

# Influencia del cine de los orígenes en la literatura española del siglo xx

---

**Sandra Vázquez Abejón<sup>1</sup>**

Resumen. En estas páginas se abordará a través de un análisis práctico de obras literarias de comienzos del siglo xx la influencia que el cinematógrafo tuvo en sus inicios sobre diversos escritores españoles. Tanto la poesía, la narrativa y el teatro se verán afectados por la emergencia de un nuevo arte que, aunque no siempre fue bien visto por los intelectuales, nunca los dejó indiferentes. Dicho análisis práctico se basará en el estudio previo de algunas de las características que comparten y diferencian cine y literatura.

Palabras clave: Literatura, literatura española, literatura contemporánea, cinematógrafo, orígenes del cine

Abstract. In these pages we will discuss the influence of cinematograph initial stages on various Spanish writers by doing a practical analysis of early twentieth literary works. Poetry, fiction and drama will be influenced by the emergence of a new art which, even though it was not always well-regarded by intellectuals, it never went fully unnoticed. Such practical analysis will be based on the previous study of some of the characteristics that share and differentiate cinema and literature.

Keywords: Literature, Spanish Literature, Contemporary Literature, cinematograph, cinema origins

## Introducción

Desde su invención a finales del siglo XIX, el cinematógrafo se ha ido convirtiendo en un fenómeno artístico con una recepción cada vez mayor dentro de la sociedad y de los círculos intelectuales. Aunque no siempre fue así, y las opiniones de los diferentes autores del mundo de la cultura y de otros ámbitos de creación variarán en función de la época y de su momento vital, pues no serán pocas las críticas y juicios que este invento tendrá que sufrir en torno a su relación con los diversos medios expresivos.

Numerosos trabajos coinciden en la necesidad de avanzar en las investigaciones acerca de este medio y sus vínculos con otras artes, principalmente con la literatura, ya que se considera que los estudios realizados hasta la fecha son de carácter poco profundo o están influenciados de manera negativa por los frecuentes prejuicios que existen en el abordaje de dicha relación cine-literatura, que en la mayor parte de los casos perjudica al cine. En este sentido, se dice que la crítica no ha sabido reconocer históricamente en su momento qué supuso el nacimiento de este nuevo arte. Peña Ardid expresa:

Suele decirse que, más allá de las fuertes presiones comerciales, en el origen de la adaptación de obras literarias al cine estaba su equivocada aspiración a ser reconocido como arte, sirviéndose del barniz intelectual que le proporcionaba la literatura, pero a costa de alejarse de su verdadera esencia visual y de sus genuinas posibilidades expresivas (2009: 22).

A pesar de estas cuestiones, no es posible negar la relación que el cine tuvo (y tiene) con los escritores que vivieron en primera persona el surgir de un arte que influiría de manera decisiva en la percepción de nuestro mundo.

Por ello, a través de estas páginas se pretende ofrecer un acercamiento teórico acerca de cuatro puntos fundamentales, que girarán en torno a los procesos de adaptación de la

literatura al cine y las opiniones que suscita, el papel de los escritores españoles en los primeros años de vida del cinematógrafo, las diferencias expresivas entre el medio literario y el cinematográfico y, por último, la influencia del cine en la literatura.

Por otra parte, la justificación vendrá dada a través de un análisis práctico en el que, a través de ejemplos concretos de autores de la literatura española de comienzos del siglo XX, se revisarán los aspectos filmicos que se observan. Tres autores centrarán los ejemplos relacionados con poesía: Rafael Alberti, Federico García Lorca y Jorge Guillén. En el terreno del cuento se ha escogido a Francisco Ayala, los hermanos Álvarez Quintero y Blasco Ibáñez. Por último, la parte teatral estará representada por Jacinto Benavente y Valle-Inclán.

## Notas teóricas

### Adaptación de la literatura al cine. Opiniones y críticas

Uno de los primeros problemas con el que nos encontramos a la hora de analizar la relación entre literatura y cine es el proceso de las adaptaciones de obras literarias a la gran pantalla ya que, como era de esperar, fueron una de las primeras fuentes que tomó el cine en sus orígenes.

Al nacer como espectáculo de masas, lejos de la aceptación por parte de muchos intelectuales, gran parte de la bibliografía está encaminada a la desautorización del cine, en forma de las primeras críticas.

Por otro lado, era muy común leer y escuchar, al igual que hoy en día, que una adaptación literaria reducía el contenido esencial de una obra, no lograba captar la esencia de dicha obra o que no había comparación ar-

tística entre un medio y otro. El primero de los problemas surge cuando no se tienen claras las capacidades expresivas y diferencias que cada medio tiene, de lo que se hablará posteriormente. Es evidente que puede haber adaptaciones más o menos fieles de una obra, mejor o peor logradas, con interpretaciones de diversa calidad, con elecciones acertadas o no de las escenas relevantes, etc. Además, no todos los cineastas que deciden seguir el modelo de un texto literario lo hacen con la intención de proporcionar al espectador una copia viva y exacta de dicho texto, y ahí es precisamente donde entra en juego la libertad de creación y adaptación del director. Sobre el proceso de adaptación, Peña Ardid plantea lo siguiente:

El paso del texto literario al film, supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas «deshomogéneos» en sus materias significantes, en la forma de consumo de sus objetos —distinta para el espectador y el lector—. E, incluso, en la extensión textual que se les asigna limitada para la novela y convencionalmente limitada para el film (2009: 23).

En este sentido destacaría el crítico de cine y teórico cinematográfico francés André Bazin, algunos de cuyos ensayos arrojan una perspectiva diferente acerca de la fidelidad a la obra de origen. Se muestra a favor de los beneficios que el cine puede reportar gracias a sus innumerables recursos estilísticos y defiende incluso que las películas que no son fieles al texto literario, si son de una calidad fílmica aceptable, pueden servir como un puente entre el espectador y la obra literaria, incitando al público de la gran pantalla a indagar más sobre sus orígenes escritos. Así ocurre con alguna de las sagas más conocidas de nuestros tiempos, como la trilogía de *El señor de los anillos* o *Harry Potter*, las cuales a pesar de ser obras literarias conocidas y

reputadas, han ganado más fama a través de su adaptación al cine, lo que produjo incremento directo sobre la cantidad de lectores.

Por su parte, Urrutia ya en sus primeras investigaciones distingue tres tipos de adaptaciones: en primer lugar, aquellas que utilizan el texto literario para obtener una trama y unos personajes, y en donde la obra original quedaría simplificada y modernizada. En segundo lugar, aquellas que extraen ciertos acontecimientos del propio libro para crear una serie de secuencias que solo cobran significado si son referidas al propio texto. Por último, se referiría a las que únicamente ilustran la obra literaria o bien completan el texto; en este caso lo más frecuente son las filmaciones de obras de teatro, en las que la cámara recorre todo el proceso (1975: 17).

Posteriormente, el mismo autor completará y añadirá tres tipos más de adaptaciones. En cuarto lugar encontraríamos entonces obras cinematográficas que buscan completar la literaria con el desarrollo de ciertos elementos, ofreciendo como resultado una visión conjunta entre escritor y director de cine. En quinto lugar, distingue la plena autonomía entre obra literaria y cinematográfica, donde la distancia entre texto y film es notoria. En sexto y último lugar, considera la adaptación en la que, utilizando la obra literaria como base, el cineasta puede reelaborar o criticar el propio texto (Urrutia, 1984: 10). En referencia a la clasificación de las adaptaciones, creo conveniente señalar que no todas las obras literarias se prestan a la adaptación, pues representar pensamientos, tiempo, espacio o subjetividad puede ser complejo en función de su tratamiento escrito.

Cabe comentar también la diferencia de la adaptación de una obra literaria y de un mito literario o cultural, el cual no pertenece ya a ningún autor en concreto sino a un colectivo o comunidad. «El mito tiene una vida independiente, en cierto modo, de sus diversas realizaciones. Don Juan no es patrimonio exclusivo de Tirso, Zorrilla o Pushkin, como Drácula o

Frankenstein no son ya solo de Bram Stoker o Mary Shelley» (Urrutia, 1984: 10).

En realidad, el problema sería aún más complejo. ¿Quién puede afirmar que todo texto y producción literaria no es copia de una realidad existente? ¿O de unas reglas gramaticales ya fijadas por una norma? ¿O de una herencia histórica, cultural y social de la que no somos plenamente conscientes? Sin embargo, estas cuestiones son demasiado amplias como para darles cabida en estas páginas.

Los autores se han mostrado ambiguos y cambiantes respecto a este tema, como se analizará en el siguiente apartado. Muchos de ellos se mostraron en contra, aunque reconocían que la creciente difusión del cine servía de elemento publicitario para sus obras.

Según recoge Urrutia (1984: 18) la primera película que se rodó sobre una obra literaria española sería una adaptación de *Don Juan Tenorio* en México, dirigida por Salvador Toscano Barragán. Después de esta obra de Zorrilla, autores clásicos de la literatura española verían sus obras adaptadas a la gran pantalla: Cervantes, los hermanos Álvarez Quintero, Alarcón, Blasco Ibáñez, Fernando de Rojas, etc. E incluso nos recuerda como algunos escritores han tenido intervención directa en dichas adaptaciones: Jacinto Benavente (*Los intereses creados*, 1918), Alejandro Pérez Lugín (*La casa de la Troya*, 1924 y *Currito de la Cruz*, 1925), Edgar Neville (*Cuento de hadas*, 1951 y *El baile*, 1959), o Gonzalo Suárez (*Ditirambo*, 1967).

Otros estudiosos del tema, como Siegfried Kracauer, Luigi Chiarini o Cesare Zavattini<sup>2</sup>, se opusieron a la contaminación de cine y literatura. Peña Ardid (2009: 31) señala cómo el término de *cine literario* se puso como etiqueta negativa a aquellas películas consideradas «teatro filmado» o a las que trataban temas que se consideraban que no pertenecían a la esfera del cine, sino a la de lo literario (pensamiento conceptual, memoria, estados interiores de la conciencia, etc.).

La desconfianza del nuevo arte por parte de la literatura vendría dada por dos vertientes distintas: en primer lugar, cuando pareció que se estaba apropiando de zonas que tradicionalmente le estaban reservadas y, en segundo lugar, cuando se temió que el cine pudiera ejercer sobre la literatura un efecto corruptor, lo que se denomina «estilo cinematográfico de la literatura» (Peña Ardid, 2009:32).

