

Cita de ensueño: el cine y la literatura nueva de los años veinte

Domingo Ródenas de Moya
Universitat Pompeu Fabra

El examen de las relaciones entre el cine y la literatura ha tendido a privilegiar una sola dirección, la que va del texto a la imagen, relegando el itinerario inverso, el que lleva de la pantalla a la página, a un segundo lugar de importancia. Esta asimetría ha tenido por responsables a quienes se ocupan en los estudios literarios, puesto que las migraciones del primer orden han sido objeto de interés para los teóricos cinematográficos, mientras que las migraciones o contagios del segundo orden han quedado librados a la actividad de la crítica literaria, poco proclive a excursiones fuera de su dominio, al menos hasta el fomento del comparatismo interdisciplinario. La parvedad bibliográfica en esta área no ha impedido que se hayan enquistado, en la historia canónica de la literatura española, dos lugares comunes respecto a las afluencias entre cine y literatura: por un lado, el que hace preceptivo referirse a la influencia del arte cinematográfico en la Generación del 27, entendiendo el marbete con la latitud necesaria para abrazar a los artistas y escritores no líricos; por otro, el que no permite pasar en silencio el ascendiente del cine neorrealista italiano sobre los novelistas sociales del medio siglo. La verdad de esos lugares comunes es incuestionable (de otro modo no hubieran acabado siéndolo), pero es una verdad deficientemente explorada, máxime si convenimos en que el tipo de estudio que requiere no es histórico-recolectivo, sujeto a espigar los pasajes líricos o narrativos donde se mienta a Charlot, Greta Garbo o Harold Lloyd, donde un personaje acude al cine o donde se evoca intertextualmente un

filme, sino semiótico, esto es, acondicionado para hacer visibles las transferencias y traducciones de un polisistema sígnico a otro. Éste es el marco metodológico que propugna, entre nosotros, Jorge Urrutia, quien, por cierto, deplora el uso indolente del calificativo «cinematográfico» por parte de los críticos literarios. A su juicio, la comparación entre cine y literatura no puede efectuarse «entre las materias y formas de la expresión, sino a partir de la problemática de su plano de contenido» (Urrutia, 1984:40), esto es, en la segmentación del campo semántico. Así, el cine parece que sólo serviría para atizar en el literato el descubrimiento de posibilidades propiamente literarias todavía en germen, puesto que «en el caso hipotético de que ciertas construcciones exclusivamente cinematográficas tuvieran cabida en una obra literaria, podemos afirmar que no poseen la misma función y que, más que traslado de un lenguaje a otro, son reflejos deformados» (Urrutia, 1984:41). Sin embargo, me parece que no debe cancelarse la vía de asedio orientada por la hipótesis de que algunas de las características de la forma y la sustancia de la expresión filmica pueden ser —y son de hecho— *emuladas* en sus efectos por el discurso verbal.

Esbozaré un programa de estudio de las modificaciones que en la narrativa nueva de los años veinte ocasionó la feliz cita del arte auroral, «sintético, muscular, íntegro, dinámico y netamente expresivo de nuestra época acelerada y vorticista» (De Torre, 1921: 401) con el milenarismo arte de contar historias con palabras, una cita de ensueño, con la venia de Benjamín Jarnés.

Afirmaba Jarnés en 1933 que «no puede negarse la influencia del cine en la literatura contemporánea» (Jarnés, 1933:3) y no estaba por cierto solo en semejante convicción. Guillermo de Torre había sostenido doce años antes que «[a]mbos artes, Cinema y Poesía, superponen hoy sus estéticas, y se transmiten mutuamente valiosas fecundaciones» (1921:404), y opiniones afines expresaban Fernando Vela (1925), Antonio Espina (1927) o Francisco Ayala (1929), entre muchos otros¹. Estos testimonios y los aportados por

¹ Inventario y glosa de parte de estas opiniones los proporciona C. Brian Morris (1980). Vid. también Rafael Porlán Merlo (1992) y la introducción a este libro de Rafael Utrera. Proporciona una útil bibliografía sobre el período que nos incumbe Juan Delgado Casado (1993:17-25); puede consultarse también la magnífica Bibliografía cinematográfica española de Mario Rodríguez Aragón (1956).

Rafael Utrera (1981; 1985) y Jorge Urrutia (1984:15-22) derrocan el tópico de que el escritor español se ha mostrado siempre desafecto al séptimo arte. No sólo no ha existido tal desafección sino que, en los años veinte, se produjo una fructífera permeabilidad de un medio a otro e incluso un saludable desembarco de autores españoles en la *ribera oscura* de la industria hollywoodiense².

