

tres años en Broadway. Además, frente a las películas que malamente disimulaban su origen yanqui, él revitalizó el cine español en Hollywood con temas pensados desde el principio desde nuestras coordenadas culturales. Esta presencia española declinó a partir de 1934, en que se impuso el sistema del doblaje, que llevaría a la capital del cine americano a otros compatriotas, como Luis Buñuel, quien ya había trabajado para la Warner Brothers en París hasta 1935 y lo haría en Los Ángeles entre 1944 y 1946.

Hasta cierto punto constituye un derivado de aquella aventura americana una película que, por su contexto cultural y colaboradores, viene a ser un equivalente de la mezcla de tradición y vanguardia sobre la que operó la generación del 27. Me refiero a *La travesía molinera* (1934), dirigida por el vascofrancés Harry d'Abbadie d'Arrast sobre un guión escrito por él y Edgar Neville, con decorados de Santiago Ontañón, que interpretaba, además, al molinero. Charles Chaplin confesó que sería su elegida si tuviese que salvar una cinta en el incendio de una filmoteca, pero, desgraciadamente, hoy no se conserva ninguna copia, por lo que hemos de conformarnos con los testimonios de quienes llegaron a verla. Fue considerada de forma unánime la mejor película rodada en España. En su crónica en *Diario de Madrid* —titulada, significativamente, «España en un film»— Benjamín Jarnés afirma que en ella se empieza a ver nuestro país en la pantalla, mientras Gerardo Diego, al ocuparse de la partitura de Rodolfo Halffter, resalta su digna independencia respecto al *Sombrero de tres picos* de Falla, proponiéndola como arranque de una música cinematográfica española a la altura de las mejores de Europa⁸.

⁸ Gracias al citado libro de José Luis Borau *El caballero D'Arrast contamos ya con un muy completo repertorio de datos sobre Harry d'Abbadie d'Arrast y del Hollywood de la época. En él se reproducen los dos comentarios de Jarnés y Diego y el guión de La travesía molinera. Julio Pérez Perucha ha señalado en su libro El cine de Edgar Neville que, al adaptar Berlanga un guión de Neville (Quince años) para hacer Novio a la vista, completaba el puente tendido por éste entre la generación de Buñuel y la de Berlanga.*

El inexistente cine español de vanguardia

Con las muchas lagunas y el inevitable esquematismo que se deriva de su brevedad y carácter panorámico, el que precede es, sobre poco más o menos, el contexto cinematográfico de producción interna en el que hubo de desenvolverse en España la generación de la vanguardia, también llamada «generación del 27». A ello habría que añadir los no muy estimulantes precedentes legados por las anteriores promociones de intelectuales en su consideración del cine. No es ninguna casualidad que —al margen de pioneros como Segundo de Chomón— hasta la que nos ocupa no surja ninguna gran figura en nuestro cine, y que sea entonces justamente cuando emerja el indiscutible Luis Buñuel.

José María García Escudero ha lamentado la fría acogida que los noventa yochistas y la generación de Ortega dispensaron al cine, ya que por la brecha no cubierta por ellos «iban a precipitarse las gentes de novela y

de teatro, reproduciendo aquí la invasión que sufrió el cine en todo el mundo». De ese malentendido exceptúa justamente al grupo que marchó a Hollywood, y que regresó con una meridiana claridad de ideas respecto a las diferencias en los métodos de trabajo que cabía aplicar en escenarios y platós. Algo que ni siquiera llegaron a sospechar los Linares Rivas, Quintero, Muñoz Seca o Benavente, que se quedaron aquí y, a través de productoras como la CEA, determinaron lo que sería nuestro cine sonoro⁹.

