



Frente al lienzo: cine, arte y sociedad. Un ensayo pionero en la literatura cinematográfica española

Iván De La Torre Amerighi¹

Recibido: 22 de febrero de 2017 / Aceptado: 9 de mayo de 2017

Resumen. El presente artículo evalúa y facilita el conocimiento de *Frente al lienzo* (1924) del escritor, caricaturista y artista plástico José Román (1871-1957), un precoz ensayo que hasta el momento ha sido poco analizado por la historiografía, singular ejemplo dentro de la incipiente literatura cinematográfica española. Con el objetivo de poner en valor su carácter original, precursor y propedéutico, se han examinado las principales preocupaciones y debates que se dan cita en el texto, seleccionando pasajes claves y estableciendo relaciones con escritos contemporáneos e inmediatamente posteriores.

Palabras clave: cinema; ensayo cinematográfico; cine mudo español; historia del cine español.

[en] In front of the Canvas: Cinema, Art and Society. A pioneer Essay in the spanish cinematographic Literature

Abstract. This article evaluates and offers insight into the work *Frente al lienzo* (1924) by visual artist and writer José Román (1871-1957). This essay from the 1920s, almost unknown until the present day, and yet to be analyzed by historiographers, is an early example from emerging Spanish cinematography literature. In order to highlight its original, pioneering and propaedeutic nature, the main concerns and debates of the text have been examined, selecting key passages and establishing relationships with contemporary and immediately subsequent documents.

Keywords: Cinema; Cinematographic Essay; Spanish Silent Film; History of the Spanish Cinema.

Sumario. 1. Introducción. 2. José Román (1871-1957), una figura multidisciplinar y feraz. 3. Frente al lienzo: aportaciones e innovaciones. Valoración crítica. 3.1. El cinematógrafo como espectáculo y arte total. 3.2. Cambio de paradigma. 3.3. Tres esferas de lo sensible: lo italiano, lo germánico y lo norteamericano. 3.4. Análisis de las emociones. Sobre lo real y lo verosímil. 3.5. Argumentos y caracterización de personajes. 3.6. La moral en el cine. 3.7. El público. 3.8. Cine español y españolas. 3.9. Paciencia y Ciencia. Problemáticas y prefiguraciones técnicas. 4. Conclusiones.

Cómo citar: De La Torre Amerighi, I. (2017): Frente al lienzo: cine, arte y sociedad. Un ensayo pionero en la literatura cinematográfica española, en *Anales de Historia del Arte* 27, 183-202.

¹ Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga
E-mail: ita@uma.es

1. Introducción

La obra *Frente al lienzo* (1924), un precoz intento ensayístico a inicios de la década de los veinte del pasado siglo, hasta el momento casi desconocido y en absoluto analizado por la historiografía, y ejemplo inaugural dentro de una incipiente literatura cinematográfica española revela la erudición y predisposición de José Román (1871-1957), artista plástico de base formativa tradicional, a la hora de acoger, observar y elucubrar sobre las virtudes, vicios, posibilidades y problemáticas de un nuevo marco creativo. *Frente al lienzo* supone una importante reflexión preliminar, ya que muchas de las impresiones, advertencias y juicios sobre el cine que en ella se vierten, tanto como moderno espectáculo de masas cuanto como nuevo cauce de expresión artística, se irán confirmado en lustros sucesivos.

Frente a su trascendencia como ensayo pionero, cabe reseñar el escaso eco historiográfico de la obra, lo que ha provocado la inexistencia de estudios críticos en relación a sus contenidos al modo del que suscribimos, lo que tal vez pueda haberse debido a la conjunción de diversos factores: a la escasa tirada de la edición original, a tratarse de una publicación *de provincias*, al paradójico título que parece remitirlo a otros ámbitos creativos y que podría haber desorientado a investigadores, o al secular desinterés de los estudiosos del arte contemporáneo para con las posturas de los artistas plásticos españoles hacia lo cinematográfico². En la imprescindible *Historia del Cine Español*, a cargo de Román Gubern, Pérez Perucha cita el ensayo, sin profundizar en su análisis, como una fuente primaria contemporánea al hecho cinematográfico, imprescindible a la hora de abordar el estudio de los inicios del cine en España³, sin embargo, líneas después titula el libro de Román *Frente al cine* en vez de *Frente al lienzo* lo que podría remitir bien a un lapsus o errata, bien a un conocimiento diferido de la obra⁴. Otros compendios y estudios, tanto globales cuanto específicos, clásicos o actuales, ni tan siquiera hacen referencia al texto⁵.

2. José Román (1871-1957), una figura multidisciplinar y feraz

José Lino Román Corzánego, nacido en Algeciras en 1871, resulta una figura sorprendente, proactiva, inquieta, multidisciplinar, que supone un excelente reflejo de una intelectualidad de provincias que posee dimensión nacional y que, sin embargo, es mal estudiada cuando no soslayada por la historiografía generalista. Desde su atril

² PUYAL SANZ, A.: *Cinema y arte nuevo: la recepción del cine en las vanguardias artísticas en España (1917-1937)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 80.

³ PÉREZ PERUCHA, J.: "Narración de un aciago destino", en GUBERN, R.,...*et al.*, *Historia del Cine Español*. Madrid, Cátedra, 2009. p. 21.

⁴ *Ibidem.*, p. 100.

⁵ No se cita el texto de Román en: GARCÍA ESCUDERO, J. M.: *Cine español*, 1962; MÉNDEZ-LEITE, F.: *Historia del cine español*, 1965; UTRERA, R. y DELGADO, J. F.: *Cine en Andalucía*, 1980; UTRERA, R.: *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*, 1987; ALONSO BARAHONA, F.: *Biografía del cine español*, 1992; SEGUIN, J.-C.: *Historia del cine español*, 1996; PÉREZ BOWIE, J. A.: *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, 1996; CAPARRÓS LERA, J. M.: *Historia crítica del cine en España (Desde 1897 hasta hoy)*, 1999; PUYAL SANZ, A.: *Cinema y arte nuevo: la recepción del cine en las vanguardias artísticas en España (1917-1937)*, 2003; POYATO, P.: *Historia(s), motivos y formas del cine español*, 2005; CAPARRÓS LERA, J. M.: *Historia del cine español*, 2007; MINGUET BATLLORI, J. M.: *Paisaje(s) del cine mudo en España*, 2008; BENET, V. J.: *El cine español. Una historia cultural*, 2012...

de funcionario de aduanas, donde sirve fielmente a los distintos regímenes y sistemas políticos que se suceden en el país, no renunciará nunca a mantener una continuada labor creativa y artística ingente, lo que incluso le llevaría a ser nombrado vocal de la Junta del Tesoro Artístico durante la República.