Los escritores españoles de los años veinte cayeron presos de dos imantaciones: la del filme clásico que fraguaba en el llamado Modo de Representación Institucional³ y que cuajaría en la filmografía norteamericana de los años treinta y cuarenta; y la del cine iconoclasta inspirado en los postulados de las diversas escuelas vanguardistas y renuente a admitir el legado naturalista que representaba el modelo en trance de estandarización. Este cine rupturista, a su vez, se escindía en dos sediciones de signo contrario. La primera sedición aceptaba el modo representacional clásico pero se proponía acendrarlo mediante su acercamiento a la música y la pintura, de forma que la repercusión en el ánimo del espectador fuera más intensa. Exponentes de esta actitud serían los miembros de la escuela impresionista francesa: Louis Delluc, Abel Gance, Marcel L'Herbier y Jean Epstein. No muy alejados se encontraban los expresionistas Robert Wiene, Fritz Lang y F. W. Murnau (si bien *El Gabinete del doctor Caligari* (1929) podría verse como una impugnación del lenguaje visual

² Tras romper el hielo Blasco Ibáñez con la venta de los derechos de Los cuatro jinetes del apocalipsis —quien, dicho sea de paso, tuvo la fortuna de ver cómo dos actores luego míticos, Greta Garbo y Rodolfo Valentino, debutaban en películas basadas en historias suyas—, numerosos autores españoles atravesaron el Atlántico para incorporarse a los equipos de producción de la Fox, la Metro Goldwyn Mayer o la Paramount (Neville, López Rubio, Eduardo Ugarte, «Tono», Martínez Sierra, luego Jardiel Poncela...), o bien se trasladaron a los estudios que esta última compañía tenía Joinville. Pero esto fue ya en los años treinta. Véase el número especial de la revista Poesía (invierno de 1984) dedicado al cine.

³ Así lo denominó Noël Burch. La consolidación de este modo prácticamente se había alcanzado con dos obras magnas, *Birth of a Nation* (1915), de Griffith, y *The Cheat*, de Cecil B. de Mille, de una influencia decisiva en los cineastas de la escuela impresionista francesa (Pérez Perucha, 1991: 19-30).

que ganaba hegemonía). La segunda sedición tenía raíces en Dadá y estribaciones en el surrealismo, era menos conciliadora con el modelo narrativo realista y perseguía no la renovación sino la desarticulación de ese modelo. Ejemplifican esta tendencia los desafíos dadaístas de Man Ray y Marcel Duchamp (*Anémic Cinéma*, de 1926) y los filmes en colaboración *Entr'acte*, de Francis Picabia, René Clair y Eric Satié, y *La coquille et le clergyman*, de Antonin Artaud y Germain Dulac⁴. La irradiación a que estaba expuesto el autor *nuevo* procedía, pues, de dos fuentes cinematográficas desigualmente poderosas, a las que André Bazin (1958:81-100) se refirió diciendo que unos cineastas hacían de la representación de la realidad y sus medios un fin en sí mismos en tanto que otros subordinaban el discurso a la restitución lo más fiel posible de una verdadera realidad. En la tercera década del siglo había un cine auténticamente mudo que aguardaba la invención de la banda de sonido para completarse, y había, frente a éste, un cine que indagaba en su especificidad semiótica como lenguaje visual cuya sustancia de la expresión distintiva era la imagen fotográfica en movimiento (Aumont, 1983:198-199). Este cine indagatorio es el que, en palabras de Francisco Ayala, escamoteaba la imagen y convertía «una copa en una rosa de cristal. La rosa, en una mano; la mano, en un pájaro» (Ayala, 1929:23).

En la década de 1920, el cine ejerció, pues, una influencia doble en la narrativa joven, la del modo de representación institucional y la del modo de representación alternativo. El primero surgía, a los ojos de los nuevos literatos, como un lenguaje narrativo inédito en el que aprender a ver la realidad y a verse ante y en ella (Vela, 1925: 422-423); el segundo brindaba la posibilidad de crear una realidad no subalterna, hecha de la misma materia que el vehículo expresivo que la manifestaba. La novedad en ambos casos explica que en las narraciones de Ayala, Espina, Jarnés o

4 Además de los filmes citados y, por supuesto, de la obra de Buñuel, merece mencionarse *L'Etoile de mer* (1927), realizado por Man Ray sobre un guión de Robert Desnos. Ha sido reproducido facsimilamente como apéndice al magnífico libro colectivo *Dada and Surrealist Film*, editado por Rudolf E. Kuenzli (1987:207-219). Sobre la experiencia visual de este cine y su correlación literaria, véase P. Adams Sitney (1990). Sobre el parentesco problemático entre *Un perro andaluz* y *La coquille et le clergyman*, Jenaro Talens (1991).

Mario Verdaguer se reúnan préstamos procedentes de esos dos ámbitos.

