un ensayo próximo a publicarse. (6)

Las opiniones que recoge la encuesta presentan los distintos ángulos desde los que los escritores cotejan el medio filmico con la obra literaria. Jarnés, por ejemplo, insiste en las diferencias que separan las dos manifestaciones artísticas:

La literatura debe cederle al cinema todos sus argumentos usados. No podrá nunca cederle una idea. Podrá cederle el *argumento* de "Lo rojo y lo negro", no el mecanismo, el estupendo mecanismo espiritual de Julián Sorel. Al cinema le basta con la "historia externa". Podremos ver gesticular, no razonar, en la pantalla. El más inteligente -Charlot- expresará emociones sencillas, fáciles, menudas: la genialidad del cinema va por otro camino. El cinema tiene que contentarse con recoger espigas sentimentales, plásticas, simbólicas, emotivas, alusivas... La gran cosecha del cerebro humano quedará siempre en los graneros del arte de escribir. Después de contemplar la película, habrá que leer de nuevo el libro. (6)

Esteban Salazar y Chapela aboga por un cine que renuncie a toda injerencia verbal y se apoye sólo y exclusivamente en la capacidad expresiva de las imágenes:

El cinematógrafo, alta escuela de besos, tiene para un literato el encanto de no ser nunca -cuando es verdadero cine (arte)- literatura. No ser literatura, he aquí el problema, la cuestión. Escapar a la palabra y de la palabra. Ser, como es el cine, plasticidad, cubicidad, sensualidad. Cosa que se mete por los ojos. Reivindicación -no exaltación- del gesto. (6)

Los escritores entrevistados hacen notar también en sus opiniones el debate en el que se enfrentan el cine y el teatro. Pérez Ferrero toma partido en dicho debate con las sugerencias que propone al literato viejo y al escritor joven:

Desde mi punto de vista literario, opino que no se puede dar una opinión -así, breve y general- sobre el cinema. Ahí es nada, ¡el Cinema! Un algo muy complicado, en que el snob, el minorista de selección fina y el participante de gran público libran batallas encarnizadas (aunque luego venga Charlot y a su modo los reconcilie). Igualmente me parece que el escritor nuevo, de nueva formación y sensibilidad, debe intervenir en las cuestiones cinemáticas, y el escritor viejo -vejstoriano, *andreniano*- debe quedarse en los bastidores del teatro para engrosar las filas de los que en nuestro país impiden todo intento de renovación de la escena -¡la pobre escena!-. (6)

Espina, por su parte, destaca los hallazgos artísticos del cine y su independencia estética del espectáculo teatral:

El punto de vista literario es mal punto de vista para el cinematógrafo. Nuestros autores teatrales creen que el cinema es un teatro imperfecto porque falta la palabra. Esta *imperfección* -que constituye

precisamente su gran elocuencia- ha engendrado nada menos que un nuevo organismo expresivo: la palabra para el ojo.

¡Ojo! La palabra para el ojo no implica el reducido fenómeno de la dicción visual. Sino también el del verbo visual. Y, por ende, el más complejo de: la idea visual. El sonido de la palabra para el ojo se oye con el oído del ojo, o sea que: se oye racionalmente con musiquismo de fotogenia y por los ecos de la geometría.

El cine no tiene nada que ver -esto es, que oír- con el teatro. (6)

Testimonio del interés con que Espina ha seguido hasta entonces la encendida polémica en torno a los dos espectáculos rivales<sup>79</sup> es el ensayo que escribe en 1925 para *Revista de Occidente*, "Las dramáticas del momento", en el que contrapone el espectáculo teatral al cinematográfico a la luz de la crisis que atraviesa la escena española:

El porvenir del cine. Dos estéticas: la estética horizontal del tablado y la estética vertical de la pantalla. En la primera tiene cabida el mundo sonoro (e inmediato) de los actores que dicen y mueven conceptos literarios, que entran por el oído. En la segunda conceptos visuales. Lo que de espectral y mudo mecanismo tiene la vida y las fantásticas transformaciones de seres y cosas.

Todavía no se ha hecho verdadero arte cinematográfico. Su destino le llama a recoger y asimilar gran porción del viejo teatro y a fundamentar

---

<sup>79</sup> Para un análisis de la confrontación cine-teatro en los años veinte así como de la postura de Espina frente al arte dramático, véanse, respectivamente, "Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte", de Dru Dougherty, y "Antonio Espina: teoría y creación en el teatro de vanguardia", de Gloria Rey Faraldos.

un arte especial. Esta profecía fácil, no se apoya sólo en las espléndidas promesas del cine, sino más aún en el estado deplorable a que ha llegado el teatro. (316)

Espina, al igual que otros vanguardistas, encuentra en el cine la solución para un teatro moribundo. "Teatralizar la vida", sostiene el escritor, "resulta, indudablemente, una fórmula estética más pobre esta otra: vitalizar el teatro. Y esto es, precisamente, lo que realiza el cine" ("Reflexiones sobre cinematografía" 42).

Al examinar los rasgos más significativos del séptimo arte, Espina incide en la distinta reacción que provoca en el público la recepción del espectáculo teatral y la que suscita el cinematográfico:

El individuo que entra en el cine, se sumerge en un baño de oscuridad. Ayer, es decir, apenas hace breves minutos en la historia psicológica, se sumergía en un baño de luz. El teatro, ahora como antes, lo primero que ofrece es un baño de luz, brillante, elocuente, que favorece cierta cohesión familiar y aglutinante entre los espectadores. La mirada nos une a todos, relacionándonos por la simple y mutua consideración visual. Y une tanto a la colectividad con el espectáculo del escenario como a las personas que forman esa colectividad, entre sí. El teatro nos une. El cine nos aísla. (39)

Ayala también contrasta las peculiaridades que definen las dos manifestaciones artísticas, pero lo hace fijándose sobre todo en el trabajo del actor:

Se han hecho muchos juegos de ideas -casi siempre juegos de palabras- con el teatro en una mano y el cine en la otra. Y, sin embargo, sólo les unen circunstancias adjetivas. El actor de teatro finge, se adapta, simula. Cuanto mejor simule, mejor es su trabajo. En cambio, el de cine obra exteriorizándose. Y más bien se le puede comparar a un poeta que crea su propio mito, que penetra en una selva de imágenes persiguiendo su propia sombra. El uno se coloca en el lugar que se le asigna en un mundo ya hecho. El otro vierte su espíritu sobre la pantalla limpia y va poblándola de seres y de cosas” (“Menjou, o El actor” 385).

La admiración que despertó el cine en los jóvenes vanguardistas de los años veinte tiene como indiscutible testimonio las páginas que *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* consagraron al séptimo arte durante dicha década. Poetas, narradores y ensayistas expresaron su entusiasmo por el nuevo medio en sus colaboraciones con las dos revistas, donde el cine fue por fin reconocido y debatido como uno de los fenómenos artísticos más importantes de aquella época.

### **Los escritores y el Cineclub**

A *La Gaceta Literaria* se debe la fundación en 1928 del primer cineclub en España. En “Convocatoria a los cineastas” la revista anuncia en octubre de dicho año la “instauración de un CINECLUB en Madrid -(y probablemente en Barcelona)- para minorías, para cineastas, para todo aquel público que no pudiendo viajar por estudios y sociedades extranjeras de Cinema, desearía contemplar films superiores, de estricto circuito o de rápido tránsito por el

mercado mundial” y la cuota que tendrán que pagar sus socios, “una *cuota general de entrada de 5 pesetas*. Y una *mensual de 3 pesetas para mujeres, y cuatro pesetas para hombres*” (1).

A lo largo de sus veintiuna sesiones cinematográficas, celebradas en su mayor parte en el Palacio de la Prensa y el cine Goya de Madrid, el Cineclub presenta, entre diciembre de 1928 y mayo de 1931, un programa que incluye “a) *un film documental; b) un film de repertorio; c) un film nuevo, pero que por exigencias del mercado no llegue a las salas de producción, y -eventualmente- d), conferencia breve por técnico o escritor de vanguardia*” (“Convocatoria a los cineastas” 1). Junto a las sesiones dedicadas a las cinematografías de distintos países (Rusia, China y Alemania), a los films cómicos norteamericanos, al cine documental o al de dibujos animados, el *Cineclub* proyectaría también las producciones más sobresalientes del cine de vanguardia francés, entre ellas, *La estrella de mar* (1928) de Man Ray y Robert Desnos, *El hundimiento de la Casa Usher* (1928) de Jean Epstein, *La concha y el clérigo* (1928) de Germaine Dulac y *Un perro andaluz* (1928) de Luis Buñuel.

Entre los escritores que intervienen en sus sesiones figuran Gómez de la Serna, Pío Baroja, Jarnés, Federico García Lorca, y Alberti, quien recita, en la sexta sesión del Cineclub (mayo de 1929), sus poemas a los cómicos del cine. Gómez de la Serna, vestido y pintado de negro, lee en la segunda sesión (enero de 1929) la conferencia *Jazzbandismo*, que precede al film *El cantante de jazz* (1927) de Alan Crosland, una de las primeras películas del cine sonoro. En *Jazzbandismo*, Gómez de la Serna traza con humor e imaginación la vitalidad

arrolladora del jazz norteamericano, al que define como “la música del presente, bocinante, laminante y corruscante”, donde “se dan un abrazo todas las razas y completa el abrazo el tango, que tiene madre también africana, la tangana” (6), y en el que se refleja, como en ninguna otra música, la era contemporánea:

¿Cómo suprimir este desahogo de la vida moderna, como han intentado algunos americanos puritanos, mientras algún compatriota pagaba diez mil dólares a la mejor orquesta del jazz sólo por tocar una noche en un baile de multimillonarios?

Imposible; además de que el jazz estaba ya en el vals, como en la dosis pequeña con que comienza su vicio el cocainómano está la fatalidad de la dosis grande en que acabará.

En el *jazz-band* está la chacota de la vida moderna, su absurdidad, su incoherencia, su deseo de jolgorio, continuo, y en él se mezclan todas las fugas de los amores tristes, de las patosidades desesperadas y el desteñido de las bocas, siempre como heridas sin restañar, mezclados a otros mil ingredientes, como tecleos de máquinas de escribir lejanas, reclamos de patos y de perdiz y estallidos de pulgas de elefante. (6)

La conferencia es bien acogida por el público que asiste al acto; la película, sin embargo, no correría la misma suerte:

*El cantor de Jazz* no tuvo fortuna en Madrid. Sólo en el Broadway, donde le repartieron tantos puñados de dólares como aquí pisotones. La gente no supo advertir que el Cineclub aportaba este film de repertorio, ante todo, para que Gómez de la Serna pudiera hablar. Pues

de no ser sobre un asunto de *jazz*, Ramón no hubiera accedido a presentarse en aquella sesión. Tampoco supo que *El cantor de jazz* estaba inédito en España, pesando sobre él la prohibición de la Censura, por tratarse, según ésta, de una propaganda judía. Y, finalmente, el espectador de la masa -el de patas- no se enteró de que un film que ha valido muchísimo dinero en Norteamérica podía entrar en los de *Repertorio de un Cineclub*. (“Boletín del Cineclub” 6).

En su tercera sesión (febrero de 1929), el Cineclub proyecta la película *Zalacaín el Aventurero* (1927) de Francisco Camacho, basada en la novela homónima de Pío Baroja y que presenta Baroja mismo con la conferencia “Entorno a *Zalacaín el Aventurero*”. En ella, el novelista reflexiona -con su habitual ironía crítica- acerca del oficio de escritor y los tópicos en que ha caído la vida literaria española. De mayor interés son sus opiniones sobre el cine, con las que inicia y concluye la charla:

Yo, la verdad, no soy de los cinematófilos incondicionales: quizá no he cogido amor a la pantalla a tiempo y me ha pasado con el cine como con la bicicleta y el fútbol. Tampoco soy un cinematófobo. En esto, como en muchas cosas, me siento un poco murciélago, a veces pájaro, a veces ratón. (1)

¿Qué le reprocha Baroja al cine? Fundamentalmente, su escaso, según el escritor, desarrollo artístico y el hecho de que “está casi siempre mezclado con una retórica insoportable e inspirado en una moral de adoración al dinero y al lujo para mi gusto repulsiva” (1):

El cine, por ahora, va evolucionando en su base científica. No le ha nacido aún su Poe o su Dostoiewski. Es evidente. Sus directores, sus inspiradores, tienen todavía en el cerebro los mismos lugares comunes que la mayoría de la gente que se dedica a otra cualquiera labor literaria. Sienten, sobre todo, el amor a esos tópicos del modernismo de hace treinta años que recuerdan los valeses de los zingaros y los perfumes de las perfumerías baratas. Es decir, que hoy por hoy el cine es un arte híbrido, mixto de mediana literatura y de buena fotografía. (1)

En la cuarta sesión del Cineclub (marzo de 1929), Jarnés presenta el film *El difunto Matías Pascal* (1925) de Marcel L'Herbier, inspirado en la novela de igual título de Luigi Pirandello. A lo largo de su conferencia, "Vidas paralelas de Matías Pascal", Jarnés contrasta la obra pirandeliana con su versión fílmica y, en particular, al Matías novelesco con el cinematográfico:

La novela pirandeliana ha prestado su material anecdótico, su indumentaria, su topografía. Pero, felizmente, L'Herbier ha sabido -repite- eliminar de la película mucho lastre; ha rectificado escenas, ha modificado pasajes. No se trata de una reproducción, se trata de una metamorfosis. La novela ha perdido de peso. El mismo protagonista nos parece más ligero al andar por el film que al andar por la novela.

Se ha perdido en razones lo que se ha ganado en imágenes. Que es tanto como cambiar billetes muy usados por auténticas onzas de oro. Quizá el mayor acierto de este film es haber rectificado, reconstruido la concepción de Pirandello. El Matías Pascal de la película consigue sin

palabras mucho más que el Matías Pascal de la novela, con sus largas disquisiciones. (1)

Al Cineclub de *La Gaceta Literaria* se debe la proyección de películas de escasa o ninguna difusión en España. A sus sesiones cinematográficas les sucedieron las celebradas en otros cineclubs fundados en distintos puntos de la geografía peninsular. El Cineclub sirvió asimismo como punto de encuentro y debate entre las figuras intelectuales más destacadas de los años veinte y comienzos de los treinta.

### **La crítica cinematográfica en *La Gaceta Literaria*: Luis Buñuel, Juan Piqueras y Luis Gómez Mesa.**

Al frente de la sección de cine *La Gaceta Literaria* cuenta, en su primer año de andadura, con la colaboración de Buñuel. En las páginas de la revista Buñuel abordará, junto a diversos aspectos del lenguaje cinematográfico, sus propias inquietudes acerca del porvenir del cine, que se materializan en “Una noche en el ‘Studio des Ursulines’”, ensayo donde el futuro cineasta observa con cierta preocupación los cambios vertiginosos que en poco tiempo han experimentado las técnicas fílmicas:

Rápida evolución la del cine. Y alarmante. Parece ser que -dejando de lado las infinitas posibilidades del cine coloristas de tres dimensiones- ha llegado, si no al extremo, a los aledaños de su evolución técnica. Siendo así, el film que ahora nos parece excelente, dentro de algunos años, ¿no nos hará sonreír de *igual modo*? Esta es una de las más serias

objeciones que se pueden poner al cine. Si la obra de arte resiste el pasar de los años, conservando siempre íntegra y reverdecida su prístina belleza, ¿por qué el film, víctima del tiempo, puede llegar a tan peyorativa senectud? (6)

En este sentido, el teatro tiene, a juicio de Buñuel, una clara ventaja sobre el séptimo arte:

El film, como la obra de teatro, se desarrolla en el espacio y en el tiempo. Uno y otro quedan fijados en aquél, ya para siempre, sin evolución posible, mientras que en el teatro, la moda o el gusto de la época introducen pertinentes variaciones. De ahí la adaptación teatral. Así, pues, el gusto de cada época, impotente frente a lo definitivo que queda el film, será el fuerte depreciador de su valoración estética. Se ha dicho que estilizando indumentarias, arquitecturas, etc., podría atenuarse tan trágico final. Pero el juego escénico, acaso el procedimiento mismo, ¿no resultarán envejecidos? Hemos de volver sobre este importantísimo tema. (6).

En lo que se refiere a las técnicas de las que se sirve cada una de las dos manifestaciones artísticas, es el cine el que gana la batalla al teatro. "Cada plano del film, " afirma Buñuel, "es el nudo -necesario y suficiente- por el que pasa el hilo tembloroso de la emoción. Eliminando lo contingente y accesorio, presenta aislado, intacto, lo esencial. Es ésta una de las grandes virtudes del cine, una de las auténticas ventajas que lleva sobre el teatro" ("Del plano fotogénico" 6).

En sus declaraciones a favor de la autonomía estética del cine con respecto a las otras artes, Buñuel reivindica asimismo la contribución, injustamente menosvalorada, del cine americano al lenguaje cinematográfico:

En literatura, un león o un águila pueden representar muchas cosas, pero en la pantalla serán únicamente dos bestias, y sólo eso, aunque para Abel Gance puedan representar la fiera, el valor o el imperialismo. De ahí el terror de tanta gente sesuda, de tanto lastimoso “gustador de arte”, al clamar contra la superficialidad del cine americano, sin tener en cuenta que fue el primero en percatarse de que las verdades cinematográficas no forman denominador común con las de la literatura o las del teatro. ¿Por qué se obstinan en pedir metafísica al cine y en no reconocer que en un film bien realizado el hecho de abrir una puerta o ver una mano -gran monstruo- apoderarse de un objeto, puede encerrar una auténtica e inédita belleza?. (“Variaciones sobre el bigote de Menjou” 6)

A Luis Buñuel le reemplaza Juan Piqueras (1904-1936) como responsable de la sección “Cinema”. Desde finales de los años veinte hasta su trágica muerte en los inicios de la guerra civil española, Piqueras escribe un sinfín de artículos para las principales revistas cinematográficas del país -entre ellas, *Popular Film*, *La Pantalla* y *Cinegramas*- así como para *El Sol*, diario del que es corresponsal en París<sup>80</sup>. En 1930 Piqueras crea el *Cineclub Valencia*, el primer cineclub valenciano, y en 1932 funda *Nuestro Cinema*, revista en la que publica, junto a una historia mundial del cine, la serie “Historiografía: Panorama del cine

---

<sup>80</sup> Juan Manuel Llopis recoge en su *Juan Piqueras: El Delluc español una excelente antología de los textos cinematográficos más significativos del crítico valenciano*.

hispanico”, considerada la primera historia del cine español. A lo largo de los meses que preceden su fusilamiento a manos de las fuerzas franquistas, Piqueras colaboraría como crítico cinematográfico en las páginas de *Mundo Obrero*, periódico del Partido Comunista.

En *La Gaceta Literaria* Piqueras inicia la sección “Visitas de cinema”, en la que entrevista a distintas figuras relacionadas con el mundo del cine, y redacta el “Boletín del Cineclub”, donde comenta la acogida que reciben las películas que se proyectan en sus sesiones mensuales. A partir de julio de 1930, Piqueras continúa con “Gaceta del cinema de París” su colaboración en la revista madrileña desde la capital francesa. Sus artículos debaten algunos de los temas más candentes en los círculos cinematográficos -la irrupción del cine sonoro, los derechos intelectuales de las películas, etc.- así como los principales avances de la cinematografía soviética, a la que el crítico dedica una atención considerable. En “Veinte películas soviéticas en Sudamérica” (septiembre 1929) el joven Piqueras no disimula su entusiasmo por las innovaciones que han introducido los films rusos y deplora que no hayan llegado todavía al público español<sup>81</sup>:

Lamentamos no poder visionar estos films en España. Las tendencias comunistas que marcan sus asuntos hace que nuestra censura política se ensañe en ellos e impida a nuestros concesionarios su alienación en sus programas. Y esto es lo lamentable. Porque el cinema ruso, aparte su orientación política, es interesantísimo. Su técnica, su ideología, su

---

<sup>81</sup> Sólo a través de los cineclubs sería conocido inicialmente el cine soviético en España.

realización es algo nuevo que le sitúa en un plano superior al de Alemania y al de Norteamérica, pese a su gran propaganda por el cine sonoro y hablado. (6)

La profunda admiración que siente Piqueras por los logros que en poco tiempo ha alcanzado la cinematografía soviética se extiende, de igual manera, a las premisas políticas en que se funda dicha cinematografía. En su reseña de *La línea general de Einsentein*, el crítico declara:

El *film* está cuajado de intención comunista -(es, a un mismo tiempo, un canto y una epopeya. La epopeya de la creación de un Estado - simbolizado en una cooperativa rural- y el canto a una humanidad nueva), de sátiras a la burguesía y a la burocracia, de futuros atisbos sociales... Sin embargo, su valor esencial cinematográficamente, está en su técnica personal, revolucionaria, rica en planos, en rampas, en escorzos, e ideológicamente, en sus símbolos.

Esta simbología comunista, despierta -se ha hecho una prueba de ello- hasta en los espíritus más indiferentes y reaccionarios, una emoción social inregistrada hasta ahora. Después de visto el *film* se siente un fervor colectivo que había inédito en nosotros. Es uno mejor y más humano. Realmente, con unas cuantas obras como *La línea general*, recibidas por toda clase de masas, el socialismo universal parece una realidad palpable e inmediata. (5).

Su defensa de un cine con un claro contenido ideológico se evidencia asimismo en sus comentarios acerca de la industria cinematográfica española:

En España, cinematográficamente, está por hacer todo. Conviene reiterarlo nuevamente. Pero si se orientase la producción hacia un orden social, se lograrían dos cosas eficaces. Una, afirmar la producción. Y otra, remover a España de esa especie de marasmo político en que yace.

Si nuestros escasos realizadores del *films* hubiesen encarado sus producciones en este sentido, el resultado sería distinto al que se ha registrado. Si no se hubiesen servido de "lo español" de la forma que lo han hecho; si en vez de acudir al tópico, a lo popular, al regionalismo pintoresco, se hubiesen lanzado directamente al fondo, a la médula de España, de su historia, de sus problemas obreros y sociales, seguramente poseeríamos esa cinematografía que no tenemos, y nuestras masas acudirían a los *films* españoles de una forma distinta a la que lo hacen. No irían a ver al torero, ni al militar, ni al bandolero, ni al mal estudiante... Irían a verse ellos mismos y a ver su propio problema latente en la pantalla. ("Sentido social de 'La Aldea Maldita'" 267)

Tras la marcha de Piqueras a París, Luis Gómez Mesa (1902-1986) se encarga de la redacción del "Boletín del Cineclub" y de la sección "Cinema" en *La Gaceta Literaria*. Su labor como crítico cinematográfico comienza en la revista barcelonesa *El Cine*, tarea que prolonga en sus colaboraciones con las revistas, también de Barcelona, *Arte y Cinematografía*, *El Mundo Cinematográfico* y *Popular Film*, publicación de la que es delegado en Madrid. En los años treinta Gómez Mesa es el crítico y comentarista de Unión Radio, y funda, junto a Jarnés y otros escritores del mundo del cine, la asociación *Grupo*

de *Escritores Cinematográficos Independientes* o *GECI*, que crea un cineclub. De esta misma década datan sus libros *Los films de dibujos animados* (1930), *Variiedad de la pantalla cómica (Una gran clase de cinema)* (1932) y *Autenticidad del cinema (Teorías sin trampa)* (1936). Tras la guerra civil, Gómez Mesa ejerce la crítica cinematográfica en el diario madrileño *Ya y*, a partir de 1949, en *Arriba*, trabajo que complementaría con la docencia en la Escuela Oficial de Cine donde imparte clases de Historia del Cine. Es miembro del jurado en varios festivales internacionales -Cannes, Venecia, Berlín, etc.- y participa en numerosas conferencias y charlas sobre cine español. En 1978 publica *La literatura española en el cine nacional, (Documentación y crítica, 1907-1977)*, monografía en la que reúne una relación de films basados en obras literarias españolas.