Fue Román un hombre y un artista polifacético, escultor, caricaturista, fotógrafo, escritor, escenógrafo, articulista, novillero⁶, profesor de modelado en la Escuela de Artes y Oficios de Algeciras⁷, erudito inquieto y hombre curioso, siempre dispuesto a reflexionar sobre los acontecimientos que definían un tiempo nuevo, el contemporáneo a su desarrollo vital y creativo. En 1914 realizó *La piedra de Belmonte*, retrato caricaturizado del torero ejecutado sobre una gran piedra plana en la pedanía algecireña de Pelayo. Obtendría, en 1920, el Primer Premio de Escultura en la Exposición de Bellas Artes convocada por el Ayuntamiento de Granada⁸, donde presentaría las piezas⁹ *El Mestizo*, *El nuevo cónsul*, *La gitana Rafaela*, *Pepe*, *Cabeza de Marino*, *Tennis*, *García Carrillo*¹⁰ y el estudio *El perro y la cabra*. En 1927, el artista presentó al certamen de la Real Academia de Bellas Artes de Málaga, en cuya exposición posterior expuso cinco dibujos (*Salobreña*, *El patio de la posada*, *Ruinas del castillo*, *El pueblo* y *Entrada de la Aduana – La Bouza, Salamanca*), tres esculturas (*Sacromonte*, *La vocación* y *Fin de la historia*) y 57 caricaturas que retrataban a profesionales, próceres, funcionarios, toreros, artistas, políticos, periodistas, futbolistas y tipos populares malagueños sin hacer distinciones ni concesiones. Con motivo de tal evento se editó el catálogo titulado *Juicios críticos sobre las obras de escultura, dibujo y caricaturas, presentadas en dicho certamen por José Román*¹¹, en el cual, además de las obras, se recogían las distintas opiniones vertidas en medios de comunicación y diversas semblanzas de su figura realizada por amigos, a lo que habría que añadir la reproducción de las caricaturas que compañeros ilustradores –Sánchez Vázquez, Mullor, Ansaldo, Sepúlveda- le habían dedicado.

La semblanza más certera nos la proporciona su amigo González Anaya¹²:

“Artista poliforme y multiánime que a todo se atreve, y triunfa en cuanto pone mano, pluma, pinceles, lápices, buriles y demás instrumentos de artificio. Escritor de impresiones viajeras, ensayista, narrador de cuentos, novelador, crítico de arte, de literatura, de toros –en donde vocifera sus opiniones con gracia jándala y castiza-, lector de conferencias y discursos heterogéneos con el “Elogio de la cultura” y “Motor de explosión”, autor de dramas y zarzuelas, y algunas otras varias especialidades del periodismo, de la escena, de la tribuna, y de los libros, de los que ha compuesto y editado más de una docena de títulos y algunos miles de volúmenes (...) Pero, además de esta destreza en plasmar cosas y personas para

⁶ BOLÚFER VICIOSO, A.: “Román y los toros encerrados en la Tarifa murada”, en *Aljaranda: revista de estudios tarifeños*, nº 25, 1997, p. 17.

⁷ BOLÚFER VICIOSO, A.: “José Román rescata a Manuel Pérez-Petinto”, en *Aljaranda: revista de estudios tarifeños*, nº 3, 1991, p. 26.

⁸ VV.AA.: *Gran Enciclopedia de Andalucía*. Sevilla, Promociones Culturales Andaluzas, 1979, p. 2880.

⁹ M.R.: “Algecireños que valen: José Román”, en *Comercio*, nº 84 (12/06/1920), época 2ª, Año III, p. 5.

¹⁰ En el citado artículo de *Comercio* se le describe como “conocido joven granadino, lleno de viveza y de simpática atracción, que parece que habla con su charla locuaz y amena...” por lo que podría tratarse de un retrato de José María García Carrillo, amigo y confidente de Federico García Lorca, habitual de la tertulia *El Rinconcillo*, y a los que Román podría haber conocido durante su destino funcional en la capital nazarí.

¹¹ VV.AA.: *Exposición en la Academia de Bellas Artes. Juicios críticos sobre las obras de escultura, dibujo y caricaturas, presentadas en dicho certamen por José Román*. Málaga, Imprenta Hispano-Argentina, 1927.

¹² Salvador González Anaya (Málaga, 1879-1955), fue poeta, novelista e historiador.

inmortalizarlas en bronce o piedra, el señor Román pinta, dibuja y eterniza paisajes, monumentos, ficciones y apariencias de la materia y de la vida con el encanto cromático de los colores que se agrupan en el cerco de su paleta”¹³.

En *Frente al Lienzo* se incluye una página inicial que apunta las obras publicadas por el autor hasta el momento, donde se recogen obras de teatro –*Mal sin provecho* (*Drama en dos actos*) y *Las fiestas de Villamojada* (*Zarzuela en un acto*)-, catálogos de dibujo –*Mis compañeros* (*Caricaturas*)- y piezas literarias de diverso signo –*De la España ignorada* (*Impresiones*), *Elogio de la cultura* (*Discurso*), *Muñecos y caretones* (*Autocrítica ilustrada*), *La feria triste* (*Cuentos*), *Rueda de noria* (*De la España en atraso*), *El panorama* (*Conferencia*), *Visiones del porvenir* (*Narración*) y *El periódico de Martín Rubio* (*Novela*)-. A estas obras habría que añadir *Granada... Granada* (*de la ciudad y las almas*) y *El libro de los toros* (*recuerdos de un sport*)¹⁴. Todo ello vendría a corroborar la dimensión de Román como un fértil creador literario pero también como un pensador concienciado con la realidad de su época y con las fracturas que en ella se estaban produciendo y que pudo constatar debido a los continuos traslados a causa de su labor funcional como Pericial de Aduanas, que le llevaron a pasar por San Pedro del Pinatar, Estepona, Sabinillas, La Bouza (Salamanca), Lepe, Algeciras, Granada, Málaga hasta instalarse definitivamente en Madrid, donde llegaría a ser jefe superior de negociado, y donde fallecería el 9 de febrero de 1957¹⁵.

Finalmente, de su fecunda producción plástica, no estudiada aún de modo sistemático ni evaluada en su dimensión y calidad estética, reseñemos apenas algunas creaciones de importancia: la decoración del Casino de San Pedro del Pinatar y del comedor del General González Parrado¹⁶, obras de imaginería procesional –*Cristo yacente* (1944) para la Real, antiquísima y venerable Cofradía del Santo Entierro (Parroquia Nuestra Señora de la Palma)¹⁷ y *Cristo atado a la columna* (1946) para la Ilustre Hermandad y Cofradía de penitencia de Nuestro Padre Jesús atado a la columna (Capilla de Nuestra Señora de Europa)¹⁸-, religiosa –*San Isidro*-, folclórica y costumbrista –la citada *Sacromonte*, también exhibida en Madrid en 1934 o *El Mestizo*- y obras de escultura pública –*Busto del Doctor Morón*, y los relieves *La Caridad* y *La ninfa de la vendimia*- y privada, como las esculturas simbólico-históricas –*Achares* y *El Espía*- para el Casino de su Algeciras natal. Dentro del campo plástico, habría que añadir, por excepcional, su álbum de dibujos titulado *Visto y oído. Cuadros del Madrid Rojo*¹⁹.

¹³ GONZÁLEZ ANAYA, S.: “La vida múltiple”, en VV.AA.: *Exposición en la Academia de Bellas Artes...*, p. 27.

¹⁴ *Granada... Granada* (*de la ciudad y las almas*), Málaga, Imp. La Regional, 1925; *El libro de los toros* (*recuerdos de un sport*), Málaga, Imp. La Regional, 1925.

¹⁵ BOLÚFER VICIOSO, A.: “José Román: Semblanzas y notas de un álbum familiar”, en *Almoraima*, nº 9, pp. 86-87.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 86.

¹⁷ VV.AA.: *Semana Santa en la Diócesis de Cádiz y Jerez*. Sevilla, Gemisa, 1988, p. 178.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 160.

¹⁹ BOLÚFER VICIOSO, A.: “La guerra civil a través del álbum de José Román “Visto y oído”. Cuadros del Madrid Rojo”, en *Cuadernos del Archivo Municipal de Ceuta*, nº 11, 1997, pp. 295-330.