Sin duda, la eterna pregunta, todavía hoy sin respuesta, será: ¿cómo deben los cineastas abordar la inspiración o adaptación de textos literarios a la gran pantalla? ¿El director realmente ha de tener libertad de adaptación a su modo de ver y entender el texto o tratar de condensar la esencia de la obra literaria? Y en caso de hacerlo, ¿cómo conseguir un grado alto de aproximación si ambos medios de expresión son totalmente distintos?

## ¿Cómo acogieron los escritores españoles este nuevo medio expresivo?

Peña Ardid expone brevemente como en España los escritores de las Vanguardias supieron aprovechar el tirón comercial del cine y lo aceptaron con gran entusiasmo:

En su búsqueda de una renovación de los géneros literarios, tienen al cine más como estímulo y confirmación de sus demandas que como amenaza; tratan de alejarlo de la literatura pero no por temor a una suplantación, sino en el deseo de que se afirme como lenguaje autónomo, para lo cual buscan también sus específicos, unas veces en la fotogenia, otras en el movimiento rítmico de la imagen, en los valores plásticos y expresivos del primer plano, en la posibilidad de traducir estados del subconsciente o en los poderes simultaneístas y metafóricos del lenguaje (2009: 34).

Sin embargo, está muy extendida la idea de que los autores españoles desdijeron el nuevo arte en sus orígenes y no mostraron mayor interés, lo que es preciso matizar. Si bien las posturas varían, tal y como se analizará en el apartado práctico, encontramos no pocos ejemplos de escritores que eligieron tratar el tema del cine en sus obras. Urrutia señala que

Los hombres del noventa y ocho no prestaron gran atención al cine. Unamuno lo menospreció. Azorín si le dedicó un par de libros, fue ya en época muy tardía (1953 y 1955) y sin profundizar en esencia. Pío Baroja, además de algunas líneas en *La caverna del humorismo*, tuvo breve relación con el nuevo medio (1984:15).

Frente a estas dos posturas opuestas, destaca la Generación del 27, «nacidos con el cine» (ib.). Así, Benjamín Jarnés junto a Antonio Barbero, Carlos Fernández Cuenca, Rafael Gil, Antonio Guzmán Merino, Alfredo Pirailes, José G. Ubieta, Manuel Villegas López y Luis Gómez Mesa crean el Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (G.E.C.I.) en 1933. A través de su manifiesto definen al cine como «una de las más poderosas fuerzas de nuestra época: un arte nuevo, un medio de cultura, un arma política, económica, social, etc.».

Autores como Utrera, Peña Ardid, Urrutia o Eduardo Ducay señalan así la influencia y el papel de los escritores en el cine español. A pesar de este interés, sin embargo, lejos de adaptarse al nuevo medio que estaba despegando, se considera que, al participar de lo filmico, fueron más un lastre que una ventaja. No consiguen transformar sus ideas de un medio a otro, cosa que contribuiría, junto a otros condicionantes políticos y económicos, al atraso cinematográfico que sufriría España a partir de mediados del siglo xx. Algunos de los nombres más destacados que trabajaron para el cine son el citado Jacinto Benavente y los miembros de la Sociedad Productora CEA (Cinematografía Española Americana) fundada en 1932 con Benavente

a la cabeza. Las películas influenciadas desde esta productora se califican como vacías. A este proceso de inadaptación, como Peña Ardid señala (2009:36), se le ha denominado «literaturización» del cine español. Por otro lado, Urrutia apunta:

Un cine sin la infraestructura económica y cultural adecuada no puede esperar el interés de los escritores más que en contadísimas excepciones. La guerra civil significó para el cine y la literatura, como para tantos otros aspectos de la vida nacional, una ruptura de lo ya conseguido. La aproximación hecha por los hombres del veintisiete se interrumpió, y solo en la década de los sesenta se ha asistido a un nuevo acercamiento. Las posturas, claro, son muy distintas: para los escritores actuales el cine es algo cotidiano, ha perdido el valor que como novedad tenía (1984: 19).

Podríamos entonces dividir las posturas ante el cine de los orígenes por parte de los escritores e intelectuales españoles en tres grandes grupos: el primero, la Generación del 98, la cual en general trató menos el tema del cinematógrafo que los escritores posteriores, aunque como se analizará en la segunda parte del trabajo, este nuevo medio expresivo tampoco dejó indiferente a algunos de sus miembros. En segundo lugar, los movimientos literarios de las Vanguardias, los cuales se sentirían más atraídos por este sistema expresivo en expansión. Por último, la Generación del 27, crecidos con el cine ya integrado en sus vidas, mostraron una mayor curiosidad e interés en general. Tras el retraso sufrido por la Guerra Civil española, los escritores estarán cada vez más familiarizados con el medio, hasta llegar a hoy en día, en donde el cine forma parte de nuestra vida cotidiana y ha sobrepasado barreras que se supusieron impensables.

## Cine y literatura. Diferencias expresivas

Los rasgos distintivos entre cine y literatura han dado mucho que hablar y discutir desde los orígenes de aquel. Se indica que la gran diferencia reside en la linealidad de las palabras que define el medio de expresión literario, y lo analógico que caracteriza las imágenes del medio de expresión cinematográfico. A pesar de esto, en ocasiones se olvidan elementos igualmente importantes que conforman el medio cinematográfico (música, sonido, gestos, tratamiento del tiempo y del espacio, etc.). Supondría una idea importante que marca la primera de las diferencias pero, a partir de esta primera, subyacen tantas otras que acercan y a la vez separan ambas artes.

Así, Rohmer plantea la siguiente cuestión, que posteriormente acabará rebatiendo y desechando, para dar cuenta de la importancia y relevancia que el lenguaje cinematográfico tiene:

Mientras los lenguajes literarios fundan sus invenciones poéticas sobre una base institucional de lengua instrumental, posesión común a todos los parlantes, los lenguajes cinematográficos no parecen fundarse sobre nada: no tienen, como base real, ninguna lengua comunicativa. Por consiguiente, los lenguajes literarios aparecen inmediatamente válidos en cuanto a actuación al máximo nivel civil de un instrumento que sirve efectivamente para comunicar. En cambio, la comunicación cinematográfica sería arbitraria y aberrante, sin precedentes instrumentales efectivos, de los cuales todos sean normales usuarios. En suma, los hombres comunican con palabras, no con las imágenes: por consiguiente un lenguaje específico de imágenes se presentaría como una pura y artificial abstracción (1970: 9).

Si esta afirmación se considerara verdadera no tendría sentido la existencia del cine como medio expresivo y, desde luego, no ha-

bría tenido acogida en el público en general y entre artistas e intelectuales en particular. El cine comunica, pero lo hace de una manera distinta a la de la literatura. El hecho de que las imágenes constituyan una de sus fuentes principales de expresión no excluye que se puedan insertar otras, y que el propio sistema de imágenes no logre reforzar y avivar la comunicación lingüística de un modo diferente a la literatura. Cada arte cuenta con sus propias herramientas expresivas, que lo hacen único y diferente a las otras.

Como bien sabemos, los gestos, las miradas, el tono, la posición del cuerpo, la fisonomía, las reacciones, etc. están presentes en todo acto de comunicación. De hecho, el lenguaje se fundamenta sobre una base de signos y de «habla viva». Así, el cine reflejaría de manera más «real» la comunicación y expresión de la vida humana al presentarse aquella inevitablemente ligada a las imágenes: «Señales de tráfico, indicaciones, discos de circulación en sentido anti-horario, y en definitiva objetos y cosas que se presentan cargados de significado, y por consiguiente, «hablan» brutalmente con su mera presencia» (Rohmer, 1970: 11).

En palabras de Peña Ardid:

La imagen cinematográfica —como la imagen icónica, en general— no equivale en ningún caso a la palabra, sino a una frase y, más precisamente a un enunciado (o a un conjunto de enunciados), cuyo sentido y, eventualmente, el de sus elementos internos, solo se adquiere en relación con otros enunciados y con otros elementos del film (2009: 157).

En este sentido, podría afirmarse que el plano sería la unidad mínima de sintaxis del cine.

Tampoco puede decirse que las palabras se estudien meramente desde un plano lingüístico, pues el significado que adquieren en las novelas o en los diferentes contextos del habla y de la comunicación en general no solo dependen de un enunciado y del sen-

tido de cada una de sus partes desglosado, analizable por una entrada de diccionario. Como sabemos, la comunicación, el habla, las palabras son mucho más complejas. Establecen relaciones entre sí, juegos, ironías, metáforas, freaseologismos propios de cada comunidad de hablantes, sentidos figurados en un colectivo y solo entendibles por sus miembros, etc. No podemos llegar a conocer las verdades de lo que se nos pretende transmitir solo mediante afirmaciones lineales. En el caso de las palabras estas ideas están más estudiadas que en el caso de la comunicación del cine, pues la literatura le lleva siglos de ventaja al cine.

Son tres las diferencias principales que Albersmeier detecta entre cine y literatura, a lo que llama «normativkatalogisierenden» (como se cita en Peña Ardid, 2009, p. 159):

1. Mientras que el cine refleja la realidad objetiva, la literatura sería el arte de la interioridad subjetiva.
2. El cine es el arte del espacio y la novela el arte del tiempo.
3. El cine se mueve en el plano de la metonimia (arte objetivo) mientras que la literatura se mueve en el plano de la metáfora (arte subjetivo).

Cabe señalar esta distinción entre objetivo y subjetivo. Se dice que el cine puede expresar objetivamente la realidad. Si es un arte esencialmente visual y es la imagen lo que percibimos en primera instancia (acompañado por palabras, música, gestos, etc.) se le supone, a priori, más objetivo de lo que la palabra desnuda pudiera ser. Puede retransmitir también ideas, sueños, aspiraciones, tal y como hace la palabra, pero el pensamiento es más difícil de captar en este medio visual y su representación puede llegar a ser vista como artificiosa, algo que muchos autores han criticado. El pensamiento, pues, introspectivo y subjetivo, se considera más difícil de captar en pantalla a no ser que una

voz recree en momentos puntuales ideas de los personajes. Peña Ardid resume esta idea de manera que:

La narración cinematográfica nos sitúa ante un universo de personajes, acciones y objetos mucho más preciso y concreto que la novela, mientras que su ambigüedad es mayor cuando intenta expresar pensamientos y procesos introspectivos con la ayuda de las imágenes (2009: 163).

Así y a modo de ejemplo, George Bluestone muestra sus recelos a los artificios del cine para representar pensamientos, sueños o recuerdos:

[...] dreams and memories which exist nowhere but in the individual consciousness, cannot be adequately represented in special terms [...] The film having only arrangements of space to work with, cannot render thought. The film by arranging external signs for pure visual perception or by presenting us dialogue, can lead us to infer thought. But it cannot show us thought directly. It can show us characters thinking, feeling and speaking but it cannot show us their thoughts and feelings. A film is not thought, it is perceived (1957: 292-293).