Ha sido frecuente, en la bibliografía sobre la relación entre novela y cine, limitarse a enumerar, describir y aquilatar las adaptaciones cinematográficas de obras literarias (Quesada, 1986), un ejercicio al que se añade a veces una reflexión paralela sobre el margen de libertad de que gozan guionista y director cuando trabajan con el pie forzado de un texto concebido para la lectura (Bluestone, 1957). No han faltado tentativas de síntesis narratológica en las que el filme es considerado como una sustancia de la expresión de la que un análisis formal del contenido y expresión del relato puede prescindir (Chatman, 1978: 23 y ss.), o trabajos de careo o comparación entre un discurso y otro. Bruce Morrissette (1985) optó por este último camino y distinguió los siguientes aspectos en la labor contrastiva (*ibid.*: 18): a) problemas de representación del punto de vista objetivo y subjetivo; b) modos de transición y enlace entre escenas; c) ordenación cronológica; d) problemas de «lenguaje»; e) «mundos» representados; f) identificación del receptor; g) descripciones verbales y visuales; h) presencia o ausencia de narrador; i) registro doble en el cine frente al registro único en la novela. Claro está que estos aspectos son agrupables en categorías más amplias, sobre todo si lo que pretendemos es sólo ordenar los tipos de transferencias que se producen desde la película hasta la narración verbal. Así, podríamos decir que estas influencias se avienen aproximadamente a la tricotomía genettiana de narración, relato e historia, que aquí llamaremos enunciación, discurso e historia⁵.

Desde el punto de vista de la narración verbal, las adopciones cinematográficas pueden registrarse en el universo representado, en las

⁵ La avenencia se produciría según este tenor: enunciación: a), d), f), h); discurso: a); c); d); g); i); e historia: e). El empleo que hago de estos términos no es, evidentemente, riguroso. En un filme deben distinguirse, siguiendo a David Bordwell (1985:49), la fábula y el *siuzhet* del estilo: «"Style" names the film's systematic use of cinematic devices»(50), esto es, la sustancia de la expresión. Bordwell, además, rechaza la idea de una enunciación cinematográfica y entrega toda la responsabilidad de construir el sentido al espectador mediante el proceso que llama narración: «Narration is the process whereby the film's *siuzhet* and style interact in the course of cuing and channeling the spectator's construction of the fabula» (53). Cfr. Seymour Chatman (1991:124-138).

técnicas de elaboración del discurso o en el marco enunciativo donde se localiza la voz que cuenta, el *origo* discursivo. Comoquiera que la novela nueva brujuleaba en busca de una fórmula que sustituyera el caduco naturalismo y transformara el huelgo ampuloso de su estilo en un ritmo elástico y vibrátil capaz de reflejar «plásticamente los latidos vitales contemporáneos» (De Torre, 1921:406), era más que ineluctable que el nuevo arte, el séptimo según Ricciotto Canudo, capaz de amparar los otros seis⁶, surgiera, en su pugna por constituir un lenguaje propio, como un semillero de renovación. Béla Balázs (1948: 27) resumía en cuatro los principios que lo guiaban: (1) distancia variable entre el espectador y la escena, de donde resulta el tamaño variable de la misma, que encuentra su lugar en un marco y en la composición de la imagen; (2) división de la escena en planos separados; (3) encuadre variable (ángulo y perspectiva) de las imágenes comprendidas en la escena; y (4) el montaje. Parece claro que cualquier adaptación literaria de las técnicas diversas en que se desglosan estos cuatro principios atañería a los planos del discurso y la enunciación, y menos —si algo— al de la historia.

Mucho antes de que Thibaudet, en 1936, indicara que el cine mudo había influido en la novela moderna, Antonio Espina, en su artículo «La cinegrafía en la novela moderna», aparecido en *El Sol* (8-7-1928), afirmó no sólo la fertilización de la técnica novelística obrada por el cine, sino que detalló las novedades en que se concretaba: (1) en sustituir las velocidades literarias de la narración por «las velocidades óptimas de la proyección» y (2) en combinar «en literario juego visual, distancias y enfoques, planos y volúmenes» (Espina, 1928:101). Espina, por otra parte, no es ciego ante un hecho que algunos teóricos franceses denominaron *précinéma*: «Yo no digo que estos procedimientos [el cambio de velocidades y el manejo de planos] y otros muchos que de ellos derivan no hayan sido puestos en práctica en la novela sempiterna. Pero sí afirmo que nunca se manejaron con la diversidad, inventiva y fina conciencia estética con que se ensayan ahora. Gracias a la cinegrafía» (Espina, 1928:103).

⁶ Así lo proponía en el «Manifiesto de las Siete Artes»: «Finalmente el "círculo en movimiento" de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama "Cinematógrafo"» (Canudo, 1914: 19).

Veamos esquemáticamente en qué consistieron los préstamos del cine a la novela nueva. Téngase en cuenta que en un trabajo más minucioso de lo que éste puede ser sería preciso discernir lo que se debe al cine clásico y lo que se debe a los experimentos vanguardistas⁷.

