

Las generaciones literarias españolas ante el cinematógrafo

Rafael Utrera
Universidad de Sevilla

El desarrollo industrial y expresivo del Cinematógrafo español coincide con la actividad del grupo de escritores que la Historia de nuestra Literatura denomina generaciones “modernista” y “noventayochista”. Lo que en principio fue espectáculo para entretenimiento de público ingenuo e inculto, fue progresivamente aceptado por escritores e intelectuales y enjuiciado, desde múltiples perspectivas, en su variada condición artística. La consideración de un hecho, ajeno a la literatura, como es la presencia del Cinematógrafo en la sociedad, mostrará diverso comportamiento en los grupos de literatos y generaciones posteriores, en unos casos poniendo en tela de juicio las aportaciones artísticas del nuevo espectáculo y en otros reconociendo en él la posibilidad de específicos valores expresivos resueltos mediante nueva técnica y diferente estética.

Las opiniones y actividades de los escritores españoles y sus relaciones con la cinematografía nacional ofrecen, a lo largo de cien años, unos campos de estudio de singular relevancia tanto para la *Historia de la Literatura Española* como para la *Historia del Cine Español*. Diversas publicaciones han ido ofreciendo, en los últimos años, un repertorio de investigaciones que permiten modificar supuestos generalmente admitidos, aunque de escasa consistencia científica, y variar el carácter de los tópicos acuñados hasta fechas recientes. Un oportuno repaso a los autores más significativos, pertenecientes a las generaciones de ayer o de hoy, que han opinado del tema tanto desde perspectivas literarias como cinematográficas, nos permite comprobar las múltiples relaciones que, a lo largo de un siglo, establecen ambos medios, así como los variados intereses desde los que han actuado personas y entidades.

MODERNISTAS Y NOVENTAYOCHISTAS

Los aspectos industriales del cine primero, los artísticos y expresivos después, hicieron su penetración en la vida cultural por medio de la prensa; las secciones generales en un principio y las especializadas posteriormente fomentaron el mejor

conocimiento de los avatares cinematográficos y la progresiva aceptación entre todo tipo de público.

El interés de nuestros escritores e intelectuales por el cinematógrafo de su país supone, bien es cierto, un proceso lento pero innegable; la diversidad de sus planteamientos, opiniones y actividades evidencia, por otra parte, un hecho tan complejo como diverso y, a veces, tan enriquecedor como contradictorio.

En el principio de nuestra cinematografía, las actitudes y opiniones de los literatos e intelectuales no parecen diferir de las que pueden encontrarse en países europeos de cultura semejante; sin embargo, ciertos hechos vienen a demostrar, en terminología de Menéndez Pidal, que España es nación de “frutos tardíos”. Ciertas actividades cinematográficas de nuestros escritores, ciertas actitudes y comportamientos de los intelectuales españoles se han dado previamente en Francia, en Italia, en Alemania, para evidenciarse poco después, años más tarde, en nuestra cinematografía, en nuestra literatura.

Sin embargo, la excepción a lo anteriormente mencionado es que España actúa como adelantada en la valoración intelectual del cine desde las perspectivas de la crítica cinematográfica. La revista *España*, dirigida por Ortega y Gasset, funda la crítica intelectual española en 1915. Federico de Onís, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes eligieron el Cinematógrafo como tema de sus colaboraciones periodísticas. Un asunto digno de las musas, un punto de partida en la actualidad cinematográfica, se resuelve en una nueva literatura donde no falta ni el juicio literario ni la valoración artística.

La búsqueda de un prestigio con el que satisfacer a públicos de mayor exigencia cultural es factor común en las diversas etapas de nuestra cinematografía. La Historia ofrecía un anecdótico fascinante y la Literatura una temática tan rigurosa como consagrada. Los factores económicos presionarán lo suficiente como para que el Cine se revista de la aureola de prestigio que por sí solo no tenía. El que podía haber sido un elemento autónomo de expresión pasa a convertirse en mero instrumento divulgativo de la obra histórica o literaria.

El auge del Cinematógrafo coincide con la crisis del Teatro. Aquel ofrece una solución más comercial que artística a la pretendida crisis del género dramático. Por su parte, los dramaturgos, generalmente con un conocimiento equivocado del nuevo medio, se acogen de diverso modo a los beneficios que el “séptimo arte” les ofrece. Es lo que ha venido a denominarse colonización de un medio por parte de otro.

Atendiendo a las diversas opiniones o actividades que los dramaturgos mantienen en relación al cinema hemos podido distinguir apartados distintos:

—Benavente, en el mudo, y Martínez Sierra, en el sonoro, son ejemplos del más puro intervencionismo en la producción y dirección de películas, generalmente, su propia obra.

—Arniches, Valle Inclán y Azorín defienden un teatro cuyas características cinematográficas sugieren una salida tanto a la renovación de la crisis teatral como al cambio que la escena necesitaba.

—Muñoz Seca y Martínez Sierra establecen relaciones entre los modos expresivos de ambos medios combinando la proyección cinematográfica con la representación teatral.

