

mente al ver aquellos enormes rostros en la pantalla por vez primera<sup>15</sup>. De esta época proceden las vocaciones de José Val de Omar, Arturo Ruiz Castillo y Gonzalo Menéndez Pidal (hijo de don Ramón que, además, leyó su tesis doctoral, *Elementos expresivos del cinema*, en 1932, con la nada disimulada sorpresa del claustro). Todos ellos rodaban sin pretensiones profesionales, pero ello no impidió que los exhibieran en algunos circuitos restringidos y sirvieran como base para el documentalismo español. El mejor representante de esta labor sería Carlos Velo, quien realizó en 1934 un documental tan valioso como *Almadrabas* y ya, exiliado en México, *¡Torero!*

Ramón Gómez de la Serna publicó en 1923 *Cinelandia*, colaboró como actor con Ernesto Giménez Caballero y fue guionista de la que debería haber sido la primera película de Buñuel, *El mundo por diez céntimos*. Escribió, también, apuntes cinematográficos como *Chiffres*, *Caprichos* o *El entierro del Stradivarius* (que guarda más de una similitud con la secuencia del violín roto de *La edad de oro*). Además, andando el tiempo, Fernando Fernán Gómez se inspiraría en uno de sus relatos para su película *Manicomio*, codirigida por Luis M. Delgado en 1953. Nos ha dejado, asimismo, el inestimable documento *El orador*, donde, ante la cámara, Ramón reproduce sus actuaciones de la época, proporcionando buena idea de sus grandes dotes histriónicas.

Y al referirnos a las conexiones entre literatos y cineastas estamos ya aludiendo a uno de los más peculiares rasgos del caso español, cuya precariedad de productos filmicos en el terreno de la vanguardia contrastaba enormemente con el entusiasmo y nivel de los cinéfilos españoles. Esto es particularmente cierto si nos referimos a los escritores de la llamada generación del 27, que se desentendieron del cine nacional con el que históricamente coexistieron —y que les era tan ajeno como el teatro conservador que acaparaba los teatros— para aproximarse al extranjero, que exploraba unas coordenadas de modernidad impensables en la rancia y castiza producción interna. Pues, como ha observado un crítico: «El cine no ha respondido con demasiada exactitud a los momentos históricos por los que ha atravesado España. Así, y sin remontarnos demasiado lejos, hay que decir que un momento tan brillante para la cultura española como fue el que se ha dado en llamar «generación del 27», no tuvo su correspondencia en el cine, ya que el caso de Buñuel..., además de ser excepcional, no brotó ni se desarrolló en nuestro suelo»<sup>16</sup>.

## El cine y los escritores de vanguardia

El cine fue seguido con gran interés por revistas como la ultraísta *Grecia*<sup>17</sup>, o *España*. En esta última aparecieron varios ensayos de Mauricio Ba-

<sup>15</sup> María Teresa León, Memoria de la melancolía, Buenos Aires, 1970, pág. 97.

<sup>16</sup> César Santos Fontenla, Cine español en la encrucijada, Ciencia Nueva, Madrid, 1966, pág. 29.

<sup>17</sup> Que en 1919 ofreció «Antes de cinema» de Apollinaire, «Friso ultraísta. Film», de Guillermo de Torre y «Cinematógrafo» de Pedro Garfias.

carisse y las primeras crónicas cinematográficas a cargo de Federico de Onís y Alfonso Reyes, bien distintas en alcance e intención a las meras gacetillas que hasta entonces eran la tónica. Otro tanto cabe decir de la *Revista de Occidente*, empezando por su secretario Fernando Vela —que comentó la obra teórica de Bela Balazs y escribió sobre Chaplin—, pero sin olvidar a Antonio Espina, Francisco Ayala, Guillermo de Torre, Antonio Marichalar o Julio Álvarez del Vayo<sup>18</sup>. Es, sin embargo, *La Gaceta Literaria* la primera revista que no sólo reserva una página especial y fija al cine (encomendada a Buñuel y Piqueras), sino que le dedica en 1928 un número especial y se encarga de promover un Cine-Club. Y tras ella transitarían por el fenómeno filmico con talante igualmente generoso *Hélix*, *Gaceta del Arte*, *Nuestro Cinema*, *Nueva Cultura*, *Octubre*, *Frente Literario*, etc.

El secretario de *La Gaceta Literaria*, César M. Arconada, escribió una *Vida de Greta Garbo* (1929, traducida al inglés, alemán, italiano, portugués y que pareció no disgustar a la actriz sueca) y *Tres cómicos del cinema* (1931, en que se ocupa de Clara Bow, Charles Chaplin y Harold Lloyd). Otros miembros de la generación mostraron el interés que les merecía el cine a través de sus libros, como Francisco Ayala con *Indagación del cinema* (1929), Antonio Espina con *Lo cómico contemporáneo* (1928), Benjamín Jarnés con *Cita de ensueños* (1936) o Andrés Carranque de Ríos (actor en *Zalacaín el aventurero* y *La del Soto del Parral*) en su novela *Cinematógrafo* (1936).