Es precisamente a la cinematografía española a la que Gómez Mesa consagra los artículos "Llamada al capital" y "Otro año sin cinema español", que aparecen en *La Gaceta Literaria* a comienzos de los años treinta cuando el cine sonoro y hablado ya se ha impuesto en las pantallas mundiales. En "Llamada al capital" el crítico se queja de la pésima calidad de las producciones sonoras en español que llegan del extranjero y aboga por el desarrollo de un cine hablado realizado en España:

Madrid aumenta sus cines. Con escasa diferencia de días se inauguró tres: Rialto, Tívoli y San Isidro. Dos nombres exóticos y uno casticísimo: el del patrón de la villa y corte.

¿Y no se percata el capital español que sobran locales de exhibición?

Lo que se precisan y urgen son películas auténticamente hispánicas, no de procedencia extranjera, por más que aparezcan dialogadas - corrientemente de manera deplorable- en nuestro idioma.

Es necesario ir, en lucha decisiva, al logro de una producción nacional. Esa debe ser la suprema pretensión -y preocupación- de nuestro capital en esta ocasión única del cinema hablado, que como atinadamente afirma el profesor Sáinz Rodríguez "es el fenómeno más interesante que le ha ocurrido a la lengua española en estos últimos quince años". (5)

En "Otro año sin cinema español" Gómez Mesa hace balance de lo que ha sido la producción cinematográfica española en 1930 y, ante los desesperanzadores resultados, dirige la atención del lector a la labor que en favor de la difusión del cine han realizado varios organismos culturales (el Cineclub de *La Gaceta Literaria*, la Real Sociedad Española de Historia Natural con sus sesiones de cine científico, el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, etc.) así como a la aparición de la colección *Biblioteca del Cinema*, que en su primer año de existencia ya ha dado a la luz un número significativo de libros sobre diversos aspectos del séptimo arte<sup>82</sup>. Gómez Mesa aprovecha asimismo la oportunidad para criticar las versiones en español de las películas hollywoodenses, al insistir en "que el cinema hablado en español no sea yanqui -como pasa en la triste realidad actual- y sí hispánico y de países

---

<sup>82</sup> Los libros de la colección que se comentan son: *El dominio del gesto* de Manuel Montegreno; *Dolores del Río, la triunfadora*, de Rafael Martínez Gandía; *Historia anecdótica del cinema*, de Carlos Fernández Cuenca; *Panorama del cinema en Rusia*, de Carlos Fernández Cuenca; *El genio del séptimo arte (Apología de Charlot)*, de Santiago Aguilar; *Mary y Douglas*, de Angel Antem; y *Los "films" de dibujos animados*, de Luis Gómez Mesa.

hermanos". "Dejaríamos", añade el crítico, "de contemplar y oír, o sea: de sufrir cintas dialogadas en un español parodia del nuestro", y "quizá creásemos películas auténticamente parlantes y sonoras, sin efectos ni sugerencias teatrales, y sí con sujeción al juego visual -que hasta admite trampas- del cinema" (16).

La sección que *La Gaceta Literaria* dedicó a la crítica cinematográfica es una valiosa muestra de las polémicas que con frecuencia suscitó la trayectoria vertiginosa del nuevo espectáculo. Buñuel, Piqueras y Gómez Mesa fueron desde las páginas de la revista tres atentos observadores de un medio cuyos avances y tropiezos no pasaron por alto sus crónicas cinematográficas.

### **Las revistas cinematográficas: la recepción popular**

Una simple ojeada a las revistas cinematográficas españolas de los años veinte -localizables hoy en la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat en Barcelona, en la Biblioteca de la Filmoteca Nacional y en la Hemeroteca Municipal de Madrid - evidencia el enorme entusiasmo que despierta el joven espectáculo de masas durante dicha década. A las pioneras *El Cine* (1912-1927) y *Arte y Cinematografía* (1910-1936) ya les siguen, entre otras, *Cine Popular* (1921-1923), *Cinema* (1924-1927) y *Popular Film* (1926-1936) en Barcelona; *Cinema-Variedades* (1920-1927), *Fotogramas* (1926), *La Pantalla* (1927-1929) y *A Mí...Películas* (1929) en Madrid; y *Reclame Films* (1920), *Select Films* (1927) y *Vida Cinematográfica* (1928) en Valencia.

Otro de los fenómenos que atestiguan la extraordinaria popularidad del nuevo medio en la tercera década del siglo es el elevado número de cines que abren sus puertas al público en las principales ciudades del país. Entre 1920 y 1925 se inauguran en Madrid varios cines con cabida para más de mil espectadores, entre los que figuran el Real Cinema, el Monumental Cinema, el Teatro de Fuencarral, el Cinema Argüelles y el Cine Madrid. Los reportajes magníficamente ilustrados de las revistas cinematográficas de aquellos años destacan la amplitud y los adelantos técnicos de los que están provistos los nuevos palacios de la imagen así como su ubicación en pleno centro urbano. El dato más significativo que se desprende de dichos reportajes para un espectador de hoy es, sin embargo, la reacción del público cada vez que se inaugura un nuevo cine. En "Dos inauguraciones de un mismo cine" (2 de noviembre de 1923), Gumucio -seudónimo con el que firmaba Luis Gómez Mesa- informa a los lectores de un curioso acontecimiento que se produjo en la capital madrileña a raíz de la apertura del Monumental Cinema:

Verificáronse dos inauguraciones del Monumental Cinema: una privada, libre de gastos -hasta el "lunch" con que se obsequió a las autoridades, invitados particulares y representantes de la prensa, quienes despilfarraron millones de gracias y enhorabuenas, fué completamente gratuito-; y otra para el público que quiere decir tanto como para los primos, que después de guardar interminable cola o de pagar a los revendedores un exagerado aumento en el precio de las localidades, acudió en masa la mar de contento a llenar el nuevo cine.

Cuantos asistieron a una de las dos inauguraciones -me figuro que nadie iría a las dos- manifestaron su asombro por la obra de arte-, así califica con certero juicio Ramón Gómez de la Serna, al Monumental-, del ilustre arquitecto Teodoro Anasagasti. . . .

Según cálculos de la empresa Sagarra, la cabida del Monumental Cinema, es de 4.200 personas. Y no nos parece increíble, puesto que el número de filas que constituyen el patio de butacas, ronda el cuarenta; el anfiteatro principal se compone de otras tantas filas; y el anfiteatro segundo de unas pocas menos. Palcos, también abundan bastante para cobijar a todos los enamorados, partidarios de la oscuridad de los palcos cinegráficos; y no nos atrevemos a decir la cifra exacta de palcos, porque, la verdad: no nos hemos entretenido en contarlos.

Por hoy, lo que atrae la curiosidad de los madrileños es el Monumental Cinema. Para convencerse basta con pasar a cualquier hora del día por la plaza de Antón Martín y se verá muchos pasmados estacionados con la boca abierta y la mirada fija en la llamativa fachada del Monumental Cinema. (11)

El cine apenas cuenta con treinta años de existencia, de ahí que sean numerosas las voces que conjeturan sobre su futuro y sus posibilidades artísticas. De la incorporación de las nuevas técnicas o de la rapidez con que tiene lugar el relevo de actores consagrados por estrellas que se amoldan a los gustos cada vez más exigentes del público se hace eco la revista *A Mí Películas* con artículos como “La evolución del cine. Artistas viejos y artistas nuevos” (3 de

febrero de 1929) y “El cine de mañana. Artistas esencialmente cinematográficos” (17 de febrero de 1929), o la publicación *Cinema*, donde aparece “El porvenir de la cinematografía” (enero de 1926). Lo mismo sucede en “Las grandes construcciones del cinematógrafo”, artículo que publica Luis Daureo en *Almanaque de El Cine* (1925) sobre los cambios vertiginosos al que se ve sometido el Séptimo Arte, cambios a menudo dictados por un público al que la novedad y lo insólito de la película son lo que más le atrae:

El cinematógrafo, que muy justamente está conceptuado como el séptimo arte, ha experimentado en pocos años un engrandecimiento tal, que los directores de las casas productoras han tenido que imprimir nuevos modismos a las películas, crear cosas nuevas, seguir, en una palabra, los gustos del público, que en este arte ha evolucionado completamente.

Aun recordamos aquellas películas de cow-boys, en las que todo el argumento se desarrollaba en las vastas campiñas americanas, que si bien ofrecían un ilimitado escenario en el que todos los jinetes podían maniobrar libremente, resultaban de una aridez y monotonía constantes.

El público, que como es sabido es voluble, pronto mostró nostalgia por esta clase de cintas y entonces empezaron a editarse también comedias de mayor metraje, que bien pronto quedaron relegadas a un segundo lugar. Vino entonces la total decadencia en la producción italiana, y se presentaron en el palenque los editores americanos mostrándonos las cintas de series o episodios. Este nuevo modismo fué acogido por el

público con tal entusiasmo, que no había cinematógrafo que no proyectase una cinta de este género, y en algunos de ellos llegaron a exhibirse hasta dos y tres series distintas a un mismo tiempo. Hoy este género de películas se han desterrado casi en absoluto, y ya el público prefiere las cintas de gran espectáculo, a base de suntuosos salones, de grandes masas de gente y de vistosas y elegantes *toilettes*.

¿Será que a medida que el cinematógrafo se va perfeccionando, el público tiene el gusto más depurado? (61).

¿Quiénes leen en España revistas de cine? Entre los millares de cinéfilos que forman su público lector, hay, sin duda alguna, un importante número de lectoras. El arraigo social del cine, que ya cuenta con millones de espectadoras, es un fenómeno que no pasan por alto las publicaciones cinematográficas cuyos colaboradores son con frecuencia mujeres. “Innegable es la influencia que tiene el cinematógrafo en la difusión de gustos y modas que constituyen la vida moderna internacional” dice Corinne en su artículo “El cine, lanzador de modas femeninas” para la revista *Siluetas*. “El público femenino, a quien tanto debe la actual boga del cine”, puntualiza la redactora, “sabe o presiente esta circunstancia y se precipita a los estrenos de las últimas películas” (15). En “La moda de *El Cine*”, reportaje que aparece en el almanaque que publica dicha revista, María Teresa Hernández también recalca el interés “que tiene la moda en el cine para las mujeres, que forman el núcleo más considerable de los espectadores y aún diríamos de los admiradores del cine” (65).

Junto a los reportajes sobre el último *grito* de la moda hollywoodense y los anuncios de productos de consumo femenino, *Popular Film* publica el 21 de noviembre de 1929 "El feminismo en el cine" donde se afirma que en la industria cinematográfica "no hay barreras infranqueables para la mujer", como demuestran los *diversos* puestos de trabajo -costurera, modista, peluquera, maquilladora, decoradora, etc.- que ocupan las empleadas de la Paramount. Entre los directores sólo hay una mujer, "Dorothy Arzner, la única que ha logrado escalar tan alta cima, lo que prueba que la dirección de películas no parece ser campo adecuado para la mujer" (11), sostiene el redactor o la redactora que firma con las misteriosas iniciales "J. de B." En "La mujer y la pantalla - los ojos del cine", María Luz Morales, colaboradora asidua de la prensa cinematográfica, ofrece en 1926 unos interesantes datos sobre el impacto del cine en la mujer norteamericana y en la española, que recoge el número extraordinario de *Arte y Cinematografía*:

En nuestro país, como en todos los del mundo, el arte cinematográfico encuentra su mejor apoyo, su puntal más fuerte en la mujer. Como espectadoras igual que como intérpretes. Las estadísticas de Norteamérica que acusan una cifra de cincuenta y dos millones de espectadores por semana en los espectáculos cinematográficos, dicen, a renglón seguido, que más de un setenta y cinco por ciento son mujeres. Aquí, sabido es que ninguna forma del arte ha llegado hasta nuestras mujercitas como el cine llega hoy. El cronista cinematográfico de un reputadísimo periódico madrileño, toma nota del dato de que al abrir una

empresa exhibidora de Madrid un certamen de belleza con el propósito de descubrir estrellas para la pantalla, han acudido a él varios centenares de muchachas de todas las clases sociales, “sin que los prejuicios, aún demasiado arcaicos que pesan sobre la mujer española, ni otros conceptos de índole educativa que la contienen, lo hayan podido evitar” (sin pág.)

Del fenómeno del *star-system* son testimonio, como sucede hasta hoy, las numerosas crónicas que las revistas consagran a las películas y a los encuentros -o desencuentros- amorosos de los dioses del celuloide. A lo largo de la década de los veinte, rara es la publicación cinematográfica donde no aparezca semanalmente una sugestiva fotografía con un primer plano de Janet Gaynor, Pola Negri, Buster Keaton, Charlot, y la pareja Mary Pickford y Douglas Fairbanks, las dos estrellas hollywoodenses cuyo viaje por España en 1924 causa, según cuenta *Gumucio* en *Almanaque de El Cine*, una verdadera conmoción popular:

Nada menos que los “ases”, los amos del cine, Mary Pickford y Douglas Fairbanks estuvieron en España. Recorrieron Barcelona, Madrid, San Sebastián, Granada, Toledo y Córdoba; en todas partes se desbordó el entusiasmo de las masas, especialmente en la ciudad condal donde se recurrió a la fuerza pública para impedir que el exceso de cariño acabase con la vida del feliz matrimonio; Mary y Douglas marcháronse encantados y prometieron volver para interpretar varias películas de asunto netamente español. Horroriza pensar lo que ocurrirá entonces: si por

verlos en traje de calle pasó lo que pasó, ¿qué sucederá cuando Mary vestida de sevillana y Douglas disfrazado de Cid campeador salgan a la calle a impresionar films en plena vía pública? ( “El cinematógrafo en 1924” 79).

Greta Garbo, a quien el público ya conoce como *La Divina*, es una de las actrices más homenajeadas e *investigadas* por las revistas barcelonesas y madrileñas durante los años veinte y treinta. La enigmática Greta encarna, como ninguna otra actriz, el prototipo de la *vamp* o mujer fatal. “La famosa artista sueca no tiene enmienda”, dice *Jack* en “El último gesto de Greta Garbo”. “Sigue su fatal carrera a través del mundo cinematográfico, arrollando a su paso a cuantos sueñan con su amor y su desdén” (12). La vida sentimental de Garbo se convierte en la habladuría de artículos como “Greta Garbo en Madrid”, en el que se anuncia su llegada a nuestro país para casarse con un actor español y hacer de su boda una película, y “¿Se casa Greta Garbo con un príncipe?”, donde se especula con la posibilidad de que la actriz se case con “el príncipe Sigvard de Suecia, hijo segundo del rey Gustavo” (6). El halo mítico de la seductora Greta es sobre todo palpable en las colaboraciones de Santiago Aguilar, que titula uno de sus reportajes “Leyendo en las páginas del álbum particular de Greta Garbo, la semidiosa del Mundo” (15):

Era nuestro más ardiente deseo poder pisar el recinto de la sagrada paganía en que mora y recluye tanto la mujer más deseada de las mujeres, el ídolo de oro del planeta, la misteriosa criatura que no parece hecha de carne y hueso como las demás, sino de ensueño y alma. Pisar

donde ella pisa con sus chinelas de descanso y donde ella arrastra el borde de sus “costumes” íntimas. Y no pisar como una sombra, en concepto de sombras, como el ingenuo César M. Arconada, su biógrafo de imaginación, sino como auténticos invitados y presentes amigos. . . . (15).

Diríase, a juzgar por las revistas, que todo el mundo quiere ser actor de cine. En “Lo que se requiere para ser artista de cine”, Armando Vargas de la Maza insiste en su crónica desde Cinelandia -como entonces solía llamarse popularmente al Hollywood de la época- que más que la apariencia física, lo importante es “que la imagen resulte favorecida por la acción química de la luz al ser reproducida por el cinematógrafo” (4). En “La vida de las ‘estrellas’ de cinema” se pregunta al lector desde las páginas de *El Cine*: “¿Qué aficionado al cine no ha sentido, cuando no la envidia, el estímulo de asemejar su vida a la vida deliciosa que se supone llevan los artistas de cine?” (13), y en “Parejas amorosas de la pantalla”, Aguilar describe a las parejas cinematográficas como “uno de los más maravillosos alardes de la naturaleza, uno de los más consoladores espectáculos dables al mortal espectador, un reflejo de la auténtica y oculta divinidad” (6).

Es precisamente a este último aspecto -el erotismo omnipresente del cine- al que las revistas dedican sus más encendidos y gráficos elogios. Las estrellas hollywoodenses no sólo marcan los gustos del público en la manera de andar o

vestirse; son también quienes enseñan a sus millones de fans “la ciencia del beso”.<sup>83</sup>

Parece que el beso, en lo que tiene de gesto definitivo de un amor exaltado, sólo había de ser placer, o, a lo sumo, arte. Los americanos lo han convertido en ciencia que se estudia, se perfecciona y llegará, en época más o menos lejana, a “standardizarse”. Para los americanos, el “perfect lover”, el amante perfecto, es -en la pantalla, por supuesto- el que mejor sabe besar, el que ha estudiado más a fondo y en todas sus variedades la ciencia del beso. (141)

La irrupción del cine sonoro hacia finales de la década de los veinte será objeto de controvertidos debates entre sus partidarios y sus detractores en la prensa cinematográfica y cultural hasta entrada la siguiente década<sup>84</sup>. La revista madrileña “La Pantalla” con su sección “Nuestros lectores dicen” y una serie de artículos que se publican hasta 1929, año en que deja de editarse la revista, es una de las primeras publicaciones que reflejan la polémica en torno al cine parlante<sup>85</sup>. A partir de 1930 y con el objeto de asegurar su monopolio de los mercados extranjeros, Hollywood comienza a rodar, en su intento de superar las barreras lingüísticas, versiones en distintas lenguas de las películas que produce

---

<sup>83</sup> C. Brian Morris comenta en *La acogedora Oscuridad. El Cine y los Escritores Españoles (1920-1936)* la enorme atención que las revistas cinematográficas españolas dedicaron al beso en la pantalla, citando, entre otros artículos, “Besos cinematográficos”, “Cómo besan los ases de la pantalla. Clases e importancia de besos”, “El nuevo arte del beso” y “¿Sabría usted besar para el celuloide?” (178).

<sup>84</sup> Una muestra representativa de artículos sobre dicho fenómeno aparece en *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Textos y debates: Breve antología* de Joan M. Minguet y Julio Pérez Perucha.

<sup>85</sup> “No deja de llamar la atención”, afirman Minguet y Pérez Perucha, “que fuera precisamente el público consumidor, a través de esta sección, quien más y mejor (a favor o en contra) comenzara a debatir de forma madrugadora la cuestión del cine mudo, sonoro o parlante, adelantándose incluso a comentaristas y críticos profesionales” (77).

en habla inglesa -la técnica del doblaje no llegaría a perfeccionarse hasta finales de 1931-, iniciándose así un éxodo de actores, directores y escritores españoles que emigran, contratados por los grandes estudios, a la Meca del cine<sup>86</sup>. Las ilusiones y la expectación que despierta la posibilidad -ahora más cercana que nunca- de trabajar para la Paramount, la Metro, u otra de las gigantes compañías cinematográficas se reflejan en el artículo "Hollywood en España", que escribe F. G. Mantilla para los lectores de *Siluetas*:

¡La noticia ha caído como una bomba! ¡Por fin se deciden las opulentas Casas norteamericanas a producir "talkies" en español, dirigidos y realizados por españoles! ¡Hollywood en España! Ahora tendrán cabida y satisfarán sus aspiraciones, no sólo los que trabajan actualmente en nuestro pobrecito cine, sino todos los jóvenes -y viejos- que sueñan con verse reproducidos en las portadas de las revistas y recibir cartas de admiradores.

La efervescencia en los medios cinematográficos nacionales es inenarrable. No se habla de otra cosa: se llevan a Fulano, a Zutano..., a todos. No queda nadie sin recibir la consabida -y anhelada- cartita con los membretes que suenan a miliunochescos: "Paramount", "Metro Goldwyn"... ¡La fortuna, la celebridad! ¡El momento tantos años esperado! ¡Hasta "el film" nadie es dichoso!

La correspondencia recibida en las oficinas de esas Empresas, en las

---

<sup>86</sup> De dicho fenómeno son testimonio las entrevistas publicadas entre 1935 y 1936 por Florentino Hernández Girbal en la revista *Cinegramas* y reproducidas en su libro *Los que pasaron por Hollywood* (1992)

redacciones cinematográficas, por los directores, hasta por el último “regisseur”, se ha centuplicado. Retratos, peticiones, ruegos, súplicas... “¡Acuérdese usted. ¡Yo soy un gran artista! ¡El vivo retrato de Rodolfo Valentino! “¡Greta Garbo a mi lado, la Loreto Prado!”. (6)

Las numerosas revistas de cine que circularon en España durante las primeras décadas del siglo XX son, para el lector de hoy, un claro testimonio de la entusiasta recepción popular que tuvo la pantalla grande en aquella época. El cine captó desde sus comienzos la atención de millones de espectadores, atraídos por la novedad y la audacia de sus imágenes en movimiento. Las crónicas cinematográficas de los años veinte e inicios de los treinta evidencian el enorme interés con que el público siguió los pasos del joven espectáculo y sus estrellas. A las mujeres, fervientes admiradoras del nuevo medio, consagraron asimismo las revistas un número considerable de sus anuncios y reportajes sobre el mundo de celuloide.

#### **IV. El arte mudo en la narrativa vanguardista de Francisco Ayala, Antonio Espina y Benjamín Jarnés**

##### **La admiración por el cine**

“El cine ha incorporado a nuestro tiempo -o quizá, por contra, las ha recibido de él-”, declara Francisco Ayala en 1929 en su “Introducción” a *Indagación del cinema*, “una vibración, una agilidad, una instantaneidad insospechables antes” (11)<sup>87</sup>. Para Ayala, como para otros prosistas y poetas de su generación, el cine es, en efecto, el arte que ha logrado captar con asombrosa inmediatez el movimiento y la velocidad del mundo moderno -“una tarde en el cine”, afirma el escritor, “da la equivalencia -desfile del paisaje- de una excursión en automóvil” (12)-, así como el medio cuya popularidad ha rebasado en poco tiempo la de otras manifestaciones artísticas: “era la nueva cosa estupenda” (11), dice Ayala cuando describe el entusiasmo del público por la pantalla grande.

De las inquietantes imágenes filmicas los narradores vanguardistas y en particular, Ayala, Antonio Espina y Benjamín Jarnés, destacarán su función social -“el cinema y y la nueva arquitectura [ . . . ] son artes dirigidas a colectividades amplias” (Ayala 16)- así como su prodigiosa habilidad para descubrir una realidad inédita ante los ojos del espectador. El sentido cinematográfico del espacio y del tiempo -“que acaso necesite para medirse”, sostiene Espina, “otro reloj distinto del habitual” (“Reflexiones sobre cinematografía” 40)- y la capacidad de la sala oscura para

---

<sup>87</sup> Todas las citas de *Indagación del cinema* proceden de la última edición de *El escritor y el cine* (1996).

despertar el mundo del subconsciente y de los sueños captarán igualmente la atención de las páginas ensayísticas de éste último escritor.