3. Frente al lienzo: aportaciones e innovaciones. Valoración crítica

El propio subtítulo de *Frente al lienzo* es ya una declaración de intenciones: *Juicios, acotaciones en la sombra, por un espectador ingenuo*. No es la obra un compendio de críticas cinematográficas ni una teoría razonada sobre el nuevo medio, no es un elogio ni una censura, sino algo muy distinto y por ello extraordinario: un acercamiento sincero, un conjunto de comentarios, impresiones y reflexiones directas y articuladas sobre las virtudes y fallas de un medio artístico y un espectáculo, el cine, que se está imponiendo en las costumbres sociales de su época al tiempo que las condiciona.

Frente al lienzo resulta un ajustado ejemplo de la definición humanística de ensayo desarrollada por Montaigne²⁰, en cuanto que exposición libre de la opinión particular y revisión de las experiencias personales aprehendidas a lo largo del tiempo, sin afirmaciones categóricas ni pretensiones científicas, luego defendida por Adorno, para quien el ensayo se caracteriza por ser un proceso inmediato, urgente, asistemático, fragmentario, metódicamente *ametódico*, que no obedece a las reglas de juego de la ciencia y la teoría, un proceso que “no se propone buscar lo eterno en lo perecedero y destilarlo de ello (...) sino más bien eternizar lo perecedero”²¹.

José Román, que en estos momentos cuenta con 53 años, un amplio bagaje literario y artístico y hace más de una década que el ayuntamiento de su localidad natal le dedicó una calle, se ha visto seducido por el nuevo medio y se ha convertido en espectador asiduo y conocedor versado, acercándose al fenómeno cinematográfico con ojos genuinos pero seguro de la necesidad de valorarlo desde parámetros artísticos y mediante una sensibilidad crítica, formada en la experiencia, cuyas máximas fueran la imparcialidad, la independencia y la sinceridad: “Es esto el diario de un espectador ingenuo, que en una asistencia continuada fue formando juicios, independientes, sin ninguna predilección, sin partidismos de ninguna tendencia, de ningún as, de ninguna estrella, que en el cine hay tantas, como en el cielo geográfico”²².

El texto se estructura como una sesión cinematográfica: comienza con la luz encendida, ante la pantalla en blanco, con la expectativa de la inmediata proyección y finaliza cuando el último de los rollos termina dejándonos unos instantes en una oscuridad valorativa que se aprovecha para enjuiciar el espectáculo al que acabamos de asistir. Con la ingenuidad de quien valora un fenómeno nuevo cuyos ecos serán impredecibles en un futuro inmediato. Y concluye recordando cuando una noche de Feria en Sevilla, años antes, en un salón de la calle Sierpes –tal vez en el Café Suizo (Salón Imperial), en el Café del Nuevo Mundo, en el Cinematógrafo Lumière...²³– donde apenas cabían veinticinco personas, pudo asistir a un espectáculo, quizá por primera vez, en el cual se exhibían unos cuadros extraños que pronto identificaría como algo muy distinto a la linterna mágica, algo tan diferente y fascinante que le cautivaría ya de por vida: el cinematógrafo.

²⁰ MONTAIGNE, M. de: *Ensayos*. Madrid, EDAF, 1971, pp. 400-402.

²¹ ADORNO, T. W.: “El ensayo como forma”, en *Notas de Literatura*. Barcelona, Ariel, 1962, p. 21.

²² ROMÁN, J.: *Frente al lienzo (Ensayo crítico)*. Málaga, Imprenta La Regional, 1924, p. 10.

²³ Vid.: COLÓN, C.: *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla (1896-1928)*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981; y BARRIENTOS BUENO, M.: *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906)*. Sevilla, Universidad, 2006.

3.1. El cinematógrafo como espectáculo y arte total

El ensayo viene a la luz, de ahí su importancia, en un momento histórico en el cual el cine se encuentra en un estadio de tránsito y transformación, donde se trasciende la inicial concepción del *cinema* como mera curiosidad técnico-científica, hasta una nueva comprensión del medio donde se encuadra, bien como recurso de ocio y herramienta para el divertimento de masas, bien como mecanismo a partir del cual desplegar un proceso creativo. Se estaba consumando ya en la cinematografía uno de los rasgos de la sociedad moderna que un lustro después constataría Ortega y Gasset en *La Rebelión de las masas*: los procesos de nivelación que situarían los productos artísticos a medio camino entre alta y baja cultura²⁴.

En este sentido algunos autores coetáneos identificarían la cinematografía como arte dinámico-plástico que englobaría distintas especies artísticas (arte *pictural*, arte dramático y arte pantomímico)²⁵, mientras otros enmarcarían su importancia en cuanto que arte nacido del capitalismo y de la máquina y, por tanto, respondería a una creación social intrínsecamente contemporánea, razón igualmente decisiva para que ciertos sectores academicistas negaran esa condición estética²⁶. En general se aceptaría la especificidad del cine frente a las artes tradicionales, si bien se establecerían relaciones de cohabitación con las artes plásticas y con la música, para unos por las dependencias de todas con respecto del espacio y del movimiento²⁷, para otros por las relaciones de percepción visual y espiritual desplegadas por todas²⁸. Poco a poco, sin embargo, se iría fraguando la idea del cine como la expresión artística más ecuménica y popular, y por lo tanto, en su misión general estaría el establecerse como vehículo propicio para acercar los recursos de la creatividad a todos de modo global²⁹. Desde el inicio deja claro Román que para él el cine es un espectáculo total, un marco incomparable, fantasmagórico y rutilante, en el que la vida acontece, con todas sus miserias y bondades. El cinematógrafo es capaz de atrapar el dinamismo del ser y del acontecer, encapsularlo y mostrarlo una y otra vez, permitiendo abrir un vano en el aire por el cual asomarse a cualquier situación, a cualquier espacio físico, a cualquier tiempo histórico:

“...la pantalla es el mundo que se mueve, todo el mundo, con sus pasiones, con sus personajes idiotas, con sus hombres sabios, sus santos y sus pícaros; que allí mismo se representa el amor y el negocio, el rasgo de Caridad y la doblez oculta, la poesía y el drama, lo ramplón y absurdo, y la belleza de las cosas y de los espíritus...”³⁰.

Si bien reconoce que nadie podía sospechar que el nuevo invento alcanzara más allá del estatus de entretenimiento snob, erudito tal vez, reducido a mero divertimento de unos pocos, no deja de ser sorpresivo que el espectáculo haya ocupado un

²⁴ BENET, V. J.: *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2012, p. 56.

²⁵ GONZÁLEZ ALONSO, L.: *Manual de cinematografía: como arte, como industria, como espectáculo y como profesión*, Madrid, [s.n.], 1929, pp. 68-69.

²⁶ VELA, F.: “Desde la ribera oscura (Para una estética del cine)”, en *El Arte al cubo y otros ensayos*. Madrid, Imp. Ciudad Lineal, 1927, pp. 27-28.

²⁷ DÍAZ-PLAJA, G.: *Una cultura del cinema*. Barcelona, La Revista, 1930, p. 38.

²⁸ GÓMEZ MESA, L.: *Autenticidad del cinema (teorías sin trampa)*. Madrid, GECEI, 1936, p. 142.

²⁹ JARNÉS, B.: *Cita de ensueños (Figuras del cinema)*. Madrid, GECEI, 1936, p. 29.

³⁰ ROMÁN, J.: *op. cit.* p. 9.

hueco tal en el cotidiano devenir social, hasta tal punto que lo que fue distracción de una minoría hubiera pasado a ser obsesión para las masas³¹. Otros autores posteriores notificarán ese deslizamiento desde los cineclubs hasta las grandes salas populares donde se desplegarán todas las sinfonías de la imagen³².