Como escribía Juan Piqueras al comentar el trabajo de los dramaturgos metidos a guionistas o dialoguistas de cine: «Es mejor carecer de cinema nacional que llevar a nuestras pantallas las obras teatrales de los Quintero, los Muñoz Seca, los Pedro Mata, los Arniches, los Benavente y los Linares Rivas, realizadas por toda esa caterva de indocumentados que han venido haciéndolo en España y, algunas veces, fuera de ella»¹⁰. De ahí que Ramón Gómez de la Serna, en una sesión dedicada en Pombo al cine sonoro, sentenciara lúcidamente que el nuestro se renovaría cuando desaparecieran los actores y directores actuales y surgiera gente cultivada y con aptitudes intelectuales: «Ahora hará el cine nuevo un joven nuevo. Un chico de carrera, un intelectual. Una mujer moderna, culta, de hoy, física y espiritualmente... Esperemos estos hombres, que harán un nuevo arte. Una nueva literatura cinematográfica. Cuando surjan, España también tendrá su cinema»¹¹.

Así pues, la precaria infraestructura industrial del cine español estaba, en términos generales, en manos de una burguesía tan poco dada a aventuras estéticas como la que asistía al teatro. Ello afectaba de manera directa a las posibilidades de un cine que plasmara en la pantalla la gran revolución de los lenguajes artísticos llevada a cabo entre 1910 y 1930. A partir de esta última fecha las producciones independientes serán cada vez más difíciles, por un lado por resultar más caras debido al sonoro y, por otro, porque esta modalidad de cine cortó muchas de las vías de experimentación al reforzar la vocación realista que alentaba en el lenguaje fílmico. No es casualidad que Buñuel —que, no se olvide, trabajó con equipos profesionales muy cualificados— ruede sus dos películas más vanguardistas *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) en los dos últimos años de ese tránsito, con dinero propio o bajo un mecenazgo irrepetible, debiendo recurrir a la lotería para *Tierra sin pan* (1932) e incurriendo ya en el cine comercial a partir de 1934.

Según todos los testimonios de la época, fue justamente el director aragonés el introductor del cine de vanguardia en España, en algunas sesiones en la Residencia de Estudiantes y, sobre todo, gracias al Cine Club Español de *La Gaceta Literaria*. Allí hablaron, presentando las películas, Pío Baroja (al pasarse una versión de *Zalacaín el aventurero*), Ramón Gómez de la Ser-

⁹ José María García Escudero, «Los intelectuales españoles ante el cine», *Cinema Universitario*, n.º 9 y *Cine español*, *Rialp, Madrid*, 1962. En efecto, el cine mudo español esta ya jalonado de adaptaciones teatrales: *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1907-10), *Don Juan Tenorio* (1907-10 y 1921), *El alcalde de Zalamea* (1914), *La malquerida* (1914), *Los intereses creados* (1918), *La madona de las rosas* (1920), *El gran galeoto* (1924), *El médico a palos* (1926), *Las estrellas* (1927). Inevitablemente, esta tendencia se multiplicó con el advenimiento del sonoro. El libro de Rafael Utrera *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo* (Universidad de Sevilla, 1981) ha matizado este rechazo del cine por parte de los noventaoyochistas, sobre todo en el caso de los menos reacios, como Baroja, Valle y Azorín.

¹⁰ *Nuestro Cinema*, n.º 7, diciembre 1932, recogido por Carlos y David Pérez Merinero en *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema. 1932-1935*. Fernando Torres, Valencia, 1975, págs. 208-209.