En cuanto al otro punto que Albersmeier menciona, no podemos negar que el espacio en una película siempre está comprometido con la acción; indudablemente al ser un medio que se expresa mediante la imagen, nunca desaparece, siempre está implícitamente presente. Hay momentos en los que el lugar toma un segundo plano y se difumina de nuestra atención, pero espacio y film están inevitablemente relacionados.

Por otro lado, el texto literario, al ser expresado mediante signos lingüísticos, solo puede estar en relación con la duración con la que se narran y perciben los hechos relatados, medida de longitud concreta, al igual que el propio texto, medido en líneas y páginas (Peña Ardid, 2009: 190). Esta disposición en una cadena temporal no implica que pueda prescindirse de la noción de espacio,



la cual está presente de manera implícita. Puede no ser nombrada, lo que hace que en este sentido sea menos concreta que en el cine. En mi opinión, la relación cine-espacio, literatura-tiempo se ve más claramente reflejada en la primera pareja.

Otra de las notables diferencias que ha señalado Rohmer es que el cinematógrafo no posee un diccionario, sino una posibilidad infinita de realizaciones y muestras. «No toma sus signos [...] de la caja, del cofre, del bagaje, sino del caos, donde todo cuanto existe son meras posibilidades o sombras de comunicación mecánicas y onírica» (1970: 14). Sin embargo, esta idea trae consigo otra igual de importante y separadora: el autor cinematográfico nunca podrá representar términos abstractos, ya que la imagen es siempre concreta. La palabra, el signo, en cambio, tiene la capacidad de recrearnos a través de nuestra imaginación lo más parecido a la abstracción que conocemos.

Una característica diferenciadora añadida entre cine y literatura sería la fuerte dependencia del cine desde el punto de vista tanto económico como comunicacional autor-espectador. En mayor o menor medida todas las artes dependen del público al que han de atraer, pero en el caso del cine esta relación se acentúa al ser un medio con una extraordinaria difusión. Con respecto a otros modos de expresión, es sin duda el que más recursos dinerarios invierte a la hora de realizar los films, de ahí la necesidad del favor del público, pues todo director espera, como mínimo, recaudar algo más de lo que se ha invertido en su producción.

De la relación comunicativa entre autor-espectador derivan en gran medida los resultados económicos, pues a mayor conexión, mayor número de público y mayor recaudación. Urrutia observa que «El espectador, por una parte en sociedad, pero aislado frente a los hechos que ocurren en la pantalla, se identifica por otra parte con el protagonista [...] mucho más intensamente

que en cualquier otro género de obra literaria, y siente, vive, actúa con y como él» (1975: 10).

Como se ha comentado, la difusión y alcance que tiene el cine son mucho mayores que los de cualquier otro medio. Esto nos lleva a la idea de que, al igual que toda expresión artística, no es inmune a la ideología que subyace en cada obra o film, y al ser de fácil y rápida transmisión, su poder se hace más intenso que el de la literatura. «El cine está al alcance de todos, alfabetos o analfabetos. Su asequibilidad y su fuerza de convicción han logrado que sea un medio de propaganda en todos los sentidos del término» (Urrutia, 1975: 9).

En definitiva, las relaciones entre el cine y la literatura siempre han suscitado polémica, con opiniones a favor y en contra de la contaminación y vínculo entre ambas artes. Si bien no se ha llegado a una conclusión acerca de las similitudes entre ellas, las dudas parecen disiparse cuando hablamos de las diferencias expresivas, y aunque no todos los autores coinciden en lo referente a las características del cine, sí que se aprecia una cierta homogeneización de las ideas al respecto. La primera de las cuestiones, y más fundamental, sería la transformación que sufre el contenido de un medio a otro. El campo semántico no se expresa de igual manera a través de un vehículo principalmente visual que con uno principalmente compuesto por signos, y a partir de esta gran divergencia se desarrollarán otras cuestiones que subyacen al problema.

A modo de cierre de este apartado, me gustaría incluir dos citas que reflejan la concepción del cine por parte de dos importantes autores: «El cine, a pesar de su juventud, tiene perspectivas ilimitadas y posibilidades infinitas. Posee el mundo entero como escena y el tiempo sin fin como límite» (Brunetta, 1987: 139). Por otro lado, Rohmer en una de sus entrevistas afirma que «El cine es un medio para hacer descubrir la poesía, sea la poesía de un poeta, sea la poesía del mundo.

Pero no es el cine lo que es poético, es la cosa mostrada lo que lo es» (1970: 51).

## Influencia del cine en la literatura

Los problemas más complejos en cuanto al estudio de los vínculos entre cine y literatura se encuentran cuando se trata de plantear la influencia de los procedimientos filmicos en los literarios. En esa línea, aparece la cuestión ya mencionada de cómo analizar dos sistemas semióticos diferentes. Muchos son los autores que afirman la existencia de estructuras consideradas como filmicas dentro de obras literarias muy anteriores a la propia invención del cinematógrafo: la *Odisea* de Homero, *La vida es sueño* de Calderón o el teatro de Zola serían algunos de los ejemplos que se manejarían en estas teorías. El famoso autor norteamericano David W. Griffith<sup>3</sup> afirmó de su película *Nacimiento de una nación* (1915), al ser preguntado por su inusual forma de construcción, que «Dickens escribía como yo procedo actualmente; esta historia se cuenta en imágenes, y es la única diferencia». Efectivamente este film no puede ser considerado una adaptación de una obra de Dickens, sino que el autor se refería a la estructura formal y a las técnicas empleadas.

Se propone que Sergio M. Eisenstein sería el primer estudioso que afirma rotundamente la influencia que el cine tiene de la literatura. No solo se trataría de una herencia literaria, sino también cultural e histórica. De este modo, el conocimiento que el cine nos ha aportado permitió descubrir ciertas construcciones literarias que llevaban presentes desde tiempos de Homero y que el cine tomó prestadas para dotarlas de un nuevo significado y expresión.

En efecto, Eisenstein puede ser considerado como un precursor de las teorías precinema; de hecho escribió un ensayo titulado

*Dickens, Griffith y el cine actual* (1949) en el que ya trataba algunas cuestiones que se desarrollarán más adelante. Esta teoría precinema es difundida en Francia en los años 50 y busca precedentes cinematográficos en los relatos que había antes de la aparición del cine. Tal y como Ardid afirma en sus páginas se da por hecho que el antecesor imprescindible para la existencia del cine fue la literatura, y los estudios de principios del siglo XX están en gran medida influenciados por esta idea (2009: 73). Sin embargo, esta línea de investigación precinema desarrolla la creencia contraria que, en esencia, motivaría la concepción de que el cine era una idea que ya estaba latente en el ámbito literario y que, muchos escritores, agotando las capacidades expresivas de su medio, dieron un paso más allá, al llevar los recursos que eran característicos de lo que hoy conocemos como cine al plano de la literatura. En otras palabras, esta teoría, pues, presupone que el cine ya había nacido en el momento en que nace la literatura y el cinematógrafo habría sido la cumbre de estas manifestaciones.

La hipótesis de la literatura precinematográfica está directamente emparentada con la idea tantas veces repetida de que el cine tendrá su origen remoto en las figuras de bisontes de las cuevas de Altamira, en las sombras chinescas o en otras representaciones plásticas que buscaban expresar el movimiento (Ardid, 2009: 77).

Uno de los principales problemas que tuvo esta teoría es el uso de la terminología relativa al terreno del cine en obras de literatura que van desde Virgilio hasta las de la actualidad. De Virgilio, Francisco Palencia Cortés llegó a hacer un estudio sobre su literatura filmica, en la que se dice que se encuentran los primeros *travellings* y efectos de cámara y movimiento. Estas ideas no llegaron a cuajar en el pensamiento literario y filmico español<sup>4</sup>.

Estudiosas como C. E. Magny, las cuales influyeron mucho en la novela española de los años 50, son consideradas una de las prime-

ras que se aventuran a proponer qué tipo de técnicas y estructuras habrían pasado del cine a la novela contemporánea, aunque no sin vacilaciones en términos de influencia y convergencia. En su libro *La era de la novela norteamericana* intentaba mostrar a través de escritos de Hemingway, Faulkner o John Dos Passos las afinidades del lenguaje novelesco estadounidense con el lenguaje del cine como por ejemplo en el montaje de espacios y tiempos o el uso de la elipsis que según Magny estaban influyendo de manera singular en la novela norteamericana, y pronto en la novela europea (Pastor Cesteros, 2001).

Alrededor de los años 60-70 se produce un cambio de dirección en los estudios realizados sobre cine y novela. Se logran descubrir paralelismos y semejanzas entre ambas disciplinas sin violar sus espacios propios (Peña Ardid, 2009: 86). Es decir, no se niega la autonomía de cada una de ellas, en parte gracias al mejor conocimiento de las estructuras filmicas y al avance por parte de los investigadores sobre cuestiones referentes a la relación cine-literatura. En esa línea, Christian Metz afirmó que el lenguaje literario y el filmico no podían ser estudiados de la misma manera, pues tenían características diferentes.

La misma Peña Ardid (2009: 98) hace una distinción de los tipos de análisis y de qué motivos influyen del cine en la literatura. Distingue cuatro:

- Tipo de motivos escogidos.
- Intencionalidad de estos motivos.
- Funciones que estos motivos desempeñan en la estructura semántica del escrito.
- Posibles constantes que puedan darse en su utilización.

Asimismo, también clasifica en tres los posibles orígenes de la influencia de un escritor del cine:

1. Influjo del cine mediata o inmediata.
2. Lecturas de textos precinematográficos.
3. Vivencias comunes con los autores precinematográficos.

El problema que plantean este tipo de cuestiones es, sin embargo, el de despojar a la literatura de su autonomía. Esto es, en el caso de los autores, se puede caer en el error de atribuir influencia del cine donde solo hay vivencias comunes. Por otro lado, el ya mencionado uso del lenguaje cinematográfico en obras literarias o el visualizar elementos filmicos de un determinado pasaje donde solo hay descripciones o estructuras literarias. Autores como Javier Urrutia nos recuerdan el préstamo que la literatura le ha hecho al cine y la readaptación que el propio medio literario ha hecho de sus préstamos al cine.