La causa de tal desarrollo, intuye el autor, se debería a que los avances técnicos habrían propiciado mayor veracidad en la ficción representativa; de burdos e infantiles ardidés que trataban de la acción trágica –y que no eran sino intentos risibles que provocaban la carcajada del público- se habría pasado a realizar tomas directas de la realidad que posteriormente se insertaban en el montaje final, creando una mayor sensación de verosimilitud en la trama, como concurría en los incendios de *Quo Vadis* (1924)³³, en el alud de *La Avalancha* (1923)³⁴, en la tormenta de nieve en *El Fuego de la vida* (1923), donde la actriz Priscilla Dean (1896-1987) era arrastrada por la corriente³⁵. A estos avances tecnológicos se suma la adaptación de la dramaturgia actoral a las necesidades expresivas de un nuevo medio que debía separarse de los procesos comunicativos consolidados secularmente por las artes escénicas tradicionales.

3.2. Cambio de paradigma

El cambio de paradigma se iba a producir cuando el medio, tras los primeros años, trascendiese la simulación burda, la emulación teatral basada en escenografías canónicas que enmarcaban la acción dentro de un espacio escénico restringido, tomando conciencia de sus singulares propiedades distintivas.

“Durante algunos años, parece mentira, (...) las ediciones se limitaron a escenas de bastidor, puertas de teatro, murallas y paredes formadas de rompimientos, cajones forrados de telas que imitan groseramente las piedras, y se simulaban los barcos tal como en las obras teatrales. Parecía que el cinematógrafo no iba a tener más campo fuera de estos límites”.³⁶

La superación del modelo se intuye en la capacidad del *cinema* para establecer una documentación fidedigna del mundo a partir de la toma directa de la realidad y su inserción y edición en la narración cinematográfica, ya que la imagen dinámica superará siempre a la imagen estática o fotográfica:

“Por muy adelantada que se mostrase la fotografía en perspectiva plana, la fija estereoscópica... ¿cómo podríamos nunca suponer, que aquello era así, que la Naturaleza era en realidad tan pródiga en panorámica belleza, en visualidad de sombra y luz, que se podían producir aquellas tormentas, aquellos aludes...?”³⁷

³¹ *Ibidem.*, p. 13.

³² FERNÁNDEZ CUENCA, C: *Fotogenia y arte*. Madrid, Proyección, 1927, pp. 45-46.

³³ Román puede referirse al film dirigido por Enrico Guazzoni en 1912 o, probablemente, al homónimo de Gabriele Ambrosio y Georg Jacoby, con la colaboración de Gabrielle D'Annunzio en 1922, ambos de producción italiana.

³⁴ Se refiere al film austriaco *Die Lawine*, dirigido por Michael Curtiz –quien aún firmaba como Michael Kertezj-, con guión de Ladislaus Vajda –padre de Ladislao Vajda-, y protagonizado por Victor Marconi, Mary Kid y Lilly Marischka.

³⁵ Aunque Román lo cita como *El Juego de la Vida*, sin duda se refiere al film de 1923 *The Flame of Life*, hoy perdido, dirigido por Hobart Henley, basado en la novela de la escritora inglesa Frances Hodgson Burnett titulada *That Lasso 'Lowrie* s.

³⁶ ROMÁN, J.: *op. cit.*, p. 25.

³⁷ *Ibidem.*, p. 21.

El cine se pondrá al servicio del descubrimiento físico y antropológico del mundo; ese procedimiento de indagación debía ahora separarse del cajón escénico teatral desde el cual se había conformado. Ahora bien, esa superación pronto caería en el documentalismo, mecanismo que fomentaba el conocimiento y la instrucción, dando respuesta a la curiosidad del espectador. Esa respuesta se sustanciaba en imágenes –que fueron pronto denominadas “pinturas rupestres del cine”³⁸– que o bien anunciaban paraísos exóticos (de las orientales hilaturas de seda a la tropical recolección del caucho), o bien apelaban a mostrar la cotidianidad más truculenta: ejecuciones y ajusticiamientos públicos, la extrema pobreza, la enfermedad, la locura. Ni una ni otra línea de actuación podrían perdurar en el tiempo: en la primera, la instrucción no conllevaba distracción, ante la segunda, la sociedad del momento establecía severas reprobaciones morales.

En poco tiempo se pasó de documentar el mundo, de documentar la vida, al registro dirigido de los dramas del mundo y la vida. De alzar acta notarial de la vida a establecer la narración como realidad³⁹. La superación provendría de un cambio y recombinación de factores en la ecuación cinematográfica: la puesta al servicio de la gestión de la emoción dramática a través de una ficción programada de todas las posibilidades técnicas que los procesos cinematográficos podían proporcionar. Y en ese ámbito descuellan los nuevos creadores del hoy del mañana, los *meteurs*, los cineastas, entre los que Román destaca a Rudolf Meinert, Victor Sjöström, D. W. Griffith y Ernst Lubitsch⁴⁰.

3.3. Tres esferas de lo sensible: lo italiano, lo germánico y lo norteamericano

Román distingue tres sensibilidades que se corresponderían con los más importantes centros de producción cinematográfica del momento. Y estas diferencias eran constatables desde la gestualidad actoral hasta la luminosidad de los films o la actitud del público.

Lo italiano, lo mediterráneo –puesto que se incluye en esta categoría a las producciones francesas– se subraya como origen de la generación de emociones dramáticas en la esfera cinematográfica, en lo que Román llama la “modalidad italiana”, esto es, “la composición de una frase”⁴¹ mediante la dramatización gestual que recaía en la capacidad de escenificación e interpretación de los actores, donde aquella no podía representar más que una herencia teatral. Frente a esas posiciones reseña las innovaciones en este sentido aportadas por Norteamérica donde actores –y sobre todo, actrices– despliegan una mayor naturalidad en las formas y también en la asignación de roles. Ante la esbeltez, los trajes de noche, la rigidez del frac, los escenarios palaciegos de las producciones europeas, aparecen nuevos arquetipos, dotados de un vocabulario de gestos más expresivo⁴², propios de una sociedad joven y moderna. A través de la pantalla es posible vislumbrar la incipiente emancipación femenina, manifestada en los nuevos hábitos laborales y una naturalidad distinta en el hacer y el actuar de “unas muchachas rubias, reidoras (...) que manejaban pistolas y rifles,

³⁸ VELA, F.: *op. cit.*, p. 25.

³⁹ CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, D.: “Realidad social en las primeras imágenes del cine español”, en *Prisma Social*, nº 3, diciembre 2009, p. 15.

⁴⁰ ROMÁN, J.: *op. cit.*, p. 101.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 31.

⁴² VELA, F.: *op. cit.*, p. 32.

los volantes de los autos (...) y tecleaban nerviosas sobre las typewriter...”, cuyos “vestidos eran sencillos, sombreros flexibles, gabanes con amplios cuellos y bolsillos enormes...”⁴³.

La industria norteamericana parecía haber comprendido bien pronto los requerimientos de un público que reclamaba espectáculos sencillos, dinámicos, activos, que alimentasen su única intención: la distracción ociosa. A esta ecuación habría que añadir un nuevo elemento: el cine germánico –por extensión, centroeuropeo y escandinavo– que difiere de los anteriores en mucho de sus perfiles y que para Román aportaría una serie de innovaciones que no sólo podían circunscribirse a sus personajes y a los artistas que los representaban. Las diferencias eran más profundas y el autor avanza muchas de esas disonancias que pasaban por un mayor realismo en la profundidad psicológica de los personajes, huyendo del maniqueísmo simplista de las producciones americanas, lo que hacía que los filmes alemanes ridiculizaran en ocasiones el *american way of life*.