La historia

Las refracciones diegéticas son las más comunes a la vez que las más triviales. Con ellas el cine se incorpora al mundo ficcional representado. Esta incorporación se produce a través de un personaje consagrado por la pantalla, como el Charlot que aparece en *Escenas junto a la muerte*, de Benjamín Jarnés (1931: 160-180), en cordial y paciente convivencia con Pedro Crespo en Zalamea, o a través de un arquetipo como la mujer fatal o la heroína moderna, liberada y cosmopolita que encarnan la Proserpina de Torres Bodet (*Proserpina rescatada*, 1931), la Obdulia de Díaz Fernández (*La Venus dinámica*, 1929) o la Celedonia de Bacarisse (*Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, 1931). El cine en su doble vertiente de industria y espectáculo queda reflejado profusamente: Jarnés incluye un rodaje, aunque de carácter documental, en *Locura y muerte de Nadie* (1937: 463-464), a cuyo resultado asistirá el atónito protagonista en la sala oscura (517-518). Los accidentes mecánicos de proyección, que tanto divertían a aquellos primeros espectadores, no dejan de comparecer: en *Paula y Paulita* (Jarnés, 1929:124-125) se interrumpe la sesión porque la película se rompe para pasmo de Paula, que siente estallar el aire; y en «Polar, estrella» (Ayala, 1928:109) una irregularidad del proyector quiebra la cintura de la estrella en una pesadilla de cuerpo disociado: «La mitad superior de su cuerpo, abajo. Los pies, en un segundo piso del *écran*». El narrador de *Fin de semana*, de Ricardo Gullón (1934), nota que desde la cartelera del cinema le llaman unos ojos (serán los de Marlene)

⁷ Ciertamente es difícil este discernimiento, sobre todo si se desea una más ajustada distinción entre el influjo de la llamada primera vanguardia, que preconizaba una ruptura con el lenguaje fílmico que se iba consolidando mediante un acercamiento a las artes plásticas y la música, y la llamada segunda vanguardia, representada por los surrealistas, que pretendía disolver la base representativa del sistema narrativo y reemplazarlo por un sistema de aliento y aspiración poéticos.

que le «ofrecen una solución impensada y agradecida» y resuelve darse «un largo baño de oscuridad»⁸ (1934:23). Pero la cultura visual del cine ha calado tan hondo en las formas perceptivas que las sensaciones y experiencias de muchos personajes resultan inexplicables sin ella. En *El hombre de los medios abrazos*, de Samuel Ros (1933:109), «Boina Azul soñó una película de largo metraje», mientras que la pueril y neurasténica Valentina de *Efectos navales*, de Antonio de Obregón (1931:51) da un grito de sorpresa porque «ante sus ojos se proyectaba la película de la playa, la noche, el mar y la luna». La realidad empieza a ser modelizada por el cine. Otra tanto le sucede a Hermes, en *Hermes en la vía pública*, del mismo Obregón (1934:36), ante el cual «se desarrollaba [su propia vida] como un *film* increíble», o al narrador de *Estación, ida y vuelta* (Chacel, 1930:165), al que se le antoja que su vida sería «cinematizable a lo Harold Lloyd». Antonio Arenas, en *Cazador en el alba* (Ayala, 1971:41), experimentó cómo «la fiebre le fue mostrando sus descabalados trozos de *film*». El cine es un ingenio mirífico que atraviesa las edades de la mano de Viviana, dispuesta a conquistar a todo trance al adusto Merlín: en *Viviana y Merlín* (1936:132) ante «la estupefacción de todos, Viviana cuelga en el muro del fondo un amplio tapiz de color de plata, dispone una cajita donde se apretujan algunos granos de oro luminoso» y proyecta un filme sobre Don Quijote que exaspera a los aguerridos caballeros de la Mesa Redonda. Luego, cuando consiga yacer con Merlín, tropeles de fantasmas proyectados por la «cajita» desfilarán por sus mejillas (169)⁹. De regreso al mundo de automóviles y aeroplanos, los trabajadores en la industria del cine también tienen su aforo: Lolita, la casquivana joven de «La Diligencia» (Jarnés, 1931a: 254) está ligada ambiguamente (acaso es actriz) a dicha industria, puesto que a la una de la madrugada la esperan

⁸ Gullón evoca aquí la metáfora de Antonio Espina en sus «Reflexiones sobre cinematografía», publicadas primero en la *Revista de Occidente* (enero de 1927) y recogidas luego en *Lo cómico contemporáneo* (1928: 92-107): «El baño de oscuridad y algunas de sus consecuencias» (1928:96).

⁹ La conversión del bosque en piedra viva se relaciona intertextualmente, a juicio de Víctor Fuentes (1991:203), con el filme *Reloj mágico*, de Starewicht, reseñado por Jarnés en su *Cita de ensueños*.

para ver las pruebas de una película soviética; quien es sin duda actriz, aunque *in absentia*, es Polar, estrella escandinava, «¡Belleza imposible, lejana y múltiple!», en «Polar, estrella» (Ayala, 1971:108), por la que se suicida el desdichado protagonista, tal vez el primer suicidio literario por el amor imposible de una actriz. Cineastas son, en fin, quienes proclaman a coro, en *Julepe de menta*, de Giménez Caballero (1929: 18-21), que el cine es un aleluya.

La enunciación.