¹¹ *Popular Film*, n.º 168, Barcelona, 17 de octubre de 1929. Recogido por Juan Manuel Llopis en Juan Piqueras: el «Dellac» español, *Filmoteca de la Generalitat Valenciana*, Valencia, pág. 198.

na (disfrazado de negro para estar a tono con *El cantor de jazz*), Eugenio Montes, Miguel Pérez Ferrero, Rafael Alberti (quien leyó sus poemas dedicados a los grandes cómicos del cine americano) y el propio Luis Buñuel. Allí, también, se mostraron obras tan emblemáticas como *Rien que les heures* de Cavalcanti o *Entr'acte* de René Clair y Picabia, junto a películas de Epstein, Renoir, L'Herbier, etc. Y otros cineclubs proliferaron a su calor, no sólo en Madrid (Proa Filmófono, Cineclub F.U.E., Cineclub Proletario de los Empleados de Banca y Bolsa, Cinestudio 33), sino también en ciudades como Barcelona, Bilbao, Zaragoza, Gijón, Oviedo, Santander, Valladolid, Palencia, Segovia, San Sebastián, Vitoria, Valencia, Sevilla, Málaga y Logroño¹².

Cuestión bien distinta es la producción vanguardista del cine español, cuyo raquitismo o práctica inexistencia ha dado origen a una recluta compulsiva de vestigios que pudieran hacerse pasar por tales. Y así, hay quien ha considerado vanguardista, e incluso surrealista, el cine de Sabino Antonio Micón (*Historia de un duro*, 1927), Eduardo García Maroto (con su serie paródica, rodada en 1934 y 1935, *Una de fieras*, *Una de miedo*, *Una de ladrones*), Edgar Neville (con sus *Falsos Noticiarios*), Nemesio Martínez Sobrevila (con *El sexto sentido*)... O se ha detectado la influencia de la vanguardia soviética en *La aldea maldita* y la del futurismo en *Madrid en el año 2000* (1925) de Manuel Noriega. La más mentada —en relación con el cine-ojo de Dziga Vertov— suele ser *El sexto sentido* de Nemesio Martínez Sobrevila, que contó con las colaboraciones de Ricardo Baroja en el papel de Kamus, Eusebio Fernández Ardavin en la realización, y uno de los mejores operadores del cine mudo español, Armando Pou, en la fotografía. Los méritos de esta película hay que buscarlos en otros aspectos de su realización, pero no en su supuesto vanguardismo, ya que se trata de un entrevero de folletín social y sainete adobado con rimbombantes frases de pretendido y trasnochado alcance filosófico¹³.

Mención aparte merecen —aunque sólo fuera por su carácter testimonial— las películas de Ernesto Giménez Caballero, como su *Noticiero del Cine-Club* y *Esencia de verbena*, ambas de 1930. La primera nos proporciona documentación filmica sobre el ambiente que rodeó a *La Gaceta Literaria* y su Cine-Club. En cuanto a *Esencia de verbena*, contiene citas visuales de Maruja Mallo, Picasso y Picabia, pudiendo alinearse con no pocas matizaciones en ese género de la vanguardia que Paolo Bertetto ha denominado «sinfonías metropolitanas»¹⁴.

Debe citarse, asimismo, la labor de las «Misiones pedagógicas», que recorrieron los pueblos de España con equipos ambulantes de cine, proyectando en los pueblos documentales y grandes clásicos. Como ha recordado María Teresa León en sus memorias, los lugareños se estremecían literal-

¹² Para la relación entre *La Gaceta Literaria* y el cine, ver *En pos del cine, antología a cargo de Carlos y David Pérez Merinero, Anagrama, Barcelona, 1974*.

¹³ Para otras opiniones, véase José María Unsaín, Nemesio Sobrevila, pelliculero bilbaíno, *Euskadiko Filmmategia*, 1988. Ricardo Baroja nos ha dejado un vívido retrato de aquel ambiente filmico en su serial *Arte, cine y ametralladora*, publicado en el periódico *Ahora* entre noviembre de 1930 y abril de 1931, y recogido recientemente en libro (*Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Edición de Pío Caro Baroja, Cátedra, Madrid, 1989).

¹⁴ Paolo Bertetto, *Il cinema d'avanguardia*, Marsilio Editori, Venezia, 1983 y «Cinema d'avanguardia. La logica segreta della forma», *Il nuovo spettatore*, n.º 11, págs. 151-196, Torino, 1988.