Uno de los factores de distinción en el despliegue de la dramaturgia entre el cine americano y el nordeuropeo será el diferente uso de la iluminación, lo que en el caso del segundo acentuará los rasgos expresionistas de la acción. Si en las producciones norteamericanas la plena luz es completa y ciega el exceso de claridad, en el cine alemán el uso de la luz se matiza y se usa de modo más plástico en la acentuación del dramatismo, actuando como perfilador de la composición del carácter de los personajes una “...semiclaridad que permite dar valor a las carnes, más intensidad al modelado de las cabezas, más honda sensación de verdad, de realismo, de sangre y espíritu, dentro de las personas”⁴⁴.

El uso de la luz introduce también unas sustantivas diferencias entre ambos polos en la presentación y representación del paisaje, donde en el norteamericano siempre es teatral, de perspectiva lejana, cual orla natural que enmarca inevitablemente una acción, mientras en el caso alemán el paisaje juega un papel dramático y su inclusión se manifiesta siempre “con una vulgaridad estudiada de agobio”⁴⁵, algo que parece concurrir en *El Gabinete del doctor Caligari* (1920), que Román incluye en una nueva escuela de estética que sueña “con el impresionismo cubista”⁴⁶.

3.4. Análisis de las emociones. Sobre lo real y lo verosímil

La emoción, su gestión expresiva y el análisis consiguiente de su administración en los procesos cinematográficos van a ser un tema recurrente tanto en el ensayo de Román cuanto en escritos y reflexiones posteriores sobre el medio. Tras un exceso de realidad y del drama de la vida, en el que la cinematografía había caído ahondando en unas emociones demasiado groseras, basadas en la estupefacción, que presentaban una realidad directa (enfermedad, vicio, alcoholemia), el medio se había percatado que no coadyuvaban a alcanzar la diversión, puesto que no hacían sino recordar al espectador una realidad miserable de la que pretendía evadirse. El avance estribó en sublimar las emociones mediante la representación ficticia, *ficcionalada* y recompuesta de la realidad: se había pasado de las emociones directas basadas en la

⁴³ ROMÁN, J.: *op. cit.*, pp. 33-34.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 40.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 95.

presentación especular de la vida a la representación *guionizada* de una vida dramatizada, idealizada por el tamiz del arte.

“Es la que debe proporcionar el arte, y grande, que es el cine, –séptimo arte- donde se aprenda, donde se despeja la imaginación, donde se vislumbre el panorama extenso de la vida lleno de matices, y ocultas en los posibles sus lacras, aunque pase ante nuestros ojos el horror de lo que hacen los hombres, como enseñanza histórica”⁴⁷.

Resulta evidente el concepto moral que adelanta Román: la cinematografía será esclava de las posibilidades docentes y morales que el nuevo arte comporta. Además, la gestión de la emoción, en tanto que manifestación artística, debe ponerse al servicio de la formación del gusto y de la moral del público. Para ello debía acontecer un proceso de identificación, un proceso en el cual el espectador empatizase con las vicisitudes del héroe o heroína, y anhelase alcanzar sus virtudes y compromisos. Ese proceso era doble, por cuanto el actor también, para cumplimentar su trabajo, debe anular su personalidad para apropiarse de las emociones y sentimientos del personaje, haciéndolos suyos, en una suerte “de desdoblamiento psicológico y fisiológico”⁴⁸.

Cobrará singular importancia, durante esta década y la siguiente, la discusión entre realidad y verosimilitud, entre representación y apariencia, tratando de discernir los justos límites y los efectos en las relaciones intercurrentes entre ambos parámetros. Constata el autor el uso de acróbatas de circo como dobles y especialistas que sustituían a las figuras de la pantalla en las escenas más comprometidas⁴⁹, del mismo modo que señala la importancia, en la recreación cinematográfica de la realidad de los efectos especiales, ya fueran éstos atmosféricos (lluvia, viento...), ya fueran el uso de maquetas, objetos simulados, maquillajes, filmaciones inversas...:

“El viento huracanado lo produce el motor de un aeroplano que montan sobre un bastidor de ruedas. El pescado no sale de la boca de nadie –filmación inversa- la lluvia se consigue por unos techos de zinc llenos de agujeros sobre el que proyectan fuertes mangas, (...) los navíos de las batallas del mar son barquitos (...) los castillos que explotan son la reproducción del verdadero, hecho en modelo de juguete fotografiado a distancia; la cara de los actores no tiene su color natural, que es ocre, con las ojeras verdes... precisamente para que salga natural; ni las actrices lloran, salvo excepciones muy contadas –glicerina- ni las porretas de los guardias pueden hacer ningún daño”⁵⁰.

Para Román, probablemente influido por su formación plástica pero en ningún caso errado en el pronóstico sobre el cine, la verosimilitud no se alcanza por medio de la verdad sino por medio del ensayo reiterado una ficción que se finge verdadera y se nos presenta como tal. La realidad trasladada al cine no garantiza un resultado creíble; la ficción trucada y efectista, por el contrario, si provoca sensación de verdad. La teoría posterior se encargará de reafirmar esta idea: en el *cinema* obra y representación son una misma cosa, tanto, que todo es representación, tanto, que

⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸ GONZÁLEZ ALONSO, L.: *op. cit.*, p 89.

⁴⁹ ROMÁN, J.: *op. cit.*, p. 117.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 121.

todo personaje es lo que parece, “es exactamente igual a *su apariencia*”⁵¹. En comparación con el actor de teatro, que finge, simula y se adapta a la letra, el actor de cine procede exteriorizándose⁵².

3.5. Argumentos y caracterización de personajes

El escritor andaluz denomina a los argumentos cinematográficos *motivos argumentales*, tal vez por su militancia en las artes plásticas, tal vez porque podamos encontrar antecedentes que establecen analogías entre la literatura (y más concretamente la novela) y el cine⁵³. Otros autores posteriores se atreverán a realizar clasificaciones más ambiciosas y distinguir entre los films documentales y los llamados *de argumento*, y dentro de éstos señalar una serie de géneros: de aventuras, de historia filmada o cine histórico, cine-novelas o cine literario, cine-dramas, comedias, parodias, musicales⁵⁴..., si bien no faltarán teóricos vinculados a las vanguardias literarias que denuesten los argumentos folletinescos amparados bajo apariencias domésticas⁵⁵, o que, incluso, defiendan que el verdadero objeto del cine debía ser “contarnos historias de cuerpos y movimientos y no de almas y problemas”⁵⁶.

Comienza Román analizando los motivos de espías, muy en boga por la época, donde la figura femenina, en su arquetipo de *femme fatale*, se revela ante el espectador como una simbiosis perfecta entre malignidad y belleza. En ésta y otras tramas distingue varios tipos cinematográficos: el *héroe físico*, gigante vestido de *dandy* que venía a defender causas nobles mientras se enzarzaba sin contemplaciones en sobrehumanas y desiguales peleas; la *damisela espiritual*, muñeca inocente entre los brazos del gigante y que representaba la virginal honestidad sin tacha; el *compañero fiel*, personaje pequeño y desmedrado que acompaña a los protagonistas y les sirve de auxilio a pesar de su falta de facultades físicas⁵⁷. Junto a ellos el autor reseña lo que denomina *animales sabios*: monos, perros, elefantes, caballos o cualquier otro animal que desplegara roles humanos y luciera habilidades circenses al servicio del guion.