En ese contexto se fraguó en España la crítica especializada, echando en buena medida los dientes en los trece números de la revista *Nuestro Cinema*, que entre junio de 1932 y octubre de 1933 publicó Juan Piqueras. De modo que se ha hablado de una crítica cinematográfica del 27, integrada por estudiosos como Guillermo Díaz Plaja (autor de *Una cultura del cinema*, de 1930 y animador del primer cursillo sobre «Estética del cine», celebrado en 1933 en la Universidad de Barcelona), Luis Gómez Mesa (*Los films de dibujos animados de 1930*, *Cinema educativo y cultural* y *Variedad de la pantalla cómica* de 1932), Carlos Fernández Cuenca (*Fotogenia y arte* en 1927, *Panorama del cine en Rusia* e *Historia anecdótica del cine*, los dos de 1930) y Manuel Villegas López (autor de *Espectador de sombras* de 1935 y *Arte de masas* de 1936)<sup>19</sup>.

De modo que —debe insistirse— si se deja al margen la figura excepcional de Buñuel, la vanguardia española conoce una digna presencia del cine gracias a la sensibilidad de unos escritores que supieron estar a la altura de las circunstancias, e incluso por encima de sus colegas europeos, como ha reconocido el mejor estudioso de este aspecto de nuestra cultura: «Ni la literatura inglesa ni la francesa del mismo período dejan traslucir semejante amplitud y hondura en su respuesta»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> A. Luis Hueso, «El cine en Revista de Occidente (1923-1936)», *Revista de Occidente*, n.º 40, septiembre de 1984, págs. 45-60.

<sup>19</sup> Luis Gómez Mesa, «La generación cinematográfica del 27», *Cinema 2002*, n.º 37 marzo, 1978, págs. 52-58.

<sup>20</sup> C.B. Morris, ob. cit., pág. 3. Tengo muy en cuenta el libro de Morris para este balance. He de advertir que en las páginas que siguen no trato —en modo alguno— de establecer un inventario con pretensiones de exhaustividad, sino que procedo a título de meros ejemplos significativos. Habría que decir, por otro lado, que la más honda relación entre el cine y la literatura de esta época se deduce del cambio de visión que se opera en los respectivos artistas y en préstamos técnicos de gran alcance, mientras que aquí vamos a centrarnos preferentemente en el plano temático.

En el ámbito del creacionismo, Huidobro escribió en 1921 su novela-film *Cagliostro*, que definió como una novela visual con una técnica influida por el cinematógrafo. A la zaga de esta primera oleada vanguardista, uno de los más interesantes precursores sería Guillermo de Torre. Además de su «Friso ultraísta. Film» de 1919, dedicó toda una sección en su libro *Hélices* (1918-1922) a unos denominados «poemas fotogénicos», cuya dedicatoria a Jean Epstein muestran una asimilación poco común de sus teorías cinematográficas. Fue, además, uno de los primeros intelectuales españoles en apreciar el talento de Charles Chaplin y escribió en el número 33 de *Cinópolis* (1921) artículos como «El cinema y la novísima literatura: sus conexiones», en el que su percepción de las potencialidades simultaneístas, el cubismo, la segmentación de planos, la exaltación objetual y las metáforas visuales en concomitancia con la nueva poesía sólo serían superados por Buñuel con su artículo «Découpage o segmentación cinegráfica», publicado en *La Gaceta Literaria* mucho más tarde (en octubre de 1928), cuando ya había tomado contacto personal y profesional con Jean Epstein.

De todos los géneros, la poesía sería el más permeable a esta complicidad con el cine, y el teatro, el más resistente —quizá con la excepción de Valle-Inclán— ocupando la narrativa una posición intermedia. Especialmente interesante sería la exploración de las *novelas cinemáticas*, muy populares en las revistas de los años veinte y treinta, y en las que pueden observarse abundantes indicios de cómo se comunican o vuelven la espalda cine y literatura. Benjamín Jarnés previó en *Escenas junto a la muerte* (1931) una película titulada *Charlot en Zalamea*, donde los diálogos entre el personaje de Chaplin y Pedro Crespo habrían amalgamado los siglos áureos y las quimeras del oro, de modo similar a como Alberti había adoptado el lema calderoniano *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* para referirse a los cómicos del cine mudo. Francisco Ayala muestra un profundo interés en narraciones como «Polar estrella» (1928) o composiciones en la línea de «A Circe cinemática» (1929). Rosa Chacel indica al lector de su novela *Estación, ida y vuelta* (1930) —encadenada en auténticas secuencias filmicas— que «mi drama será cinematizable a lo Harold Lloyd».

## Salinas, Guillén, Aleixandre y Diego

Aunque el cine no parece haber alterado de forma sustancial el proceder literario de Pedro Salinas, su poesía no se mantiene al margen de su sugestión, como lo muestra la caballista Mabel, con su pelo agitado por el viento del Oeste en los versos de «Far West» de *Seguro azar* (1924-1928). En este libro también incluyó otros más tempranos, los de «Cinematógrafo» (1920),