A partir de los años 60 se observa en España la influencia del cine en la literatura y, sobre todo, en la novela, en tanto que comienzan a exteriorizarse los sentimientos, pensamientos y gestos de los personajes a partir de palabras y no de descripciones. Esto se debe a la incapacidad del cine, ya comentada, para expresar todo lo que tenga que ver con el pensamiento humano de una manera tan narrativa como la literatura; de forma que se ha visto obligado a buscar otros medios de expresión para este tipo de «lenguaje interior», que la literatura ha tomado prestado debido al contacto cada vez mayor de los escritores con el cine.

Cabe destacar la especial influencia que el cine ha tenido en la poesía. No es de extrañar esta peculiar relación, pues tanto los versos como las imágenes son una metáfora que nos pretende mostrar de cierta manera una realidad. La poesía, a través de sus palabras, «hace ver», al igual que lo hace el cine. Urrutia (1984) recoge un breve repaso por la historia de la poesía en este sentido: Fray Luis de León en *Vida retirada* o Espronceda en *La desesperación* hacen alarde de una pecu-

liar transmisión de imágenes. Ángel Crespo, García Lorca o Jaime Gil de Biedma serían otros ejemplos de poetas españoles ya nacidos con el cinematógrafo que expresan esta influencia en sus obras.

En su clasificación, distingue el visualizado, el del movimiento retenido, el cinematográfico, el de detalle, el del cambio de plano y el de aparición sucesiva de elementos como los seis tipos de poemas influenciados por el cinematógrafo. El primero sería aquel que nos transmite una realidad ya existente previamente para el autor del poema. Ejemplo de ello serviría Juan Larrea, con *Otoño IV, el obsequioso*. El poema retenido se manifestaría en pasajes como *Far West* de Pedro Salinas. La escena que el poema nos describe se detiene para reemprender su marcha posteriormente. Se fija una imagen y somos conscientes que en el transcurso de los versos esta se desconfigura y retoma. En el poema cinematográfico el movimiento es el absoluto protagonista. Como ya se ha mencionado, Lorca y su *Poeta en Nueva York* representaría este tipo de poesía. El objeto es descrito por un cierto movimiento del ángulo en su totalidad y mediante la descripción de sus apreciaciones en el poema detalle, como ocurre en *Don de la materia*, de Pedro Salinas. Otra manera de aparición de un objeto sería la de ir describiendo partes de este, para posteriormente mostrarlo por contraste de las mismas en su integridad. Vicente Aleixandre haría alarde de esta técnica en *Retratos anónimos-Primer par*. Por último, en el poema de la aparición sucesiva de elementos se presentan diversas partes de uno o varios objetos, pero siempre desde el mismo punto de vista, sin movimiento de plano, como ocurre en el poema de Gabino-Alejandro Carriado, *Parte de guerra para la luz*.

## Análisis práctico

En este apartado se pretende ofrecer una aproximación aplicada y representativa de cuáles fueron algunos de los temas, motivos

y recursos más utilizados por diversos autores de la literatura escrita en la primera mitad del siglo xx en España.

## Poesía

### Jorge Guillén

Tal y como se ha mencionado, los autores de la Generación del 27 se interesaron especialmente por insertar técnicas y temas cinematográficos en sus obras. Jorge Guillén no fue una excepción y contribuyó a impulsar la nueva poesía influida por el arte que surge.

En este sentido destacan varios de sus poemas. *Caballos en el aire*, subtulado como *Cinematógrafo*, es un extenso poema de 105 versos en el que parece que nos describe una visión casi celestial y fantástica del pasar de unos caballos. Recuerda a una escena a cámara lenta, en donde el yo lírico se detiene para describir minuciosamente la visión del cuadro que nos intenta retransmitir:

La atmósfera se agrisa.  
¿Cuánto más resistente  
su espesura más gris!  
Con lentitud y precaución  
Las patas se despliegan  
Avanzando a través  
De una tarde de luna.  
Muy firme la cabeza pero sorda  
Más y más retraída a su silencio  
Las crines siempre inmóviles  
Y muy tendido el lomo,  
Los caballos ascienden. ¿Vuelan tal vez sin un  
[temblor de ala  
Por un aire de luna?  
Y sin contacto con la tierra torpe,  
Las patas a compás  
—¿Dentro de qué armonía?—  
Se ciernen celestiales,  
A fuerza de abandono misteriosas.  
¿O a fuerza de cuidado?

(Guillén, 1968: 212)

El propio Urrutia afirma acerca del poema que:

La imagen muda de la pantalla parece haber impresionado al poeta de tal forma que desgrana un sin fin de palabras para describir armoniosamente un instante de una imperceptible escena; como si la mirada del autor se detuviera, sin ninguna prisa, en cada uno de los motivos para cantarlos (1984: 49).

De hecho, en relación al cine mudo que se consumía a principios del siglo xx, aparecen referencias léxicas tanto al silencio, al gris y al movimiento en no pocas ocasiones. En cuanto al único color que se menciona en el poema, aparece cinco veces para aludir a la tonalidad de los caballos y de la atmósfera, lo cual resulta difícil no relacionar con el cinematógrafo. Por otro lado, el vocabulario que se refiere al movimiento aparece ya en el segundo verso: *Lentísimos partiendo y ya en el aire*. Aunque también en los versos que le siguen: *Con lentitud y precaución/ Las patas se despliegan/ Avanzando a través/ De una tarde de luna*. Es significativo también el fragmento del poema en donde se describe la caída de un caballo: *Y un caballo tropieza/ ¡Con qué sinuosidad de cortesía/ Roza, cae, se dobla, Se doblega a lo oscuro/ Se tiende en su silencio!* Otros ejemplos los encontramos en versos sueltos: *Las crines siempre inmóviles, Las patas a compás, Sin cesar fascinante o*, por último, en el final del poema: *¡Qué lentitud en ser!/ Corred, corred, caballos*.

Por otro lado, el poema *Figuraciones*, subtulado *Antes del sueño* e insertado dentro del libro *Clamor*, nos muestra al yo lírico, único espectador en una sala, evocando la proyección de «una serie de sensaciones vividas durante el día; el recuerdo y el sueño, combinando lo sucedido con la inquietud del mañana, es símil adecuado para mostrar esta otra representación en forma tan cinematográfica» (Urrutia, 1984: 50). Aparece, pues, el cinematógrafo no solo como metáfora, sino también como motivo del poema, el cual sirve para enmarcar la «acción poéti-



ca». Se vuelve a mencionar un color, el blanco, el cual también podría hacer referencia a la limitada gama de colores que se observaban en las proyecciones cinematográficas de entonces. Es, en esencia, un poema que casi recuerda a lo onírico y reflexivo.

En la misma colección aparece el poema *A oscuras*, dividido en tres partes por su extensión y con el mismo escenario que anteriormente citado, una sala donde se proyecta un film totalmente a oscuras. Sin embargo, el tono es diferente al de *Figuraciones*, pues en este se evocan imágenes y sensaciones de un local con espectadores ante las diferentes imágenes proyectadas. Experiencia e imagen se funden en una sola, y en cada verso parece que el lector esté delante de la propia pantalla: *Ese frac sigiloso, / Aquellos terciopelos con rubíes, / Una desnuda espada. / ¡Cúspide de ansiedad! / En una suspensión de los alientos! / Noche por corredores, por un túnel. / La difusa amenaza puntualiza / Su ataque. Miedo. Grito. / Alguien, crispado, sufre. / No, no será la muerte. / ¿Peor? Una tortura / Se inflige con esmero / Más allá de las lágrimas. Cada escena remite a una triple descripción: imagen, sensación del espectador y del propio personaje de la proyección. Guillén hace especial hincapié en ese traspaso de sentimientos de los personajes de la proyección al espectador: *Dolor. Ya general / Invadiendo con ley majestuosa, / Te duele a ti, feroz ante el doliente. Otros apuros hay. / ¿No hay sudores que pesan más que el llanto? / Aflicción asumida / Por etapas difíciles de esfuerzo. / Vuestro dolor, varones claros, duele. / Os duele, puro, grave.**

La iluminación, al igual que en *Figuraciones*, cobra especial importancia para hacer referencia al cinematógrafo, de manera que el poema arranca y termina con alusiones a este medio: *Sala a oscuras. Imágenes* en el comienzo, y *La oscuridad murmura, se oscurece* en el desenlace.

Asimismo en el poema *Lo que pasa en la calle*, también subtítulo *Cinematógrafo*, nos encontramos con una escena que podría recor-

dar a una película de acción, en donde buenos y malos, policías y ladrones, son protagonistas de una persecución en donde el terrible final es inevitable (Utrera, 1987:49). En este poema, el gran protagonista vuelve a ser el movimiento, pues todos sus versos remiten a una agitada caza entre perseguidores y perseguidos: *La fuga de los pies veloces / Con la violencia asestada / Por puños ávidos de golpes, / Profesionales. Se derriba, / Se agarra, se arrolla, se rompe, / Y al fin... Ya dejó tras de sí / Mordiscos, zarpazos y coces. Tan pronto como en el segundo verso, el yo lírico insiste en el movimiento veloz: Un hombre corre, corre, corre.*

Por último, cabe destacar los versos que el poeta le dedicó a grandes actrices del cine: Marilyn Monroe y Greta Garbo<sup>5</sup>. A la primera de ellas, al igual que muchos escritores de la época, le consagró un poema llamado *Cuerpo a solas* y subtítulo *Junto a la tumba de M. M.*, en donde el yo lírico pide silencio para proclamar la muerte de la actriz (Utrera, 1987: 52). La segunda de las actrices, Greta Garbo, aparece mencionada tan solo por su nombre en *Obra maestra*, en donde la tragedia de la muerte que aparecía en el poema de Marilyn Monroe deja paso a unos versos dedicados a alabar la belleza de esta actriz.

## Rafael Alberti

Destaca Alberti por ser un comprometido escritor que se implica en el cine pues, como dice en uno de sus famosos versos: *Yo nací —¡Respetadme!— con el cine*. Será precisamente el poema en el que se enmarca este verso y la colección que aparece en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* en donde obtengamos una muestra representativa de qué es para Alberti el cine y cómo lo presenta en sus obras.

En el poema *Carta abierta*, crea unos versos que nos funden en una mezcla de evocación de recuerdos de su infancia, imágenes cine-

matográficas y expresión de sentimientos. En lo referente al cine, advierte Utrera la recreación de una de las primeras proyecciones a las que acudió el escritor cuando era niño junto a su madre en el cuarto verso (2006: 98)<sup>6</sup>:

... 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.

(Alberti, 1959: 58)

Al margen de las referencias a su infancia, Gubern opina que el poeta trata de reproducir mediante palabras el efecto visual del fundido encadenado<sup>7</sup> al disolver con la linterna del policía la figura de Ana Bolena caminando por la playa.