La posibilidad de poder soñar despierto frente a la pantalla es el punto de partida de los ensayos que dedica Jarnés al joven espectáculo en su *Cita de ensueños*, donde aborda, bajo el rótulo “Ensueños fracasados”, la relación que se establece entre el espectador y la imagen cinematográfica:

Comienza el desfile de imágenes. Quieta -o adormecida- la facultad de pensar, libre y ágil la de sentir, la de soñar, la de imaginar.

Incorporamos la vida que vemos a nuestra propia vida -tercera e ínfima clase de espectadores del cine-, la sentimos como nuestra. Imaginamos una vida más perfecta, corregida y aumentada -segunda clase de espectadores: la de espíritus críticos-. De cualquier vida partimos, soñando, a otra más alta, no paralela a la allí vista, sino perpendicular al plano frecuentemente borroso -melodramático- que nos ofrece la pantalla. Y esta es la primera clase de espectadores, la de los que sueñan y alguna vez escriben sus sueños, en poemas, en fábulas, en cuentos, en farsas dramáticas. (24)

En cuanto a la relación que entablan Ayala, Espina y Jarnés con el nuevo arte, hay que tener en cuenta sus dos caras complementarias: por un lado, la que conforman sus ensayos de estética y crítica cinematográficas y, por otro, aquella que sugiere Jarnés al referirse a “la primera clase de espectadores”, es decir, la creadora, tal como se manifiesta en los relatos y novelas que estos tres prosistas escribieron en la década de los veinte y los treinta. Es, por lo tanto, a

la luz de sus reflexiones cinematográficas que se examinará ahora la presencia - tanto temática como técnica- del arte mudo en su producción literaria durante dicho período: obras que, a juicio de numerosos críticos, representan los mejores logros de la prosa española de vanguardia.

El estudio de la influencia filmica resaltaré los siguientes aspectos: en primer lugar se abordará, a modo de preámbulo teórico, el pensamiento de Espina en relación a las aportaciones del nuevo medio y su inclusión en la novela *nueva*, tal como él mismo demuestra en su *Pájaro pinto* y *Luna de copas*; a continuación se tratará el importante papel que el cine desempeña, junto con otros elementos de la trama, en algunos capítulos fundamentales de las novelas de Jarnés; por último, se procederá a una lectura detallada de las técnicas cinematográficas que Ayala incorpora en sus relatos de *Cazador en el alba* y *El boxeador y un ángel*, técnicas que configurarán de manera decisiva todo el desarrollo de la larga trayectoria -más extensa que la de Jarnés y la de Espina- de la narrativa ayaliana<sup>88</sup>.

### **A. La novela cinegráfica de Antonio Espina**

A finales de los años veinte Espina publica en *El Sol* y en el *ABC* sus opiniones sobre el impacto del cine en el mundo contemporáneo y su presencia

---

<sup>88</sup> Entre los trabajos que han abordado esta faceta de la escritura de Ayala, Espina y Jarnés, sobresalen "Los novelistas españoles" de C. Brian Morris en *La acogedora oscuridad. Los escritores españoles* de C. Brian Morris; "La novela cinematográfica de Antonio Espina" de José M. del Pino en *Pájaro Pinto*; "La indagación cinematográfica de Francisco Ayala" de Jorge Urrutia en *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*; "Introducción" de Rosa Navarro Durán a *Cazador en el alba*; "Filming the Woman in Benjamín Jarnés's *El convidado de papel*" de Robert P. Hershberger y "Pretextos cinematográficos en *Cita de ensueños*" de José Enrique Serrano Asenjo.

en el género novelístico, en las que reivindica, como otros intelectuales de la década, la autonomía estética del nuevo fenómeno visual y sus enormes posibilidades artísticas, objetivo que sólo alcanzará el cine si se aleja de “la burda imitación del teatro o la novela” (“El ojo cinematográfico” 1).

“Todos los artistas modernos se hallan más o menos influenciados por el *cinema*”, declara Espina cuando responde a la encuesta “La importancia artística del cinematógrafo” que realiza el ABC en enero de 1929. “El imaginismo” - término con el que define los recursos expresivos de la imagen cinematográfica- “es la ley profunda del nuevo arte”, que “está lleno -y ebrio- de motivos cinegráficos”. “El cine y el deporte”, añade, “son dos fermentos demasiado activos en la vida actual para que todos dejemos de sentir sus efectos”.

De la importancia del descubrimiento del cine, Espina sostiene que posiblemente “tenga la importancia que tuvo en el siglo XV el descubrimiento de la imprenta” e insiste en que se le considere “como un organismo independiente, que debemos procurar ir separando de las otras artes tradicionales para que se mueva sólo y libre en mitad del mundo”, dado que presenta “una estética original y propia”.

Para finalizar, el escritor señala en su respuesta a la encuesta los avances del cine frente a las limitaciones que presentan otras disciplinas artísticas. “Ni la descripción literaria ni las decoraciones de teatro”, arguye Espina, “han logrado meternos por los ojos una porción tan rica y vivaz de naturaleza como la pantalla” (10).

En otra de sus colaboraciones periodísticas -la titulada "Ojo cinematográfico" (1926)-, las observaciones del escritor sobre la presencia del cine en la vida moderna harán notar su amplia repercusión así como los cambios introducidos por las técnicas filmicas, que han creado un ojo más "nervioso, oscilatorio, ávido que el ojo antiguo".

El ensayo establece una interesante correlación entre la "manera de ver cinematográfica" y los hallazgos científicos de la tercera década del siglo. "La visión nueva produce conciencia nueva. Al deslumbramiento de los ojos de la cara, sucede el alumbramiento de los ojos del espíritu", afirma el escritor, citando, entre otros nombres destacados de la ciencia, a Marconi, el inventor de la radio; a Sigmund Freud, quien "cruzó la cámara oscura de nuestro subconsciente con el dardo encendido de su mirar", y especialmente a Einstein, el profesor con "el ojo admirable, el ojo físico y racional de mayor cinematismo que existe hoy en el mundo".

En cuanto a la vertiente social del cine, Espina comenta con cierta ironía crítica la influencia del nuevo medio en la conducta amorosa de los jóvenes, quienes "imitan en la vida a los amantes pelicularios", o en los hombres de negocios, que "absorben el ejemplo norteamericano de los grandes Bancos, y la fría y mecánica organización de talleres y oficinas". Si hay una esfera que "aún no se ha infiltrado de veras en el cinematógrafo es la política": "Su influencia sobre las gentes en tal sentido es nula" (1), dice el escritor en un momento en el que el cine soviético no era todavía conocido en España.

Sus inquietudes cinematográficas le llevarán asimismo a tratar, ya sea como ensayista, ya sea como novelista, la influencia de las técnicas filmicas en el ámbito de la creación literaria. El 8 de agosto de 1928 aparece en la primera página de *El Sol* su artículo "La cinegrafía en la novela moderna" donde el joven Espina declara.

El novelista moderno incorpora a su técnica gran parte de la técnica del cineasta. Aprende de él, entre otras cosas, a sustituir las velocidades literarias de la narración por las velocidades ópticas de la proyección. Y también a combinar audazmente, en literario juego visual, distancias y enfoques: planos y volúmenes.

Entre las técnicas cinematográficas más utilizadas por los nuevos narradores, el ensayo menciona el *ralenti* y las imágenes en primeros planos, procedimientos que ya habían sido puestos en práctica "en la novela sempiterna", pero que "nunca se manejaron", puntualiza el escritor, "con la diversidad, inventiva y fina conciencia estética con que se ensayan ahora. Gracias a la cinegrafía" (1).

En su defensa de la novela "en función cinético-visual", Espina se rebelará una vez más contra la novela decimonónica y sus entusiastas seguidores, reacios a romper con los cánones del credo realista y a aceptar otras vías más amplias para el género novelístico:

Pero. ¿por qué? ¿Por qué sólo así? ¿No cabe tratar indirectamente un modelo, una situación de la vida? . . . ¿No puede metaforizarse un paisaje sin perder los puntos de apoyo de la referencia argumental y real? La

novela no naufraga por esto en el verdadero poema. Ni mucho menos. Lo que ocurre es que ensancha su campo de ideas y de efectos sensibles a favor del discreto empleo de la técnica fotogénica. (1)

La posibilidad de trasladar el lenguaje filmico al espacio literario también forma parte de sus reflexiones cinematográficas en *Pájaro pinto* y *Luna de copas*, sus dos obras narrativas más importantes, recientemente revalorizadas en dos esclarecedores trabajos sobre la prosa española de vanguardia<sup>89</sup>. La primera de ellas aparece, como ya se ha dicho, en 1927 en la prestigiosa colección “Nova novorum” de *Revista de Occidente*, y la segunda sale a la luz en la misma editorial dos años después. *Pájaro pinto* consta de seis relatos encabezados por la narración que da nombre a todo el volumen y prologados por una “Antelación” cuyas premisas rupturistas proponen una poética de la novela fundada en la estética cinematográfica: “Traer a la literatura los estremecimientos, el clarooscuro, la corpórea irrealidad, o el realismo incorpóreo del cinema, la lógica de este arte, es procurarse nuevos efectos literarios, muy difíciles de situar en ningún género literario” (7).

En un estudio de la influencia cinematográfica en la producción narrativa de Espina, se ha destacado, en efecto, el uso que hace el escritor del nuevo fenómeno artístico “en la construcción de una teoría de la novela vanguardista bajo cuyos dictámenes se escribe *Pájaro Pinto*” así como el paralelismo entre la técnica de fragmentación que rige el conjunto de los relatos en dicha obra y los

---

<sup>89</sup> Me refiero al ya citado capítulo que Jose Manuel del Pino dedica a *Pájaro Pinto* y al de aparición más reciente -el titulado “Antonio Espina: al filo del arte nuevo”- en *Los espejos del novelista* de Domingo Ródenas.

procedimientos del montaje cinematográfico:

el principio fragmentador/ analítico del montaje cinematográfico -unido a las novedades en la perspectiva de visión que la cámara de cine aporta- ofrece una herramienta utilísima para la teoría y práctica de la narrativa vanguardista. La lección aprendida por esa prosa está basada en el doble proceso de captar primero la realidad bajo puntos de vista inéditos y, segundo, en la posterior tarea de dotar ese material de un significado que el creador controla mediante el montaje. (Del Pino 131)

En cuanto a *Luna de copas*, se ha resaltado igualmente la inclusión de referencias cinematográficas en una de las digresiones metatextuales de mayor peso en la novela, la que comienza el capítulo titulado “Don Enrique”, que, a diferencia de la “Antelación” de *Pájaro Pinto*, “se ha incrustado en el tejido mismo del discurso novelístico” (Ródenas 247):

(La novela, para el novelista, debe extraerse de una serie de compartimentos estancos, en los que se ponen con antelación los ingredientes de aquélla.

En un compartimento se pone lo descriptivo; en otro, lo diagonal; en otro, los personajes, etc.; etc.

Una vez hecho esto, el novelista debe cerrar los ojos y coger al azar, revolviéndolos, ingredientes de todos los compartimentos, arrojándolos a puñados sobre los capítulos.

La novela así, resultará desarticulada y monstruosa. Esto no es un defecto.

En realidad, lo que ocurre es que la articulación, la clave articulada, queda fuera de la novela, como el proyector cinematográfico queda fuera y lejos de la pantalla.

En ambos casos, el proyector es lo más importante. Ese haz de luz del ojo de la cabina que traspasa como una estocada la cámara oscura.

La verdadera vida se halla en este ojo. La fuente de la vida, al salir en cueros en chorro germinal.

La novela, con su terrorismo, desafuero infantil y alegoría, hay que sorprenderla a ras del brote.

Por eso el espectador -el lector-, si tiene imaginación, necesita mirar alternativamente al écran y al agujero.

Observar ese ojo inyector de la cabina, con atención profunda de oculista). (Espina 43)

Tanto Ródenas como Del Pino recalcan la importancia de esta digresión metanovelística -ambos críticos citan el fragmento entero en sus respectivos estudios- al abordar la obra narrativa y el pensamiento estético del escritor. Espina, en efecto, sienta mediante referencias filmicas las bases en las que él considera que debe apoyarse la novela moderna, un género híbrido cuyos principales resortes -puestos ahora a la *vista* del lector-espectador- son la acusada fragmentación y las continuas llamadas de atención que hace su creador a las convenciones que lo sustentan.

De las distintas manifestaciones artísticas, Espina se decanta en sus páginas tanto ensayísticas como narrativas por la cinematográfica, el medio que mejor

refleja la nueva sensibilidad de su época, caracterizada por una serie de adelantos técnicos y los *ismos* celebrados por Ramón Gómez de la Serna en su conocido libro. Sin menoscabar el indiscutible arraigo social del popular espectáculo, Espina apuesta sobre todo por el cine cuando traza las premisas de su estética novelística, donde por primera vez los recursos expresivos de la imagen filmica cobran en la configuración de la novela *nueva* una importancia inusitada .

Ya sea como elemento en estrecha relación con los fragmentos metatextuales, ya sea como técnica narrativa -montaje, movimientos y ángulos de la cámara, etc.- la influencia del cine tendrá, no obstante, su demostración más palpable en las obras que Jarnés y Ayala dan a conocer, respectivamente, en los mismos años que escribe Espina. Es a la luz de estos dos aspectos de la influencia filmica -el temático y el técnico- y de las reflexiones de estos dos autores en cuanto ensayistas cinematográficos que se procederá ahora a una lectura pormenorizada de dos textos novelísticos de Jarnés y tres relatos ayalianos.

## **B. El cine en Jarnés**

“¿Y qué quiere usted que opine [del cine]?” (18) pregunta Jarnés a Luis Gómez Mesa en la entrevista que le hace el crítico para *Popular Film*. “Que se me antoja”, afirma el escritor contestando su propia pregunta, “un regalo espléndido que hace esperar otras posibles, otras inagotables sorpresas del espíritu” (18). El entusiasmo de Jarnés por el nuevo medio se evidencia en sus colaboraciones

con *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*, así como en su participación en las sesiones del cineclub fundado por Giménez Caballero. En 1933 Jarnés escribe en la sección de cine del periódico *Luz*, y crea, junto a otros críticos, el Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes, o GECl, cuyo cineclub proyectaría películas ya consagradas con otras excluidas por las salas comerciales madrileñas. Entre las actividades que realiza GECl a favor de una difusión cultural del medio filmico hay que destacar igualmente la desarrollada por su editorial, la Biblioteca GECl, con la publicación de *Luz de cinema* de Rafael Gil, *Arte de masas (Ruta de los temas filmicos)* de Manuel Villegas López, *Autenticidad del cinema (Teorías sin trampa)* de Gómez Mesa y *Cita de ensueños* de Jarnés.

Las páginas de *Cita de ensueños* están dedicadas en su mayor parte a las estrellas más célebres de la pantalla grande -Charlie Chaplin, Marlene Dietrich, Greta Garbo y Katherine Hepburn son algunas de las figuras homenajeadas por el escritor en "Constelación incompleta" y "Consideración de Charlot"- y al comentario de las posibilidades expresivas del séptimo arte. En "Técnica y expresión", la sección que encabeza los ensayos reunidos en el volumen, Jarnés defiende, como respuesta a la creciente comercialización del espectáculo cinematográfico, su función pedagógica en la sociedad contemporánea así como su relación con otras manifestaciones artísticas. "¿Será preciso decir", pregunta el novelista, "que todas las artes se dan la mano, que es inútil encerrarlas a piedra y lodo en pabellones incomunicados?" (25).

“Entre las letras y el cine”, sostiene Jarnés “puede establecerse un intercambio de temas y de hallazgos poéticos muy considerable” (26).

El cine ocupa, sin duda alguna, un lugar importante en la prosa narrativa del escritor. Una clara muestra de la recepción favorable que el Séptimo Arte encuentra en su producción literaria son sus novelas *Paula y Paulita* (1929) y *Viviana y Merlín* (1930), dos obras donde la pantalla, en la primera, o el “tapiz de color de plata”, en la segunda, protagonizan un fragmento de la narración.

En el capítulo sexto de *Paula y Paulita*, el narrador -principal personaje de la primera parte de la novela- entra con Paula en el cine del pueblo que ofrece ese día una “sesión extraordinaria en honor de un obispo bañista” (110). Todo el fragmento tiene un claro sesgo irónico, que sobresale especialmente en las descripciones del obispo, su programa de cine religioso, y la transformación de la sala. La ironía también se trasluce en el uso insistente de *blanco* como sinónimo de pureza.

“El teatrillo se ha convertido en un templo” (108), afirma el narrador, y “el palco vecino en un púlpito” (109). El obispo se ha sentado en uno de los palcos del cine; desde allí, “contempla tiernamente a los espectadores” (109), inicia un gesto con la mano para bendecir al público -“pero se contiene” (109)- y lee el programa de la sesión, un programa “tan lindo y tan blanco como el lecho de una colegiala” (109): una pieza de música clásica que tocará la orquesta; un noticiero sobre “la beatificación de los sesenta mártires de Esmirna” (109) y dos películas, *Imelda de Lambertini* -la biografía de una niña santa- y *La oración de una madre*, “cinedrama de tres jornadas” (110).

El fragmento refiere las imágenes de la pantalla y la extraordinaria atracción que ejerce la película en el público -una muchedumbre “a quien una ejecución capital y un santo nuevo conmueven igualmente” (110)- con un divertido guiño irónico a la ingenuidad del film y la reacción que despierta en los espectadores. Cuando la película presenta las imágenes del milagro, la sala “tiembla de emoción” y el público vive en la oscuridad del cine una experiencia insólita, en la que “los cuerpos comienzan a perder de peso, a elevarse para atrapar sus almas, que, como cohetes, se encienden, suben, se pierden en las nubes” (112). Esta suerte de levitación ilusoria donde convergen y se confunden de manera cervantina lo real y lo fantástico apenas dura unos momentos, pues la deshace una estruendosa bofetada:

¡¡Chass!!

La bofetada es rabiosa, cruel, enorme. Súbitamente los focos se encienden. El pan divino se oscurece. Imelda se esfuma: su pío ejemplo ha producido el fruto más ruidoso. Atónito el obispo de Antinópolis extiende las manos sobre la multitud. (112)

Pese a que se reanuda la proyección, los espectadores, más interesados ahora en encontrar la mejilla castigada que en la piadosa vida de la niña santa, abandonan la sala de la que también sale misteriosamente el obispo. El cine -utilizado como espacio erótico- ha roto “esa tina de purificación” (108) y el público, “agobiado de tanta blancura, corre hacia la calle a mancharse un poco” (114).

Jarés aborda de nuevo -como en un juego cervantino- la relación que se establece entre unas imágenes en movimiento y sus receptores en el capítulo “El retablo” de *Viviana y Merlín*, la leyenda del ciclo artúrico que reinventa el escritor al transformar la figura de la hechicera -la maléfica Viviana- en una encarnación de “la gracia, la sensibilidad y el eros” (Conte 82). Su vitalidad y sensualidad desbordantes chocan con Merlín, el mago sabelotodo que se resiste a sus intentos de seducción. Viviana o Carmen -el nombre con el que se hace pasar en la corte del rey Arturo- ha referido ya a la reina, a los Caballeros de la Mesa Redonda y al propio rey, un sinnúmero de sensuales romances, que Merlín “nunca ha accedido a escuchar” (68)<sup>90</sup>. Una noche, Viviana decide que “habrá cambio de programa”. Tras colgar en el muro del fondo “un amplio tapiz de color de plata” y mostrar “una cajita, donde se apretujan algunos granos de oro luminoso” la hechicera declara: “Llevo la luz dentro de esta cajita. La luz y el espectáculo. Hoy el cuento os lo dirá el clarooscuro” (69).

Ante las sombras que se mueven en el tapiz, el rey reacciona sobresaltado -“¡El tapiz está embrujado!”-, exclamación que enseguida repiten como en un coro los otros miembros de la corte allí reunidos. Viviana los tranquiliza y el tapiz muestra a continuación la figura de un caballero “alto, huesudo, esquelético” con “un bacín por yelmo, un puñado de hojalatas por armadura, un penco por corcel” (70). La imagen de don Quijote provoca un escándalo en el salón del castillo: los Caballeros de la Mesa Redonda se rebelan indignados contra el personaje que consideran una caricatura de sí mismos. El diálogo que el capítulo jarnesiano

---

<sup>90</sup> Todas las citas de *Viviana y Merlín* proceden de la primera edición de la novela que publicó Ediciones Ulises en 1930.

entabla con Cervantes mediante la presencia *cinematográfica* del hidalgo manchego remite también al lector a su entremés “El retablo de las maravillas”, donde la representación de la pieza homónima desencadena un alboroto que pone en pie a toda la sala. “No podéis aún comprender el espectáculo”, dice proféticamente Merlín. “Aún no llegó el tiempo con que podamos soportar nuestra propia caricatura” (74).

Los dos capítulos, tanto el que aparece en *Paula y Paulita* como el titulado “El retablo” de *Viviana y Merlín*, ilustran el vivo interés con que la pluma cinematográfica de Jarnés indaga en la mutua interacción entre el medio fílmico y el literario, entre la pantalla y sus receptores. La inclusión de la sala cinematográfica en el tejido narrativo ofrece asimismo al escritor un nuevo marco donde explorar los límites cada vez más confusos y cuestionables entre la realidad y la ficción.

El cine junto a la metanovela y el diálogo intertextual que desarrollan los textos jarnesianos serán asimismo los hilos conductores de los capítulos “Las dos muchedumbres” y “Charlot en Zalamea” de *Locura y muerte de Nadie* y *Escenas junto a la muerte*, respectivamente. La vertiente social del cine como fenómeno de masas ocupa, al igual que en *Paula y Paulita*, un lugar importante en la trama novelística de “Las dos muchedumbres”, si bien en esta ocasión se le plantea al lector el siguiente dilema: ¿quiénes son los actores y quiénes los espectadores?

### **Cine y metaficción en “Las dos muchedumbres”**

En 1926 Jarnés publica *Locura y muerte de Nadie*, su cuarta novela<sup>91</sup>. Aparece en Ediciones Oriente y sería, ocho años después, ampliada y revisada en una segunda versión inédita que no llegará al público hasta su inclusión en 1961 por Joaquín de Entrambasaguas en la serie *Las mejores novelas contemporáneas*. En la reciente reedición de la obra -la aparecida en 1996- su prologuista, Ildelfonso-Manuel Gil, da de nuevo a la luz la segunda versión con una “Introducción” en la que el crítico destaca las diferencias más notables entre las dos ediciones de la novela (en el presente trabajo se seguirá la primera edición).

El discurso literario de *Locura y muerte de Nadie* comparte con otras creaciones del escritor un haz de técnicas narrativas y estilísticas a las que se ha referido en los estudios -cada vez más numerosos- de la obra jamesiana. Las frecuentes digresiones en una prosa imaginativa y experimental, el fragmentarismo, o el diálogo intertextual que entabla la trama novelística son algunos de los rasgos más señalados en los textos vanguardistas del autor aragonés. *Niebla* (1914) de Unamuno está presente en la incertidumbre ontológica de Juan Sánchez, el protagonista de *Locura y muerte de Nadie*. La huella de Luigi Pirandello es igualmente perceptible en las reflexiones autorreferenciales de Arturo, el coprotagonista de la novela, en el capítulo “Punto muerto y evasión”: “Seis o siete personajes ya sólo pueden producir un coro; pocas veces consiguen encontrar su autor” (78).

