

ción. Así lo refleja también su poema en prosa «El indolente» (1926): «Yo seré buscador de oro en Alaska, cowboy en Australia, torero en Sevilla... Inútil sería para mí que a la puerta aguardase un automóvil embridada su velocidad, porque no habría de conducirme al campo de los modernos héroes: la pantalla».

El cartel de un anuncio cinematográfico le llevaría a componer «Nevada», y la visión en París de la primera película hablada a la que tuvo ocasión de asistir, *Sombras blancas sobre los mares del Sur* (W.S. Van Dyke, 1928) le causó una gran impresión, que aún puede sorprenderse en su poema «Sombras blancas», publicado en mayo de 1929 en el número 8 de *Litoral* y recogido en su libro *Un río, un amor*. El título de la película hace alusión a las «sombras blancas» (una variante de las chinescas, con las que se lograba proyectar sobre la pared una sombra en «negativo»); pero también a la forma en que una desprevenida civilización que vivía en armonía con la naturaleza era atropellada y distorsionada por el influjo del hombre blanco. Por ello no es extraño que la película gustase tanto a los surrealistas, dado el aliento lírico y romántico —similar al *Tabú* de Murnau— que la atraviesa de punta a punta, y que impregna el poema de un Cernuda nunca más cercano al lema «Et in Arcadia ego» explorado por Philip Silver.

Más claro resulta aún el caso del único poeta de la generación que ejerció como exhibidor, productor, guionista y director, llegando a realizar un largometraje sobre *El cantar de los cantares* de Fray Luis de León, con el director mexicano Julio Bracho en el papel de protagonista. Me refiero a la etapa en el exilio de Manuel Altolaguirre, quien venía dedicando grandes esfuerzos al cine por lo menos desde 1944, año en que empezó a trabajar como guionista. Su primer argumento se titulaba *Cartas a los muertos*, y estaba basado en una idea que le había sugerido Paul Eluard en 1939. Posteriormente trató de escribir guiones para Mario Moreno «Cantinflas», sin mucho éxito, al parecer. Adaptó para la pantalla el cuento de Dickens *A Christmas Carol*, la novela *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez, *La casa de la Troya* de Alejandro Pérez Lugín y *El rufián dichoso* de Cervantes. Al fin, en octubre de 1947 consiguió algo tan difícil como ser admitido en la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, pero al quebrar la compañía que respondía de sus servicios, la Panamerican Films, hubo de ganarse la vida recorriendo la provincia de México con un cine ambulante.

En enero de 1950 creó junto a su esposa la compañía Producciones Isla, que en un principio se dedicó fundamentalmente a las adaptaciones de autores españoles: *Yerma* de Lorca (que no llegó a prosperar), *Misericordia* de Galdós, *Doña Clarines* de los hermanos Álvarez Quintero y *Las estrellas de Arniches* (con el título de *Yo quiero ser tonta*). En varias de ellas se contó

²⁹ He abordado la suerte del cine de los exiliados españoles en México en mi artículo «La frustrada andadura cinematográfica de León Felipe», Mester, University of California, Los Angeles, XVII (Spring 1988), págs. 1-15. León Felipe no fue el único poeta del exilio español que intentó hacer cine en vano. Manuel Altolaguirre, como indica James Valender, también «llegó un poco tarde a la fiesta del cine mexicano» y protestó airadamente por ello en artículos como «Las malas artes del cine» (James Valender, Introducción a los guiones que se recogen en el segundo tomo de las Obras Completas de Manuel Altolaguirre, en Ediciones Istmo. Agradezco a su autor su amabilidad al permitirme consultarlas en galeras).

³⁰ Luis García Montero en el prólogo a su edición de las Obras Completas de Rafael Alberti (Aguilar, Madrid, 1988, vol. I, pág. LXIII) y Rosa Chacel en la mesa redonda sobre la generación del 27 celebrada en Puerto de Santa María el 15 de diciembre de 1990.

³¹ V. la edición de C.B. Morris en Ed. Cátedra (Madrid, 1981). Bergamín —gran titular él, a quien se atribuye el del auto sacramental de Miguel Hernández, Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras y El ángel exterminador de Buñuel, entre otros— celebró inevitablemente el «hallazgo» del título de Alberti en su artículo «De veras y de burlas», La Gaceta Literaria, n.º 71, 1-12-1929.

³² O en estos otros de «In-

para la dirección con los buenos oficios de Eduardo Ugarte, yerno del último escritor citado. Producciones Isla también rodó guiones originales y para uno de ellos, escrito por Manuel Altolaguirre, se solicitó la colaboración de Luis Buñuel. Se tituló *Subida al cielo*, y fue el más rotundo éxito de la pequeña casa comercial, recibiendo en el Festival de Cannes de 1952 el premio al mejor film de vanguardia y, en México, el Águila de Plata por su guión²⁹.

Pero quizá sea Rafael Alberti quien mejor ha reflejado el talante de su generación respecto al cine al acuñar el lema de toda una época con aquel famoso verso de su «Carta abierta» que cierra *Cal y canto* (1926-1927): «Yo nací —respetadme— con el cine». Este poema ha sido considerado por Luis García Montero una «biografía lírica» y por Rosa Chacel, un auténtico manifiesto que tuvo gran repercusión y audiencia en su generación³⁰.