—Marquina, los Álvarez Quintero y, en general, los componentes de *Cine-matografía Española Americana (CEA)*, identifican Cine con Teatro y escriben guiones o adaptaciones para una específica producción cinematográfica; tras el advenimiento del sonoro, entienden que el cine es la tabla salvadora del teatro.

Este intervencionismo del escritor en el medio cinematográfico, esta complacencia de la industria en que tal intervencionismo se efectúe, fue duramente comentado por la crítica cinematográfica más comprometida del momento.

La temática y la expresión del cinema español quedó condicionado por la aportación de dramaturgos y obras teatrales a la producción cinematográfica. El Cine, en conflicto con la crisis de la práctica escénica, influyó, con su técnica y expresión, en la creación de la nueva obra teatral.

Por su parte, las hipotéticas semejanzas narrativas entre filme y novela han fomentado, desde los mismos comienzos del cine, la adaptación de este género literario; el novelista, por su parte, ha conseguido una nueva forma de publicación que conlleva la “visualización” de su universo particular; en múltiples ocasiones se ha convertido en guionista, productor, realizador de su propia obra.

Atendiendo a las diversas opiniones y actitudes de los novelistas en sus relaciones para con el cinematógrafo hemos podido establecer los siguientes apartados:

—Palacio Valdés y Concha Espina, junto a otros escritores, aceptan gustosos la filmación de sus trabajos aunque enjuician negativamente al cine tanto desde perspectivas estéticas como morales.

—Insúa y Francés, entre otros, mantienen juicios positivos en torno al cine, tanto en su dimensión espectacular como social, y se muestran fervorosos partidarios de la filmación de su obra.

—Blasco Ibáñez, Pérez Lugín, Fernández Flórez, Zamacois y algunos más participan activamente en la cinematografía española como directores, guionistas, actores, adaptadores, productores, etc.

Es evidente que la incorporación de novelistas a la producción cinematográfica española así como el entusiasmo de los productores en considerar la novela como idóneo material fílmico, condicionó la temática del cine nacional. Sin embargo, el cine no parece haber influido en los recursos técnicos y expresivos manejados por los escritores citados en su obra posterior.

Frente a los autores mencionados y su generalizada proximidad para con lo cinematográfico, los denominados escritores “modernistas” y “noventayochistas” presentan unas actitudes bien diferenciadas que, de forma esquemática, podemos sintetizar así:

—la obra en prosa y los artículos en prensa son los vehículos en donde los autores caracterizadores del 98 han depositado sus opiniones, a favor o en contra, del fenómeno cinematográfico enjuiciándolo bajo perspectivas espectaculares, sociales y artísticas.

—la poesía modernista está exenta de argumentos, temas o características vinculables al cinematógrafo (frente a la poesía posterior, de los vanguardistas, que incorporará abundantes elementos fílmicos y cinematográficos a ella).

Un recorrido por el universo personal de los autores consagrados del 98 nos permitirá establecer conexiones entre su personal cosmovisión y sus actitudes para con el cinematógrafo.

Tanto Manuel Machado como Ramiro de Maeztu enjuiciaron el cine desde perspectivas periodísticas para analizar las relaciones entre teatro y cine o para valorar a éste en su capacidad de mostrar lo insólito, de sintetizar los fenómenos de la naturaleza y de considerar su utilidad y capacidad pedagógica.

Los hermanos Baroja, Pío y Ricardo, se aproximaron a la práctica fílmica como actores ocasionales y como creadores de relatos o novelas donde la temática y el procedimiento fílmico se han utilizado intencionadamente. *El cabaret de la cotorra verde (novela film)* y *Arte, cine y ametralladora (relato)* así lo evidencian.

Sobre las específicas relaciones entre Cine y Literatura ya se encargó de hacerlo Manuel Bueno quien resaltaba del “séptimo arte” las ventajas descriptivas y la capacidad de fomentar la fantasía en el espectador. Del mismo modo, para Menéndez Pidal el cine es un eficaz recurso comparativo que puede explicar motivos lingüístico-literarios, en especial la relación existente entre los espectadores actuales y los de la comedia áurea.

Antonio Machado enjuició el cine por medio de su apócrifo Juan de Mairena, quien lo alaba por su carácter pedagógico y lo desvirtúa en sus valores estéticos. Los aparentes ataques contra el cine no son peores que los lanzados contra el reloj o las corridas de toros: el humor escéptico e irónico le permite hacer burla desenfadada contra lo que denomina “invento mecánico de Satanás”. La misma postura contraria al

cinema la mantiene Miguel de Unamuno en múltiples artículos. El ensayista analiza los efectos socialmente negativos que este invento puede aportar a la colectividad; sin embargo, este rechazo es coherente dentro de las opiniones que mantiene sobre la vida, anteponiendo la naturaleza al arte, la intimidad frente a la espectacularidad, la “in-versión” frente a la “di-versión”.

Valle Inclán y Azorín entendieron que la renovación del teatro tendría que venir orientada por el cine.

El autor gallego estimaba que la técnica y la estética del nuevo arte eran idóneas para fertilizar el anquilosamiento de las tablas; sus esperpentos están traspasados de cine (planificación y uso del espacio, angulación y presentación de personajes) y, puesto que no creía en la fijeza de los géneros, buscó la modificación de unos en la novedad de otros.