Se podría resaltar también en la séptima estrofa, tal y como Utrera (2006: 100) afirma, la posición del espectador, el cual descubre las ventajas del cinematógrafo como medio para viajar sin viajar, para moverse sin moverse; en definitiva, para transportarse a otros lugares sin desplazarse del asiento:

En todas partes tú, desde la rosa,  
Desde tu centro inmóvil, sin billete,  
Muda la lengua, riges rey de todo...  
Y es que el mundo es un álbum de postales

(Alberti, 1959: 59)

El famoso verso citado al comienzo de este apartado: *Yo nací —¡Respetadme!— con el cine*, ha sido comentado por el propio Alberti en una entrevista con Utrera, en donde el poeta aclara:

-En *Cal y canto* intento un tipo de poesía influido por el dinamismo de la época: la velocidad de nuestro tiempo. Tal vez tenga contacto con la poesía futurista. Ese verso ha tenido mucha repercusión; es como una definición de la época en la que he nacido. Yo pido una

atención especial para los que hemos nacido en el siglo, con el cine, que tanta influencia ha tenido y sigue teniendo en la visión de las cosas. He oído hasta una conferencia sobre ese verso. Para mí el cine era una cosa muy seria que quería cambiar la visión de las artes plásticas, la pintura, la literatura; mucha prosa está inspirada en la técnica del cine, en la velocidad del cine, en los cambios rápidos de la visión de una escena. Con el —respetadme— del verso llamaba la atención sobre algo que iba a ser fundamental (1987: 40).

Por otro lado, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* constituye todo un alarde de referencias filmicas tanto a actores, directores como a películas. Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Stan Laurel, Oliver Hardy, Larry Semon o Raymond Hatton son algunos de los nombres en los que pensamos al leer sus poesías.

Concretamente, en su poema *Cita triste de Charlot* encontramos una alusión muy directa no solo a la película de Charles Chaplin *La químera de oro* sino también a un universo de elementos y motivos chaplinianos. En palabras de Utrera:

El poema está, pues, atravesado por una línea argumental donde se combaten los temas de estricta procedencia cinematográfica, indumentaria, nieve, cabaña, etc., con las sensaciones psicológicas propias de un sujeto que vive la temporalidad bajo la doble perspectiva, subjetiva (900.000 años), y cronológica/objetiva (25 años), la primera propia de la ensoñación, la segunda, característica de la cotidiana y, a veces, cruel realidad, y donde el mundo animal, con sus sentido de otro espacio y otro tiempo, contrasta con el personal de un hombre tan bueno, es decir tan tonto, que vive la soledad y con dificultades que podrá vivir la compañía (2006: 136).

Tanto los guantes, el bastón, los zapatos, la corbata e incluso la nieve son referencias a escenas de la película y de la indumentaria característica de Charlot.

Otra muestra de aparición de nombres relacionados con el mundo del cine la tendríamos en *Buster Keaton busca por el bosque a su novia* y *Noticiero de un colegial melancólico*, en donde Keaton se sitúa como sujeto enunciador en ambos poemas.

En el segundo de ellos, tal y como Utrera apunta (2006: 154), la relación con el cinematógrafo queda patente no solo en la inserción de Keaton en el poema, sino ya en el propio título de este. Según el *Diccionario de la Real Academia Española* «noticiero» tiene tres acepciones, todas ligadas con el mundo de la comunicación, y dos de ellas con los medios audiovisuales: 1) Película cinematográfica en que se ilustra brevemente los sucesos de actualidad. 2) Programa de radio o de televisión en que se transmiten noticias. 3) Sección de un periódico en la que se dan noticias diversas, generalmente breves. De no ser por la firma del cineasta, el título aludiría directamente a la tercera acepción, sin embargo, al incluirla en el poema, connota a la poesía con valores cinematográficos.

Por otro lado, la segunda parte del título también estaría conectada con el cineasta, pues en 1927 habría interpretado a un estudiante en un film dirigido por James W. Horne llamado precisamente *El colegial* (2006:156). Según defiende Utrera la primera parte del poema estaría centrada en torno a la nieve, la cual sería en términos cinematográficos un elemento que la cámara estaría grabando desde diferentes puntos de vista, de ahí las variantes significativas que ofrecen las preposiciones, las cuales, una vez más, nos remiten a un movimiento, una posición concreta y diferente (2006: 155-156).

## Federico García Lorca

Como se indicó, buen ejemplo de poesía del movimiento frenético sería la escrita por García Lorca, sobre todo en la colección que

recoge en *Poeta en Nueva York*. Es lo que Urrutia ha clasificado como poemas cinematográficos.

Este despliegue de poesía en movimiento puede apreciarse en el poema *Paisaje de la multitud que vomita*, en donde el léxico y en especial los verbos de actividad son protagonistas: arrancando, mojando, vuelve del revés, corría, levantaba, empujan, llegan, sirven, venía, agitaba, tiembla, despierte, vomita, corte, buscaba, izaron y agolpó. Un total de diecisiete verbos diferentes que sugieren movimiento en los cuarenta y cuatro versos que conforman el poema.

Ya el arranque de la obra comienza en movimiento: *La mujer gorda venía delante/ arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores*, al igual que el desenlace: *Sólo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes/ la ciudad entera se agolpó en las banderillas del embarcadero*.

*Oda al rey de Harlem*<sup>8</sup> sería otro ejemplo de poesía en movimiento. Se trata de veintitrés estrofas compuestas por versos libres que nos muestran la situación discriminatoria que sufrían los negros americanos a principios del siglo xx. En palabras de Avome: «Se evoca el sentimiento de angustia, de tragedia de los negros en el seno de una civilización materialista» (2009: 154). Al igual que *Paisaje de la multitud que vomita*, este poema no cuenta con elementos temáticos pertenecientes al mundo del cinematógrafo, sino que lo que lo relaciona con este nuevo arte es su composición y estructura, basada en la búsqueda de imágenes y movimiento.

En los siguientes fragmentos se puede apreciar como tanto el léxico elegido como las imágenes nos remiten directamente a un poema móvil:

Sangre que mira lenta con el rabo del ojo,  
hecha de espartos exprimidos, néctares de  
[subterráneos.

Sangre que oxida el alisio descuidado en una  
[huella  
y disuelve a las mariposas en los cristales de  
[la ventana.

Es la sangre que viene, que vendrá  
por los tejados y azoteas, por todas partes,  
para quemar la clorofila de las mujeres rubias,  
para gemir al pie de las camas antes el  
[insomnio de los lavabos  
y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo  
[amarillo.  
(García Lorca, 2006: 125)

La sangre que mira lenta, que oxida, los espartos exprimidos e incluso las huellas y los tejados y azoteas que nos evocan altura son un despliegue de ajeteo.

Otro fragmento significativo en donde cada verso es actividad:

Las rosas huían por los filos  
de las últimas curvas del aire,  
y en los montones de azafrán  
los niños machacaban pequeñas ardillas  
con un rubor de frenesí manchado  
(García Lorca, 2006: 124)

Como se ha podido observar, se ha hecho una breve selección de algunos poemas representativos de tres autores de la Generación del 27 para comentar aspectos relacionados con el cinematógrafo desde varios puntos de vista: 1) temático; 2) técnico-formal; y 3) referencial.

## Prosa

### Francisco Ayala

Destaca Francisco Ayala, sobre todo, por sus novelas y sus relatos cortos. Será precisamente en dos de esos relatos cortos en donde se ponga de manifiesto el interés del escritor por el mundo cinematográfico. Tan-

to *Hora muerta* (1927) como *Polar, estrella* (1928) son dos cuentos de carácter vanguardista que llaman la atención por la influencia del nuevo arte, tanto formal como temáticamente.

Tal y como Camarero y Carratalá (2002: 70) sintetizan, en *Hora muerta* se cuenta «la aventura interior de un personaje que entra en un cine y es reclamado por una dama desde la pantalla»; mientras que en *Polar, estrella* se narra «una historia de *amor fou*: un personaje masculino acude al estreno de una película de una actriz de la que está profundamente enamorado, pero no soporta las secuencias con su amante». En las siguientes líneas se comentarán los aspectos más relevantes de *Polar, estrella*.

Así pues, *Polar, estrella* está centrada en dos personajes, de los cuales asistimos al seguimiento de la vida de uno de ellos. Serán las únicas identidades que aparezcan en el relato, y precisamente llama la atención que solo conozcamos el nombre de la estrella de cine. El anonimato del protagonista se traduce como metáfora del hombre moderno, tema indiscutible de las Vanguardias, pues además de carecer de nombre, carece de rasgos físicos y casi psicológicos.

Ya el primer párrafo del relato nos revela esta falta de identidad al decir que «estaba enamorado, como todo el mundo, de una estrella de cine». Además de simbolizar al nuevo héroe de la calle, que podría ser cualquiera, nos remite desde el comienzo la importancia del mundo del cine y sus estrellas. Tal y como Camarero y Carratalá mencionan, gran parte de la crítica apunta a que *Polar, la actriz de la que el protagonista está enamorado, podría ser la sueca Greta Garbo, ya mencionada* (2002: 73)<sup>9</sup>. Referencias de ello encontramos con: «*Polar, estrella escandinava, iba a aparecésele de nuevo*».

El argumento de la narración está centrado en el amor y la muerte, los cuales se insertan dentro del mundo del cine, y hasta la propia

estructura nos remite al séptimo arte. Las diferentes escenas están separadas por números romanos, del I al IV, con un pequeño prólogo a modo de introducción. Esto nos muestra una «sintaxis fílmica» que, a su vez, subdivide cada una de las secuencias con cortes marcados por diferentes recursos relativos al cine. La mayor exposición de esto la vemos en la secuencia II: «(Vórtice de ciclón —los pies opuestos, las manos enlazadas— una pareja patinadora.). Transición. Luego, la nueva película de *Polar*». Cruzado Rodríguez opina que se trataría de un fundido o encadenamiento de planos, los cuales irían separados en el cine y Ayala consigue mediante la superposición de varias imágenes a través de sus palabras (2003: 9).

Otro ejemplo en la misma «secuencia» lo encontramos en el siguiente fragmento, en el cual parece que se nos muestra la imagen desde arriba hacia abajo de la protagonista, para posteriormente cambiar de manera súbita de escenario:

Clareó la aurora de su espalda con meandros voltaicos, y sus brazos se levantaron —sirena en la orilla del espejo—, brazos helados, de naufragio. Sus piernas, serpientes lívidas, estaban surcadas, como el mapa, de venillas azules...

Y nada más.