No menos sintomático resulta su libro sobre los cómicos del cine, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, título propuesto por Bergamín y extraído de una frase que dice el gracioso en *La hija del aire* de Calderón. En un principio iba a llevar ilustraciones de Maruja Mallo, y a su través se produce en buena medida el cambio de piel que conduce al tono posterior de su autor, interrogándose mediante la reflexión y proyección sobre los personajes cinematográficos acerca de cuestiones que reconducen su verso hacia un registro «rehumanizador»³¹.

En el poema «Verano», de *Marinero en tierra* (1925), Alberti ha recordado las primeras imágenes cinematográficas que le fue dado ver en la playa de La Puntilla del Puerto de Santa María, donde, sentado en la arena, contemplaba fascinado la pantalla suspendida entre dos barcas que se balanceaban, meciendo a Francesca Bertini y otras divas de la época:

—Del cinema al aire libre
vengo, madre, de mirar
una mar mentida y cierta,
que no es la mar y es la mar.

—Al cinema al aire libre,
hijo, nunca has de volver,
que la mar en el cinema
no es la mar y la mar es³².

También en la citada «Carta abierta» ha reflejado ese universo de pistoleros a lo Nick Carter o de películas «colosales» italianas como *Quo Vadis?*:

...Y el cine al aire libre. Ana Bolena
no sé por qué, de azul, va por la playa.
Si el mar no la descubre, un policía
la disuelve en la flor de su linterna.

Bandoleros de smoking, a mis ojos
sus pistolas apuntan. Detenidos,
por ciudades de cielos instantáneos,
me los llevan sin alma, vista solo.

Nueva York está en Cádiz o en el Puerto.
Sevilla está en París, Islandia o Persia.
Un chino no es un chino. Un transeúnte
puede ser blanco al par que verde y negro.

Su percepción del medio fílmico cambia y se vuelve más seria y tensa al ver en Brujas *El acorazado Potemkin*, a raíz de lo cual escribe un artículo, «El Potemkin en Brujas», en el que medita sobre el contraste entre esa ciudad burguesa, recatada, casi monjil, y el ímpetu revolucionario de la cinta de Eisenstein que le impresionó vivamente³³. Además, durante su estancia en Buenos Aires, trabajó como guionista junto a María Teresa León, en una versión de *La dama duende* de Calderón y en *El gran amor de Bécquer*. Francisco Rabal hizo una película sobre un poema escénico de Alberti, *Funerales de arena*, y el propio escritor puso unas «palabras sincrónicas para un film de Enrico Grass sobre Punta del Este», titulado *Pupila al viento*.

También ha confesado en una entrevista con Rafael Utrera que le tentaba llevar a la pantalla *Sobre los ángeles*: «Hace tiempo que hubiera querido hacer el libro *Sobre los ángeles* en cine; en un cine especial, en un cine verdaderamente de “visión nueva”, nada realista, con todas esas visiones de los ángeles muertos, surreales, en un sentido de imágenes plásticas... Yo he hablado con Javier Aguirre alguna vez, por si yo pudiera»³⁴.

La excepción de Buñuel

Si se puede hablar con total propiedad y sin reticencias de una vanguardia cinematográfica en España, ello es gracias a la figura, en tantos aspectos excepcional, de Luis Buñuel. En él es perfectamente reconocible el perfil de su generación, a condición de que nos olvidemos del engañoso membrete ligado al centenario de Góngora y utilicemos el mucho más adecuado —insisto— de «generación vanguardista». Ahí está su pertenencia al grupo de la Residencia de Estudiantes, sus orígenes literarios ligados a la tertulia de Pombo y los cenáculos ultraístas, la marcha a París para repetir en cine lo ensayado con éxito por los pintores, el quiebro hacia un surrealismo al que arrastra a Dalí y Lorca, el distanciamiento del grupo de Breton y el giro hacia el compromiso con *Tierra sin pan*, para culminar en la guerra civil (en el transcurso de la cual monta el film *España leal en armas*) y en el exilio mexicano.

vierno postal, de Cal y canto:
«¿Dónde os vi yo, mágicas
postales?! ¿En qué cine pla-
yero al aire libre/ o en que
álbum de buques lineales?»
³³ R. Alberti, «El Potemkin
en Brujas», *El Sol*, 194-1932,
recogido por Robert Marrast
en *Prosas encontradas
1924-1942* (Madrid, 1973,
págs. 93-97).

³⁴ Entrevista con Rafael
Utrera, que éste incluye en
su libro *Literatura cinema-
tográfica. Cinematografía li-
teraria*, Alfar, Sevilla, 1987,
pág. 43. C.B. Morris (ob. cit.,
pág. 47) ha percibido ecos
de *La Chute de la Maison
Usher* de Jean Epstein —
películas en las que, por cier-
to, Luis Buñuel fue ayudante
de dirección— en una sec-
ción de «El alma en pena»
de *Sobre los ángeles*, cuando
el poeta gaditano escribe:
«Cerrojos, llaves, puertas/ sal-
tan a deshora/ y cortinas he-
ladas en la noche se alar-
gan,/ se estiran, se incen-
dian».