Renovador de las técnicas de novelar, Azorín basó su experimentación en la cinegrafía (soluciones visuales, efectos de cinematismo, elipsis, ralentí, travelín, tempo). En su senectud, ofreció un nuevo tema en su obra periodística: la película como evocadora de sensaciones y estímulos estéticos, plásticos y literarios; sus artículos, sus “recuadros”, son ensueños de lo suprarreal, una metáfora en la que se funden lo real-fílmico y lo imaginario-literario-artístico. El cine es una meditación para Azorín; sus libros representan la incorporación del ensayo cinematográfico del 98 a nuestra Literatura y, a su vez, la herencia literaria que este noventayochista ha legado al cine español.

En palabras de Julián Marías, a pesar de ser una generación que no dispuso de un sistema perceptivo procinematográfico, el nuevo arte fecundó su literatura, incorporó a sus obras las técnicas narrativas y expresivas y, tardíamente, aportó un sugerente ensayo literario con tema cinematográfico.

LA GENERACIÓN DEL 27

El mero contraste entre las posiciones intelectuales de los componentes del 98 y las mantenidas por los del 27 evidencia el distinto entendimiento que unos y otros hicieron del cinematógrafo, del cinema. Desde el número monográfico que *La Gaceta Literaria* dedicó al cine se afirmaba el sentimiento de admiración que los jóvenes escritores mostraban hacia él; en este sentido se inscriben las opiniones de Rafael Alberti (“Yo nací —respetadme— con el cine”), de Francisco Ayala (“He sentido el cine, mi coetáneo, con amor, con encanto,...”), de César Arconada (“el cinema es la expresión de lo moderno”) y de tantos otros que se alinean en la “generación del cine y los deportes”; a propósito de ésta, Ortega y Gasset estimaba que el segundo significaba la victoria de los valores de juventud sobre los de senectud mientras que el cinema venía a ser el arte corporal por excelencia. Así pues, la generación del 27 y el

Cine son hijos del mismo tiempo, “venidos a la existencia —poco más o menos— con el mágico espectáculo”, como señaló Gómez Mesa.

Por ello, la vanguardia aceptó el cinema como signo evidente de modernidad y los escritores vinculados a ella tomaron las figuras y hechos de la pantalla como recurso idóneo para contribuir a la mejor expresión de su literatura. La poesía, el relato, la novela, el teatro, se llenan de terminología fílmica, nombres propios del “séptimo arte”, modos narrativos sucedáneos de la expresión plástico/cinematográfica.

La negativa de los modernistas a incluir el cinematógrafo como referente propio en su poesía se torna novedad imprescindible en el poemario de los poetas caracterizadores de la vanguardia.

Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Luis Cernuda, entre otros, saludaron muy tempranamente la novedad cinematográfica incorporándola a su prosa poética, a sus versos creacionistas, futuristas, vanguardistas en general.

Los poemas de Alberti sobre los “tontos del cine”, publicados inicialmente en las páginas de *La Gaceta Literaria* y reunidos posteriormente en el libro *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, ejemplifican una actitud que se plasma en el campo de lo poético por quien reivindicativamente exclamaba haber nacido con el cine.

En la Historia del Cine Español, el paso del mudo al sonoro viene caracterizado, entre muy diversas circunstancias, por la presencia de un tipo de guión cuyas dos peculiaridades más significativas son estar escritos por personas ajenas al medio cinematográfico, escritores o pintores, y por expresarse éstas dentro de una cierta línea experimental o vanguardista.

En 1929 se escribieron tres guiones de similares características: Pío Baroja es autor de *El poeta y la princesa o El cabaret de la Çotorra verde* al que subtítulo “novela-film”; Federico García Lorca, durante su estancia neoyorquina, redactó un guión titulado *Viaje a la Luna* y Rafael Porlán Merlo publicó *El arpa y el bebé*. Del mismo modo, Salvador Dalí, tras su experiencia con Buñuel en la conjunta elaboración de *Un perro andaluz*, escribió *Babaouo*, editado en Francia en 1932.

En el texto barojiano se combinan una pluralidad de géneros cinematográficos y una estructura formal donde el guión literario y técnico se dan la mano. Los personajes tienen reminiscencias de cine cómico o anticipos del teatro del absurdo y sirven para ilustrar la época en la que se desarrolla. Época concreta de los años veinte que utiliza Baroja para hacer una sátira de los “istmos”. Varios géneros cinematográficos están presentes en el desarrollo de la obra; bajo el tono general de comedia, se acuñan recursos de cine policiaco y de cine rosa. Pero el recurso más cinematográfico que da tono a la comedia es el uso abundante del “primer plano” como elemento señalador y del “flash-back” como evocador de algo ya conocido para personaje y espectador.