---

<sup>91</sup> A *Locura y muerte de nadie* la habían precedido *El profesor inútil* (1926), *El convidado de papel* (1928) y *Paula y Paulita* (1929).

“Mi tragedia es abrumadora, tiene muy profunda la raíz”, dice Juan Sánchez a Arturo en un zaguán de Augusta, la Zaragoza novelesca en la que se desarrolla casi toda la acción de *Locura y muerte de nadie*. “Porque a fuerza de pensar mucho en mí mismo,” agrega el personaje con un eco cartesiano, “he deducido que, aun suponiendo que exista, *no soy* “ (28). Su obsesión por tener una identidad propia le ha hecho tatuarse en el pecho la firma y la rúbrica de su nombre. De niño lo confundían con su hermano y “ahora, el arcediano de Sos tiene mi misma cara”. Y ésa es la circunstancia vital que más lamenta: el “ser otro cualquiera, uno que casi nunca me gustaría ser” (32):

Soy el hombre que no tiene señas personales. Ya que no puedo ofrecer un rostro, ofreceré al menos una firma. De mi cara se tiraron millones de ejemplares, en ediciones económicas. Y de mis ideas. Y de mis ademanes. Yo no soy un individuo. Soy un universal ambulante. Es decir: ¡Nadie! (39-40)

Arturo desempeña en la narración la función de un testigo-espectador: contempla por lo general los hechos en lugar de participar en ellos. Su perspectiva es la de un observador que mira desde una distancia irónica lo que acontece en su entorno. En las reflexiones y conversaciones de dicho personaje se refleja asimismo una de las constantes en la producción literaria de Jarnés y de otros escritores vanguardistas: la metaficción<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> De los tres tipos de metaficción que Ródenas menciona en su “Introducción” a *Los espejos del novelista* - la discursiva o enunciativa, la diegética y la metaléptica - son las dos primeras las que prevalecen en *Locura y muerte de nadie*. En la discursiva, “el narrador o cualquier otra instancia elocutiva extradiegética interviene para desbaratar la ilusión ficcional”, tal como sucede, por ejemplo, en las páginas 152-153 de la novela. En la diegética, “la voz del narrador no perturba la ilusión ficcional pero induce, tropológicamente, una interpretación autorreferencial de la obra” (15); esta modalidad es la que se manifiesta en el capítulo “Las dos muchedumbres”.

Las referencias metanovelísticas conforman junto a las cinematográficas la trama de "Las dos muchedumbres". El primer fragmento del capítulo contrapone la redacción de un informe que Arturo reescribe varias veces y no cuaja en ninguna versión definitiva, a la descripción de un suceso - la conglomeration humana en una plaza de Augusta tras un trágico atentado- narrado desde su perspectiva visual y por el que también se interesan las cámaras cinematográficas. El segundo segmento presenta un diálogo entre Arturo y Juan Sánchez acerca de la frágil perdurabilidad del héroe en el mundo moderno así como de la nueva configuración de la novela, definida por Arturo en términos fílmicos. El fragmento final reúne a los dos personajes y a Matilde, la esposa de Juan Sánchez, en un cine de Augusta, espacio donde confluyen de nuevo los presupuestos estéticos que subyacen en los segmentos anteriores.

La influencia social del cine como poderosísimo fenómeno de masas es un hecho reconocido en "Las dos muchedumbres". La curiosidad y la indignación provocadas por el asesinato a tiros de dos empleados municipales atraen a una enorme masa de gente que ha convertido "la plaza en un circo máximo, cuyas localidades improvisa, como los asesinos han improvisado el espectáculo". La llegada de varios operadores de cine dispuestos a filmar "aquella espléndida fiebre humana" transforma de inmediato el ánimo y las actitudes de la multitud, que deja su *puesto* de espectadora y comienza a *actuar*, movida por su propio narcisismo, delante de la cámara:

Giran los manubrios. Las gentes se dan cuenta. Se rehacen. Comienza en ellas a perderse la espontaneidad. Se preparan a cruzar por la

pantalla. Una muchacha se adereza el pelo, otra se fija escrupulosamente un clavel, aquélla se abre algo más el escote. Algún mozuelo se engalla, enciende un puro, se ladea el sombrero. La muchedumbre recibe de golpe esta profunda impresión: ¡También ella es espectáculo! Se inventan sonrisas, se avivan miradas, se atusan rizos, se ensayan posturas. Se olvida de que se prepara para un espectáculo donde cada espectador puede ser un personaje. (162)

Desde el balcón de su casa y con un indisimulable *voyeurismo* Arturo sigue los movimientos de la multitud, de la que sobresale su amigo Juan Sánchez, atraído como ella por la fascinación de la cámara:

Arturo mira con unos gemelos. Recorre los racimos de cabezas irrumpen en el terreno batido por la máquina. De pronto, en medio de un grupo, ve surgir la cabeza de Juan Sánchez. Juan Sánchez que se adelanta hacia el aparato, que lo mira gravemente, que vuelve a pasar y a mirar. Siempre al frente del grupo, como su quintaesencia; fiel extracto de multitud, ente representativo, delegado insigne de la masa. (163)

En la calle los dos personajes entablarán una conversación que corrobora el protagonismo que Arturo, como espectador, y la cámara de cine habían dado a las masas en la escena del crimen. “El mundo” sostiene el confidente de Juan Sánchez, “va borrando de su tablero de ajedrez las grandes piezas, y prefiere seguir la partida con los peones solos, a quienes, de vez en cuando, les endosa

una caperuza de caudillo”<sup>93</sup> (168). Dicha tendencia se manifiesta igualmente en el terreno de la creación literaria: “El novelista nuevo rebana el cuello a los altos fantasmones y prefiere manipular con las masas. Ya los principales personajes de la novela actual tienen cien mil cabezas. A casi nadie le interesa un problema individual” (169), declara Arturo. “La masa”, objeta Juan Sánchez, “es siempre algo borroso, sin perfil”, argumento que rebate su amigo en términos cinematográficos -“Eso depende del operador que se instale ante ella. De la avidez y potencia de su máquina” (170)- y con los que explica su concepto de *la novela red* o *novela poligráfica*. Arturo recurre, como el narrador en los fragmentos metatextuales de las obras de Espina, a una serie de referencias fílmicas cuando formula las nuevas premisas en las que se apoya su teoría novelística. El cine y la metanovela son, una vez más, dos aspectos estrechamente relacionados en el discurso literario del escritor<sup>94</sup>.

El último fragmento de “Las dos muchedumbres” se desarrolla en el palco de un cine de Augusta, donde el acomodador -un hombre “cuya vida económica sería lamentable entre amores legítimos” (174)- ha sido testigo y cómplice de la relación de Arturo y Matilde. Desde el palco Arturo observa, desde el mismo modo que lo había hecho anteriormente desde el balcón, a la multitud, desdoblada ahora en dos muchedumbres, la representada por el público que asiste a la sesión -semejante a la descrita por Juan Sánchez- y la que aparece

---

<sup>93</sup> Para un estudio de *Locura y muerte de nadie* a la luz de las obras orteguianas *La deshumanización del arte*, *Ideas sobre la novela* y *La rebelión de las masas*, véase “Benjamín Jarnés: Aspects of the Dehumanized Novel” de Paul Ilie.

<sup>94</sup> En su lectura de dicho fragmento, Pérez Firmat considera que la utilización de un vocabulario fílmico para describir la novela poligráfica demuestra que “este tipo de novela no es una novela, ni siquiera un artefacto verbal, y por eso no es *Locura y muerte de nadie*” (“this kind of novel is not a novel, is not even a verbal artifact, and thus is not *Locura y muerte de Nadie*”) (128)

en la película, transposición visual de la *novela red*. De nuevo, cine y metaliteratura se entrecruzan en la trama del capítulo:

Arturo va repartiendo sus miradas entre ambos espectáculos, entre ambas muchedumbres. En la pantalla, la muchedumbre elaborada; frente a ella, la muchedumbre en estado nativo. En la pantalla, un film ruso, una multitud desorbitada que va empujando cruelmente a un gran duque hecho jirones.

Multitud expresiva y multitud en estado nativo. Multitud armónica y multitud simétrica, repartida en filas, diseminada en palcos, sin realidad apenas. La sala está llena de rostros agrupados al azar, por contagio, mediante la presentación en la puerta de unos papelitos rojos y azules. Un hilo de curiosidad los fue arrastrando hacia el film. No tienen representación alguna, cohesión alguna. En un momento de peligro se destrozaría unos a otros. Un momento de placer les hace sonreír a compás. (174-175)

La descripción de los espectadores y su reacción ante la película -no les interesa un protagonista colectivo sino uno individual "porque su nombre es el primero en el programa" (175)- refuerza el concepto de una masa mecanizada sugerido en los primeros capítulos de la novela y que ahora retoma la pareja en una conversación en el palco del cine. Las opiniones de Matilde -"Tienes la manía de las masas. Las masas no existen aquí. Existen algunos espíritus suspicaces. Yo los veo, porque suelo ver la gente al detalle, no como tú, en globo. Harías mal novelista" (179)- y la réplica de Arturo -"Tú solo ves algún

hecho menudo. Yo veo conjuntos. Tu sólo comprendes un ademán; yo, una corriente de opinión“(180)- ponen de manifiesto dos posturas estéticas opuestas cuyo *reflejo* visual es la película que sirve de telón de fondo al diálogo entre los dos personajes.

El debate también tendrá como foro al final del capítulo unas reveladoras imágenes cinematográficas. Tras la película rusa, comienza la proyección de un noticiario que recoge las secuencias rodadas en la plaza donde ocurrió el crimen. Junto a las imágenes de las autoridades civiles y religiosas, aparece “otra vez, y siempre, la multitud”, la verdadera protagonista de la noticia, cuya fisonomía individual ponen al descubierto, como ya había indicado Arturo en su conversación con Juan Sánchez, los primeros planos filmicos: “Ahora se advierte bien en ella cómo ha respondido a la agresión. Unas caras están contraídas; otras, sencillamente alteradas; algunas, indiferentes; no falta rostro donde se delate cierto placer. No toda la muchedumbre vibra con la misma intensidad” (181).

Los espectadores, al ver sus propias imágenes delante de ellos mismos, “son ahora un solo Narciso, un Narciso descomunal que se mira estremecer en el agua neutral de la pantalla”. El ciudadano normal y corriente de la calle ha entrado, por vía del noticiario, en ese espejo mitificador que contemplan millones de personas simultáneamente desde millares de sitios y cuya superficie incluye asimismo la imagen de Juan Sánchez, “apresurado, impaciente por sumergirse en la zona milagrosa que abarca el ojo del aparato, en esa zona donde se consigue la inmortalidad, una plástica inmortalidad” (182)

En un primerísimo plano, la imagen en la pantalla de Juan Sánchez “crece prodigiosamente, la masa desaparece detrás de unas mejillas, detrás de una boca, detrás de unos ojos sin brillo” (183). La imagen dura sólo unos segundos; la multitud es el personaje que, en la sala y en el noticiero, acaba imponiéndose sobre el fallido héroe, tal como sugiere el final cinematográfico del fragmento:

Él forcejea, se defiende inútilmente.

De las dos muchedumbres brotan gestos de impaciencia.

Pasan por encima, lo sumen, lo funden en la turbia corriente.

Desaparece, entre unas risas burlonas.

En el palco, los tres siguen -conmovid- en silencio. (183)

“Las dos muchedumbres” es en *Locura y muerte de Nadie* un claro ejemplo de la interacción que el escritor establece entre cine y literatura así como del protagonismo que ambas manifestaciones confieren a la masa anónima sin que ésta se convierta en el eje central de su novela. El discurso metatextual del capítulo jarnesiano utiliza entre otras herramientas las que le ofrece la terminología fílmica, la más idónea, según uno de los personajes, para formular los nuevos parámetros literarios. La enorme atracción que el joven espectáculo ejerce en un público seducido por su propio narcisismo cinematográfico es asimismo el motivo novelístico donde se evidencia una vez más la perspectiva irónica del narrador.

### **“Charlot en Zalamea”: un cortometraje sin honor calderoniano**

En 1927 Jarnés publica con el título de *Ejercicios* un conjunto de ensayos donde traza las premisas básicas que sustenta la nueva literatura y las confronta con las tendencias de la poética precedente. El escritor señala, mediante una serie de ejemplos e imágenes que ilustran su ideario estético, los fundamentos del nuevo arte, cuyas figuras más representativas se citan en varios fragmentos del libro: “Decimos Charlot, como podríamos decir Strawinsky o Picasso”, afirma Jarnés tras referirse al mínimo uso de elementos con que trabaja la obra artística. Así como “Proust construye una espléndida arquitectura sobre la frágil primera piedra de un beso fracasado”, Charlot, por su parte, “enlaza una sutil cadena de emociones a un primer brote, a una primera sombra de emoción” (45).

Para Jarnés, el célebre personaje cinematográfico reúne “en sí mismo todas las vibraciones de la escena”; Charlot es, sobre todo, “un condensador de energías emocionales”, si bien “nos da perennemente la impresión de hombre desplazado, de niño perdido entre la turba, aunque puede sentarse entre los definidores de la ley estética” (44). La doble cara, la humana y la artística, que el escritor descubre en sus actuaciones ocupará también un lugar importante en el terreno de la ficción al convertir Jarnés al genial cómico inglés en el protagonista del quinto capítulo de su novela *Escenas junto a la muerte* (1931), “Charlot en Zalamea”, que se presenta con el subtítulo “film”.

“Charlot en Zalamea” es, en efecto, la película a cuya proyección asiste el narrador de la obra y donde se muestran -a la manera de un cortometraje

chaplinesco- las peripecias del personaje de sombrero hongo y bastón en la villa de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca. La trama anacrónica del film es una farsa, una abierta burla o parodia de la autoridad y del concepto del honor valorados por los protagonistas de dicho drama barroco. La farsa aparece del mismo modo en la obra que Charlot quiere representar ante Pedro Crespo, el alcalde; es obviamente la nota autorreferencial del fragmento .

El capítulo fusiona con audaz perspicacia los diálogos entre Pedro Crespo y Charlot o de Charlot con Isabel, la hija del alcalde, con las digresiones ensayísticas donde se destaca la rica gama de emociones “-del supremo patetismo a la extrema comicidad- “(162) que expresa el insólito vagabundo. Los diálogos no sólo dramatizan y agilizan la narración; son asimismo el elemento discursivo que subvierte en mayor grado la jerarquía de valores de la obra calderoniana<sup>95</sup>.

El humor, fundado en el contraste entre la acción que desarrolla el fragmento jarnesiano y la que tiene lugar en el drama del siglo XVII, trasluce desde el principio el carácter paródico de “Charlot en Zalamea”. En la jornada primera de *El Alcalde*, por ejemplo, llegan las tropas a Zalamea, donde son acogidas por los habitantes de la villa. En “Charlot”, Pedro Crespo, “alerta siempre por si cruza el término alguna compañía de infantes”, sale, sin embargo, al encuentro de un visitante inesperado: “No son soldados. Es un hombrecito negro que piruetea a la cabeza de un tropel de rapaces. Detrás ríen estúpidamente dos diablejos

---

<sup>95</sup> “La parodia implica”, según la definición que da del término Ángelo Marchese, “la afirmación de un mundo al revés, en el que cada uno de los valores jerárquicos tradicionales se desacraliza, se escarnece y se derrumba” (311).

y una moza pintada de serafín.” (160). La primera conversación entre Crespo y Charlot revela, además, su claro antagonismo; no son autos sacramentales lo que quiere representar el singular personajillo sino farsas de su propia invención:

- ¿Morales?

- Alegres. Traemos con nosotros la alegría. Hemos expulsado a Pierrot por cursi y a Tristán por llorón.

- Sois el mismo demonio. ¡Largo de aquí! (161)

Frente a las reticencias mojigatas del alcalde, quien se identifica como “el representante del honor, que es patrimonio del alma, y el alma sólo es de Dios” -el verso más célebre de la obra de Calderón- Charlot afirma otros valores distintos: “Nosotros lo somos del arte, que es patrimonio del espíritu, y el espíritu es libre” (161). Este enfrentamiento tiene lugar de nuevo durante la escenificación de la farsa, cuya historia refleja la propia trama de la película, ya que “hay en ella una tranmutación de todos los valores que Pedro Crespo cree incommovibles” (162):

-¡Basta ya! ¡Todos a la cárcel!

- ¿Por qué?

- La farsa es inmoral. Hay en ella una ramera generosa y un hampón honrado. Eso no es arte, es propaganda.

- Es la realidad. También suele haber honor sin patrimonio.

- Imposible. ¡A la cárcel! (163)

De camino al calabozo, Isabel, la hija de Pedro Crespo, le lanza a Charlot desde el balcón “la monedita de oro de un beso”, que “enciende en el negro cuerpecillo una llama frenética de deseos” (164). El choque con el honor calderoniano adopta ahora un viso romántico, donde tampoco faltan algunos ribetes cómicos. A lo largo de una conversación que anticipa a una Isabel antitética a la de la obra barroca, el personaje del Trujamán pone a Charlot al corriente de los antecedentes *dudosos* de la muchacha: “Tiene un pasado borrascoso”, le advierte ; “Tiene una boca deliciosa” (164), replica Charlot.

En *El Alcalde de Zalamea*, don Álvaro, el capitán de las tropas, rapta y viola a la virtuosa Isabel, delito por el que se le ejecuta al no querer casarse él con la joven. La heroína de “Charlot en Zalamea” es, por el contrario, “la amante de un ajusticiado”, una mujer que “se negó a cumplir los cánones” (165). La burla a una moral trasnochada alcanza en la Isabel *subversiva* de Jarnés su cota más alta. En un diálogo exageradamente dramático, la joven confiesa a Charlot el desdichado fin de don Álvaro, el hombre a quien “me entregué”, “y luego no supe arrancarlo de las garras de mi padre”:

- ¡No! ¡Ahí no!

- ¿Cómo?

- ¿Dónde has ido a acostarte, desgraciado?

- Yo...

- Ahí mismo ajusticiaron a don Álvaro de Ataide, a mi don Álvaro. ¡Mira esa piedra, esa fecha!

- ¡Qué horror! (166)

La descripción de la huida hacia el bosque de la pareja y la de una Zalamea que “se va apelotonando gradualmente, a medida que vuelven los fugitivos la cabeza” (167) sugiere la perspectiva de un *travelling* cinematográfico. Junto al cine, se detecta también la huella de otros lenguajes artísticos en el discurso del fragmento. La noche, convertida en “un arquitecto complaciente” (168), ha transformado la villa en “una ideal construcción”, en un “encantador esquema” (168). El día, por el contrario, devuelve a Zalamea “su arquitectura cotidiana”, cuya estrecha moral “volvería a arrojar de sí a Charlot, este hombrecillo negro que se atrevió a defender el honor sin patrimonio y la generosidad de una hembra del arroyo” (169).

Las referencias a *El alcalde de Zalamea* no sólo se manifiestan con la inclusión de sus personajes en la trama del capítulo jarnesiano; las alusiones al drama calderoniano como obra literaria, puestas en boca de los propios entes de ficción, evidencian igualmente la naturaleza metanovelística del texto. “Los padres nunca saben la verdad de estos trances”, afirma Isabel cuando explica los pormenores de su relación amorosa con don Álvaro. “Además, “, añade, “yo tuve que contárselo en verso, y me vi forzada a decorar un poco el relato”. “Resultaría algo barroco”, opina Charlot. La intertextualidad se refuerza por el mismo procedimiento en uno de los diálogos finales del fragmento donde intervienen el militar don Lope de Figueroa; Juan, el hermano de Isabel; la heroína misma y Charlot:

-¿Qué ocurre?

- Un vagabundo ha raptado a mi hermana.

- Mira, Juan, eso ya me va cansando un poco. Tu hermana se deja raptar con una inexplicable facilidad. Bueno es urdir y aceptar un primer rapto para que luego se luzca un dramaturgo, pero esto ya es abusar de mí.

-Yo, señor...

- Sí, sí. Lo del honor. Os conozco a tu padre y a ti... Mira, coge a tu hermana y métela en una clínica hasta que se case... o cosa análoga.

- ¡Adiós para siempre, Charlot!

- ¡Adiós, Isabel! Atiende al patrimonio de tu padre. Aun puedes recuperarlo. (175)

El desenlace de "Charlot en Zalamea" sobreviene como el que da fin a *Charlot vagabundo* (*The Tramp*, 1915), uno de los cortometrajes más logrados de la popular estrella hollywoodense. En la secuencia final del corto, Charlot se despide de la mujer de la que está enamorado y, dando la espalda a la cámara, se aleja por un camino hasta que desaparece su figura de la pantalla. En la película de Jarnés, "Charlot comienza a andar, de nuevo se sume en el bosque. Camina con gran lentitud. Nunca vuelve la cabeza" (177).

Con "Charlot en Zalamea" Jarnés no sólo homenajea el ingenio artístico del actor más célebre y universal de la historia del cine; el rango literario del personaje de celuloide es también un abierto reconocimiento de la admiración que Charlot, como "presdigitador de emociones", despertó en los círculos de la vanguardia peninsular e hispánica. En Charlot el espectador encuentra, según

observa el narrador, “el sentido profundo de lo cómico en el hombre, y ningún grupo humano es capaz de soportar tan formidable espejo” (163).

Las obras de Jarnés son, como evidencian las constantes referencias metanovelísticas e intertextuales de los capítulos comentados, sumamente complejas. Pese a los recientes esfuerzos críticos y editoriales, pocos lectores conocen las novelas del escritor aragónes. Sus escenas cinematográficas -lo más vital e inmediato de cada obra- anticipan, no obstante, el momento actual. Sea cual sea su procedencia -la pantalla televisiva o la valla publicitaria-, el público fija su atención en cualquier mensaje visual, fenómeno que se sugiere en la interacción del público filmico de sus novelas con la pantalla grande. Los textos jarnesianos insinúan asimismo el erotismo solapado de un espacio oscuro descubierto en esa época y trivializado hoy: la sala cinematográfica.

### **C. Técnicas cinematográficas en *El boxeador y un ángel* y *Cazador en el alba* de Francisco Ayala**

Entre 1927 y 1930 Ayala publica en *Revista de Occidente* varios relatos que luego agrupará, junto a algunos más, en los libros *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930)<sup>96</sup>. Los ocho textos reunidos en estos dos volúmenes constituyen, como recientemente han señalado los estudiosos de la obra ayaliana<sup>97</sup>, una valiosa muestra de las técnicas narrativas y estilísticas del

---

<sup>96</sup> En *Revista de Occidente* aparecen “Hora muerta” (mayo 1927), “Medusa artificial” (diciembre 1928), “Cazador en el alba” (septiembre y octubre 1929) y “Erika ante el invierno” (noviembre 1930).