En cuanto al género cómico, se señala cómo las primeras cintas causaban extrañeza entre el respetable por encontrarse la comicidad muy alejada de la sensibilidad española, quedando relegadas a “programas baratos, programas de pueblo y públicos de domingo, de amplia tolerancia...”⁵⁸. Sobre todo, tras Tontolín y Toribio⁵⁹, serán cómicos como Max Linder, de quien alaba su ingenio fino, rápido, su gesto apropiado y figura atrayente, alejada de vulgaridades y, por encima de los demás, Chaplin, “filósofo único”, quienes inviertan la situación y doten de dignidad al género. Consciente de que éste último ha descubierto un cauce de comicidad novedoso, por lo que ha sido intensa y burdamente imitado, analiza su proceso de construcción

⁵¹ VELA, F.: *op. cit.*, pp. 48-49.

⁵² AYALA, F.: *op. cit.*, p. 130.

⁵³ GÓMEZ CARRILLO, E.: *En el reino de la frivolidad*. Madrid, Renacimiento, 1923, p. 165.

⁵⁴ GONZÁLEZ ALONSO, L.: *op. cit.*, pp. 37-48.

⁵⁵ JARNÉS, B.: *op. cit.*, p. 27.

⁵⁶ PORLAN MERLO, R.: “Riesgo y ventura del cine” (1931), en UTRERA, Rafael, *Rafael Porlán Merlo. Memoria cinematográfica*, Sevilla, Productora Andaluza de Programas, 1992, p. 40.

⁵⁷ ROMAN, J.: *op. cit.*, pp. 58-60.

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 125.

⁵⁹ Sobrenombres por los que eran conocidos en España, respectivamente, el cómico norteamericano Larry Semon (1889-1928) y el comediante francés André Deed (1879-1940).

de la argumentación cómica, que parte de unos geniales recursos de improvisación los cuales, a través de la repetición, del ensayo paciente, de la selección del gag, del estudio del gesto, quedan sublimados en unos modelos de actuación de aparente y natural sencillez. A partir de él nacerán otros competidores:

“Biscot, gracioso sin contemplaciones; Buster Keaton, el de los trucos imposibles y entre ellos Arbuckle Roscoe [sic], el popular ingenuo, el aniñado gordinflón, agilísimo a pesar de su mole, (...) y a su nivel Larri Semon, Lloyd Harold [sic], el primero con sus saltos inverosímiles, su cara de ratón... el segundo fino como una anguila, admirable acróbata...”⁶⁰.

El ensayista toma conciencia de que el público encuentra risible producciones serias y se aburre ante situaciones cómicas, de lo cual deduce que a la comicidad no se llega por la espectacularidad de los efectos, sino por la trama, lo que anticipa la comedia de situación, ya que el público “se ríe siempre, y disfruta siempre, cuando le proporcionan arte verdad de situaciones cómicas, no por lo que diga el letrado, a veces de irritante majadería, sino por la situación de los personajes, por la trama, por el asunto, sin acrobatismos ni autos locos”⁶¹. Otros autores, con fino instinto, señalan como Linder contagia comicidad por simpatía situacional, Chaplin por ridiculidad en el conflicto dramático, y Pamplinas (Buster Keaton) por impasibilidad y contraste⁶².

Tras el género cómico el análisis se centra en los seriales, films seriados o series de películas, tanto policiacas cuanto westerns. En uno y otro género, la lucha de *meteurs* y productores se centra en vencer convencionalismos y cierto cansancio del público. Tras las primeras series policiacas, como la protagonizada por Nick Carter, arquetipo del detective *sherlockiano*, las innovaciones incluirán la reinención del protagonista (la *muchacha detective*), las casas misteriosas (llenas de endiabladas trampas y guarida de antagonistas), las bandas organizadas de malhechores, y sobre todo el retorcimiento del suspense como factor preponderante en la trama. De igual modo, tras las primeras series de cowboys y pieles rojas, de William S. Hart, Douglas Fairbanks Sr. y de Tom Mix, tras las carreras desenfrenadas de los caballos y la agilidad física de los actores, las tramas, situaciones, personajes y paisajes, que en un primero epataron por lo novedoso, aburren por su repetición constante: “los ranchos, los establecimientos donde las pobres figurantas bailan y beben, y son maltratadas de un modo bestial, las atribuciones del Cherif [sic], el alejamiento de las verdaderas autoridades; las montañas de California y los lavaderos por donde corren las arenas cargadas de oro...”⁶³.

3.6. La moral en el cine

La gestión y administración de las emociones no había sido el único caballo de batalla en la reflexión moral sobre el nuevo medio; el debate se extendía a enunciar las posibilidades pedagógicas y moralizantes desaprovechadas, y a denunciar la proliferación de un cine insano y corruptor⁶⁴. Román toma alguna de sus reflexiones

⁶⁰ ROMÁN, J.: *op. cit.*, p. 127.

⁶¹ *Ibidem.*, p. 129.

⁶² GONZÁLEZ ALONSO, L.: *op. cit.*, pp. 46-47.

⁶³ ROMÁN, J.: *op. cit.*, p. 147.

⁶⁴ Para comprender el ambiente moral de época, a nivel global, con respecto al cine, véanse algunos textos publicados en España: BARBENS, F. de: *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro*, Barcelona,

de un sustrato moral de época y de una serie de ideas preconcebidas: el arte –y el cine como tal considerado debía compartir esas premisas- debe ser portador de valores morales inequívocos. Pero ahora, cuestión que hace de la cinematografía una herramienta de transmisión comunicativa de primer orden y que puede servir como elemento fundamental y primordial de propagación de ideales e ideologías, el afán docente y doctrinal que toda expresión artística debería compartir, iba acompañada de un indisoluble carácter de entretenimiento y espectáculo. Y de sentido emotivo, sorpresivo, siempre dentro de la contención que impone el buen gusto:

“Es la sorpresa de la intimidad anímica, la sorpresa exquisita, no sensual, la que está alejada del humano barro, el sentimiento de la bondad sin relumbrones ni apoteosis, la buena fe sencilla... recompensa sobre la tierra, del bien que hagamos, si alguno pudiéramos hacer... y el amor si exageración ni dramas, y sin tanto besuqueo ni tanto “cariño” como todavía se ve en muchas películas: la atracción lógica y humana, y el arte... (...) hay que salir contento de los espectáculos. Lo demás es antilógico y pasajero”⁶⁵.

Tanto él como otros autores de época se hacen eco, sin duda auspiciados por reseñas periodísticas sensacionalistas, de noticias que informaban de bandas de jóvenes malhechores que, al ser detenidos, confesaban que habían aprendido esos modos de proceder en la pantalla⁶⁶. Este proceso es denominado “la imitación perniciosa”.

Román constata que los prejuicios morales que se observaban ante la representación teatral no se mantienen con idéntica intensidad ante las proyecciones cinematográficas: si de la obra de teatro se podía conocer con antelación los argumentos que se iban a desplegar, el guion cinematográfico resultaba siempre una incógnita y ni tan siquiera el título del film ofrecía indicios que permitieran vislumbrarlos. Los conceptos morales habían ido evolucionando y habían debido adaptarse a la nueva moralidad desplegada en el lienzo. Ello hará detonar una reflexión sobre las diferencias en la representación del amor entre el teatro y en cine. Si sobre las tablas teatrales, el abrazo y el beso se hacen visibles de un modo tan afectado que resultan una impostura risible para quien los observa, en la ficción cinematográfica lo representado alcanza una naturalidad casi real.