En el texto lorquiano, se orienta su autor por los derroteros surrealistas; ciertos elementos simbolistas parecen sugerir la crisis de identidad de un muchacho en un clima de violencia y sexualidad. Escribe Lorca este “guión cinematográfico” en un momento crucial de su obra poética y dramática: final de la etapa neopopulista y comienzo de la surrealista. La llegada a Nueva York en 1929 le permite cultivar la amistad de Emilio Amero, diseñador gráfico de origen mejicano y publicista en una firma americana; a petición de su amigo, Federico escribe *Viaje a la Luna*. Ello convierte a Lorca en escritor para el cine; es aquí donde Federico más ampliamente ha manejado los elementos propios de este lenguaje de imágenes con los recursos específicos del cinematógrafo mudo. Ocasionalmente fusiona lo literario con lo técnico o aclara aspectos de la planificación y del montaje; así, abunda el uso del “fundido” o desaparición de la imagen hasta quedar la pantalla en blanco o negro total; de la “sobreimpresión”, donde la progresiva desaparición de una figura da paso a la presencia de la siguiente.

Rafael Porlán Merlo desarrolló en Sevilla una intensa actividad cultural tanto literaria como cinematográfica. Con el título *El arpa y el bebé* publicó un guioncito surrealista significativo por su construcción y sus acciones. Los documentos personales de Porlán nos descubren tres versiones del mismo. La actualización y puesta al día de una situación histórica por medio de los recursos cinematográficos le permite combinar elementos de muy acusado realismo con otros mágicos donde el arpa deja de ser objeto definido para convertirse en fantasmal, resuelto como “recuerdo luminoso” o “esquemático resplandor”. La terminología relativa a planificación se usa con su significado más común (gran plano, primer plano, vista desde abajo, desde arriba, etc.) pero no se establecen diferencias entre unidades mayores, secuencias, y menores, planos; la separación mediante guarismos sólo ocasionalmente puede identificarse con unas u otros; la propia iniciativa del hipotético realizador terciaría en la definitiva esencia de lo establecido por el escritor-guionista.

El escritor Dalí es autor de un puñado de libros que incluyen poesía y drama, novela y autobiografía. El interés por la literatura daliniana estriba tanto en la evidencia de la transgresión de las fronteras artísticas como en la tendencia a la plasmación de la escritura automática. *Babaouo* es un texto cinematográfico cuyo subtítulo declara que “c'est un filme surrealista”; fue publicado en Francia en 1932 poco después de las colaboraciones con Buñuel. El autor narra el itinerario vital de un personaje ametrallado en una ficticia guerra civil europea, expresado ello con los recursos propios de la habitual plástica del pintor. Los antecedentes de este guión pertenecen en su mayoría a la época surrealista del pintor y son de manifiesta elocuencia en cuanto a la composición plástica de sus tendencias cinematográficas. Los motivos de estos textos literarios y expresión cinematográfica repiten figuraciones habituales en la pintura del artista de Cadaqués.

Dos generaciones artístico-literarias, la del 98, con Baroja, y la del 27, con Lorca, Porlán y Dalí, reaccionan con una semejante escritura que, a efectos cinemato-

gráficos, se alinea en la estética del cine mudo cuando el sonoro es ya una realidad comercial y, a efectos literarios, evidencia la influencia del cine en la expresión literaria de la vanguardia.

El cine, su vida profesional, artística, industrial, la biografía novelada de sus figuras populares, constituye igualmente un recurso que han prodigado escritores como Blasco Ibáñez, Gómez de la Serna, Díaz Fernández, Jarnés, Espina, Arconada, Ayala, Carranque de Ríos, Neville y, más recientemente, Marsé y Suárez. Los aspectos fabulosos del primitivo Hollywood, los entresijos de la industria española con sus múltiples contradicciones, la biografía sensacionalista o caricaturesca de la actriz o el actor “mito de la pantalla”, el entrecruzamiento de figuras literarias con las cinematográficas constituyen un trenzado de posibilidades que se pueden leer en *Cinematógrafo*, *Cinelandia*, *Vida de Greta Garbo*, *Muerte de la madre de Charlot* y otros títulos semejantes.

Las novedades cinematográficas aportadas por la revista *España* fueron continuadas en *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* que mantuvieron y potenciaron el ensayismo y el comentario cinematográfico como rasgo eminente de la modernidad. La figura de Giménez Caballero se erige en apóstol de la nueva cultura y en reclutador de vocaciones literarias donde el cine gozaba de prioridades absolutas. Los nombres de Rafael Alberti, César M. Arconada, Julio Álvarez del Vayo, Miguel Pérez Ferrero, Guillermo de Torre, Benjamín Jarnés, Luis Gómez Mesa, Salvador Dalí y un largo etcétera fueron firmas habituales en las revistas mencionadas. Unos y otros se afanan en la búsqueda de nuevas perspectivas y ante la imposibilidad de reformar estructuras, incorporan nuevos símbolos. Estos hijos de la burguesía ilustrada renuevan sus emblemas identificativos: el culto a la máquina, la industrialización, el automóvil, la música de jazz, el psicoanálisis, el cine. Giménez Caballero elucubra sobre ellos en sus libros, *Carteles*, *Hercules jugando a los dados*, *Yo, inspector de alcantarillas* y *Julepe de menta*, prosas, relatos vanguardistas donde se inscribe la concepción del cine que él, como tantos de sus coetáneos, tiene.