Rehuyendo entrar en la disputada (y bizantina) cuestión de la enunciación cinematográfica, me limitaré a allegar algunos ejemplos no sólo de cómo la influencia del cine operaba en la imaginación y las técnicas literarias de los narradores de vanguardia, sino cómo éstos eran conscientes de la misma hasta el extremo de reflejarla en los segmentos meta-narrativos y en los paratextos de sus relatos.

Rosa Chacel proporciona el primer ejemplo en *Estación, ida y vuelta*. Una voz que para algunos coincide con la que ha ido narrando autodiegéticamente desde el comienzo del texto y para otros corresponde a una instancia superior, asimilable a la del autor implícito, divaga en la novela sobre la técnica narrativa que va a utilizar y sobre el diseño de las escenas; descarta la ayuda del acervo teatral porque no desea que su personaje «se escamotee en intervalos escénicos», de manera que sólo le queda el cine: «En el cine conseguiría inmediatamente el reverso de la escena. Pero a partir del silencio su altercado es difícilmente cinematizable. Yo los precipitaría en la pantalla en el momento de ser interrumpidos por el comprador» (1930:161). Por espacio de tres páginas se describen los planos cinematográficos que imagina el narrador:

Cuando ya el dinamismo de las imágenes haya hervido en el desconcierto que puede abrumar a una mujer pequeña perdida en una ciudad grande, desembocará en la pantalla una calle ancha, asfaltada, por donde correrá suavemente el caudal tranviario. [...] Escurrirá la luz de los primeros focos por el asfalto y pasarán los paraguas con la cabeza mojada. No sé si dar a mi protagonista un par de lágrimas, pendientes de sus pestañas. Toda actriz cinematográfica sabe usar esta joya. Pero yo preferiría ponérselas al

objetivo, querría envolver toda la imagen en un velo acuoso de tembloroso brillo turbio para que el espectador viera a través de él como a través de un abstracto enternecimiento. (162)

Otro ejemplo de notorio interés se debe a Antonio Espina, quien en una injerencia metaficcional de *Luna de copas* donde expone la poética de la novela «desarticulada y monstruosa» (1929:49), dice:

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 analogía entre la fuente de luz que proyecta la ficción cinematográfica y la fuente de voz que engendra la ficción literaria es diáfana, pero las implicaciones teóricas que sugiere no pueden desarrollarse aquí. Lo que interesa ahora es señalar el servicio que el cine presta a quienes estaban empeñados en romper con el canon narrativo heredado del realismo genético.

Como antes señalaba, el caso de los paratextos no es menos interesante. Aportaré tres muestras. En *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, de Mauricio Bacarisse (1931), nos encontramos con un capítulo, el quinto, que lleva por título «Film» y en el que Agliberto, el protagonista, camina vacilante por las calles de Lisboa en busca de su amada. De pronto nota que el aire gana una vibración extraña y que los objetos y personas adquieren una presurosa mecanicidad. Se pregunta: «¿Me habré convertido en un personaje de película? ¡Triste destino! ¡Qué raro, mis perseguidores vienen todos vestidos de gris! ¡Dios mío, mi pobre ser ha debido laminarse en una cinta de cinematógrafo!». Indudablemente, el desasosiego de Agliberto tiene carácter diegético, no enunciativo, pero el paratexto «Film» es una instrucción muy precisa dirigida al lector para que aplique las correcciones pertinentes a su lectura: lo que se narra se

aviene a la percepción de los hechos a través de una película. La función es idéntica a la que desempeña el mismo término en el capítulo quinto de *Escenas junto a la muerte*, titulado «Charlot en Zalamea» y subtulado «(Film)», la misma función que tiene el título del último relato de *Salón de Estío*, «Película» (Jarnés, 1929a:119-125), o en la obra de Vicente Huidobro *Cagliostro* (1921-22), subtitulada «Novela-Film». Nos hallamos ante ejemplos de novela «en función cinético-visual», como diría Espina (1928: 103), con indicación expresa mediante paratextos. Pero no siempre se colocaba el rótulo aclaratorio, como demuestra la obra narrativa del propio Espina, acaso la más deliberadamente propinqua a las técnicas discursivas transfundidas del cine. Abandonemos aquí el plano de la enunciación y vayamos al del discurso.

El discurso.

Tardíamente Azorín rindió su tributo al séptimo arte con el libro *El efímero cine* (1953) y allí decía: «Sería curioso rastrear la entrada del cine en las letras [...]. Lo más interesante, sin embargo, es la infiltración callada, clandestina» (26). Es justamente esa penetración furtiva, muy distinta de la ostentosa que se produce en la diégesis o la explícita que se da en la enunciación, la que merece un rastreo más minucioso, pues es la que corresponde a la transferencia de procedimientos significantes de un sistema semiótico a otro.

Creo que es posible dividir en tres secciones las principales transferencias que van del cine a la literatura en la narrativa de los años veinte recubriendo con ellas los principios en que Balázs cifraba la esencia del lenguaje cinematográfico:

- (a) El plano, encuadre y angulación.
- (b) El montaje.
- (c) La velocidad.