<sup>97</sup> *Francisco Ayala y las vanguardias* (1998) recoge un conjunto de esclarecedores ensayos sobre la prosa vanguardista del autor.

escritor: el uso reiterado de imágenes plásticas, que aparecen en ocasiones bajo la forma de metáforas y sinestesias encadenadas; los leves toques de humor e ironía; las frecuentes rupturas espacio-temporales; la naturaleza fragmentaria de la narración; y un tono pesimista - en ciertos relatos- que conduce a un desenlace trágico son algunas de los recursos mencionados por la crítica en estos últimos años. Junto a ellos se ha señalado igualmente la marcada influencia del cine en casi todas sus narraciones vanguardistas <sup>98</sup>, influencia que también es perceptible en sus obras posteriores<sup>99</sup>.

La presencia del cine en dichos relatos se manifiesta tanto en la historia -personajes que van al cine, alusiones a estrellas de la pantalla, etc.- como en el discurso literario: la utilización de un vocabulario cinematográfico, el énfasis en lo visual -como si la perspectiva narrativa se apoyara en el ojo de una cámara -, las referencias a la luz y a la oscuridad, o la yuxtaposición de fragmentos a la manera de planos cinematográficos reflejan la influencia filmica en ese aspecto.

Los arquetipos cinematográficos o las célebres estrellas de la pantalla muda - admiradas e imitadas por millones de espectadores- son el nuevo fenómeno social de la época al que remiten las piezas vanguardistas de ambos libros y las propias reflexiones ensayísticas del escritor: "No es caso extraordinario", dice Ayala en 1929, "sorprender en un cualquiera -a la salida del Metro, en el *hall* de un banco-, tal movimiento de clara estirpe charlotesca. O en una cualquiera, el gesto de la vampiresa, la sonrisa estereotipada de la mujer fatal"

---

<sup>98</sup> José Carlos Mainer, Luis García Montero, Rosa Navarro-Durán y Carolyn Richmond, entre otros, han abordado esta faceta de la escritura ayaliana.

<sup>99</sup> En "Técnicas cinematográficas en *Los usurpadores* de Francisco Ayala", Richmond aborda la influencia filmica en dicha obra, publicada en 1949.

(“Interpretaciones” 17). En “Erika ante el invierno” Hermann, uno de los rostros familiares en la infancia de la protagonista, era el joven que “no se había hecho todavía chófer, ni adoptaba aires de galán de cine” (96). En “Medusa artificial” Gabriel, el peluquero, *anuncia* a Tere, la “taquimeca”, el éxito del nuevo peinado que va a hacerle con “su voz más rara y ajena” (153): “Señorita: podrá electrocutar a los hombres. La voy a convertir en una mujer peligrosa. O mejor: en una mujer fatal” (153).

Los personajes son, ante todo, espectadores: de cine, del mundo circundante, o de su propia imagen. La analogía entre cine y espejo aparece en “Hora muerta” y se vuelve a ella en “Medusa artificial”. En el primer relato la sala cinematográfica “es una concavidad” que el narrador compara con un espejo al mismo tiempo que se pregunta: “¿No vemos en los espejos de las tiendas, cuándo vamos a cruzarnos por la calle con nosotros mismos?” (123). En el segundo, el escaparate se convierte en una improvisada pantalla: “Al retraer la mirada hasta la superficie del cristal encontró Tere el reflejo de la calle, y sobre las direcciones encontradas, su rostro en gran plano” (151). En la peluquería donde espera la “taquimeca”, el aburrimiento es la corriente que “la conducía hacia el estanque helado del escaparate, como el *film* conduce a la estrella sobre el *écran* [pantalla]” (152)

La huella fílmica no sólo es evidente en la trama de los relatos vanguardistas de Ayala; está también incorporada, como ya se ha dicho, en el discurso literario. En “Hora muerta” la narración adquiere en varios fragmentos la forma misma de un guión cinematográfico. Las descripciones de los rasgos más

esenciales de varios personajes anónimos en el primer segmento resaltan, en este sentido, el *estilo* cinematográfico del narrador: “*Boxeador*. -Dientes blancos. Frente angosta”; “*Campesino*. -Oscuro, grave, despacioso. De mirar bajo, de mirar agudo. “ (121)

Edificios, carteles y anuncios luminosos conforman en “Hora muerta” un paisaje urbano que se esboza con el ritmo vertiginoso de los planos cinematográficos: “Estación. Pista. Fábrica. Velódromo. Universidad. Circo. Gimnasio. Cine” (120) . El paseo del protagonista por la gran ciudad capta asimismo la atención de la *cámara* literaria del escritor que, mediante un *travelling* cinematográfico, se acerca, se aleja, o acompaña el movimiento de la figura: “Los escaparates desfilaban a su lado como una galería de *naturalezas muertas*: unos, gritando su ansia en las flores tropicales de la radio; otros, mostrando sus entrañas con elocuencia muda.” (“Medusa artificial” 150).

De las diversas técnicas filmicas que emula la pluma ayaliana es la imagen en primer plano la que despunta con mayor fuerza en las narraciones de *Cazador en el alba* y, sobre todo, en las que integran *El boxeador* y *un ángel*. En “Susana saliendo del baño” el cuerpo de una mujer desnuda es recreado *plano a plano* con un *voyeurismo* cinematográfico que aproxima y reduce la imagen contemplada a la de un brazo, la de una mano o la de “dos hemisferios temblorosos con agua y carmín” (146). En “El gallo de la pasión” lo visual se acentúa en los fragmentos que refieren con extremado detalle cada uno de los gestos y movimientos de Pedro, el personaje bíblico, en el momento de la traición - “Y Pedro -las manos del revés: las palmas, como escudo del pecho-

negaba, escandalizado" (147)-; del estupor ante la falta cometida -"Pedro dio un salto: las manos en la cabeza" y del arrepentimiento: "Ya en la calle, dos ríos nacieron de sus ojos" (148).

La profusión de imágenes en estas piezas vanguardistas asemeja el papel activo del lector al de un espectador frente a la pantalla -el ojo tiene que "*montar y traducir* para sí las imágenes que le ofrece en constante metamorfosis la blanca página" (Richmond, "De mitos y metamorfosis" 20)-, aspecto que se destaca sobre todo en tres relatos ayalianos hasta ahora no comentados - "Cazador en el alba", "El boxeador y un ángel" y "Polar estrella"- en los que se detendrá a continuación el estudio de la mirada fílmica del escritor.

### **El ojo cinematográfico en "Cazador en el alba"**

"El cine- no el circo- es el espectáculo" observa Ayala, "que primero me sobrecogió de maravilla, al ofrecerme el único paisaje posible en que los frutos son globos infantiles y en cuyos lagos pueden florecer los gramófonos" ("Introducción"11). La percepción de una realidad transformada o la imagen de un objeto contemplado desde distintos ángulos, como en un cuadro cubista, son proezas cinematográficas que el escritor incorpora a su relato "Cazador en el alba" en un haz de fragmentos discontinuos que refieren, mediante audaces metáforas visuales, las experiencias de un soldado campesino en la gran ciudad. Experiencias como el reclutamiento en el cuartel, la llegada en tren a la ciudad, la visita al prostíbulo, el inicio de una relación amorosa, el entrenamiento para hacerse *estrella* del boxeo, etc., se muestran - a la manera de un

ininterrumpido flujo de imágenes- en los sueños y alucinaciones que sufre el protagonista tras haberse caído de un caballo<sup>100</sup>.

El estado febril en que se encuentra el soldado Antonio Arenas, punto de arranque del relato, le hace ver -como si se tratara de un espectador ante una película fragmentada- una retahíla de imágenes sin sentido:

El soldado Antonio Arenas ignoró lo que oculta el vientre de los estanques, la lucha de clases y la selección natural de Darwin, hasta que la fiebre le fue mostrando sus descalabados trozos de *film*, desplegó ante su vista sus catálogos y le ofreció a prueba sus mercancías (62)

La descripción de la sala del hospital, donde Arenas se recupera del accidente, contribuye a reforzar con sus continuas alusiones a la luz y a la oscuridad, o a los contrastes entre el blanco y el negro, la atmósfera cinematográfica en este segmento del relato: “Abrir una ventana hubiera sido echar en la sala, entre dos camas, un metro cúbico de luz compacta. Las ventanas cerradas sólo consentían el ingreso de superficies blancas como pliegos de papel” (63). Medio dormido, medio despierto, Arenas ve acercarse a un médico, que se dispone a examinarlo; su mirada, sin embargo, sólo registra, al igual que lo haría una cámara mediante un ángulo contrapicado y un primer plano subjetivo, un rostro que se aproxima progresivamente (*travelling de retroceso*: la cámara se mueve hacia atrás):

---

<sup>100</sup> En sus observaciones acerca del paralelismo entre cine y sueño que aparece en la narrativa vanguardista, Del Pino destaca cómo a raíz del desarrollo del psicoanálisis en los años veinte, “los sueños son incorporados al terreno artístico con un grado de importancia desconocido hasta entonces” (80)

El soldado Arenas abrió los ojos. El rostro del médico avanzaba, todo raso, impecable, como el anuncio de un jabón de afeitar. Se fue acercando, hasta asomarse al suyo, pálido, con el ademán de quien se asoma a un estanque (63).

La vista -ojo de la cámara- es el sentido que prevalece en "Cazador en el alba" y el que, junto a la fantasía del soldado, desencadena las imágenes más insospechadas. En el siguiente fragmento, el techo de la sala -única distracción que tiene Arenas cuando está despierto- se ha transformado en la hoja de un cuaderno de dibujo:

Las horas elásticas, los minutos, se alargaban hasta lograr delgadeces increíbles.

Sus miradas recorrían la muda superficie del techo. Compases, escuadras y cartabones dibujaban en aquel estanque helado difíciles paisajes, itinerarios complicados. Patinaba en finos esquís su imaginación; volvía, giraba, ebria de trayectos. La blancura contagiosa del techo borraba pronto el rastro delicado; regeneraba la idéntica nieve. (66)

Arenas, hundido de nuevo en la fiebre, comienza a recordar los sucesos anteriores al accidente. Se suceden a partir de este momento y en forma de un *flashback* cinematográfico los episodios que *visualizan* su experiencia castrense.

"El tirón, el silbido, el duro arranque del ferrocarril le habían puesto sobre otra marcha"; con estas palabras comienza el viaje -viaje que también lo es de

iniciación- del recluta a la gran ciudad<sup>101</sup>. El dinamismo de las imágenes que ve el personaje desde el interior del tren intensifican la percepción de movimiento y cambio: “Dos cintas de paisaje habían desfilado a derecha e izquierda; los reclutas se habían paseado por las curvas del horizonte. La luna, ahogada en una charca, sin sangre, sola, quiso acompañar un rato a la expedición...” (66). Desde la ventanilla del vagón, que hace a su vez de pantalla cinematográfica, aparecen las primeras imágenes de la ciudad: “La locomotora rompió el cinturón suburbano, y panoramas de formas rectangulares y colores vivos sobre fondo gris rojizo pugnaban por acoplar todos sus componentes en el medido espacio de la ventanilla” (68). La analogía entre las imágenes contempladas y las de una película - como si todo el viaje hubiese sido una cinta cinematográfica- es también evidente en la llegada del tren a la estación de la ciudad:

Los reclutas, caras atónitas, no habían imaginado jamás la posibilidad de una naturaleza entablillada, encorsetada, empaquetada, llena de etiquetas como una mercancía más en los almacenes de la estación.

...De pronto, todo quedó inmóvil, parado. (Un *film* que se corta.) (68).

Las primeras impresiones que recibe el soldado de la megalópolis -los letreros luminosos, los carteles de publicidad, las aglomeraciones humanas, los rascacielos, etc.- son imágenes sugeridas por la pantalla grande y con las que ya estaban familiarizados millones de espectadores en la tercera década del siglo. Los elaborados decorados que Fritz Lang utilizó para su película

---

<sup>101</sup> “El acervo cultural del que parte [Ayala]”, señala Navarro-Durán con respecto a dicha frase, “incluye imágenes que la cámara nos ha hecho familiares” (*Cazador en el alba*, 29). La imagen de un tren en movimiento ha sido, desde la reproducida en *Llegada de un tren a la estación* (1895) de Louis Lumière, una de las predilectas de la cámara cinematográfica.

*Metrópolis* en 1926 -Buñuel escribiría una interesante reseña sobre el film en una de sus primeras colaboraciones con *La Gaceta Literaria*- se asemejan a la visión que el soldado Arenas tiene de la gran ciudad:

Ninguna, sin embargo, procuraba a Antonio Arenas esa trémula emoción de lo heroico tanto como la -no ya superhumana- inhumana especie recién salida de los huevos eléctricos que las grandes avenidas incuban; la que veía ascender como en un escalatorres por la fachada de los altos edificios, cuyos perfiles se divertía subrayando. (69)

En el paseo por la ciudad moderna, la mirada del joven recluta será la que guíe la del lector a lo largo del relato<sup>102</sup>. La mirada protagoniza su primer encuentro con las mujeres de la ciudad, así como su primera experiencia con un medio hostil y distante:

Puede comprender el maquillaje insinuador (discreto) por donde la vista resbala hasta ponerse en contacto con la realidad vegetal que toda mujer esconde. Pero los trazos invulnerables, concretísimos; las cejas perfiladas, los labios netos, rechazan como una cancha sus blancas y esféricas miradas de soldado oriundo del campo. Le mantienen incomunicado, inferior. (70).

Cuando Arenas entra en el prostíbulo, su mirada se detiene en objetos y detalles que revisten, gracias al protagonismo que les confiere el ojo

---

<sup>102</sup> "La herramienta fundamental para este indagador de exteriores" observa Fernández-Cifuentes con respecto a la figura del *flâneur* en los escritos vanguardistas -el paseante por la cosmópolis moderna-, "no es la palabra sino la mirada: el lector más superficial podría observar inmediatamente que estos textos, casi siempre breves, se diferencian de los largos relatos realistas por la escasez del diálogo" (56)

cinematográfico, una importancia inusitada: “Su mirada rodó por los suelos; encontró, alineados, tres pares de zapatos: charol, blancos y rojos” (71). En el salón de baile donde conoce a Aurora, la mujer de la que se enamora, Arenas se percatará también de las miradas que otros hombres dirigen a la joven: “¡Cuántas miradas -dobles, puntiagudas- perseguían su carne intacta! ¡Cuántas miradas de codicia negra y campesina!” (74). En su primer baile juntos, el soldado y Aurora se comunican a través de mutuas miradas: “Se miraban. Se descubrían las facciones, los movimientos, con la emoción pura del explorador ártico” (76). Con la mirada Arenas comparará los rasgos de Aurora -el énfasis en lo fisionómico es otra de las huellas cinematográficas en el relato- con los de su hermano: “Entre ella y su hermano y repartía Antonio miradas equitativas; anotaba semejanzas y diferencias faciales”. En ocasiones, Arenas será el receptor, y no el sujeto, de la mirada -“Antonio, por su parte, se sentía mirado -medido- de hombro a hombro”(77)- en un contexto donde las “aspas luminosas de los rascacielos volteaban miradas amplias” (84).

La influencia del cine estará asimismo presente en las descripciones que sugieren imágenes tal como se verían desde un *travelling* aéreo, así como en un conjunto de términos geométricos que remiten no sólo al arte de vanguardia sino también a la composición de un plano fílmico:

Desde la alta perspectiva de los dioses y los aviadores, el mar no es, como desde la playa, una masa amórfica y caótica. Está lleno de triángulos, de planos, de líneas, de interferencias, de reiteraciones, de pliegues que se doblan y desdoblán como limpias sábanas de agua. (85)

Es el propio lenguaje del relato el elemento que manifiesta de modo más directo el carácter cinematográfico de la narración: la película se mira a sí misma, tal como sucede en el arte filmico donde las autorreferencias -el llamado *metacine*- han llevado al cine a conocerse y cuestionarse desde dentro en incontables ocasiones. Las imágenes, y no las palabras, son las únicas portadoras de significado:

Todo su pasado se reducía a signos. Las sensaciones que persistían iban unidas, unidas a imágenes visuales: el trote de un caballo, a la máquina de coser; el frío, al cartel fijo en el muro del molino, en que un viejo afilaba un cuchillo sobre la rueda de un automóvil; el verano, al papel de fumar Bambú...(93)

Tras las imágenes retroproyectivas que han devuelto al protagonista las impresiones más vivas de sus orígenes campesinos, como si fuera una película dentro de otra película, hay un salto o *corte* (cambio instantáneo de un encuadre a otro) al presente; no se trata del presente que aparece al comienzo del relato (la sala del hospital), puesto que Antonio sigue todavía soñando, sino el que lo ubica en el momento más inmediato del sueño: su paseo con Aurora. La "conciencia del presente fragmentado" (Del Pino 74), que aparece en tantos héroes y heroínas vanguardistas, se *visualiza* en dos imágenes superpuestas, lo que en el lenguaje filmico se conoce como *sobreimpresión*:

Lo presente, lo inmediato, ocupaba toda su atención. Y él lo vivía, sin otros resquicios al pretérito que esos rastros indecisos.

Pero el presente se componía de dos planos cinematográficos: un gran plano con el rostro de Aurora y, a través de él, todo el paisaje en movimiento. Así, Antonio conocía la realidad diáfana, pero cernida por la persona de Aurora. (93)

Antonio ha entrado en una sidrería con Aurora. La escasez de diálogo o comunicación verbal, sugerida -como ya se ha dicho- con gestos, movimientos y miradas, se acentúa en este segmento de la narración: “Párpados cargados incubaban el sueño”; “manos grandotas acariciaban los jarros de porcelana...”; “Ellos, desde un rincón de aquel cuadro holandés, contemplaban la gesticulación barroca de la gente”.

Adormecido por el alcohol, Arenas se recuesta en el regazo de Aurora, donde “el oído quedó junto a sus entrañas -oído vigilante, autónomo, que escucha en la tierra la proximidad de una pieza”. De repente, el joven recluta abre los ojos: “Entonces despertó Antonio. Había sufrido un repeluzno semejante al de las cuatro treinta de la madrugada” (94). Aquí radica la ambigüedad del final abierto del relato: ¿de qué sueño o *película* se despierta?. A lo largo de “Cazador en el alba”, el ojo cinematográfico del escritor se ha valido de una rica gama de técnicas fílmicas que refuerzan las imágenes de su lenguaje metafórico, lo que posibilita una lectura abierta y visual de la narración.

### **El montaje en “El boxeador y un ángel”**

“Su mismo *Boxeador* - me decía hace poco el ilustre hispanista Helmuth Petriconi- tiene mucho de película rusa a lo *Potemkin*, que probablemente ni ha

podido ver usted". Ayala le daba la razón a su amigo -en efecto, no la había visto-, al mismo tiempo que reconocía su fascinación por el nuevo arte: "El cine, como un aire yodado, ha penetrado mi piel con su influencia difusa" ("Introducción" 12).

"El boxeador y un ángel", primer relato del libro homónimo, se inicia, como "Cazador en el alba", con las vistas de un paisaje -el extrarradio de una ciudad- sugeridas por una hilera de imágenes que revelan una visión desalentadora del medio industrial. Mientras en "Cazador" se destacaban las imágenes de muerte y desolación "un neumático de bicicleta muerto", "osarios de bombillas eléctricas", "montones de escombros, de latas vacías, de botellas rotas" (61), en "El boxeador y un ángel" dicha visión se articula mediante personificaciones de la violencia y el dolor: "Los trenes -despeinados, heridos- se doblaban sobre un costado. Abrían gritos de espanto" ; "La sirena de la fábrica se retorció de angustia, esquivadora" (113).

"El boxeador y un ángel" refiere asimismo la experiencia de un personaje que viaja a la ciudad -un púgil que gana un combate de boxeo<sup>103</sup>- , aunque en este caso la narración incluye como coprotagonista a un insólito personaje: "A su lado -la cérea cabeza sobre su propio hombro, con suavidad de serpiente- captaba sueños el ángel compañero" (114). El ángel, sombra inseparable del boxeador, funciona como contrapunto en el relato: frente a un mundo enajenado y sombrío, el ángel derrocha optimismo y humor; es, paradójicamente, el elemento más *humano* de la historia.

---

<sup>103</sup>Desde los comienzos del cine, noticieros y películas recogieron las imágenes de un combate de boxeo.

En lo que toca a la organización externa del material narrativo, éste aparece dividido en dos breves capítulos, escindidos, a su vez, en fragmentos, y que presentan, como en un *découpage* cinematográfico, distintos espacios o escenas: en el primer capítulo, la acción se traslada desde el paisaje desolador del extrarradio hasta otro punto -no se precisa ni el lugar ni el momento- donde tiene lugar el encuentro con el “mercader de presagios” (114), y, desde aquí, a la llegada a una ciudad; el segundo capítulo comienza y concluye en el cuadrilátero donde triunfará el protagonista. Las elipsis que separan los distintos fragmentos sugieren, como en “Cazador en el alba”, las que existen en el cine: se ha destacado de “El boxeador y un ángel” “la pretensión organizadora de la realidad (que asemeja el texto a un guión cinematográfico)” (Mainer 32). Cada fragmento exige, por consiguiente, una *mirada* atenta por parte del lector.

A los *planos generales* que presentan al comienzo del relato un paisaje en movimiento - “Las muchachas lanzaban discos de risa”; Los camiones pasaban revista a cristaleras sobrecogidas”; “Y campos rectangulares -con jerseys a rayas blancas y azules- cazaban en red frutos deportivos” (113)- les suceden aquéllos en los que sobresale con nitidez la figura del protagonista:

Le rodeaban soldados, marineros y niñas ya curiosas del porvenir.

Sitio. Sitio.

El héroe -conquistador de planos- les marginalizó. Tantas miradas, empujaron su imagen a un primer término. Entre sus dedos giró una moneda: el estipendio. (114).

En el segundo capítulo, el *tempo* de “El boxeador y un ángel” se agiliza; se suceden ahora con gran rapidez las descripciones de la lucha entre el pugilista blanco (el protagonista) y el pugilista negro -*colores* de las películas- junto a las de los gestos del árbitro en el cuadrilátero; la velocidad e intensidad frenéticas de cada *round* quedan reflejadas en el ritmo acelerado del discurso narrativo. El lector-espectador se halla, pues, ante una cadena de imágenes yuxtapuestas, principio en el que se funda el montaje cinematográfico.

Béla Balázs, uno de los primeros teóricos cinematográficos, destaca en uno de sus escritos sobre los fundamentos estéticos del cine el papel crucial que desempeña el montaje en la producción del film -“El encuadre más logrado no basta para expresar todo el significado del objeto en la pantalla. Esto sólo puede lograrse por una combinación de los planos parciales, es decir, por el montaje” (371)- y la correlación que existe entre montaje y narración:

El montaje es como un relato, como la exposición de un suceso. El autor muestra los acontecimientos en el orden que los vio. Pero a veces no quiere dar su punto de vista, sino que expone los hechos en el orden que los ve uno de sus personajes. Ya habíamos hablado de encuadres subjetivos mediante los cuales los hechos se ven bajo la perspectiva de algún personaje y no bajo la del director. Existe, además, un *montaje subjetivo*. No sólo los planos, sino la sucesión de los mismos dependen de un *personaje*. El protagonista se pone en movimiento, la cámara le sigue. (386).