El talante liberal de *La Gaceta Literaria* actuó como aglutinante de la intelectualidad al tiempo que sirvió de nexo entre ésta y la generación precedente. Su acendrada preocupación por los movimientos de vanguardia le hacía tener muy presente el nuevo arte entre sus escritos y actividades. El cine cómico americano se convirtió en su preferido y permitió convertir a Buster Keaton en artista admirado frente a Charles Chaplin que era, por entonces, el más popular.

Las actividades cinematográficas de *La Gaceta Literaria* se canalizarían a través del *Cine-club Español*, inaugurado por el propio Giménez Caballero en 1928.

Entre los escritores e intelectuales que presentaron, de uno u otro modo, los títulos exhibidos contamos a Gómez de la Serna, Baroja, Jarnés, García Lorca, Alberti, Álvarez del Vayo, Luciano de Feo, Eugenio Montes, doctores Lafora y Marañón, Pérez Ferrero y Germaine Dulac. El cine vanguardista, el ruso, el científico, el

educativo y el de animación, se exhibieron en veladas culturales donde el arte silente era la estrella, unas veces como fin y otras como medio. Sus actividades se prolongaron por otras capitales españolas: Barcelona, Valencia, Murcia, Valladolid, Sevilla.

El nuevo arte tentó a Giménez Caballero en su faceta creativa; desde aquellos tempranos años del cine silente el escritor se percató de la expresividad de la cámara como nueva estilográfica con la que captar, “interpretar”, dar testimonio del mundo.

Como guionista ha firmado variados títulos bajo el común denominador de su carácter pedagógico y moralizante: *España y el Cine*, *Cervantes*, *Dos americanos en Toledo*, *Al cine llegó un ángel*, *El anticuario* y *Los desamparados* (esta tendencia es extensiva a otros trabajos de “interpretación” fílmica tal como se observa en algunos artículos publicados en la revista *Primer Plano*, donde las películas “del oeste” y “de dibujos” se analizan como tradición “épica del arianismo” y “apologética oriental” respectivamente).

Su actividad cinéfila ofrece semejantes derroteros a los seguidos en su literatura; hay en primer lugar un afán testimonial que se transforma poco a poco en doctrinario, o dicho con las propias palabras de “Gecé”, correspondientes a su primera revolución, la vanguardista, y a la segunda, la del sueño imperial; a aquélla correspondería *Esencia de verbena* (1930) y *Noticiero del Cine-club* (1930); a ésta, (en títulos que me facilitó el propio realizador) *Los judíos de patria española* (1931), *Paraguay, corazón de América*, *Aranjuez (El sitio real más irreal de España)*, *Amor español a Holanda*, *La laicización de la Enseñanza*, *El artesanado en Barcelona*, *Cabra la cordobesa (Balcón poético de España)*, *El Madrid de Rizal*, *Revelación del Escorial*, *El sindicalismo mundial y España*, *Mirando a Mira de Amescua y al diablo en Guadix*, *El poeta de Almería y España y Bélgica*.

A *Esencia de verbena*, su primera película, la ha calificado como “poema documental de Madrid”; la producción se elevó a cinco mil pesetas y en su rodaje, efectuado mayoritariamente el 16 de julio en la verbena del Carmen, intervino como operador Segismundo Pérez de Pedro y como intérpretes Polita Bedrós, Samuel Ros, Miguel Pérez Ferrero y Joaquín Goyanes de Osés; el Laboratorio España efectuó el revelado. La más famosa secuencia muestra a Ramón Gómez de la Serna actuando de muñeco de pim-pam-pum. José Francisco Aranda escribió sobre ella:

Los motivos estaban entrelazados en una sucesión de imágenes —fotográficas, pinturas de Goya, Picasso y Maruja Mallo— no narrativas, que evidenciaban una estrecha ligazón con la intención surrealista del collage. El montaje recalcó el lado disonante de las asociaciones visuales de manera feliz y llena de frescura; (...) quedará siempre como modelo de una interpretación en imágenes del humor madrileño y de la 'greguería', especie de paradoja literaria inventada por Ramón, escritor de vanguardia, el cual, por cierto, compuso un protagonista estupendo.

La película fue proyectada en París (Studio de Ursulines) y en Madrid (Palacio de la Prensa, sesión 15 del Cine-club). La versión actual se sonorizó en 1947.

Noticario del Cine-club fue rodada en solitario, sirviéndose Giménez de una cámara Aica; diversas tomas se hicieron en la terraza de su casa, en la calle Canarias. Dice el realizador: “es un documento importantísimo porque están las tres generaciones, con Menéndez Pidal y Baroja por un lado, con Américo Castro y Rivera Pastor por otro, y para acabar, nuestra generación, con Bergamín, Alberti, Salinas, Marichalar...” En *Esencia...* estaba representado el Madrid popular, en *Noticario...* el intelectual.