La narración verbal, por razones evidentes debidas a la homogeneidad de su sustancia de la expresión, hace converger la primera y la tercera en una sola área: un efecto de microscopía, por ejemplo, no se logra sino mediante la descripción dilatada de un objeto, una dilatación que se traduce en tiempo de lectura. Reduzcamos, pues, a dos, plano y montaje, los componentes del discurso cinematográfico que en mayor medida definen la influencia cinemática sobre el discurso narrativo vanguardista.

En el plano descubre el espectador, a un tiempo, el valor significativo de operar selectivamente sobre la realidad por medio de la delimitación de un espacio (en encuadre) y la imposición de una distancias y perspectiva entre el ojo (la cámara) y el objeto. Pero estas revelaciones, que se manifiestan en la imagen del fotograma (y que remitían a códigos, en el sentido metziano, que había aprovechado con anterioridad el lenguaje de la pintura), cobran una insospechada relevancia cuando se conjugan con el movimiento, del ojo y de los objetos que componen el cuadro, para formar fragmentos narrativos: los planos. Muchos relatos vanguardistas dejan apreciar el diseño de sus autores de reproducir con las palabras los efectos que causaban las imágenes. Unos imaginan la pantalla y transcriben, como Obregón en *Hermes...* (1934:74):

El cielo gris, y no muy tranquilo el mar. El viento agita las banderas y vuela los sombreros. A lo lejos, las olas fabrican espuma de jabón al estrellarse contra los rompientes.

La muchedumbre llena los arsenales. Pañuelós, sombrillas, prismáticos Zeiss, bayonetas. Un señor que corre; una señora que se cae; formas femeninas; vendedores ambulantes; frutas.

[...]

Vista general de los talleres, vagones, grúas, carbón, chimeneas, humo negro.

El movimiento de la cámara-ojo es aquí muy evidente; el plano panorámico, que abstrae las individualidades, convirtiéndolas en signos de una clase general, domina la composición. Estamos ante el hiperespacio del que hablaba Espina (1928:100-101): «Elementos que antaño no podíamos representar e incorporar a la vida escénica del arte, como son el mar, el paisaje, el cielo, la ciudad, etcétera, son actualmente fácilmente aportados por la proyección». Pero junto a esta escala de lo vasto el cine posibilita la escala de lo diminuto. Jarnés, en *El convidado de papel* (1934:100) presenta en un primerísimo plano la fotografía que Julio, el protagonista, contempla fascinado:

...el cartón pierde su fondo, quedando convertido en un marco de ventana por la que llega hasta Julio la deliciosa perspectiva de

una tarde de domingo. Lucía continúa allí incrustada entre vibrantes masas verdes, ocre y azules, invadida por el paisaje. [...] Pronto queda en el lienzo una sola figura risueña, que irradia un verde resplandor. Aun puede borrarse de ella todo lo que no sea su cara, y luego, de su cara, todo lo que no sea su sonrisa. Del retrato queda, en fin, un zigzag luminoso.

Los trucos cinematográficos de difuminación del fondo y el extremo *close-up* de la sonrisa no dejan lugar a dudas sobre la inspiración técnica del pasaje¹⁰.

Ricardo Gullón, en *Fin de semana* (1934:26-27), recurre al ritmo sincopado y dinámico de los planos cortos y muy breves para presentar la puesta en funcionamiento del proyector de cine:

Todo está bien. Grasado, chorreante justeza. Empujan los primeros acercamientos, funcionan los émbolos, las válvulas dejan escapar los primeros gases: un vaho despista, borra pasados, inventa, presagia avnires, cuaja en fórmulas. Retortas. Matraces. Alambiques. Preparado todo. Todos a punto. Así, surge su mirada, otra, sinuosa, desbrozada, sin lastre de recuerdos ni de añoranzas.

Antes había evocado la utilización de un foco luminoso direccional para destacar sobre los demás un elemento del cuadro:

Abrí la puerta, y en espera hasta que el ojo frío que llevaba el acomodador en la mano me cosquilleó: a) en los pies; b) en el abdomen —instintivamente la tripa adentro, el pecho bombeado—; c) en el papelito rosado. Seguí la estela con la fidelidad de los Magos a su lucero.

¹⁰ Para un estudio de la configuración visual de toda esta novela, véase Robert P. Hershberger (1994).

Para agavillar más ejemplos bastaría asomarse a cualquier novela de Jarnés o a *Pájaro pinto* y *Luna de copas* de Antonio Espina.