En “Métodos de montaje”, Sergei Eisenstein -cineasta que desarrolla en varios ensayos sus teorías acerca de los diferentes tipos de montaje- define “las categorías formales” (76) de dicho procedimiento cinematográfico, entre las que incluye el montaje métrico (basado en la duración de cada plano), el rítmico (determinado por el contenido del plano), el tonal (relacionado con la emoción de la imagen), el armónico (síntesis de los anteriores) y el intelectual, (unión de planos opuestos para expresar ideas abstractas). En sus observaciones acerca del montaje rítmico, Eisenstein considera las siguientes posibilidades:

En el montaje rítmico es el movimiento dentro del cuadro el que impele al movimiento del montaje de cuadro a cuadro. Tales movimientos dentro del cuadro pueden ser los de los objetos en acción, o los del ojo del espectador dirigidos a lo largo de las líneas de algún objeto inmóvil. (79)

En el segundo capítulo de “El boxeador y un ángel” el ritmo con que avanza la narración se logra siguiendo una técnica similar. En primer lugar, aparecen en *primeros planos* objetos que captan de inmediato la atención del lector-espectador: “Bata azul: calma, inocencia”; “La esponja, ante su rostro, le electrizó de agua fría.” “Aire. Agua de limón. Talco en el suelo. En la cara, un barniz” (118). Lo mismo sucede con el cuerpo de los dos púgiles: “Bajaba y subía, neumático, el pecho reluciente”; “Las cuerdas del *ring* marcaron regiones paralelas en su espalda”, “(El cuello, tronchado, flojo)”. Son descripciones encadenadas que tienen un claro efecto dramático. Los *primeros planos* acentúan igualmente los momentos de mayor tensión en el combate: la caída del protagonista en el segundo *round* y la de su contrincante negro en el último

*round*: “Cayó con una rodilla a tierra. La cabeza inclinada... A su lado bajaba segundos el árbitro con mano de verdugo: 1, 2, 3” (117); “Corrían los segundos. Y un hilo de sangre por la cara. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ... (118). Al dinamismo de la narración contribuyen asimismo las alusiones a los movimientos de los dos púgiles en el cuadrilátero -“Avance diagonal. Cruzaron los guantes en el saludo gatuno, y comenzó el combate”; “Los boxeadores volvían -diagonal- a sus esquinas. A las esquinas transformadas”-, dinamismo que también está reforzado con la perspectiva del protagonista y la de un excepcional espectador:

Allí. Allí. Ahora. Contra las cuerdas. ¡Hip!...

¿No?... No. ¡De goma! Un negro de goma.

El ángel, cruzado de brazos, perseguía los movimientos con su anhelo, de un ángulo a otro.

Pálido, pálido, y casi llorando... Extendió las manos con una imploración de maniquí (Temblaba la seda tierna de su pecho.)

-Ahora, ahora, imbécil. Dale ahora -le gritó al púgil. (116)

La tensión y crispación desbordantes que genera el combate hasta el triunfo del pugilista blanco se intensifican con un lenguaje repleto de imágenes y construcciones onomatopéyicas semejantes a las que aparecían en los intertítulos de las películas mudas: “¡Ah! ¡Hop!... ¡Ah! ¡Hop!... ¡Ah! ¡Hop! No había manera de enrojecer los jazmines” (116); “El contrincante, crecido como una hoguera -fuego y jazmines- atacaba. ¡Plac! ¡Plac!” (117).

Rosa Navarro-Durán ha señalado como rasgo importante del libro *El boxeador y un ángel* “la ironía demoledora” (63), que en el relato que aquí se

analiza radica en el ángel, personaje cuya espiritualidad brilla por su ausencia. Dicha ironía no sólo viene dada por la simple presencia del ángel en una circunstancia totalmente insólita y ajena a su condición, sino por el lenguaje que utiliza: “-Vencerás, maestro. Al fin y al cabo, no se trata sino de un negro. De un miserable negro” (115).

El desenlace del combate sobreviene, como el relato mismo, con gran rapidez. De nuevo, las referencias a los movimientos y gestos de los personajes apelan al sentido de la vista del lector-espectador, testigo privilegiado del último *round* de la pelea :

El ángel puso su pie rosado sobre el pecho del negro boxeador.  
(Alborozo de alas y palmadas). Mientras levantaba el árbitro -indicador lineal del cielo victorioso y centro de aclamaciones- el puño vencedor del púgil.

Vencedor por *k. o.* (118)

El discurso acelerado de “El boxeador y un ángel” presta a toda la narración un ritmo cinematográfico que asemeja la sucesión de los fragmentos que lo conforman a la técnica en que está fundado el montaje. Una vez más, Ayala emula la cámara del operador en un relato sumamente visual y ágil.

### **La ilusión filmica en “Polar estrella”**

“El cine es la fuente mítica más abundante de nuestros días”, dice Ayala en 1929 en *Indagación del cinema*; “una eficaz actividad lo lleva a producir con asombrosa frecuencia concreciones ideales que periclitán en breve curva, como

un cohete, o persisten -las menos- enlazadas a motivos de índole fundamental". En sus reflexiones sobre los nuevos mitos modernos, el joven escritor evocará a las estrellas más célebres de los años veinte, Charlie Chaplin, Buster Keaton y Greta Garbo, actriz en la que "cuaja de manera definitiva el mito cinematográfico -y eterno- de la *mujer fatal*" ("Figuras" 39).

La irresistible atracción que ejerce Polar, una actriz escandinava, en un espectador anónimo es el eje del relato ayaliano "Polar estrella". El admirador está enamorado, "como todo el mundo", de una estrella de cine, hasta el punto de que sale a dar un paseo "con el propósito de contrastar la luz eléctrica de su amor", "con la luz del parque" (133). Dicha obsesión alcanzará proporciones extremas cuando el personaje decide suicidarse al sentirse desdeñado por la actriz.

No sólo el asunto de "Polar estrella" es cinematográfico. Toda la narración se destaca, como "Cazador en el alba" y "El boxeador y un ángel", por sus continuas referencias fílmicas, evidenciadas en el uso de un vocabulario cinematográfico -*cameraman*; *écran* y *ralenti* (dos galicismos de uso frecuente en los años veinte)-, en las repetidas alusiones a la luz artificial -los anuncios luminosos, sobre todo-, así como en el énfasis en todo lo que ve el protagonista: "Un anuncio industrial -cualquier anuncio- le prendió la atención, y le hizo volver la cara. Nada extraño, sin embargo, en sus tres colores. Pero desde aquel momento se le repitió, como una obsesión, en todas las esquinas". (139)

El espectador anónimo de "Polar estrella" es una figura descontenta con el medio que le rodea. Ródenas ha subrayado como rasgo de los personajes masculinos que aparecen en las novelas y relatos de vanguardia "un indefinible desasosiego, una inquietud que les traba la acción" (*Proceder a sabiendas* 45). En "Polar estrella", dicho desasosiego se manifestará en la evasión, representada por los viajes que imagina el protagonista frente al mapa mural de su habitación, así como por sus visitas diarias a la sala cinematográfica, punto de encuentro del enamorado con su Polar. El relato es asimismo un recorrido por las distintas caras de la relación amorosa -siempre ilusoria y nunca correspondida- del ferviente admirador con la estrella nórdica.

El núcleo narrativo se apoya en los pensamientos y sensaciones del único personaje en la obra. La ausencia de comunicación verbal no sólo demuestra su progresivo aislamiento y deterioro psicológico; refuerza al mismo tiempo la influencia fílmica -a la manera de un film del cine mudo- en el discurso de "Polar estrella". El lector sigue paso a paso todos los movimientos del espectador anónimo, cuya mirada se proyecta a su vez sobre el rostro de Polar:

Se levantó. (A la silla, quebrada, le dolía la cintura. El trozo de cinta flotaba con una agitación caudal, de recién amputado.) Y se acercó a la ventana para poner al trasluz -miniatura, germen- el rostro de Polar en gran plano, gustando matices insignificantes en la escala micrométrica de su sonrisa. (136)

En la oscuridad del cine -sólo entra en la sala cuando todas las luces están apagadas- el *amante* de Polar experimentará "la evidencia difícil de lo astral, de

lo inasible". Cuando más cerca le parece estar de ella, en ese intercambio ilusorio de miradas que entabla con la imagen de la actriz durante la proyección de la película, es en realidad cuando más alejado está; de ahí el juego de palabras en el título del relato:

¡Polar, estrella de cine! ¡Belleza imposible, lejana y múltiple! En las salas de todo el mundo su canción muda atraía hacia el borde de la pantalla el oleaje admirativo, reiterado, del jazz. Y el reflejo azul de sus ojos hipnotizaba -bola de rotación suave- el alma enamorada. El se desviviría por forzar aun los más agudos ángulos de su gran mirada, y cuando recibía el disparo ineludible, una corriente le anegaba de ausencia. (137)

La alternancia entre luz y oscuridad aparece reflejada, a su vez, en las imágenes que el admirador de Polar contempla en la pantalla -"Polar encendió la luz. Y el amante, turbado, se dispuso a verla desnudarse, soñando con el cumplimiento de la más estimada promesa" (138)- así como en su propia habitación, donde un juego de luces y sombras cinematográficas destaca en primeros planos los objetos y movimientos del personaje: "La habitación, indicada en la oscuridad por un casco de la esfera armilar y un perfil de la mesa -el resto hundido-, le vio surgir, blanco, en el ángulo de la puerta y el quicio. Y vio su mano temblona buscando el interruptor de la luz." (140)

A raíz de la secuencia erótica de la película, que sólo muestra un desnudo parcial de la actriz, el protagonista decide quemar, en un ataque de furia, todos los *films* de Polar que guarda en su casa. Su reacción raya en lo cómico y lo

absurdo. De nuevo tiene lugar, según Navarro Durán, “la ironía destructora”, pues “en el personaje se mezclan lo patético de su dolor y lo ridículo de su causa” (66). El guiño burlón al desengaño amoroso es asimismo evidente en los términos con que están descritos los pensamientos obsesivos del despedido admirador de la estrella:

No conseguía lavarse la memoria: su recuerdo estaba adherido como una película de grasa, como unos guantes de goma, y sólo le quedaba el recurso de hacerse proyectar la cinta en sentido inverso, para desprenderse implacablemente, punto por punto, la impresión que le había dejado. (141)

La atmósfera fílmica de “Polar estrella” se intensifica en el capítulo final del relato. El suicidio y los momentos que lo preceden resaltan una dimensión cinematográfica de la realidad tal como la percibe el protagonista: “La ciudad le iba cuajando paisajes de cine en planos superpuestos (era la despedida que le ofrecía: el mejor obsequio), en los que podía advertirse un temblor levísimo, una palpitación irreal” (142).

En el apartado “Interpretaciones” de su *Indagación del cinema* (1929), el escritor aborda la vertiente cómica del *ralentí*, o movimiento de la cámara lenta, al que considera “el espíritu crítico del cine” : “Aplicado a cualquier movimiento, ya de por sí solemne, lo subraya y lo desborda hasta precipitarlo a la sima del ridículo” (22). Dicha técnica es la que emula el escritor al referir el suicidio del personaje cuando “con los brazos extendidos -antenas del miedo- se arrojó al espacio” :

Pero en seguida se sintió flotando en sorpresa. El aire le había recogido en su seno. El dios del cinema tenía dispuesta su caída *au ralenti*.

Descendía blandamente, con suavidad viscosa, desenlazándose en una danza sin música de miembros interminables y ritmo submarino.

Horizontal. Vertical. Inclinado. Los pies divergentes. Atrás, los brazos, de nadador...

El relato concluye -como la vida de su protagonista- con un final *de película*, con un "(Eso fue todo)" (143). De las tres narraciones ayalianas aquí comentadas -"Cazador en el alba", "El boxeador y un ángel" y "Polar estrella"-, ésta última es la que muestra en mayor grado la fusión de tema y técnica cinematográficas. El cine como fábrica de mitos y de sueños tiene en "Polar estrella" su más singular e irónico homenaje.

#### **D. Cine y literatura en Francisco Ayala, Antonio Espina y Benjamín Jarnés**

El entusiasmo que despertó el cine en los escritores vanguardistas españoles de finales de los veinte e inicios de los treinta tiene como testimonio indiscutible sus relatos y novelas así como sus frecuentes colaboraciones con las publicaciones culturales más influyentes de las primeras décadas del siglo XX. El interés por el nuevo medio se refleja, por un lado, en los ensayos que Ayala, Espina y Jarnés dieron a conocer en *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*, y por otro, en sus obras narrativas, donde la huella filmica se detecta en el uso de distintos temas y técnicas cinematográficas. La influencia del cine no

aparece, sin embargo, del mismo modo en la producción literaria de los tres prosistas.

Espina, por ejemplo, aborda las relaciones entre cine y literatura en sus ensayos sobre la función estética del joven espectáculo así como en las reflexiones metanovelísticas de sus obras narrativas. En lugar de incorporar el cine como elemento discursivo o de la historia, el escritor indaga en la interacción que puede establecerse entre ambas manifestaciones artísticas a partir de las digresiones metatextuales que incluye en sus narraciones, donde la ruptura de los géneros y la influencia de la estética cinematográfica conforman las bases de su ideario estético. Si bien se ha señalado la importancia que la técnica cinematográfica -especialmente la del montaje- desempeña como principio organizador de sus relatos, según se ha visto en *Pájaro Pinto*, es, no obstante, la aproximación teórica e intelectual al medio filmico el aspecto más significativo de la relación entre cine y literatura que entablan dicha obra y su novela *Luna de copas*, por lo cual no se ha analizado en este trabajo otras vertientes de la influencia fílmica en su obra narrativa.

La interacción entre cine y literatura también forma parte de los fragmentos metatextuales de las novelas de Jarnés, donde -a diferencia de los de Espina- es incorporada en la historia misma de la obra y puesta en boca de los propios entes de ficción, como evidencian los diálogos de "Las dos muchedumbres" en *Locura y muerte de Nadie*. El cine es asimismo el eslabón que enlaza la obra clásica con la moderna en la tupida red intertextual que desarrolla la producción literaria del escritor aragonés. La huella cervantina está presente en las escenas

cinematográficas de *Paula y Paulita* y *Viviana y Merlín*. La película "Charlot en Zalamea" incluida en *Escenas junto a la muerte* es, más allá del choque de valores que recorre la trama del *film*, testimonio inequívoco de la admiración que Jarnés profesaba por el célebre dramaturgo barroco.

Jarnés, en efecto, incorpora el cine en algunos capítulos de sus novelas, si bien no lo utiliza plenamente como técnica narrativa. Sus escenas cinematográficas no son los hilos conductores de la narración, por lo que pueden perfectamente desgajarse de resto de la novela y funcionar como fragmentos independientes. Es en los relatos de Francisco Ayala donde el cine aparece a un mismo tiempo como técnica y como tema a lo largo y ancho de la historia, lo que explica que la pluma de Ayala sea -al cotejarla con la de Espina y Jarnés- la más *cinematográfica* de las tres. La influencia del Séptimo Arte en la obra del joven escritor se manifiesta tanto en los relatos de asunto cinematográfico -"Polar, estrella", por ejemplo- como en las narraciones donde el medio filmico está ausente de la trama, como sucede en "Susana como saliendo del baño" y "El gallo de la pasión". El siguiente comentario de la interacción entre cine y literatura se detendrá, por consiguiente, en la prosa creadora de estos dos escritores -Jarnés y Ayala- pues son quienes mejor ejemplifican la función que el cine desempeña como tema -en el primero- y como técnica y tema -en el segundo- en sendas obras narrativas.

El espectáculo cinematográfico, despreciado en sus inicios por numerosos estetas por su carácter popular y antielitista -recuérdese en este sentido el ya referido ensayo "En la ribera oscura" de Fernando Vela a favor del

reconocimiento artístico del cine-, es esencialmente un arte de masas. Del protagonismo cada vez mayor de las masas en las distintas esferas de la sociedad moderna daría cuenta, entre otros pensadores, Ortega y Gasset en su conocido libro *La rebelión de las masas* (1930), definido recientemente en un esclareedor análisis de la obra como “un diagnóstico de la vida pública” (Mermall 52). Este aspecto -la presencia de las multitudes en todos los órdenes de la vida cotidiana- es precisamente el que plasma Jarnés en las escenas cinematográficas de sus novelas.

La masa de espectadores *hipnotizada* en una sala oscura por las imágenes en movimiento de una enorme pantalla blanca es el nuevo fenómeno social de la época que noveliza el escritor en el sexto capítulo de *Paula y Paulita* y en “Las dos muchedumbres” de *Locura y muerte de Nadie*. Ambos capítulos se caracterizan por la perspectiva irónica que adopta el narrador al describir la relación mecánica que el público establece sin darse cuenta con la pantalla grande: sea cual sea la película, la sala cinematográfica atrae a una masa anónima de gente cuya fisonomía particular borra por igual la oscuridad del cine de un pueblo (*Paula y Paulita*) o el de una ciudad (“Las dos muchedumbres”). La suplantación del héroe individual por uno colectivo -eje de la conversación entre los coprotagonistas de *Locura y muerte de Nadie*- se refuerza aún en mayor grado con las imágenes del noticiario y de la película rusa a cuya proyección asisten *en masa* los habitantes de Augusta, la Zaragoza ficticia donde se desarrolla dicha obra de Jarnés.

Ayala, por su parte, también se interesa por la vertiente popular del joven espectáculo, aunque de manera distinta a la que muestra el novelista aragonés. Como sensible observador de la cultura de su época, el escritor aborda la influencia social del cine en las referencias que el lector encuentra en sus relatos vanguardistas a los mitos y arquetipos cinematográficos creados por el Séptimo Arte: el galán de cine, la mujer fatal, o los sentimientos que despierta en un espectador un personaje de celuloide ("Polar estrella") son algunos de los más frecuentes. Más que en su narrativa, su faceta de sociólogo del cine se destaca, sin embargo, en su obra *Indagación del cinema* (1929).. En apartados como "La dimensión social del cine", por ejemplo, Ayala reflexionará sobre "los héroes casi míticos de nuestro tiempo" y las "actitudes que reconocemos impuestas a la masa desde el puro cartel de la pantalla, como una propaganda intensa o una orden de gobierno" (17).

El joven espectáculo atrae, pese a sus detractores, a un público cada vez más numeroso y heterogéneo. ¿Cómo explicar la enorme popularidad del llamado *arte mudo*? Una rápida ojeada a las revistas cinematográficas de entonces arrojaría la siguiente respuesta: sumergirse en un mundo desconocido o en la vida del *otro* (la estrella de cine) -como las actuales revistas del corazón- era una experiencia a la que se resistían pocos espectadores. Por primera vez, la mujer o el hombre de la calle *viaja* desde la butaca de cualquier cine de barrio a los lugares más remotos del planeta. Los noticiarios con los que habitualmente comenzaban las sesiones de cine acercan al público de la sala a gentes y ciudades que hasta entonces sólo habían existido en su imaginación, en sus

sueños, o en una estática imagen fotográfica. El noticiario recoge, afirma Ayala en 1929, “una romántica felicidad de viajes para las amplias multitudes espectadoras” (“Interpretaciones” 23).

Las estrellas de cine mismas son seres exóticos y estafalarios; al menos así es como las encarnan los personajes del Hollywood disparatado que Gómez de la Serna recrea en su *Cinelandia*. Las accidentadas vidas de los habitantes de la Meca del cine aparecen, según observa Richmond en su estudio de la obra, como en “una película *documental*”, semejante a “las que se producían y proyectaban en aquel entonces para estimular y satisfacer el apetito del público acerca de la vida de las estrellas” (29).

El erotismo es, sin duda alguna, la otra vía por la que la pantalla capta el interés del espectador en las imágenes fílmicas. El *voyeurismo* que potencia todo lo cinematográfico está sugerido con indisimulada ironía en “Polar estrella”: el desnudo parcial de la actriz de quien está perdidamente enamorado el protagonista es la causa que motiva su suicidio al final del relato. Lo erótico también está presente, aunque sólo de un modo implícito, en la sonora bofetada que se propina en el cine de *Paula y Paulita* así como en las citas clandestinas de Arturo y Matilde, la esposa de su amigo Juan Sánchez, en el palco de un cine en “Las dos muchedumbres”.

El *voyeurismo* del espectador de cine es paralelo a su propio narcisismo, un narcisismo contagioso que caracteriza tanto a la masa que se contempla a sí misma frente a las imágenes que de ella refleja la pantalla grande -“Las dos muchedumbres”- como al individuo cuya imagen reproducen los escaparates y

anuncios luminosos de la megalópolis moderna en los relatos de *Cazador en el alba* y *El boxeador y un ángel*. El capítulo jamesiano describe en escenas largas y detalladas -como lo haría una película de cine clásico norteamericano- el proceso por el que el espectador es a la vez actor: recuérdese, por ejemplo, la transformación que sufre la masa espectadora en una plaza de Augusta cuando, tras la llegada de varios operadores, se convierte en la protagonista del suceso que había venido a contemplar. El relato ayaliano, fundado en un juego de imágenes semejante al que desarrolla el cine vanguardista de Buñuel, refiere, sin embargo, el mismo proceso sin que el lector se dé cuenta de ello: el admirador anónimo de Polar es simultáneamente actor y espectador en la fusión entre la realidad filmica y la que existe fuera de la pantalla grande.

En una de sus colaboraciones con *La Gaceta Literaria* -la titulada "Del plano fotogénico"- Buñuel comenta "la influencia ejercida por el cine -por el gran plano- sobre las artes y la literatura" y cita como ejemplo a Gómez de la Serna, "creador del gran plano en literatura" (42). El interés de los narradores vanguardistas por encontrar un lenguaje que refleje el ritmo vertiginoso de la época se traduce, en efecto, en el uso de técnicas semejantes a las utilizadas por el cine y en la presencia en el discurso literario de un vocabulario filmico. Jarnés se sirve ocasionalmente de técnicas cinematográficas en sus novelas, donde también incorpora el lenguaje de otras manifestaciones artísticas, como evidencia "Charlot en Zalamea". Los textos vanguardistas de Ayala son, en este sentido, mucho más ricos: su prosa metafórica, el empleo de términos cinematográficos -*cameraman*, *ralenti*, *plano*, etc.- y la constante fragmentación

que los caracteriza invitan al lector a hacer una interpretación visual del relato. Técnicas como el montaje -“El boxeador y un ángel”-, el *travelling* o la sobreimpresión -“Cazador en el alba”- conforman, entre otras, la *cámara* literaria del escritor. Las frecuentes referencias a la luz y a la oscuridad -“Polar estrella”-, las descripciones en primerísimos planos -“Susana saliendo del baño” y “Cazador en el alba- y el ritmo acelerado de la sintaxis del discurso-“Hora muerta”- refuerzan asimismo la *cinematografía* de la narración.

Las recientes ediciones prologadas de una importante obra narrativa de Espina -*Pájaro Pinto* (1992)- y de varias novelas de Jarnés -*Viviana y Merlín* (1994), *Locura y muerte de Nadie* (1996), *Paula y Paulita* (1997) y *El profesor inútil* (1999)- han rescatado de un olvido injustificable los logros más valiosos de la narrativa vanguardista española. Aún así, y pese a la encomiable labor crítica emprendida por los estudiosos de su producción literaria, los nombres de *Jarnés* y *Espina* apenas les *suenan* a los lectores de nuestras letras. La prosa experimental de los años veinte ha conocido mejor suerte con los textos vanguardistas de Ayala, más acordes con los gustos del público actual. Las audaces imágenes de sus relatos -breves poemas visuales- unidas a lo *moderno* de su temática explican el interés que continúa suscitando hoy la narrativa ayaliana de esa época.