La llegada del sonoro tiene una significativa repercusión en ciertos sectores de nuestra cinematografía y, en concreto, en la actividad de algunos escritores. La industria norteamericana contrató a estos profesionales para que filmaran las segundas versiones, habladas en castellano, de títulos rodados previamente en inglés, efectuaran la adaptación de diálogos y, en definitiva, controlaran un producto orientado al espectador sudamericano y español.

Entre “los que se fueron a Hollywood” citaremos nombres como Jardiel Poncela, Edgar Neville, Antonio de Lara (“Tono”), Gregorio Martínez Sierra, etc. La bibliografía cinematográfica más reciente se ha ocupado de este hecho histórico en títulos firmados por Hernández Girbal, Heininck, García de Dueñas y Armero.

Obviamente, las consecuencias de esta voluntaria emigración fueron no sólo las relaciones personales conseguidas por nuestros compatriotas en el mundo cinematográfico americano sino la adaptación de sus obras para la pantalla. En tal sentido, el caso de Martínez Sierra y la actriz Catalina Bárcena fue uno de los más sintomáticos. Este intervencionismo del escritor español en una industria propia o ajena no es más que una parte de la posible relación existente entre literatura y cine.

Las generaciones coétaneas comenzaban a asimilar el influjo expresivo del nuevo medio. Pérez de Ayala acusaba el impacto de las técnicas cinematográficas en sus novelas y el propio autor se convertía en cronista del cine sonoro. Del mismo modo, D’Ors ejercía como analista de la estética cinematográfica y establecía sugerentes paralelismos entre cine y pintura.

LAS GENERACIONES DE POSTGUERRA

A medida que se avanza cronológicamente en la Historia de la Cinematografía Española, se comprueba la múltiple incidencia y la heterogénea interrelación entre ambos medios, entre intelectuales, escritores y cinema, y, al mismo tiempo, la elección que va haciendo nuestra industria de la literatura precedente, priorizando unas obras sobre otras, unos escritores sobre sus coétaneos. En tal sentido, el franquismo eligió preferentemente la pieza decimonónica para ofrecerla como ejemplo y modelo donde

el espectador debía mirarse; no hace falta aclarar que de la mencionada literatura quedaban excluidos aquellos autores cuyo liberalismo era sobradamente conocido; Valera y Alarcón ofrecerían unos arquetipos morales y costumbristas dignos de ser seguidos, frente a Galdós y Clarín cuya novela no se regía por los mismos parámetros éticos.

Del mismo modo, cuanto decimos de la novela podría aplicarse a las adaptaciones de las obras teatrales. No en balde, Arniches y los Álvarez Quintero han sido los autores de preferente adaptación en cualquier época.

La autoridad literaria de estos últimos, como la de Pemán o Muñoz Seca, fue durante años eficaz embajadora para nuestra industria cinematográfica. Al margen de otras interpretaciones, parece evidente que el denominado “teatro de la derecha”, y su paralelismo novelístico, ha sido preferentemente la mejor estrella-guía para semejantes derroteros filmicos.

Es muy posible que la comedia de los hermanos Álvarez Quintero sea el primer puntal que haya contribuido, en cantidad y calidad, a componer una específica concepción de Andalucía en el espectador español de cualquier época. En efecto, la obra de estos comediógrafos comenzó a ser utilizada por los cineastas desde 1918, en plena época del cine mudo, con la adaptación de *La dicha ajena*, producida por *Patria Films*. De entonces a acá, sus títulos más populares se han convertido en paradigma de un específico cine español y vehículo adecuado para divulgar la esencialidad de lo andaluz según su peculiar entendimiento. *Malvaloca*, *El genio alegre*, *Puebla de las mujeres*, *Ventolera*, etc., han servido para exacerbar nuestro particular “star system”, desde Estrellita Castro a Amparito Ribelles, de Rosita Díaz Gimeno a Maruchi Fresno, de Paquita Rico a Antoñita Moreno. Tal cantidad de adaptaciones, en cincuenta años de vida cinematográfica española, parece deberse a que la dramaturgia quinteriana se ofrecía como un modo particular de entender y de presentar la vida que a los cineastas, guionistas y directores, les resultaba cinematográficamente atractiva y rentable. El resultado es “una visión clasista y amable de Andalucía que los ideólogos del régimen franquista encontraban ya codificada en el teatro de los Quintero. Codificada además con una calidad verbal de “indudable garra cómica”, según opinión de Jorge Urrutia. Los resultados ideológicos tomados desde postulados cinematográficos son de más alto alcance puesto que se convierten en un cliché tan reconocible como exportable. Berlanga supo muy bien verlo en *Bienvenido Mr. Marshall* al disfrazar a Villar del Río y sus habitantes en andaluces de pacotilla, único modelo identificable para los acaudalados americanos. Y es que “determinada visión de Andalucía se convierte en símbolo de toda España”. Los Quintero, guionistas ocasionales, fundadores de *Cinematografía Española Americana*, entusiastas defensores del cine sonoro, acaso nunca pudieron intuir la última utilización y posterior lectura que de su literatura se hacía desde 1939, aunque voluntariamente habían estado contribuyendo a ello.