*Polar* levantó los ojos. Tuvo un gesto perplejo. Y desapareció, en la inhibición absoluta de un cambio de escenario.

También encontramos un cambio de escenario en la «secuencia III», cuando el personaje decide abandonar la sala donde se reproducía la película. En esta ocasión, se pasa rápidamente de una sala de cine a la vivienda del protagonista, y serán las referencias materiales las que nos hagan percibir este cambio:

Se levantó —no supo contenerse— y salió de la sala, dejando una estela de murmullos.

La habitación, indicada en la oscuridad, por el casco de la esfera armilar y un perfil de la mesa —el resto hundido—, le vio surgir, blanco, en el ángulo de la puerta y el quicio.

De igual manera, en la misma secuencia, se produce el paso del murmullo de la ciudad a la sala de cine, desde un punto de vista casi subjetivo:

... Oyó caer un torrente de música escandalosa, húmeda y sentimental: el circo, todo de lona blanca. Se acercó. En la puerta, soldados y marineros bailaban por parejas, los brazos levantados; y en el suelo, ruido de espuelas y bandazos de pantalón. La música, fluvial.

Pasó de largo, atraído por la sugestión de su amor. Todavía sin haberlo decidido, se encontró en el vestíbulo del cine, frente al cartel, para contrastar la falsedad del ademán producido.

Cruzado Rodríguez (2003: 10) distingue, además, la presencia de un plano detalle que, como su propio nombre indica, nos muestra una escena en donde una acción u objeto se describe de manera precisa: «Y vio su mano temblona buscando el interruptor de la luz».

La importancia del cinematógrafo también se manifiesta en el movimiento, la iluminación y los colores. El movimiento está presente en: «pasaban por la cristalera nubes peregrinas, desdoblándose con lentitud de colchas», «las fábricas, sacudiendo como un plumaje al sol último sus vidrieras, soltaban por las chimeneas un humo negro mate en persecución de las nubes fugitivas», «ideas oscilatorias, sin viabilidad, que él pugnaba por sujetar un momento», «y los libros sacudían sus alas en un tierno temblor metálico», «se le desprendió de la mano, y cayó en barrena», «era aquella misma tarde el suceso (tan cerca que le resultaba desenfocado, sin que la pupila pudiera acomodarse a un cambio)», «le subían los segundos por el alma, como hormigas, y provocaban frecuente parpadeo», «El día siguiente [...] fue ese día absorto, vuelto

hacia dentro, en que los movimientos y las ideas se producen con lentitud de acuario» o «Les aproximó una cerilla encendida, rabiosa, que mordió en un borde y produjo un fuego extrarrápido».

Por otro lado, la iluminación y los colores también tienen un importante papel. Solo aparecen cuatro colores en el relato: blanco, negro, gris y azul; y todos ellos aluden a los del cine mudo de la época<sup>10</sup>. Así, se observa: «Conforme avanzaba, todo se iba enfriando, del blanco al gris», «el circo, todo de lona blanca», «le vio surgir, blanco, en el ángulo de la puerta y el quicio» o «Los colores se apagaban, unos en dirección al negro, otro al blanco». Incluso se hace referencia a los tres colores predominantes en el cine en: «Nada extraño, sin embargo, en sus tres colores». En cuanto a la iluminación, aparece cuando se habla de «luz eléctrica de su amor», «la transparencia de los garajes» o «Cuando, amanecida la ventana del *écran*, irrumpió la estrella con fresco vestido de luz».

Otra alusión al arte cinematográfico es la que se hace a escenas estereotipadas de películas, imágenes que se han hecho familiares para el espectador (Cruzado Rodríguez, 2003: 11). Una persecución, la protagonista que se desnuda frente al tocador o un amante despedido que quema las fotos de su amada: «Llegó sin falta el momento pálido de la persecución», «... cuando la protagonista se quedó sola (¡al fin, sola!) en su tocador.», «Polar encendió la luz. Y el amante, turbado, se dispuso a verla desnudarse», «Les aproximó una cerilla encendida, rabiosa, que mordió en un borde y produjo un fuego extrarrápido».

El desenlace también alude de manera muy directa a tres aspectos relacionados con el cine. Por un lado, el momento del suicidio se nos relata a cámara lenta, indicado incluso en el propio texto:

[...] El dios del cinema tenía dispuesta su caída *au ralenti*.

Descendía blandamente, con suavidad viscosa, desenlazándose en una danza sin música de miembros interminables y ritmo submarino.

Horizontal. Vertical. Inclinado. Los pies divergentes. Atrás, los brazos, de nadador...

Al llegar al suelo se quebró como si hubiese sido de porcelana. Su último pensamiento y su última mirada fueron dirigidos a Polar. Le hablaba. La sentía presente, ángel ¡por fin! apiadado. Maniquí de cera, para los demás, invisible.

Ella secó la firma de sus palabras con un paño blanco y una blanca sonrisa.

(Eso fue todo).

Por otro lado, el impacto quebradizo contra el suelo del protagonista nos recuerda a la escena en donde, mientras el protagonista visiona por primera vez la película de la estrella, se produce un corte de la imagen de Polar por la cintura, quedando esta dislocada en dos partes diferenciadas.

Por último, desde el punto de vista de contenido, el lector se da cuenta de que está ante un personaje dividido entre sueño y realidad, o lo que es lo mismo, cine y vida. El suicidio del protagonista simboliza el descubrimiento del vacío de la vida del hombre moderno, quien basa su existencia en una fantasía. Tal y como Cruzado Rodríguez señala:

En los primeros años del cine esta actitud que aquí resulta un poco extrema era algo normal; al público le costó asimilar el hecho de ver la realidad proyectada en la gran pantalla, y tendían a confundirla con ficción. El personaje confunde esos conceptos, su realidad es la que percibe a través de la pantalla cinematográfica: ama a Polar por encima de todas las cosas, acude al cine como si fuera a una auténtica cita con su amada y se mete dentro de la película de tal manera que eso se convierte en su vida, y le inspira fuertes sentimientos y sensaciones (2003: 12).



## Vicente Blasco Ibáñez

El interés de Blasco Ibáñez por el cine puede decirse que fue casi inmediato. Esta atracción por el nuevo arte ya queda patente en la primera de sus novelas cinematográficas, *El paraíso de las mujeres*, las cuales no tenían como objetivo final el propio texto, sino la representación en la gran pantalla.

Destaca su participación activa en la adaptación de su novela *Sangre y Arena* (1908)<sup>11</sup>, la cual tuvo una enorme recepción tanto en España como en Francia, lugar de residencia del escritor durante largo tiempo. La película, motivo por el cual el escritor creó hasta su propia productora llamada Prometeo, tuvo también una buena acogida en España, llegando a estar en cartelera hasta siete meses.

Asimismo llevó a la pantalla un relato corto escrito especialmente con este objetivo: *La vieja del cinema* (1921), recopilado después en un libro de cuentos llamado *El préstamo de la difunta* (1921). De esta película no se han podido encontrar referencias en carteleras de periódicos, ni se tiene constancia de que sea conservada. Otros títulos plagados de referentes filmicos serían el cuento *El rey de las praderas* (1921) y las novelas *La reina Califa* (1923) y *Piedra de luna* (1927).

En lo referente a *La vieja del cinema*, se trata de un relato corto que narra la historia de una anciana que, sin quererlo, se encuentra viendo en un cine de barrio una película en donde aparece su nieto Alberto, fallecido en la guerra<sup>12</sup>. Es tal el asombro que las imágenes le producen a la anciana, que pronto comunica la noticia a todos sus allegados: la viuda, la hermana y sus amigos más cercanos, con el objetivo de que la acompañen en la espiral de locura entre realidad y ficción en el que se ha visto sumergida.

La estructura está dividida en cuatro secuencias, numeradas del I al IV en números romanos. Cada secuencia se centra en un momento relevante de la acción. En pri-

mer lugar, el relato comienza *in media res*, mientras el policía escucha la declaración de la anciana tras el escándalo en el cine. A través de la memoria de la vieja, asistimos mediante un *flash-back* a los acontecimientos producidos al reencontrarse con su nieto en la pantalla. Este comienzo recuerda a una narración o film detectivesco, en el que el acusado cuenta al policía los sucesos que le han llevado a ese lugar y a ese momento. En la segunda y tercera secuencia presentamos la creciente locura de la protagonista, quien desea compartir con la viuda, el hijo de la viuda y la hermana del fallecido su descubrimiento. En la cuarta secuencia se produce el fatal choque con la realidad, pues tras declararse la paz en Francia, retiran la película de la cartelera.

A diferencia de *Polar, estrella*, este cuento no destaca por los recursos cinematográficos utilizados, sino que su atención en el nuevo arte se centra en el punto de vista temático y simbólico. La dualidad entre sueño y realidad, cine y vida, vuelve a estar presente: «Pero el espectáculo la hizo olvidarse pronto de la realidad», «—Alberto!... ¡Pequeño mío!... Soy yo, tu abuela; ¿no me conoces?... Vendré a verte todas las noches... ¡todas las noches!» «—¿Ha visto usted qué bien “trabaja” mi nieto?».

El progreso de la locura de la anciana se va componiendo escena tras escena, hasta culminar en la última, en donde parece estar fuera de sí al enterarse de que han quitado la proyección en la cual aparecía su nieto:

—¿Qué?...

La vieja había apoyado la espalda en el muro, intensamente pálida, con los ojos desmesuradamente abiertos. El empleado fue dando explicaciones para contestar a su exclamación angustiosa.

La máxima exposición de su confusión entre realidad y ficción se expresa cuando la anciana reitera una y otra vez a lo largo de

la última escena: «—¡No verle más!..., ¡no verle más! —gemía.—, «¡Me lo han matado! —pensaba—. En este día en que todos ríen, me lo han matado por segunda vez.».

El último párrafo del cuento revela esta dualidad comentada: «Como marchamos todos a través de las asperezas de la vida, guiados por nuestros recuerdos, al encuentro de la Ilusión». Al igual que en el relato de Francisco Ayala, estas últimas palabras identifican a la anciana con cualquiera, todos nos sentimos representados en la búsqueda de esa Ilusión convertida en nombre propio.

Es interesante mencionar al personaje de Crainqueville, pues actúa como punto de anclaje con la realidad de la que la vieja es cada vez menos consciente:

—Adiós, Crainqueville. Te dejo, si no quieres acompañarme. Me espera mi nieto; ya sabes que trabaja en el cinema.

—¡Pero si a tu nieto lo mataron!...

—Es verdad que lo mataron; pero ahora trabaja en el cinema.

El filósofo se limitó a encogerse de hombros. Sabía por su maestro y protector que no hay que asombrarse de nada en este mundo.