## Conclusión

Durante la década de 1920 e inicios de los treinta el rechazo de las principios estéticos que había establecido la novela decimonónica cristaliza en una serie de relatos caracterizados por su discurso fragmentado y metafórico. En las páginas de *Revista de Occidente* o en las de su colección "Nova novorum" aparecerán las primeras narraciones vanguardistas de Francisco Ayala, Antonio Espina y Benjamín Jarnés, asiduos colaboradores de la publicación orteguiana.

En 1925 Ortega y Gasset publica *La deshumanización del arte*, cuya influencia en la llamada novela *nueva* continúa siendo debatida hasta la fecha por los estudiosos de dicha etapa de nuestra historia literaria. Ortega destaca en su conocido ensayo la nueva función de la metáfora en la literatura contemporánea: no embellece la realidad sino que la denigra. La importancia de la imagen en la prosa experimental ya está implícita en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, precursor y fundador de la vanguardia literaria española.

Tras el auge que experimenta -a partir de los años treinta- la novela social en España y en el resto de Europa, la narrativa vanguardista cae en el olvido. Recientemente, sin embargo, una creciente oleada de estudios ha contribuido a una mejor apreciación de dicho género novelístico, menosvalorado durante décadas por historiadores y críticos de nuestras letras. Las aproximaciones a la narrativa de la vanguardia hispánica han abordado, entre otros aspectos, su polémica recepción en las reseñas coetáneas (Gustavo Pérez Firmat); su estrecha relación con las narraciones tardías de los noventayochistas así como

estrecha relación con las narraciones tardías de los noventayochistas así como con las obras de Pérez de Ayala y de Gómez de la Serna (Robert Spire); la influencia que en ella ejerció el escritor francés Jean Giraudoux (Susan Nagel); sus fundamentos fenomenológicos (Luis Fernández Cifuentes); sus postulados teóricos (José M. del Pino); los principales rasgos que la caracterizan y su evolución (Domingo Ródenas de Moya) y, por último, el análisis de una de sus señas más específicas: la metaficción (Ródenas de Moya). El interés suscitado por la narrativa vanguardista, atribuible a la revisión de un enmohecido canon literario, se refleja asimismo en las recientes reediciones individuales de sus obras más significativas y en los extensos estudios introductorios que las acompañan.

Otro aspecto que también ha captado la atención de la crítica con relación a la novela *nueva* es su marcada influencia cinematográfica, evidenciada especialmente en los temas y técnicas narrativas utilizadas por Ayala, Espina y Jarnés en su producción literaria. La admiración que despierta el joven espectáculo en los tres prosistas se manifiesta también en sus numerosos ensayos de estética y crítica cinematográficas, publicados durante los años en los que el *arte mudo* vive su edad de oro: la década de 1920.

La tercera década del siglo XX representa, en efecto, uno de los períodos más fructíferos y apasionantes del arte cinematográfico. El cine mudo hollywoodense aporta sus obras maestras de la mano de tres geniales cómicos (Charlie Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd) así como de los directores europeos establecidos en la meca del cine. Europa contribuye asimismo al

desarrollo del *arte mudo* como manifestación artística con el cine impresionista francés, el expresionista alemán y el montaje soviético.

Durante estos años Hollywood consolida su dominio absoluto de la industria cinematográfica norteamericana mediante la fusión de varias productoras, distribuidoras y empresas propietarias de cadenas de cine. El nuevo espectáculo de masas funciona, a partir de entonces, a la manera de un gigante oligopolio, donde *los cinco grandes* -Paramount, Warner Brothers, Fox, MGM y RKO- producen el noventa por ciento de los largometrajes exhibidos en las pantallas del país. Los años veinte asisten asimismo a la consolidación del sistema de estudio iniciado en el decenio anterior y con el que Hollywood se transforma en una fábrica de producción a gran escala. El fenómeno del *star-system* es otro de los factores que explican la vertiginoso crecimiento de la industria: los actores y actrices más celebres garantizarán con creces el éxito en taquilla de las películas hollywoodenses.

Uno de los cimientos en los que se apoya el sistema de estudio son los géneros filmicos. Durante el periodo mudo, la comedia, las películas del oeste y el melodrama figuran entre los preferidos por el público. Es la comedia, sin embargo, el género que más entusiasma a millones de espectadores, gracias a las películas de Chaplin, Keaton y Lloyd. Chaplin encarna desde sus primeros cortometrajes al vagabundo de sombrero hongo y bastón, que se convertirá en poco tiempo en el mito más célebre de los creados por el Séptimo Arte. Maestro indiscutible del arte de la pantomima, el actor incorpora por primera vez a la comedia un nuevo elemento: la crítica social. Keaton, por su parte, hace gala de

su audacia acrobática enfrentándose a los obstáculos más inverosímiles. Sus largometrajes son una curiosa fusión de épica y comedia. Lloyd -uno de los cómicos predilectos del público norteamericano- se destaca igualmente por el difícil equilibrio que mantiene con el entorno que le rodea.

El apoyo financiero de Wall Street a Hollywood facilitará durante la década la producción de películas de alto presupuesto, entre las que figuran las realizadas por Cecil B. DeMille, D.W Griffith y Eric von Stroheim. A este último director se debe *Avaricia (Greed, 1924)*, una de las grandes obras maestras del cine universal. Hollywood no sólo consolida su presencia en el viejo continente con la contratación de escritores europeos -entre ellos Vicente Blasco Ibáñez- sino con la importación de los actores y cineastas de mayor renombre, como Greta Garbo, Bela Lugosi, Ernst Lubitsch, Joseph von Sternberg y Friedrich Murnau.

Tras el triunfo de la revolución bolchevique en 1917, el cine representará en el recién nacido estado soviético un valioso instrumento de propaganda política. En 1919 el gobierno funda la Escuela Cinematográfica del Estado y decreta en ese mismo año la nacionalización de la industria cinematográfica. Lev Kuleshov, uno de los primeros miembros de dicha Escuela, funda un laboratorio experimental, donde desarrollará sus teorías acerca del montaje cinematográfico. Otra de las figuras vinculadas al nuevo cine soviético es la de Dziga Vertov, operador y documentalista, que postula un cine basado en la organización del material documental. Con Sergei M. Eisenstein, la teoría del montaje alcanzará su máxima complejidad estética, tal como se demuestra en su película *El acorazado Potemkin*, una de las grandes obras maestras del cine

de todos los tiempos. Otros nombres paradigmáticos de la cinematografía soviética en estos años son Vsevolod I. Pudovkin y Alexandr Dovjenko.

El cine alemán vive también su edad de oro con tres tendencias que marcarán su trayectoria desde comienzos de los veinte hasta mediados de los treinta: el movimiento expresionista, el *Kammerspielfilm* (película de teatro de cámara) y el cine de la “nueva objetividad”. Con *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), Robert Wiene lleva por primera vez a la pantalla la estética de la distorsión que el arte y teatro expresionistas habían difundido en las primeras décadas del siglo. Su cinematografía expresionista tendrá como sucesores más inmediatos los realizadores de las *Schauerfilme* o películas de fantasía y terror, si bien las obras más logradas vendrán de continuadores como Fritz Lang y F. W. Murnau, los célebres directores de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926) y *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauen*), respectivamente. Paralelos a los films expresionistas, son los *Kammerspielfime*, películas que muestran en situaciones realistas la vida cotidiana de la pequeña burguesía. La obra más significativa de este género es *El último* (*Der letzte Mann*, 1924) de Murnau. A mediados de los veinte, ambas tendencias serán desplazadas por los *Strassenfilme*, largometrajes que reflejan el espíritu crítico del movimiento literario y artístico conocido como la *neue Sachlichkeit* o “nueva objetividad”. Las películas más logradas en este estilo vendrán de la mano del austriaco G.W. Pabst, que dirige, entre otras, *Bajo la máscara del placer* (*Die freulose Gasse*, 1925) y *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1928).

El serio revés que sufre la industria cinematográfica francesa durante la primera guerra mundial es todavía visible en los años que siguen a la contienda. Las principales productoras francesas -Pathé y Gaumont- reducen el número de películas que financian al año, al mismo tiempo que incrementan sus inversiones en su distribución y exhibición, las dos vertientes de la industria de mayor rentabilidad. Paralelo al cine comercial de comienzos de la década se desarrolla un cine de vanguardia, cuyo principal portavoz es el teórico, director y guionista Louis Delluc, pionero de la crítica cinematográfica. En torno a este crítico francés nace la escuela de cine impresionista o de primera vanguardia, que integran Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier y Abel Gance. El cine experimental o de segunda vanguardia de finales del decenio estará formado por películas de signo dadaísta y surrealista. Entre estas últimas, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) y *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, 1930) del director español Luis Buñuel son las que mejor traducirían visualmente la rebelión surrealista contra unos valores caducos y trasnochados.

La atención que en los círculos intelectuales españoles despierta el nuevo medio se remonta a los colaboraciones en 1915 de Federico de Onís, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán en *España*, el semanario fundado por Ortega y Gasset. Es, no obstante, la vanguardia artística y literaria el primer movimiento que se identifica plenamente con la estética cinematográfica: su admiración por el joven espectáculo es palpable desde los poemas y artículos pioneros de las revistas *Grecia* y *Cosmópolis* -a finales del segundo decenio- hasta los publicados por las revistas culturales en la siguiente década.

En el terreno de la ficción, el cine será homenajeado por primera vez en *Cinelandia* (1923), de Gómez de la Serna, donde se refiere -como en las gacetillas de la época- los sucesos más disparatados que acontecen en la ficticia capital del cine. En cuanto a la prosa ensayística, las polémicas suscitadas por el fenómeno filmico tienen como fidedigno testimonio dos influyentes publicaciones culturales, *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*, en las que se debaten, entre otros aspectos, la estética y recepción del medio cinematográfico, el cine como fenómeno social y la confrontación cine-teatro. Fernando Vela, por ejemplo, reivindicará desde su ensayo "Desde la ribera oscura (Sobre una estética del cine)" la importancia del lenguaje cinematográfico, que revela -gracias a la movilidad de la cámara y a las imágenes en primeros planos- una realidad hasta entonces desconocida e inédita. En "Reflexiones sobre cinematografía", Espina señalará la importancia de los elementos psicológicos en las imágenes cinematográficas así como el papel que el espectador desempeña en la recepción de dichas imágenes. Ayala, por contra, destacará en "Indagación del cinema" la vertiente social del nuevo espectáculo de masas y su capacidad para forjar con las estrellas del celuloide los héroes y mitos de la sociedad contemporánea.

Los actores del cine cómico norteamericano y la actriz Greta Garbo son los más admirados en las páginas de las dos revistas. Para Ayala y Jarnés, las películas de Keaton y Chaplin rayan en la creación poética, sugerida en la rica gama de emociones que evocan sus melancólicas imágenes. Rafael Alberti dedicará a los cómicos del cine los poemas de *Yo era un tonto y lo que he visto*

*me ha hecho dos tontos*, publicados en *La Gaceta Literaria* en 1929. A la divina Greta consagra César Arconada, su redactor-jefe, el ensayo "Posesión lírica de Greta Garbo", donde defiende los *perversos* roles interpretados por la célebre estrella sueca, y su biografía novelada *Vida de Greta Garbo*.

Es también Arconada el organizador de la "Encuesta a los escritores", en la que participan Ayala, Espina, Jarnés y otras importantes figuras de la vanguardia literaria madrileña. Poetas y narradores cotejan el medio filmico con la obra literaria, insistiendo en la independencia estética de ambas manifestaciones artísticas. Los escritores entrevistados contraponen asimismo a luz de la crisis que atraviesa el teatro en España a los defensores de dicho espectáculo con los seguidores del nuevo medio. En el cine los vanguardistas encuentran la única solución para un teatro moribundo.

A *La Gaceta Literaria* se debe la fundación en 1928 del primer cineclub en España. A lo largo de sus veintiunas sesiones cinematográficas -celebradas en su mayor parte en el Palacio de la Prensa y en el cine Goya de Madrid- el Cineclub proyectaría películas hasta entonces nunca exhibidas en España -las vanguardistas francesas - así como documentales, películas rusas, chinas y varios films cómicos norteamericanos. Como parte de su programa, son invitados a las sesiones del Cineclub Gómez de la Serna, Pío Baroja, Jarnés, Federico García Lorca y Alberti, que dan una breve conferencia antes de la proyección de la película.

*La Gaceta Literaria* contaría además con una sección fija dedicada a la crítica cinematográfica en la que colaborarán tres entusiastas cinéfilos: Buñuel,

Juan Piqueras y Luis Gómez Mesa. El futuro cineasta aborda en las páginas de la revista sus propias inquietudes acerca del porvenir del cine a la vez que reivindica la aportación, injustamente menosvalorada, del cine americano al lenguaje cinematográfico. Piqueras debate algunos de los temas más candentes en los círculos cinematográficos y declara de paso su admiración por el cine soviético, prohibido en España hasta bien entrada la siguiente década. Junto a los artículos consagrados a la cinematografía española, Gómez Mesa deplora en otras colaboraciones suyas la pésima calidad de las películas en español producidas por los estudios hollywoodenses.

Testimonio de la recepción popular que el joven espectáculo tiene en España son las numerosas revistas cinematográficas que circulan en el país durante los años veinte y en la siguiente década. En Barcelona, Madrid y Valencia -ciudades donde despunta la actividad cinematográfica- nacen revistas como *Popular Film*, *La Pantalla* y *Select Films*, cuyos reportajes ilustrados satisfacen la curiosidad del público por toda suerte de sucesos: desde los rápidos avances técnicos del nuevo medio hasta la conmoción que provoca el paso por España de una famosa estrella hollywoodense.

El interés que despierta el cine en Ayala, Espina y Jarnés es evidente no sólo en los ensayos y reseñas que publican en *Revista de Occidente* y en *La Gaceta Literaria*, sino también en sus narraciones vanguardistas, en las que la huella fílmica se detecta tanto en el discurso literario como en la historia del relato.

Espina aborda las relaciones entre cine y literatura en las reflexiones metanovelísticas de *Pájaro pinto* y *Luna de copas*, sus dos obras narrativas más

importantes, donde establece mediante referencias filmicas las bases en las que él considera que debe apoyarse la novela *nueva*, un género híbrido cuyos principales resortes son la acusada fragmentación y las continuas llamadas de atención que hace su creador a las convenciones que lo sustentan. Si bien se ha señalado la importancia que la técnica del montaje tiene como principio organizador de los relatos que conforman *Pájaro pinto*, la presencia del cine en dicha obra y en *Luna de copas* es sobre todo teórica e intelectual. De las distintas manifestaciones artísticas, Espina opta por la cinematográfica, cuyos recursos expresivos, según sugieren los fragmentos metatextuales de sus narraciones, son los más idóneos en la configuración de la novela *nueva*.

Jarnés también aborda la interacción entre cine y literatura en sus novelas, pero de una manera distinta a la de Espina: las alusiones al cine en las reflexiones metanovelísticas aparecen ahora en boca de los propios personajes de la obra, como sucede en el capítulo titulado "Las dos muchedumbres", de *Locura y muerte de Nadie*. Jarnés destaca asimismo la importancia del cine como nuevo fenómeno social de su época al incluir, como parte de las referencias metatextuales de "Las dos muchedumbres" y del sexto capítulo de su novela *Paula y Paulita*, la sala cinematográfica, espacio que por primera vez se noveliza y que utiliza el escritor para indagar, desde una perspectiva irónica, en la relación que entabla el público con la pantalla grande.

Chaplin, la estrella cinematográfica más admirada por los poetas y narradores vanguardistas, es homenajeada en "Charlot en Zalamea", uno de los capítulos de *Escenas junto a la muerte*, donde Jarnés enfrenta los valores que

defiende el singular personajillo del celuloide con los encarnados por el protagonista del célebre drama calderoniano. El diálogo intertextual está también presente en su obra *Viviana y Merlín*, la leyenda artúrica de la que se sirve el escritor para mostrar el asombro de los Caballeros de la Mesa Redonda ante lo que consideran su propia caricatura: un tapiz *embruja*do en el que la sombra que se mueve es la figura alta y huesuda de don Quijote de la Mancha.

Ayala incorpora el cine en casi todos sus relatos vanguardistas, aun en los que no aparece como parte de la trama, pues se sirve en casi todos ellos de diversas técnicas cinematográficas. La influencia filmica se manifiesta en las narraciones de *Cazador en el alba* y *El boxeador y un ángel* tanto en el argumento del relato -personajes que van al cine, alusiones a las estrellas de la pantalla grande, etc.- como en el discurso literario: la utilización de un vocabulario cinematográfico o la yuxtaposición de fragmentos a la manera de planos filmicos son algunos de los recursos más utilizados por el escritor.

La vista -ojo de la cámara- es el eje del relato homónimo que encabeza "Cazador en el alba". La mirada de su protagonista -el joven recluta Antonio Arenas- se convierte en el hilo conductor de una serie de fragmentos que refieren su paseo por la ciudad moderna, cuyas señas distintivas -los letreros luminosos, los carteles publicitarios, los escaparates, etc.- acentúan la marcada naturaleza visual de la narración. La escritura ayaliana emula la cámara cinematográfica mediante una prosa metafórica que se acerca, se aleja, o acompaña el movimiento del personaje tal como lo haría un *travelling* cinematográfico, o con descripciones que sugieren el efecto producido por una

sobreimpresión, recurso utilizado frecuentemente por los directores alemanes y franceses en sus películas expresionistas e impresionistas, respectivamente.

Béla Balázs, uno de los primeros teóricos cinematográficos, destaca en uno de sus escritos sobre los fundamentos estéticos del cine la correlación que existe entre montaje y narración. En "El boxeador y un ángel", el narrador presenta el combate entre dos pugilistas mediante una cadena de *imágenes* yuxtapuestas, principio en el que se funda el montaje cinematográfico. El dinamismo de la narración -reflejo del ritmo frenético de la pelea- se logra no sólo con la descripción de los movimientos de los dos boxeadores en el cuadrilátero sino también con un lenguaje repleto de construcciones onomatopéyicas semejantes a las que aparecían en los intertítulos de las películas mudas.

En "Polar estrella " se narra la irresistible atracción que ejerce Polar, una actriz escandinava, en un espectador anónimo. El relato refiere la relación - siempre ilusoria y nunca correspondida- del ferviente admirador con la estrella nórdica. No sólo el asunto de "Polar estrella" es cinematográfico; toda la narración se destaca por sus continuas referencias filmicas, evidenciadas en el uso de términos como *cameraman*; *écran* y *ralenti* (dos galicismos de uso frecuente en los años veinte), en las repetidas alusiones a la luz artificial, así como en el énfasis en todo lo que ve su protagonista. "Polar estrella" muestra en mayor grado que otros relatos vanguardistas de Ayala la fusión de tema y técnica cinematográficas.

Hoy el cine mudo capta de nuevo la atención de escritores y aficionados a las imágenes de la pantalla grande. Su contribución fundamental al desarrollo del lenguaje visual y de los géneros cinematográficos es con frecuencia revalorizada en las aulas académicas y en los estudios consagrados a los pasos cruciales que da el cine en las primeras décadas del siglo XX. Al cine mudo no sólo se acerca el especialista: la exhibición de sus obras maestras con el acompañamiento musical de un piano o de una orquesta presentes en la sala - como sucedía en los cines de aquella época- atraen tanto al cinéfilo nostálgico como al joven espectador que se aventura a ver por primera vez el rostro inescrutable de *la divina* Greta. El vídeo y los canales de televisión son, sin embargo, sus principales vías de difusión.

Muchas de las innovaciones formales y temáticas que incorporan los narradores vanguardistas en sus escritos se deben precisamente al cine mudo. El nuevo medio ofrece un rico arsenal de recursos y técnicas sumamente útiles en esa batalla literaria que libra la prosa experimental contra la novela decimonónica. El escritor es, además de ávido lector, un experimentado espectador de cine, faceta que se manifiesta, como se ha visto en los textos comentados, de distintos modos: Espina propone la inclusión de técnicas cinematográficas en la novela *nueva* en sus colaboraciones periodísticas y en los fragmentos metatextuales de sus obras narrativas más importantes; Jarnés utiliza la pantalla grande en la compleja red intertextual y metanovelística que desarrolla su producción literaria, y Ayala, el más *cinematográfico* de los tres

prosistas, *re-crea* mediante técnicas análogas a las empleadas por el cine una película muda en cada una de sus piezas vanguardistas.

## Glosario

**Ángulo bajo o contrapicado** Posición de la cámara mirando hacia arriba.

**Corte** En la película terminada, un cambio instantáneo de un encuadre a otro.

**Découpage** División de una película en escenas.

**Encuadre** El uso de los bordes del fotograma de la película para seleccionar y componer lo que se verá en la pantalla.

**Flashback** Una alteración del orden de la historia en la que el argumento vuelve al pasado para mostrar acontecimientos que habían ocurrido en un momento anterior al que se muestra.

**Flou** Imagen borrosa o desenfocada.

**Montaje** Conjunto de técnicas que rigen las relaciones entre los planos.

**Montaje continuo** Sistema de montaje que mantiene continua y clara la acción de la narración. El montaje continuo se basa en emparejar de un plano a otro la dirección, posición y relaciones temporales en la pantalla.

**Montaje discontinuo** Cualquier sistema alternativo para unir los planos que no sigue los principios del *montaje continuo*.

**Montaje elíptico** Transiciones entre los planos que omiten parte de un suceso, creando una elipsis en la duración del argumento y la historia.

**Montaje intelectual** La yuxtaposición de una serie de imágenes para crear un concepto abstracto que no aparece presente en ninguna imagen.

**Montaje paralelo** Montaje que alterna planos de dos o más líneas de acción que se producen en lugares diferentes, por lo general simultáneamente.

**Montaje soviético** Tipo de montaje desarrollado por los cineastas soviéticos de los años veinte. Resalta las relaciones dinámicas, y a menudo discontinuas, entre los planos y las yuxtaposiciones de imágenes para crear ideas que no están presentes.

**Plano** Una imagen ininterrumpida con un único encuadre móvil o estático.

**Plano general** Un encuadre en el que la escala del objeto mostrado es pequeña.

**Plano subjetivo** Plano rodado con la cámara colocada en el lugar que estarían los ojos del personaje y que muestra lo que vería éste.

**Primer plano** Encuadre que se reduce a la cara de una persona o la imagen de objeto que ocupa casi toda la pantalla.

**Primerísimo plano** Encuadre en el que la escala del objeto mostrado es muy grande: los ojos de una persona o un objeto pequeño.

**Profundidad espacial** Disposición de los elementos de la puesta en escena de forma que haya una distancia considerable entre el plano espacial más cercano y el más alejado.

**Puesta en escena** Todos los elementos situados delante de la cámara que se van a fotografiar: los decorados y el *atrezzo*, la iluminación, el vestuario y el maquillaje, y el comportamiento de los personajes.

**Ralenti** Movimiento de la imagen a cámara lenta.

**Secuencia** Término comúnmente utilizado para denominar un segmento moderadamente largo de una película, que implica un tramo de acción completa.

**Sobreimpresión** Exposición de más de una imagen en la misma tira de película.

**Travelling** La cámara, colocada sobre un soporte móvil, realiza un movimiento hacia adelante, hacia atrás, hacia la derecha, hacia la izquierda o en sentido oblicuo.