Los casos de López Rubio y Mihura son igualmente significativos por su vinculación a la industria, el primero como director de filmes basados en guiones propios y ajenos y el segundo como experto dialoguista en películas de Maroto, Perojo, Román, Berlanga, etc. así como guionista en películas dirigidas por su hermano Jerónimo.

La recurrencia a la literatura como fuente inspiradora de filmes no tiene excepciones en ninguna época. El cine contemporáneo se nutre en un altísimo nivel de títulos literarios precedidos de fama y prestigio. Por su parte, la televisión y los seriales para ella filmados encuentran satisfactoria materia prima en la novelística contemporánea. Curiosamente, el proceso de adaptación llevado a cabo en el guión cinematográfico, en su obligada dependencia del metraje estándar de 90 minutos, que reducía una voluminosa novela a los elementos imprescindibles y a los hechos sustanciales, se permite ahora, ante los numerosos capítulos, ofrecerlos en su integridad y mantener acciones principales y secundarias, personajes sustanciales y de relleno para dar cumplida atención a las exigencias de la serie televisiva.

La novelística de Cela y Delibes ha tenido un trato preferente en el cine de la transición. La presencia en la pantalla del autor gallego se ha prodigado en diversos títulos. Han sido, generalmente, productos de dudosa calidad cuyo mayor mérito puede no ser otro que habernos presentado al actual premio Nobel en distintos momentos de su carrera; sin renegar completamente de ellos, Cela reconoce los defectos de tales filmes. Luciendo abrigo y bufanda, aparece en *La colmena*, interpretando a su personaje Matías Martí, creador de palabras, en el café “La Delicia”, formando grupo en la tertulia literaria compuesta por Rubio Antofagasta (Mario Pardo), Ricardo Sorbedo (Francisco Rabal) Ramón Maello (Paco Algora) y la presencia ocasional del futuro académico Don Ibrahim (Luis Escobar).

Por su parte, el autor castellano ha visto numerosas obras filmadas y adaptadas tanto en cine como en televisión: *Mi idolatrado hijo Sissi*, *El príncipe destronado*, *La mortaja*, *El camino*, además de conseguir un modelo cinematográfico, en la versión de *Los santos inocentes*, donde calidad y popularidad sólo en contadas ocasiones se han dado la mano en el cine español; novela y filme dicen mucho sobre unas relaciones interpersonales de clases sociales, sin necesidad de hacerlas palpables, sin necesidad de expresarlas con signos, pero sutilmente sugeridas para que lector y espectador entiendan y sientan. “Milana bonita” es más que una frase hecha en boca de un inocente, Azarías, bobo ejemplar que mantiene una relación franciscana con ciertos miembros de la naturaleza.

Desde otros puntos de vista, los referentes cinematográficos en las obras de los escritores se han ido haciendo cada vez más patentes; en unos casos para recurrir a elementos cinéfilos como recurso literario, en otros, las estructuras narrativas de la novela se han visto influidas por los rasgos propios del cine.

En la mencionada *La colmena*, el espectáculo cinematográfico, el séptimo arte —que, sin duda, para la mayoría de sus personajes es el único— hace acto de presencia en numerosas ocasiones, como elemento del relato, como remanso argumental sobre el que se habla o discute: son “cines oscuritos” donde las parejas se conocen, donde se cita a Jean Harlow, la rubia platino como elemento de comparación para referirse al tipo de cierta señorita, donde se alude a los clientes de los cines del centro frente a los de barrio; aquéllos se caracterizan por pronunciar casi correctamente el nombre de las actrices o por asistir ocasionalmente a las proyecciones de la embajada inglesa mientras que éstos desconocen el nombre de los directores y ven películas de fama ya marchita porque hace tiempo que se estrenaron en la Gran Vía. El cine, el espectáculo, el local, cumplen una función social en la novela: entretener el hambre, perpetuar el amor o el sexo, separar a los habitantes de la gran urbe según sus gustos y posibilidades económicas.

La novelística de Delibes también ha tomado ocasionalmente el cine como referente para ser utilizado literariamente; en *El disputado voto del señor Cayo* se vale el autor de elementos argumentales relacionados con el cine para construir un específico capítulo; tomado como motivo de comparación, se recurre a la película de Zanussi, *La estructura de cristal*, para aseverar sobre lo que allí discuten los personajes y añadir alguno de ellos que ni la literatura ni el cine le interesan si no exploran el corazón humano.

Por lo que respecta a los escritores “del medio siglo”, Fernández Santos, Grosso, López Pacheco y otros, parece evidente que su cinefilia es constatable en sus plantemientos novelísticos y en la incidencia del relato fílmico en su producción, en la aportación cinematográfica al sistema reductivo del tiempo. El primer escritor mencionado fue, además, un consagrado cineasta que, tras pasar por la *Escuela Oficial de Cinematografía*, recurrió a la cámara para dirigir documentales culturales y diversos trabajos para televisión.

LAS GENERACIONES COETÁNEAS

La novela española contemporánea vive en estrecho contacto con la cinematografía. La crítica cinematográfica y literaria constata en numerosas ocasiones la incidencia del cine en la obra de “los novísimos”, la evidente textura cinematográfica del relato literario en autores como Martín Santos, Suárez, Marsé, Moix, Vázquez Montalbán, Martín Gaité, Semprún, Muñoz Molina, Guelbenzu, Ortiz, Amo, Momba, etc. Tantos de ellos críticos de cine, guionistas o asesores de sus propias adaptaciones.