La sujeción a un orden y una duración de los planos, su enlace y semantización se alcanzan en el montaje. Sólo los planos contiguos confieren el significado definitivo, obtenido por asociación visual, sólo la serie continua de planos descubre aspectos de las cosas que éstas suelen encubrir, como dijo Balázs, o, por hacer resonar consideraciones afines de Pudovkin (1928:75), sólo en el montaje brota de la fotografía inanimada la viva forma cinematográfica. Aceptando de antemano el delito de simplificación, me atrevo a decir que hay dos actitudes teóricas ante el ensamblaje de una película: la de quienes preconizan la máxima transparencia a fin de que la impresión de realidad en el espectador sea intensa, que tendrían en Bazin (1958:67-80) su más preclaro exponente, y la de quienes consideran que el empalme de dos trozos de película origina un significado distinto del que tenían por separado, representada por Eisenstein y su teoría del montaje (de atracciones, intelectual, etc.)¹¹. En suma, imperceptibilidad versus ostentación de los cortes entre planos. Los novelistas de vanguardia no titubean en su elección, consecuentes con la poética recusatoria de la mimesis realista. Cuando remedan el montaje mediante la yuxtaposición de fragmentos narrativos o descriptivos nunca lo hacen en busca de una continuidad temporal o causal que robustezca la apariencia de verdad. Rehúyen la transición entre escenas. Alguno, como Jarnés, acaso temeroso de que la hipotaxis fuera demasiado abrupta, rectificó en una versión ulterior. Véase este ejemplo de *El convidado de papel*, que en su primera edición decía:

Al fin llama tímidamente. La voz sigue, más vibrante. Julio vuelve a llamar. La voz cesa, unos pasos, la mirilla se abre, la puerta se entreabre. En el umbral hay una mujer, casi desnuda.
—¡Mi cicerone!

¹¹ El montaje de atracciones permite una puesta en escena activa y estriba en «el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la inculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final» (Eisenstein, 1923: 219).

*** *El cochecillo del correo suele traer paquetes de periódicos, cartas, específicos, rollos de sogá; pero ayer trajo la más deliciosa mercancía. Trajo a Eulalia.*¹²

En su segunda salida, siete años después, cuando las delicuescencias vanguardistas eran juzgadas sin mucha contemplación, la linde gráfica de los tres asteriscos desaparece, y el comienzo del segundo fragmento se leía así:

Esta aparición no podía esperarla Julio. Fue como una brusca inmersión en el país de las hadas. Pero sus orígenes no podían ser más sencillos. La tartana del correo suele traer paquetes de periódicos, cartas, específicos, rollos de sogá; pero ayer trajo la más deliciosa mercancía. Trajo a Eulalia. (1935:22)

Amén del cambalache del cochecillo por una tartana, han aparecido tres oraciones que suturan la brecha abierta por el contacto de dos imágenes: la de Eulalia «casi desnuda» en el umbral y la del coche de correo que la trajo al pueblo. Jarnés parecía pactar con las demandas de transparencia.

En la tercera parte de *El marido, la mujer y la sombra*, de Mario Verdguer (1928:121-151), donde se refiere un viaje en tren del Novelista, los breves y aun brevísimos capítulos ensamblan las escenas como lo haría un montaje realista. Inversamente, «Xelfa, carne de cera», relato de Antonio Espina incluido en *Pájaro pinto* (1927:21-73) está compuesto por fragmentos en apariencia inconexos que se acomodarían bien a la idea del montaje de atracciones de Eisenstein, como ya ha sido sugerido (Del Pino, 1994:322).

Pongo fin aquí. Espero haber demostrado que el análisis comparativo de la narrativa de vanguardia y el cine de los años veinte, aun contando con los trabajos de Morris (1980), Fuentes (1991) o el muy reciente número monográfico de *Letras Peninsulares* (primavera de 1994) dedicado a la literatura y el cine en la España moderna, sigue siendo una tarea fructífera y estimulante. Que se acometa con arreglo a un programa como el aquí esbozado u obedeciendo a cualquier otro es lo de menos,

¹² Madrid, Historia Nueva, 1928, p.14.

porque nuestros métodos hablan con más elocuencia de los modos en que creemos que la realidad debe ordenarse que del orden propio de la realidad, si es que tiene alguno.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUMONT, J.; A. BERGALA; M. MARIE; Y M. VERNET. (1983). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1985.
- AYALA, Francisco. (1929). *El escritor y el cine*. Madrid: Ediciones del Centro, 1975.
- (1971). *Cazador en el alba y otras imaginaciones*. Barcelona: Seix-Barral.
- AZORÍN. (1953). *El efímero cine*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- BACARISSE, Mauricio. (1931). *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BALÁZS, Béla. (1949). *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- BAZIN, André. (1958). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966.
- BLUESTONE, George. (1957). *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- BORDWELL, David. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- CANUDO, Ricciotto. (1914). «Manifiesto de las Siete Artes.» En Romaguera y Alsina (1985:17-20).
- COMPANY, Juan Miguel, *et alii*. (1991). *Surrealistas, surrealismo y*

cinema. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

- CHACEL, Rosa. (1930). *Estación. Ida y vuelta*. Ed. Shirley Mangini. Madrid: Cátedra, 1989.

- CHATMAN, Seymour. (1978). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990.

- DE TORRE, Guillermo. (1921). «El cine y la novísima literatura.» En Paul Ilie: 401-410.

- DEL PINO, José M. (1994). «Narrativa cinematográfica o novela cinemática: El montaje como principio constructor en *Pájaro Pinto* de Antonio Espina.» *Letras Peninsulares* 7, 313-332.