Esa relajación en las costumbres que el cine mostraba, el autor la achaca a la peculiar sensibilidad norteamericana, no bien aceptada por un espectador nacional que se encontraba a disgusto ante temáticas frecuentemente proyectadas como el adulterio o ante la naturalidad con que la efusividad amorosa era mostrada en público⁶⁷. En ese punto establece un curioso parangón entre ósculos cinematográficos según la procedencia de las producciones: si en Italia se mostraba desmayado y dulce, el americano era más agresivo, más prolongado y dinámico, tal que más apretado y estático parecía el centroeuropeo y escandinavo. Aun así, Román se malicia que

Luis Gili, 1914; RUCABADO, R.: *El cinematògraf en la cultura i en els costums*, 1920; GENTILINI, B.: *El cine ante la pedagogía y la medicina, ante la moral y la religión*, Madrid, Imprenta A. Marzo, 1924; SLUYS, A.: *La cinematografía escolar y post-escolar*, La Lectura, 1925; *La campaña contra el cine inmoral: de lo vivo a lo pintado, de lo pintado a lo vivo*. Madrid, Imprenta Sáez Hermanos, 1935; *La campaña contra el cine inmoral. Cómo influye la Prensa en la propagación de sus perniciosos efectos*. Madrid, 1935; Acción Católica Española: *El cine y la parte legislativa (Contra el cine inmoral)*. Madrid, 1935.

⁶⁵ ROMÁN, J.: *op. cit.*, p. 49.

⁶⁶ *Ibidem.*, p. 141.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 64.

Pauline Frederick no besa de verdad y que la Pickford lo hace de puntillas, mientras la Menichelli y la Jacobini ejecutan el noble arte del beso de modo más refinado...⁶⁸.

3.7. El público

A lo largo de todo el ensayo el autor certifica, en primera persona, el paso del cinematógrafo de distracción esporádica a obsesión diaria y habitual para lo que ya puede ser considerado como gran público⁶⁹. Durante la década de los veinte y más allá, en España, será frecuente constatar un enfrentamiento directo entre quienes defiendan el cine como espectáculo de disfrute individual, silencioso y erudito⁷⁰, y quienes resalten su carácter de espectáculo popular y, por lo tanto, también global⁷¹, diatriba que llegará hasta nuestros días. Entre unos y otros cabe situar a quienes señalan los intereses económicos de las productoras como causa principal para que el *cinema* no abandone una categoría de arte menor, al claudicar ante las vulgares apetencias del público⁷².

La categorización del público cinematográfico en función de su relación intelectual con el medio será cuestión frecuente en los escritos de la década de los veinte y treinta. Jarnés, en 1936, dividirá en tres categorías a los espectadores: la tercera clase, el público acrítico o los *tontos afortunados* cuya única fuente de conocimiento es el cine; la segunda clase, quienes imaginan a través del cine una vida más perfecta y corregida, espíritus críticos; y la primera clase, la de quienes, a través del cine, aspiran a cambiar la vida y participan de ese mecanismo⁷³.

Román recurre a la pluralidad del mundo para justificar la variedad argumental, emocional, poética, de las distintas proyecciones, diversidad que encuentra su público porque tal vez sea éste quien demande, según su gusto y sensibilidad, determinado cariz en las películas por las que pagan. Mientras unos, “llenos de religiosa unción, escuchan la Quinta Sinfonía o se deleitan enfrascados en el Intermezzo de Heine, otros (...) bailan al son de un organillo...”⁷⁴. El cine posee la capacidad, como el resto de los procesos artísticos, y más aún por las posibilidades de representación que posee la imagen en movimiento, de ofrecer un espectáculo que solace los anhelos y expectativas de cada espectador, de ofrecer un producto a la medida de cada público. Hay un arte cinematográfico que persigue la representación de la mundanidad y la emoción directa que coexiste en perfecta armonía con otra cinematografía cuyos objetivos la llevarán al encuentro de la belleza de lo sublime.

Tomando como referencia *Los cuatro Jinetes del Apocalipsis* (1921), film dirigido por Rex Ingram, protagonizado por Rodolfo Valentino y basado en la novela homónima de Blasco Ibáñez, Román aprovecha la visión de la guerra, de sus estragos, de la victoria y las derrotas, de la muerte y la desolación que el cine proyecta, y de la emoción que estas recreaciones provocan en el público, a pesar de lo alejado en el espacio pero cercano en el tiempo de estos acontecimientos (recuérdese que la

⁶⁸ Se refiere Román a Pauline Frederick (1883-1938), Mary Pickford (1892-1979), Dora Menichelli (1892-1993) y Diomira Jacobini (1899-1959).

⁶⁹ ROMÁN, J.: *op. cit.*, p. 13.

⁷⁰ *Vid.*: ESPINA, Antonio: *Lo cómico contemporáneo*, Madrid, [s.n.], 1928.

⁷¹ AYALA, F.: *op. cit.*, p. 39.

⁷² PORLÁN MERLO, R.: *op. cit.*, p. 42.

⁷³ JARNÉS, B.: *op. cit.*, pp. 23-24.

⁷⁴ ROMÁN, J.: *op. cit.* p. 54.

trama de la novela tiene como eje la Primera Guerra Mundial), para establecer una reflexión sobre la capacidad empática del público cinematográfico.

“En las gradas, entre la masa vociferante que ocupa el tendido de la galería, se levanta un clamor de júbilo al desfile de las banderas estrelladas: ¿suponeís lo que esto significa? Las banderas que pasan son las americanas. Un mar ancho y profundo nos separa de ellas. Son hombres de otra raza, de otro pensamiento, muy alejado, muy distante de cuanto es nuestro, de todo nuestro modo de ser y de sentir...”⁷⁵.

La emoción no entiende de nacionalidades, el público se identifica con el drama, la tragedia, la superación y el triunfo con independencia de quién las protagonice o las sufra, por muy alejados que estemos de aquellos en lo cultural, político o histórico. Recuérdese que la obra fue ponderada en los medios como el film más grande producido hasta el momento, mucho antes incluso de ser estrenada la cinta⁷⁶ en España⁷⁷. El arte, y dentro de él con mayor fuerza el cine, permiten trabar unos lazos de identificación tan sólidos cuanto inesperados. Al fin y al cabo, el público no es más que “un corazón, un solo corazón lleno de sencillez y de ingenuidad sin trabas de gramática”⁷⁸.

Muy interesantes son otras dos consideraciones que giran en torno al público y a su consideración como elemento significativo en el espectáculo cinematográfico. En el capítulo que lleva por título *El público de los Domingos*, Román describe con certeza los hábitos del espectador medio y los programas que según estos parámetros ofertan los empresarios: mientras los días laborables la breve concurrencia habitual ocupa las mismas butacas, el abono es diario, los films serios y las reacciones convencionales y previsibles, los domingos las salas se inundan de un público ruidoso, joven, que anhela evadirse y desahogar sus instintos. El aforo, la extracción socio-cultural del espectador y las expectativas de éste condicionan el espectáculo y los programas:

“Por lo general, las empresas en estos días exhiben programas esencialmente cómicos, películas de risa, en que figuran niños, perros amaestrados, hombres que se golpean sin ton ni son, verdaderos disparates que regocijan al gran público, casi todo infantil, que lo presencia (...) La falta de edad y la falta de costumbre se complementan, y el juicio es idéntico: reírse mucho...”⁷⁹.