Constituye un caso singular el de Gonzalo Suárez, periodista y escritor en su juventud, autor adaptado por coetáneos, convertido finalmente en director de cine. Sus títulos combinan un arte y otro como lo demuestran sus obras *Epílogo*, *Don Juan en los infiernos* y *Remando al viento*. Del mismo modo, la novelística de Vázquez Mon-

talbán está consideraba como pieza clave a la hora de enjuiciar el cine negro español contemporáneo.

El ensayo cinematográfico goza hoy de un prestigio que está apoyado en las firmas de quienes lo cultivan: los ya sólidos escritos de Juan Gil Albert han tenido afortunada continuidad en los de Julián Marías, Pere Gimferrer, Terenci Moix, Vicente Molina Foix, Fernando Savater, Eugenio Trías, Jesús Ferrero que, de forma habitual u ocasional, practican la literatura de tema cinematográfico.

La poesía contemporánea goza igualmente de cultivadores cuyo interés por el cine se plasma en unos motivos vinculados a los héroes de la pantalla, a la ficción que desarrolla, al comentario de títulos míticos. Aquel poemario que Alberti inició en *La Gaceta Literaria*, tiene hoy su continuidad en los libros de Manuel Pacheco, Manuel Marinero y Claudio Rodríguez Fer o en el puntual poema de Gabriel Celaya, César Antonio Molina, Vicente Molina Foix, Pere Gimferrer, Antonio Martínez Sarrión.

Entre los dramaturgos de postguerra, llaman la atención especialmente aquellos que han tenido una prolífica actividad cinematográfica bien como guionistas o como realizadores. La obra de Alfonso Paso fue abundantemente adaptada en la década de los sesenta, posiblemente por encontrar los productores en ella aquellos elementos de comicidad y de crítica moderada no exenta de la moralina burguesa más oportuna que estaban de acuerdo con los códigos censores de la época, de modo semejante a como antes hemos dicho de la utilización de la obra quinteriana por el cine franquista. Antonio Gala ha escrito numerosos guiones para televisión y ha colaborado en obras ajenas para llevarlas al cine. Programas como *Si las piedras hablaran* o *Conozca usted España*, entre otros muchos, llevan su firma.

Por su parte, la obra cinematográfica de Fernando Arrabal, hecha en Francia, responde a unas características bastante peculiares: novelística, dramaturgia, cinematografía son tres formas, tres modos de representación que se apoyan en una misma experiencia; las películas son el resultado del nuevo replanteamiento al que somete su obra precedente: *Viva la muerte* es el resultado de adaptar *Baal Babilonia*, *Iré como un caballo loco* tiene como punto de partida *El arquitecto y el emperador de Asiria*. *El árbol de Guernica* no parece apoyarse en *Guernica* pero no deja de ser por ello una reflexión en el tema aunque abordado desde distintas argumentaciones. Una valoración de su filmografía no puede perder de vista los planteamientos estéticos, ideológicos, formales que caracterizan su literatura; su breve pero significativa filmografía se muestra como un cine alternativo con variantes psicoanalíticas, surrealistas, simbólicas y con otras que remiten a la crueldad, al fantástico, al político. En cualquier caso, un cine personal que reivindica su propia obra como materia analizable: partiendo de su "yo", se amplía hacia la esfera de lo colectivo para darnos aquél y ésta bajo perspectivas grotescas y delirios hiperrealistas, testigo distanciado de nuestra historia contemporánea. Dos notas esenciales están presentes en la experiencia cinematográfica de Arrabal, como lo están en su dramaturgia: el "postismo" y "lo pánico". En *Iré*

como un caballo loco se ofrece una reflexión en la que el autor habla una vez más de sí mismo, para tomar la autobiografía como punto de partida de sugerencias orínicas, políticas, religiosas, para elaborar un filme que tiene algo de Rousseau y Gracián, de Buñuel y Pasolini, de Valdés Leal y el movimiento dadá, de auto sacramental calderoniano.

La Real Academia Española, tan aparentemente alejada de las innovaciones técnicas aportadas por la modernidad, ha visto recientemente cumplido un deseo que Ramón Pérez de Ayala no pudo llevar a término: incluir el cinematógrafo como tema de discurso en la recepción pública. En 1995, el novelista Luis Goytisolo lo ha hecho posible con un texto titulado *El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea*, quien entiende el cine como alteración en la forma de percibir la realidad circundante pero sobre todo como “la irrupción de una nueva forma de narrar, no verbal, sino visualmente”. La contestación de Francisco Ayala, el autor de la temprana obra *El escritor y el cine*, varias veces actualizada en ediciones sucesivas, como el ingreso de miembros pertenecientes a generaciones formadas en el ámbito de lo audiovisual, evidencian que la consideración del cinema en el seno de la ilustre institución ha variado significativamente sus anquilosados planteamientos.