Por último, cabe destacar el cinema de barrio al que la anciana acude a ver la representación de la película en la que aparece su nieto. Este espacio se convierte en el foco de su vida, la cual no duda en gastar todos sus ahorros para poder acudir día tras día a la proyección. Simboliza el único lugar en el que puede evadirse de la desgracia de la guerra y la pérdida de su nieto y de su marido. Hasta el momento, ese lugar había sido la taberna, pues «Cada uno mata su pena como puede. Estoy en los setenta, y a esa edad, cuando hay que levantarse antes del alba para ir a los Mercados Centrales a comprar el género, un vasito de vez en cuando es la mejor de las medicinas.». El



cine de barrio es, pues, el lugar en donde mezcla y crea recuerdos entre vida y sueño.

## Serafín y Joaquín Álvarez Quintero

Los hermanos Álvarez Quintero al dar cuenta de las relaciones entre cine y literatura, se posicionaron a favor de aquel. Son dos los textos que aprovechan la temática del cine: el entremés *Un pregón sevillano* (1933) y el cuento *Una película del «Quijote»* (1938).

La breve narración de *Una película del «Quijote»*, al igual que *La vieja del cinema* anteriormente comentada, aprovecha argumentos filmicos para insertar el cine dentro del texto. La trama transcurre en tres escenas, en donde el ritmo es esencial. La primera nos sirve para familiarizarnos con los personajes del relato: Don Martín de los Fueros, su hija Conchita, Manolo Alarín y Quico Palacios. En la segunda se desarrollará la acción principal. Manolo Alarín, tras seguir al pintoresco personaje de Don Martín, se encuentra con su hija, Conchita, de la cual se enamora. Tras varios encuentros a escondidas del padre, este llega antes de lo previsto a casa, por lo que Manolo Alarín se ve obligado a pronunciar un discurso que justifique su presencia en su hogar sin su permiso. Este discurso no será otro que el de la propuesta de la filmación de una película, en donde Don Martín sería el protagonista, Don Quijote. Ante la sorpresa del amante, Don Martín acepta, confesando la crisis económica que estaba atravesando. El último capítulo, que es el que se centra en cuestiones relativas al cine, se desarrolla de manera rápida y agitada. Los hermanos Álvarez Quintero pasan de detallarnos el sudor de Conchita tras el descubrimiento de su padre, a correr con un ritmo trepidante en el que Manolo Alarín consigue todos los trámites precisos para llevar a cabo la filmación de la película del Quijote.

Es interesante la carga intertextual con la que cuenta este relato, pues no solo está plagado de referencias del Quijote y del teatro barroco sino que, además, nos introduce brevemente en el mundo del cine y su producción. Con la ayuda de Quico Palacios

En dos o tres días de trabajo intenso y febril, tras de sorberse las jugosas y fértiles páginas del libro inmortal, bosquejó Manolo Alarín un *guión* de película, inspirado en sus episodios más interesantes y sugestivos.

[...] Rematado el trabajo, Quico y su compañero fueron juntos a casa de un señor, tío del aragonés, y consejero de una gran empresa peliculera [...] pero cuando supo la historia oculta de aquel guión, y principalmente, que el popular Don Martín de los Fueros se encargaba del protagonista, se entusiasmó el hombre, se entusiasmó el hombre.

De manera rápida e inesperada se esbozan los procesos de los dos amigos para lograr escribir el guión y llevar su película a producción. Encontramos una defensa del trabajo que hay detrás de cada una de las producciones filmicas en las páginas del relato: «Días adelante le decía el zaragozano al malagueño, compartiendo con él su ventura y su afán de trabajo».

El cine, en este caso, es el motivo de salvación tanto de Conchita como de su amante, y se relaciona así la temática de cine, amor y fortuna.

## Teatro

### Ramón del Valle-Inclán

El teatro de Valle-Inclán se ha considerado por muchos críticos como *teatro cinematográfico*. Esta etiqueta se le atribuye debido a las afirmaciones que el propio autor hace respecto a cómo debe ser el teatro:

Nuestro teatro ha de ser como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. (...) El teatro ha de conmover a los hombres o divertirlos; es igual. Pero si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera, se acaben. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos; ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo (Utrera, 1981: 161).

Risco afirma que la utilización del espacio que Valle hace «sugiere más la proyección de una película que una representación teatral», a lo cual el ritmo, la acción y las rupturas lingüísticas colaboran de manera decisiva, causando estas últimas un

efecto equivalente a la sucesión de planos cinematográficos: panorámicas, planos generales y medios, y primeros planos cuando la mirada se detiene un instante en un rostro, un ojo, el pequeño rasgo de una indumentaria, cualquier objeto minúsculo pero particularmente expresivo (1966: 116).

También el propio Pedro Salinas (1972: 224) ha estudiado el asunto, de manera que describe el estilo de la acotación escénica de Valle como un elemento destinado a hacer que el espectador vea la escena mediante la utilización de artimañas cromáticas, apuntes rápidos, brillanteces o tinieblas, y diferentes tipos de recursos relacionados con el cine.

Los críticos, pues, han señalado el valor cinematográfico de su teatro, en especial en sus *Sonatas* y en sus *Esperpentos*. En este caso, se ha escogido *La hija del capitán* para señalar la relevancia que adquieren las acotaciones escénicas de la obra en relación con el cinematógrafo. El drama gira en torno a la historia de amor entre La Sini, hija del Capi-

tán Sinibaldo Pérez, y El Golfante, los cuales frustran mediante una fuga las relaciones que la hija de Sinibaldo se veía obligada a tener con el General.

Por lo general, las acotaciones que aparecen al comienzo de cada escena son de carácter extenso y preciso. En relación a las indicaciones escénicas que Valle-Inclán da, Utrera afirma que para la adecuada representación de este esperpento «se hace necesaria la utilización de una técnica cinematográfica para dar pura expresión a lo que el autor propone» (1981: 168).

Ya la primera acotación nos sitúa en un movimiento de cámara, que va itinerante desde una ciudad entera a la visión detallada y concreta de los personajes. Valle-Inclán no sitúa simplemente al espectador/lector en un espacio, sino que va más allá:

Madrid Moderno: En un mirados espioja el alón verdigualda un loro ultramarino. La siesta. Calle jaulera de minúsculos hoteles. Persianas verdes. Enredaderas. Resol en la calle. En yermos solares la barraca de horchata y melones, con obeso levantino en mangas de camisa. Un organillo. Al golfante del manubrio, calzones de odalisca y andares presumidos de botas nuevas, con estudiado estragalo, y sobre el hombro le hace morisquetas el pico verderol del pañolito garganero. Por la verja de un jardín se concierta con una negra mucama (1977: 177).

En la extensa acotación de la escena última se puede distinguir lo que es casi un movimiento de cámara, un *travelling*<sup>13</sup>, que nos acerca al ajeteo de una estación de ferrocarril y nos muestra desde la visión más general hasta la más concreta, en donde asistimos a diferentes escenas en las que se describen la acción de la muchedumbre del andén:

Una estación de ferrocarril: Sala de tercera. Sórdidas mugres. Un diván de guatapercha vomita el pelote del henchido. De un clavo cuelgan el quepis y la chaqueta galoneada de un empleado de la vía. Sórdido silencio

turbado por estrépitos de carretillas y silbatadas, martillos y flejes. En un silo de sombra, la pareja de dos bultos cuchichea [...]. Llegan de fuera marciales acordes. Una compañía de pistoles con bandera y música penetra en el andén. Un zanganote de blusa azul, quepis y alpargatas, abre las puertas de la sala de espera. [...] El humo de una locomotora que maniobra en agujas infla todas las figuras alineadas al canto del andén, llena de aire los bélicos metales de figles y trombones, estremece platillos y bombos, despepita cornetines y clarinetes [...] (1977: 228-229).

Además, se puede apreciar la importancia que el ruido y los movimientos cobran en la acotación, pues Valle-Inclán logra recrear mediante palabras cargadas con significado sonoro el efecto del estrepitoso ruido del ferrocarril: «llena de aire los bélicos metales de figles y trombones, estremece platillos y bombo, despepita cornetines y clarinetes». También destaca el léxico referido al sonido: *sórdidas mugres, sórdido silencio, estrépito, silbatada, martillo o pistoles con bandera y música*.

Utrera (1981: 169) afirma que el primer plano de la escena se aprecia con la ventanilla del vagón real: «El Monarca, asomado por la ventanilla del vagón contraía con una sonrisa belfona la carátula de unto y picardeaba los ojos pardillos sobre la delegación de beatas catequistas» (Valle-Inclán, 1977: 231).

Otro ejemplo muy representativo de acotación escénica que juega con recursos que tienen muy presente los sonidos y la iluminación es el de la escena tercera:

Una puerta abierta. Fondo de jardinillo lunero. El rodar de un coche. El rechinar de una cancela. El glogloteo de un odre que se vierte. Pasos que bajan la escalera. [...] El Capitán inclina la luz sobre el charco de sangre, que extiende por el mosaico catalán una mancha negra. Se ilumina el vestíbulo con rotario aleteo de sombras: la cigüeña disecada, la sombrilla japonesa, las mecedoras de bambú. [...] Al movimiento de la luz todo se desbarata. [...] El GENERAL, por detrás de la luz, está suspenso (1977: 196).

Por lo general, la mayoría de estas acotaciones cuentan con un cierto tono que nos acerca a lo cinematográfico, tanto por los movimientos de cámara ante los que el lector parece encontrarse, como por las referencias lumínicas y, sobre todo, sonoras.

## Jacinto Benavente

De este autor cabe destacar su denominado *cinedrama*, *Vidas cruzadas*, no por el despliegue de recursos cercanos al cine, sino por la polémica que ha suscitado el subtítulo de esta obra teatral, ya que de no haberlo incluido no hubiese llamado la atención en cuanto a la relación con el cinematógrafo. Así, Urrutia afirma:

La obra no es más que una de tantas típicamente benaventistas; carece de similitudes, rasgos y características que la aproxime a un posible guión de cine; no entiendo que contenga valores específicos para su filmación a no ser que su autor la escribiera como un caso más de teatro filmado. Imagino que el término «cinedrama» lo utiliza el autor como sinónimo de «drama a la manera cinematográfica o con rasgos cinematográficos» (1975).

El drama trata el tema de la moralidad hueca de la burguesía. Esta obra, pues, girará en torno a la aristocracia sin dinero, Eugenia y Manolo Castrojeriz, y al nuevo rico Enrique Garcimora y el imposible matrimonio entre este conjunto de «vidas cruzadas».