**Travelling aéreo** Movimiento de la cámara en una una filmación desde arriba.

**Travelling de retroceso** El movimiento de la cámara precede al personaje.

### Obras consultadas

- Abel, Richard. "Les *Années Folles*: Reinventar un cine francés." Trad. Susan Sasse. Palacio 61-94.'
- . "American Film and the French Literary Avant-Garde (1914-1924)." *Contemporary Literature* 17 (1976): 84-109.
- . "The Contribution of the French Literary Avant-Garde to Film Theory and Criticism (1907-1924)". *Cinema Journal* 14.3 (1975): 18-40
- . *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1984.
- . *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology*. Vol.1. Princeton, NJ: Princeton, UP, 1988.
- Aguilar, Santiago. *Charlie Chaplin, el genio del séptimo arte*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.
- . "Leyendo en las páginas del album particular de Greta Garbo, la semidiosa del Mundo" *Cinema* dic. 1931: 15-16.
- . "Parejas amorosas de la pantalla." *España. Revista Ilustrada* 30 nov. 1929: 6-7.
- Alberti, Rafael. "Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos." *La Gaceta Literaria* 1 sep. 1929: 1.
- Allen, Robert C. y Douglas Gomery. *Film History: Theory and Practice*. New York: Random House, 1985.
- . *Teoría y práctica de la historia del cine*. Trads. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1985.

- Arconada, César. "Posesión lírica de Greta Garbo." *La Gaceta Literaria* 1 julio 1928: 5.
- . *Tres cómicos del cine*. Madrid: Ulises, 1931.
- . *Vida de Greta Garbo*. Madrid: Ulises, 1929.
- Artaud, Antonin. *El cine*. Trad. Antonio Eceiza. Madrid: Alianza, 1995.
- Atienza, José. "Greta Garbo en Madrid." *Siluetas* 3 mayo 1930: 7.
- Ayala, Francisco. *El boxeador y un ángel*. Madrid: Cuadernos Literarios, 1929.
- . *Cazador en el alba*. Madrid: Ulises, 1930.
- . *Cazador en el alba [y El boxeador y un ángel]*. Introd. de Rosa Navarro Durán. Madrid: Alianza, 1988.
- . *Cazador en el alba y otras imaginaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- . *El cine, arte y espectáculo*. Buenos Aires: Argos, 1949. Ed. ampliada. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1969.
- . "El Colegial." *La Gaceta Literaria* 1 feb. 1928: 3.
- . *El escritor y el cine*. Madrid: Eds. del Centro, 1975. Ed. ampliada. Madrid: Aguilar, 1988. Ed. ampliada. Madrid: Cátedra, 1996.
- . "Indagación del Cinema." *Revista de Occidente* 24 (1929): 31-42.
- . *Indagación del cinema*. Madrid: Mundo Latino, 1929.
- . "Menjou, o El actor" *Revista de Occidente* 22 (1928): 384-85.
- Balázs, Béla. "El montaje." *Romaguera i Ramió* 371-386.
- Baroja, Pío. "En torno a 'Zalacaín el aventurero'." *La Gaceta Literaria* 1 mar. 1929: 1 y 4.

- Barrena, Clemente. "Varia documental". *El cinematógrafo en Madrid*. Vol. 1. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1986.
- "Boletín del Cineclub." *La Gaceta Literaria* 1 feb. 1929: 6.
- Bonet, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España*. Madrid: Alianza, 1995.
- Bordwell, David. *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style*. New York: Arno, 1980.
- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood*. Trads. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1987.
- . *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico. Una introducción*. Trad. Yolanda Fontal Rueda. Barcelona: Paidós, 1995.
- . *Film Art. An Introduction*. 4<sup>th</sup> ed. New York: McGraw, 1993
- . *Film History. An Introduction*. New York: McGraw, 1994.
- Buckley, Ramón y John Crispin, eds. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, 1973.
- Buñuel, Luis. "Del plano fotogénico." *La Gaceta Literaria* 1 abr. 1927: 6.
- . "Metrópolis." *La Gaceta Literaria* 1 mayo 1927: 6.
- . "Una noche en el "Studio des Ursulines." *La Gaceta Literaria* 15 ene. 1927: 6.

- . "Variaciones sobre el bigote de Menjou." *La Gaceta Literaria* 1 junio 1928: 6.
- Cano Ballesta, Juan. *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)*. Madrid: Orígenes, 1981.
- . "Luis Buñuel: El joven cineasta y el mundo de las vanguardias." *Turia* 28-29 (1994): 171-91.
- Carroll, Noël. "The Cabinet of Dr. Kracauer." *Millennium Film Journal* 1-2 (1978): 77-85.
- Cherchi Usai, Paolo. *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Film*. Trad. Emma Sansone. London: British Film Institute, 1994.
- . *Una passione infiammabile: guida allo studio del cinema muto*. Torino: Utet, 1991.
- "La ciencia del beso." *La Pantalla* 24 feb. 1928: 141
- Conte, Rafael. Introducción. *Viviana y Merlín* por Benjamín Jarnés. Madrid: Cátedra, 1994. 11-89.
- "Convocatoria a los cineastas. Cineclub Español (C.E.)." *La Gaceta Literaria* 1 oct. 1928: 1.
- Conway, Michael, Dion McGregor y Mark Ricci, comps. *The Films of Greta Garbo*. New York: Citadel, 1968.
- . *Los films de Greta Garbo*. Trad. Enric Ripoll-Freixes. Barcelona: Aymá, 1979.
- Cook, David. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 1981.
- Corinne. "El cine, lanzador de modas femeninas." *Siluetas* 25 ene. 1930: 15.

Daureo, Luis. "Las grandes construcciones del cinematógrafo." *Almanaque de El Cine* (1925): 61-62.

De B., J. "El feminismo en el cine." *Popular Film* 21 nov. 1929: 11.

De Torre, Guillermo. "Cinegrafía. El cinema y la novísima literatura: sus conexiones." *Cosmópolis* 9 (1921): 97-107.

Del Pino, José M. *Montajes y fragmentos. Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam: Rodopi, 1995.

Diego, Gerardo. "Ivan Goll: Charlot poeta." *Revista de Occidente* 3 (1924): 382-386.

Dougherty, Dru. "Talia convulsa: la crisis teatral de los años 20." *Dos ensayos sobre el teatro español de los veinte*. Murcia: Cuadernos de la Cátedra de la Universidad de Murcia, 1984. 85-155.

Duffey, Patrick. "Azorín y Francisco Ayala como novelistas cinematográficos: la descontextualización del primer plano." *Dactylus* 12 (1993): 14-24.

Dulac, Germaine A. "Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral." *Romaguera i Ramió* 89-99.

Elsaesser, Thomas. "Del Kaiser a la crisis de Weimar." Trad. María Condor. *Palacio* 13-59.

"Encuesta a los escritores." *La Gaceta Literaria* 1 oct. 1928: 6.

Eisenstein, Sergei Mikhalovitch. "Métodos de Montaje." *Romaguera i Ramió* 76-87.

Eisner, Lotte H. *The Haunted Screen*. London: Thames & Hudson, 1969.

—. *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra, 1988.

Espina, Antonio. "La cinegrafía en la novela moderna." *El Sol* 8 Oct. 1928; 1.

Reproducido en *Ensayos sobre literatura*: 101-104.

---. "Las dramáticas del momento." *Revista de Occidente* 10 (1925): 316-29.

Reproducido como "Horizonte y vertical." *Lo cómico y contemporáneo*.

Madrid: Cuadernos Literarios, 1928.

---. *Ensayos sobre literatura*. Introd. y ed. de Gloria Rey Faraldos. Valencia:

Pre-Textos, 1994.

---. "La importancia artística del cinematógrafo." *ABC* 9 ene. 1929; 10.

---. "Libros de otro tiempo. B. Pérez Galdós, *Fisonomías sociales*; José M.

Matheu, *Los tres dioses y otras narraciones*." *Revista de Occidente* 1 (1923):

114-17.

---. *Luna de copas*. Madrid: Revista de Occidente, 1929.

---. "Ojo cinematográfico." *El Sol* 4 abr. 1926; 1.

---. *Pájaro Pinto*. Madrid: Revista de Occidente, 1927. Madrid: Libertarias,

1992.

---. "Reflexiones sobre cinematografía." *Revista de Occidente* 15 (1927): 36-46.

Reproducido en *Lo cómico contemporáneo y otros ensayos*. Madrid:

Cuadernos Literarios, 1928

Everson, William K. *American Silent Film*. New York: Oxford UP, 1978.

Epstein, Jean. "A propósito de algunas condiciones de la fotogenia."

Romaguera i Romió 335-340.

- Fanés, Félix. "Salvador Dalí, cineasta sin films." *Surrealistas, Surrealismo y Cinema*. Ed. Julio Pérez Perucha. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1991. 169-184.
- Fernández Cifuentes, Luis. "Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela." *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante* 9 (1993): 45-60
- . *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid: Gredos, 1982.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus, 1988.
- Film. "El porvenir de la cinematografía." *Cinema ene.* 1926: sin pág.
- Fuentes, Víctor. "El cine en la narrativa vanguardista española de los años 20." *Letras Peninsulares* 3.2-3 (1990): 201-212.
- Fuentes Mollá, Rafael. "Ortega y Gasset en la novela española de vanguardia." *Revista de Occidente* 96 (1989): 27-44.
- García Montero, Luis. "Francisco Ayala, poesía y cine." Sánchez-Trigueros 347-69.
- . "El cine y la mirada moderna." *El universo plural de Francisco Ayala*. Sevilla: Alfar, 1995. 53-67
- Ginestal, Francisco. "El cine de mañana. Artistas esencialmente cinematográficos." *A Mí... Películas* 17 feb. 1929: 2
- . "La evolución del cine. Artistas viejos y artistas nuevos." *A Mí... Películas* 3 feb. 1929: 2

- Gómez de la Serna, Ramón. *Cinelandia*. Valencia: Sempere, 1923. Introd. de Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Valdemar, 1995.
- . *Ismos*. Madrid: Biblioteca nueva, 1931. Madrid: Guadarrama, 1975.
- . "Jazzbandismo." *La Gaceta Literaria* 1 y 15 de feb. 1929: 6 y 6
- Gómez Mesa, Luis. *Autenticidad del cinema. (Teorías sin trampa)*. Madrid: GECI, 1936.
- . *Los films de dibujos animados*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.
- . "Llamada al capital." *La Gaceta Literaria* 15 nov. 1930: 5.
- . "Otro año sin cinema español." *La Gaceta Literaria* 1 ene. 1931: 15-16.
- . *Variedad de la pantalla cómica (Una gran clase de cinema)*. Madrid: Atlántico, 1930.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. 3 ed. Barcelona: Lumen, 1995.
- Gullón, Germán. Reseña de *Transparent Simulacra: Spanish Fiction. 1902-1926* de Robert C. Spires. *Hispanic Review* 60 (1992): 100-102.
- Gumucio [Luis Gómez Mesa]. "El cinematógrafo en 1924." *Almanaque El Cine* (1925): 75-79.
- . "Dos inauguraciones de un mismo cine." *El Cine* 2 nov. 1923: 11
- Harris, Derek, ed. *The Spanish Avant-garde*. Manchester: Manchester UP, 1995.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York: Holt, 1974. Chicago: U of Chicago P, 1987.

- Hernández, María Teresa. "La moda de *El Cine*." *Almanaque El Cine* (1924): 64-65.
- Hernández Girbal, Florentino. *Los que pasaron por Hollywood*. Madrid: Verdoux, 1992.
- Hershberger, Robert. "Filming the Woman in Benjamín Jarnés's *El convidado de papel*." *Letras Peninsulares* 7.1 (1994): 193-208.
- Higashi, Sumiko. *Virgins, Vamps, and Flappers. The American Silent Movie Heroine*. St. Albans, Vt.: Eden, 1978.
- Hueso, A. Luis. "El cine en *Revista de Occidente* (1923-1936)." *Revista de Occidente* 40 (1984): 45-60.
- Huidobro, Vicente. "Harry Langdon." *La Gaceta Literaria* 1 oct. 1928: 1.
- Illie, Paul. "Benjamín Jarnés: Aspects of the Dehumanized Novel." *PMLA* 76 (1961): 243-53.
- Jack. "El último gesto de Greta Garbo." *Siluetas* 12 abr. 1930: 12
- Jarnés, Benjamín. "Benjamín Jarnés y el cine." Entrevista de Rafael Gil. *Films Selectos* 25 julio 1936: 5.
- . *Cita de ensueños. Figuras del cinema*. Madrid: GECI, 1936. Madrid: Eds. del Centro, 1974.
- . "De Homero a Charlot." *La Gaceta Literaria* 15 nov. 1927: 3.
- . *Escenas junto a la muerte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931.
- . *Locura y muerte de Nadie*. Madrid: Oriente, 1929. Texto de 1937 en *Las mejores novelas contemporáneas VII*. Ed. Joaquín de

- Entrambasaguas. Barcelona: Planeta, 1961: 1385-1570. Introd.
- Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Viamonte, 1996.
- . *Paula y Paulita*. Madrid: Revista de Occidente, 1929. Introd. de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Península, 1997.
- . *El profesor inútil*. Madrid: Revista de Occidente, 1926. Madrid: Espasa Calpe, 1934. Introd. de Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- . "Ramón Gómez de la Serna: *La Quinta de Palmira*. (Biblioteca Nueva)." *Revista de Occidente* 10 (1925): 112-117.
- . *Salón de estío*. Madrid: La Gaceta Literaria, 1929.
- . "Vidas paralelas de Matías Pascal." *La Gaceta Literaria* 15 abr. 1929: 1.
- . *Viviana y Merlín*. Madrid: Ulises, 1930. Madrid: Espasa Calpe, 1936. Introd. de Rafael Conte. Madrid: Cátedra, 1994.
- Jean, René y Charles Ford. *Histoire illustrée du cinéma, 1. Le cinéma muet*. Paris: Laffont, 1947.
- . *Historia ilustrada del cine. El cine mudo (1895- 1930)*. Vol. 1. Trad. Ricardo Díaz-Delgado Estévanez. Madrid: Alianza, 1974.
- Kepley, Vance. "The Origins of Soviet Cinema: A Study in Industry Development." *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London and New York: Routledge, 1994. 60-79.
- Koszarski, Richard. *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. New York: Scribner's, 1990.

- . *The Man You Loved to Hate: Erich von Stroheim and Hollywood*. New York: Oxford UP, 1983.
- Krauel, Ricardo. "Diálogo entre cine y literatura en la narrativa juvenil ayaliana: El caso de 'Polar, estrella'." *Romance Languages Annual* 8 (1997): 528-31.
- Letamendi, Jon y Jean-Claude Seguin. "Los orígenes del cine español." *Cuadernos de la Academia* 1 (1997): 1-22.
- Leyda, Jay. *Kino. A History of the Russian and Soviet Films*. 3 ed. Princeton: Princeton UP, 1983.
- . *Kino: Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- Llamazares, Julio. *Escenas de cine mudo*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- Llopis, Juan Manuel. *Juan Piqueras: el "Delluc" español*. 2 vols. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.
- Mainer, José-Carlos. Prólogo. *Cazador en el alba y otras imaginaciones por Francisco Ayala*. Barcelona: Seix Barral, 1971. 9-38.
- "Manifiesto de los surrealistas a propósito de 'La Edad de Oro.'" Romaguera i Ramió 117-125.
- Mantilla, F.G. "Hollywood en España." *Siluetas* 12 abr. 1930: 6.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1991.
- Martín, Marina. "Discurso vanguardista y deshumanización en *Cazador en el alba*." *Hispanic Journal* 9.2 (1988): 89-97
- Martínez de Ribera. "¿Se casa Greta Garbo con un príncipe?" *Films Selectos* 1 nov. 1930: 7

- Mas Ferrer, Jaime. "El arte de novelar de Antonio Espina." *Ínsula* 529 (1991): 27-29
- Mast, Gerald. *A Short History of the Movies*. New York: Pegasus, 1971.
- McDonald, Gerald, Michael Conway y Mark Ricci, eds. *The Films of Charlie Chaplin*. New York: Bonanza, 1965.
- . *Todas las películas de Charlie Chaplin*. Trad. Chelo Gorria. Barcelona: Odín, 1995.
- Méliès, Georges. "Las vistas cinematográficas." *Romaguera i Ramió* 388-396.
- Mermall, Thomas. Introducción. *La rebelión de las masas* por José Ortega y Gasset. Madrid: Castalia, 1998. 7-83.
- Minguet Batllori, Joan M. "Les Avantguardes catalanes i el seu context cultural enfront del cinema. Textos i teories: 1917-1931." *Cinematogràf (Annals de la Federació de Cine-clubs)* 4 (1987): 19-101.
- , ed. *Salvador Dalí i el cinema*. Barcelona: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, 1990.
- Minguet Batllori, Joan M. y Pérez Perucha, Julio, eds. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Vol. 2. Madrid: AEHC, 1994.
- Morales, María Luz. "La mujer y la pantalla-Los ojos del cine." *Arte y cinematografía* abr. 1926: sin pág.
- Morris, C. Brian. *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Trad. Fuen F. Escribano. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1993.

- . *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers (1920-1936)*. New York: Oxford UP, 1980.
- . Introducción. *Sobre los ángeles / Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* por Rafael Alberti. 5 ed. Madrid: Cátedra, 1992. 9-54
- Nagel, Susan. *The Influence of the Novels of Jean Giraudoux on the Hispanic Vanguard Novels of the 1920-1930s*. Lewisburg: Bucknell UP, 1991.
- Navarro Durán, Rosa. Introducción. *Cazador en el alba* por Francisco Ayala. Madrid: Alianza, 1988. 9-58
- . "Ironía y belleza en *El boxeador y un ángel*." Vázquez Medel 57-71
- . "Retoques de 'Susana saliendo del baño' de Francisco Ayala." *Ínsula* 558 (1993): 23-24.
- Nora, Eugenio de. *La novela española contemporánea*. Madrid: Gredos, 1963
- Ortega y Gasset, José. "La deshumanización del arte e ideas sobre la novela." 1925. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza, 1988.
- Palacio, Manuel y Julio Pérez Perucha, coords. *Historia general del cine. Europa y Asia (1918-1930)*. Vol. 5. Madrid: Cátedra, 1997
- Parkinson, David. *History of Film*. New York: Thames and Hudson, 1996.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Pérez Bowie, José Antonio. *Materiales para un sueño. En tomo a la recepción del cine en España 1896-1936*. Salamanca: Librería Cervantes, 1996.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. 1982. Ed. ampliada: Durham and London: Duke UP, 1993.

Pérez Merinero, Carlos y David. *En pos del cinema*. Barcelona: Cuadernos Anagrama, 1974.

---. *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema, 1932-1935*. Valencia: Fernando Torres, 1975.

Pérez Perucha, Julio. "Narración de un aciago destino (1986-1930)." *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra. 19-122

Petrie, Graham. *European Directors in America, 1922-1931*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.

Piqueras, Juan. "La línea general" *La Gaceta Literaria* 1 ago. 1930: 5

---. "Sentido social de 'La aldea maldita'." *La Gaceta Literaria* 1 sept. 1930: 7.

---. "Veinte películas soviéticas en Sudamérica." *La Gaceta Literaria* 15 sept. 1929: 6.

Pudovkin, Vsevolod Ilarionovitch. "El montaje en el film." Romaguera i Ramió 367-370.

Rey Faraldos, Gloria. "Antonio Espina: teoría y creación en el teatro de vanguardia." *Anales de la Literatura Contemporánea* 20 (1995): 409-37.

Reyes, Alfonso. "El cine". *Obras completas. Vol. 4*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. 199-230.

Richmond, Carolyn. Prólogo. *Cinelandia y otras novelas (1923-1928)* de Ramón Gómez de la Serna. Barcelona: Círculo de lectores y Galaxia Gutenberg, 1998. 13-44.

- . "De mitos y metamorfosis: Las constantes vanguardistas en la obra narrativa de Francisco Ayala." Vázquez Medel 15-31.
- . "Técnicas cinematográficas en *Los usurpadores* de Francisco Ayala." *Ínsula* 529 (1991): 31-33.
- . Introducción y notas. *Los usurpadores* de Francisco Ayala. Madrid: Cátedra, 1992. 13-86.
- Robinson, David. *Chaplin: His Life and Art*. London: Collins, 1985.
- Ródenas de Moya, Domingo. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península, 1998.
- . Introducción. *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española, 1923-1936*. Barcelona: Alba, 1997.
- Romaguera i Ramió, Joaquim, y Homero Alsina Thevenet, eds. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Romero, Vicente. *Joyas del cine mudo*. Madrid: Universidad Complutense, 1996.
- Ruiz Álvarez, Luis Enrique. *Obras maestras del cine mudo. Época dorada (1918-1930)*. Bilbao: Mensajero, 1997.
- Salinas, Pedro. *Vispera del gozo*. Madrid: Revista de Occidente, 1926.
- Narrativa completa*. Ed. Soledad Salinas de Marichal. Barcelona: Barral, 1976. 9-63. *Narraciones completas*. Barcelona: Península, 1998. 11-68
- Sánchez-Trigueros, Antonio, ed. *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*. Granada: Diputación Provincial, 1993.

- Sánchez Vidal, Agustín. "La generación del 27 y el cine." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 514-515 (1993): 125-42.
- . *Luis Buñuel*. 2 ed. Cátedra: 1994.
- Serrano-Asenjo, José Enrique. "Pretextos cinematográficos en *Cita de ensueños*." *Stadium: Filología* 4 (1988): 137-48.
- Sklar, Robert. *Movie-made America. A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage, 1994.
- Soldevila Durante, Ignacio. "Ortega y la narrativa vanguardista." *Ortega y Gasset Centennial / Centenario de Ortega y Gasset*. Madrid: Porrúa. 187-202.
- . "Para una hermenéutica de la prosa vanguardista española española (A propósito de Francisco Ayala)." *Cuadernos Hispanoamericanos* 329-330 (1977): 356-65.
- Soria Olmedo, Andrés. *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo, 1988.
- Spires, Robert C. *Transparent Simulacra: Spanish Fiction, 1902-1926*. Columbia, MO.: U of Missouri P, 1988.
- Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui, coords. *Historia general del cine. América (1915-1928)*. Vol. 4. Madrid: Cátedra, 1997.
- Thompson, Kristin. *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934*. London: British Film Institute, 1985
- Urrutia, Jorge. "La indagación cinematográfica de Francisco Ayala." Sánchez-Trigueros 103-08.

---. *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar, 1984.

Utrera, Rafael. *Escritores y cinema en España*. Madrid: Júcar, 1985.

Vargas-Labela, Cándida. "Francisco Ayala y el cine." *Sánchez-Trigueros* 359-69.

Vázquez Medel, ed. *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla: Alfar, 1998.

Vela, Fernando. "Desde la ribera oscura." *Revista de Occidente* 8 (1925): 202-227.

"La vida de las 'estrellas' de cinema." *El Cine* 12 mayo 1923: 13.

Vargas de la Maza, Armando. "Lo que se requiere para ser artista de cine." *El Cine* 29 mar. 1928: 4-5.

Vertov, Dziga. "Del Cine-Ojo al Radio-Ojo." *Romaguera i Ramió* 30-36.

Zuleta, Emilia de. *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*. Madrid: Gredos, 1977.