- DELGADO CASADO, Juan. (1993). *La bibliografía cinematográfica española. Aproximación histórica*. Madrid: Arco/Libros.

- ESPINA, Antonio. (1927). *Pájaro pinto*. Madrid: Libertarias/ Prodhufi, 1992.

———. (1928). «La cinegrafía en la novela moderna.» En Espina (1994: 101-104).

———. (1929). *Luna de copas*. Madrid: Revista de Occidente.

———. (1994). *Ensayos sobre literatura*. Ed. Gloria Rey. Valencia: Pre-Textos.

- FUENTES, Víctor. (1990). «El cine en la narrativa vanguardista española de los años 20.» *Letras Peninsulares* 3, 201-212.

- GENETTE, Gérard. (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. (1928). *Julepe de menta y otros aperitivos*. Barcelona: Planeta, 1981.

- GUBERN, Román. (1991). «La asimetría vanguardista en España.» En Romaguera *et al.* (1991:255-279).
- GULLÓN, Ricardo. (1934). *Fin de semana*. Madrid: Ediciones Literatura.
- HERSHBERGER, Robert P. (1994). «Filming the Woman in Benjamín Jarnés' *El convidado de papel*.» *Letras Peninsulares* 7, 193-208.
- ILIE, Paul, ed. (1969). *Documents of the Spanish Vanguard*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- JARNÉS, Benjamín. (1928/1935). *El convidado de papel*. Zaragoza: Guara, 1979.
- . (1929). *Paula y Paulita*. Madrid: Revista de Occidente.
- . (1929a). *Salón de estío*. Madrid: La Gaceta Literaria.
- . (1931). *Escenas junto a la muerte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . (1931a). «La Diligencia.» En *Las siete virtudes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931, 217-258.
- . (1936). *Viviana y Merlín*. Ed. Rafael Conte. Madrid: Cátedra, 1994.
- . (1937). *Locura y muerte de Nadie*. Ed. Joaquín de Entrambasaguas. Barcelona: Planeta, 1961.
- KUENZLI, Rudolf E., ed. (1987). *Dada and Surrealist Film*. Nueva York: Willis Locker & Owens.
- METZ, Christian. (1977). *Langage et cinéma*. París: Albatros.

- MORRIS, C. Brian. (1980). *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1993.
- MORRISSETTE, Bruce. (1985). *Novel and Film: Essays in Two Genres*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- OBREGÓN, Antonio de. (1931). *Efectos navales*. Madrid: Ulises.
- . (1934). *Hermes, en la vía pública*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PEREZ PERUCHA, Julio. (1992). *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*. Madrid: Films 210.
- . (1991). «Itinerarios de la vanguardia histórica.» En *Company*:19-30.
- PORLÁN MERLO, Rafael. (1992). *Memoria cinematográfica*. Ed. Rafael Utrera. Sevilla: Productora Andaluza de Programas.
- PRINCE, Gérald. (1982). *Narratology. The Form and Function of Narrative*. Berlín: Mouton.
- QUESADA, Luis. (1986). *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC.
- RODRÍGUEZ ARAGÓN, Mario. (1956). *Bibliografía cinematográfica española*. Madrid: Dirección General de Archivos y bibliotecas.
- ROMAGUERA, Joaquim; Peio ALDAZABAL; y Milagros ALDAZABAL, eds. (1991). *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. II Congreso de la A.E.H.C*. San Sebastián: A.E.H.C.
- ROMAGUERA, Joaquim; y Homero ALSINA, eds. (1985). *Textos y manifiestos del Cine. Disciplinas. Fuentes. Innovaciones*. Barcelona: Fontamara.

- ROMAGUERA, Joaquim; y Homero ALSINA, eds. (1980). *Fuentes y Documentos del Cine. La Estética. Las Escuelas y los Movimientos*. Barcelona: Fontamara.
- ROS, Samuel. (1933). *El hombre de los medios abrazos*. Madrid: Libertarias/ Prodhufi, 1994.
- SÁNCHEZ MILLÁN, Alberto. (1991). «La vanguardia cinematográfica en el Cine-Club Español y "La Gacera Literaria". Nota informativa.» En Romaguera *et al.* (1991:353-361).
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. (1993). «La generación del 27 y el cine.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 514-515, 125-142.
- SITNEY, P. Adams. (1990). *Modernist Montage*. Nueva York: Columbia University Press.
- TALENS, Jenaro. (1991). «Cine y su(s) realismo(s): La(s) concha(s) y (e)l(os) reverendo(s) versus Un perro andaluz.» En Company *et alii*:107-130.
- URRUTIA, Jorge. (1984). *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.
- UTRERA, Rafael. (1981). *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad.
- (1985). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC.
- VELA, Fernando. (1925). «Desde la ribera oscura. (Sobre una estética del cine.)» En Paul Ilie: 417-434.
- VERDAGUER, Mario. (1927). *El marido, la mujer y la sombra*. Barcelona: Lux.