Según Urrutia (1975), Benavente puede haber pensado que los elementos cinematográficos se encontrarían en la inclusión de un «Ladrón de sueños», quien aparece en los cuadros segundo y décimo; o tal vez en la «escena muda» del cuadro séptimo. A pesar de todo, el drama llegó a la gran pantalla en 1942 gracias a Luis Marquina<sup>14</sup>.

La referida «escena muda» del cuadro séptimo, podría tratarse más bien de un conjunto

de acciones múltiples que los actores tienen que interpretar en un momento dado, pues Damián le cuenta a Enrique Garcimora los supuestos acontecimientos en los que un sobre lleno de dinero desaparece en su casa. No es más que una recreación de actos anteriormente ocurridos, sin aparente relación directa cinematográfica:

DAMIÁN. De pronto pareció que tomaba alguna resolución y echó a andar más aprisa y a mirar a un lado y a otro, y por fin entró en una casa de cambio de muy mal aspecto, una que hay en la esquina de esa calle de escalerillas, que baja al puerto de pescadores; yo, desde enfrente, procurando que no me viera, observé toda la operación; cambió unos billetes de mil pesetas por billetes franceses. Al salir estaba como muy pálido y se llevaba una mano al pecho, como si le costara respirar (1929: 48).

Este drama coincide con la elaboración de Pío Baroja de su novela cinematográfica *El poeta y la princesa o el cabaret de la Cotorra Verde* (1929), la cual supone una enorme ventaja con respecto a los elementos cinematográficos incluidos en esta.

## Conclusiones

En estas páginas se ha pretendido abordar algunas cuestiones tanto teóricas como prácticas acerca de la relación entre cine y literatura, en concreto la influencia del cine en la literatura española de comienzos del siglo xx.

Como se ha podido observar, la postura de los escritores ante el cinematógrafo no siempre ha sido positiva. Parte de esta desconfianza hacia el nuevo arte vendrá por el posible efecto corruptor que el cine tendría sobre la literatura y por el temor de los escritores a que el séptimo arte se apropiara de espacios tradicionalmente reservados a la literatura. Así, los primeros críticos

producen una bibliografía encaminada a la desaprobación del cine, así como a las primeras adaptaciones del texto literario al medio fílmico, lo cual supondrá inevitablemente una transfiguración de contenido y expresión.

Sin embargo, la idea generalizada de que los escritores españoles del cine de los orígenes no acogieron con entusiasmo al nuevo arte es matizable. Como se ha comentado, ha habido tres grandes posturas generales en cuanto al cinematógrafo: frente a la Generación del 98, que no destacó por su participación y especial interés en el mundo audiovisual, sobresalen los Vanguardistas y la Generación del 27. Y a pesar de que los Vanguardistas lo acogieron con entusiasmo, prevalece la postura de la citada Generación del 27, pues estos nacieron con el cine y saben aprovechar tanto temática como técnicamente las posibilidades que ofrece. Se debe tener en cuenta que estas posturas son una generalización y, como se ha observado en la parte práctica, dentro de cada movimiento hay escritores que se ajustan o no a estas pautas globales. Se ha tratado, pues, de observar el comportamiento y tratamiento general de los escritores de la primera mitad del siglo xx.

A pesar de la participación de algunos intelectuales, debido a causas político-económicas y a la falta de aprovechamiento de los recursos fílmicos se considera que los escritores españoles no han supuesto una ventaja al colaborar en el mundo del cine.

Se ha abordado el tema de las diferencias expresivas entre cine y literatura, de modo que la principal oposición entre estos dos medios se ha señalado en relación a la linealidad de las palabras que definen la literatura y lo analógico que caracteriza el medio cinematográfico. Sin embargo, también se han apuntado cuestiones relativas a la fuerte dependencia económico-social del cine; nada comparable a la de la literatura, la artificialidad del cine al tratar de reflejar pen-

samientos o sueños, o la capacidad del cine de hacer más real el acto de comunicación, pues refleja elementos básicos comunicativos, como los gestos, el tono de voz, la mirada o la posición del cuerpo, algo inaccesible para la literatura.

La influencia del cine en la literatura y su análisis a través de ejemplos concretos ha ocupado la segunda parte del desarrollo del estudio. Se trata de una cuestión polémica, pues muchos críticos no han sabido distinguir los espacios propios de la literatura o del cinematógrafo, malemployando así la terminología.

En cuanto a la poesía, se han analizado diferentes autores pertenecientes a la Generación del 27. Jorge Guillén, Rafael Alberti y Federico García Lorca constituyen tres ejemplos paradigmáticos en donde los escritores tratan el mundo del cinematógrafo en sus poesías, tanto desde el punto de vista formal como temático.

Los tres cuentos analizados de Francisco Ayala, Blasco Ibáñez y los hermanos Álvarez Quintero son otra muestra representativa de autores situados entre la Generación del 98 y las Vanguardias que nos ofrecen su interés y participación en el mundo del cine mediante su inclusión temática y técnica. Destaca el cuento comentado de Francisco Ayala por el despliegue de técnicas cinematográficas empleadas.

Por último, se han comentado unas breves pinceladas acerca del teatro de comienzos del siglo xx de Valle-Inclán, perteneciente a la Generación del 98, y de su compañero Jacinto Benavente.

En definitiva, mediante el análisis práctico de obras concretas se ha comprobado que sí existe una influencia destacable del cine de los orígenes en la literatura española del siglo xx, tanto en narrativa, como en poesía y teatro. Los autores han sabido reflejar mediante diferentes técnicas las mutuas

interacciones, dejando un testimonio de la relación entre artes digno de ser leído y estudiado.

## Bibliografía

- ALBERTI, Rafael (1959). *Cal y canto. Sobre los ángeles. Sermones y moradas*. Buenos aires: Losada.
- AVOME, Gisèle (2009). Análisis temático y simbólico de «Norma y paraíso de los negros» y «Oda al rey de Harlem» de Federico García Lorca. *Oráfrica, Revista de Oralidad Africana*, 5, 149-161.
- BENAVENTE, Jacinto (1929). *Vidas cruzadas*. Madrid: Prensa Moderna.
- BLUESTONE, George (1957). *Novels into film*. Baltimore: The John Hopkins Press.
- BRUNETTA, Gian Piero (1987). *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- CAMARERO, Manuel y CARRATALÁ, Fernando (2002). *Cuentos de cine*. Madrid: Castalia Prima.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, M. Ángeles. (2003). Influencias cinematográficas en el relato «Polar, Estrella» (1928) de Francisco Ayala. *Comuniquiatria*, 6, 1-14.
- GARCÍA LORCA, Federico (2006). *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra.
- GUBERN, Román (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- GULLÉN, Jorge (1968). *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje*. Milán: All' insegna del pesce d'oro.
- PASOLINI, Pier Paolo (1970). *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: Cine de poesía contra cine de prosa* (Joaquín Jordá, trad.). Barcelona: Anagrama.
- PASTOR CESTEROS, Susana (2001). *Cine y literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-y-literatura--la-obra-de-jess-fernandez-santos-0/>>].
- PEÑA ARDID, Carmen (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- RISCO, Antonio (1966). *La estética de Valle Inclán en los esperpentos y en el «Ruedo ibérico»*. Madrid: Gredos.
- SALINAS, Pedro (1972). Significación del esperpento en Valle-Inclán, hijo pródigo del 98, en *Literatura española del Siglo XX* (pp. 229-231). Madrid: Alianza.
- URRUTIA, Jorge (1975). *La literatura española y el cine (bases para un estudio)*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- (1984). *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.
- UTRERA, Rafael (1981). *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2001) *Escritores y cine en España. Un acercamiento histórico*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [ <http://www.cervantesvirtual.com/obra/escritores-y-cine-en-espa--un-acercamiento-historico-0/>>].
- (1987). *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- (2006). *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*. Sevilla: Fundación El Monte.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1977). *Martes de carnaval*. Madrid: Espasa-Calpe.
- [6] Esta no será la única referencia que Alberti haga al cine de su infancia, sino que habría aparecido anteriormente en *Verano*, de *Marinero en tierra*.
- [7] El fundido encadenado es una técnica cinematográfica en la que la última imagen del plano se va disolviendo mientras, en sobreimpresión, se va afianzando la primera imagen de plano siguiente. Se utiliza para dar la sensación de simultaneidad.
- [8] Con motivo de su viaje a Nueva York, García Lorca quedará bajo el influjo de los clubs de jazz de Harlem, barrio al norte de Manhattan, así como del desparpajo de los negros que los frecuentaban. El impacto que esto tuvo se refleja en su poesía.
- [9] Cabe destacar la idealización propia del Vanguardismo que podemos observar en torno al personaje de Polar: «Sus piernas, serpientes lívidas», «¡Polar, estrella de cine! ¡Belleza imposible, lejana y múltiple!».
- [10] El azul en este caso se utilizaba para las escenas nocturnas.
- [11] Una de las cinco adaptaciones hechas de esta novela.
- [12] Como Camarero y Carratalá (2003: 22) advierten, los hechos del relato se refieren a la Primera Guerra mundial (1914-1919). En concreto se sitúan en 1918.
- [13] Se trata de una técnica utilizada en el cine, un movimiento de cámara, un desplazamiento mientras se graban imágenes.
- [14] Se trata de una técnica utilizada en el cine, un movimiento de cámara, un desplazamiento mientras se graban imágenes.

## Notas

[1] Máster en Lenguas y Culturas Modernas. Universidad de Granada

Contacto con la autora: [sandra.vazquez93@gmail.com](mailto:sandra.vazquez93@gmail.com)

[2] Se trata de tres influyentes nombres de teóricos del cine del siglo xx. Destaca el nombre de Cesare Zavattini por ser uno de los principales teóricos y defensores del movimiento neorrealista italiano.

[3] Este famoso cineasta (1875-1948) contribuye no solo a crear un sistema expresivo dentro del cine que será un ejemplo que seguirán las obras cinematográficas contemporáneas, sino que también será una fuente de inspiración y modelo de la experimentación que sufrirá tanto el cine americano como europeo. Será considerado por muchos el padre del cine moderno.

[4] Este estudio de Francisco Palencia Cortés se tituló «El mundo visual-dinámico-sonoro de Virgilio».

[5] Ambas fueron famosas actrices estadounidenses del siglo xx: Marilyn Monroe (Norma Jeane Mortensen) fue una influyente cantante y actriz estadounidense que realizó numerosos films entre 1950 y 1960, y Greta Garbo (Greta Lovisa Gustafsson) es conocida por su participación en películas de Hollywood tanto mudas como sonoras entre los años veinte y treinta.