Se establece una clara diferenciación entre el gran público y el espectador entendido, entre el hábito cinematográfico y la asistencia esporádica. Hay un espectáculo para cada público y un público para cada espectáculo, variables que sólo confluyen cuando se dan ciertas circunstancias: incluso si el film es sencillo y se amolda a las pocas exigencias de un público que únicamente se asoma a la gran pantalla buscando evasión, cuando la producción es dirigida y protagonizada por alguien como Chaplin, el resultado es óptimo y supera con creces las expectativas. Finalmente, de

⁷⁵ *Ibidem.*, pp. 83-84.

⁷⁶ El estreno se produjo en Madrid en los salones de la Empresa Segarra, el Real Cinema y el Príncipe Alfonso, el 21 de noviembre de 1922. *ABC*, Madrid (21/11/1922), p. 27.

⁷⁷ “La más grande ‘film’ del mundo”. *ABC*, Madrid, (26/02/1921), p. 12.

⁷⁸ ROMÁN, J.: *op. cit.*, p. 85.

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 89.

modo preclaro, se pregunta si el público, todo el público, puede establecerse como juez, en función si para éste el cine es una evasión ocasional, o bien el cine es un recurso de ocio habitual.

3.8. Cine español y españoladas

Uno de los temas más originales tratados en el ensayo es aquel que aborda las problemáticas de la cinematografía española. Y lo hace, siempre con un espíritu crítico, insobornable y preclaro, desde dos puntos de vista: por una parte analiza la *españolada* como fenómeno que redundaba en el tópico exportando una imagen del país muy alejada de la realidad; por otro, evalúa las posibilidades de la producción e industria nacionales.

La *españolada* iba a nacer como género literario durante el siglo XIX, como concreción de la diferencia evolutiva en el plano social, cultural, económico, etc., del país con respecto a Europa, y pronto iba a convertirse también en recurso exótico de ficción para otros géneros artísticos, incluido el cine ya a principios del siglo XX. Algunos críticos situarán el inicio del género en 1919 con *La Gitana Blanca (Los arlequines de seda y oro)* protagonizada por Raquel Meller y dirigida por Ricard de Baños⁸⁰. Décadas después, el régimen franquista a través de la revista cinematográfica *Primer Plano*, trataría de transformar estos parámetros por los de “españolidad”, sin demasiado éxito⁸¹.

Román reconoce la vasta y diversa orografía nacional, donde ni “Grifhist (sic) pudiera hacer un contraluz mejor”⁸², así como el amplio legado cultural que representan nuestros monumentos y costumbres como motivos y localizaciones propicios para el desarrollo de la narración cinematográfica, explicándose el desprecio del medio por este patrimonio sin explotar en el subdesarrollo general de las comunicaciones e infraestructuras de un país que tan bien conocía, cuestión que también señalaría Alfredo Serrano, crítico del diario republicano barcelonés *El Día Gráfico*, un año después en un polémico libro-denuncia de amplia repercusión política⁸³. Sin embargo, desde el interior y el exterior se había propiciado una imagen pintoresca del país, pues se cuidará mucho el autor de culpar en exclusiva a la industria extranjera, sino que hará recaer las principales culpas en los artífices nacionales: “La corriente luego derivó por el margen de la torería, los cortijos, las faenas de acoso, el drama de la navaja, la pasión, los cómicos empaquetados en trajes de zajones, sin soltura, tiesos y endomingados... Exportación, pandereta”⁸⁴.

No es menos cierto que la construcción de una imagen tópica de España fue muy fomentada desde el interior, tal y como reconocía un año después a partir de un discurso dominante pleno de juicios preconcebidos que existía sobre el sur, sin embargo estos arquetipos cobraron tanta fuerza que terminaron por implantarse como hegemónicos al transmitir una imagen costumbrista de ambiente meridional. El cine no fue ajeno a ello ya que desde sus inicios, como bien señala Claver, el flamenquismo se desarrollaría como argumento y género propios, “contaminando incluso algunos

⁸⁰ CAPARRÓS LERA, J. M.: *Historia del cine español*. Madrid, T&B, 2007, pp. 29-30.

⁸¹ NAVARRETE CARDERO, L.: *¿Qué es la crítica de cine?* Madrid, Síntesis, 2013, p. 47.

⁸² ROMÁN, J.: *op. cit.*, p. 150.

⁸³ SERRANO, A.: *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción cinematográfica en España*. Barcelona, [s.e.], 1925, pp. 47-48.

⁸⁴ ROMÁN, J.: *op. cit.*, p. 157.

géneros que nada tienen que ver con lo andaluz”⁸⁵.

Algunos autores a inicio de las décadas de los veinte, entre los que Román se encuentra, frente a una industria española incipiente, se quejaban de la poca perseverancia de los inversores económicos y de las oportunidades desaprovechadas por la producción cinematográfica nacional, aquejada del secular mal nacional que todo lo fiaba a la improvisación⁸⁶. Bien sabemos hoy que este tópico no se sostiene gracias a diferentes estudios que ponen el acento en los aspectos económicos del cine mudo español⁸⁷. Sin embargo, esa sensación colectiva llegaría incluso a preocupar a las academias, tanto artísticas cuanto científicas, que pronto valorarían en la cinematografía factores económicos antes incluso que creativos⁸⁸. No obstante, no serán pocos los que reclamen la necesidad de incluir en las producciones directores artísticos cinematográficos formados en las Escuelas de Bellas Artes, que adopten una disciplina paralela a la seguida en la industria norteamericana, evitando errores de caracterización, de agrupación de personajes y de *raccord* (o continuidad cinematográfica), pero dentro de unos cánones estéticos consonantes con nuestra idiosincrasia y temperamento⁸⁹.

Se aíslan los males que aquejan a la producción nacional en tres grandes apartados: la ausencia de inversión de un capital imprescindible para el desarrollo industrial, la necesaria adaptación dramática de las figuras del teatro a un nuevo medio o, en su defecto, la formación en exclusiva de actores ajenos a las tablas⁹⁰, y el desprecio de productores y realizadores por la unidad de acción, situación y tiempo, cuestiones técnicas imprescindibles que debían ser aprendidas del cine norteamericano, ya que de no hacerlo provocarían el desinterés del público. Si bien aprecia los aciertos de films como *La verbena de la paloma* (1921)⁹¹, de José Busch, debido a las fallas descritas resulta imposible sacar partido incluso a nuestras fortalezas más características y vernáculas. Las claves de representación del baile en el cine –uso del encuadre, de la luz...- aún no son dominadas por los *meteurs* nacionales: el baile de Pastora Imperio⁹² en la gran pantalla fracasa en comparación con las fascinantes danzas orientales de Mae Murray⁹³.

⁸⁵ CLAVER ESTÉBAN, J. M.: *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2012, p. 60.

⁸⁶ ROMÁN, J.: *op. cit.*, pp. 153-154.

⁸⁷ *Vid.*: CÁNOVAS BELCHI, J. T.: “El cine mudo madrileño”, en *Cuadernos de la Academia*, nº1, 1997, pp. 47-57; y CÁNOVAS BELCHI, J. T.: “El duque de Alba y el cine mudo español (1920-1930). Apuntes sobre un posible estudio económico del cine español”, en *Cuadernos de la Academia*, nº13-14, 2005, pp. 373-382.

⁸⁸ MASRIERA Y ROSES, L.: “Aspecto artístico de la producción cinematográfica”, en *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 3ª época, 22, nº 30. Barcelona, Subs. de López Robert y Cía., 1932, pp. 539-540.

⁸⁹ *Ibidem.*, pp. 541-546.

⁹⁰ Román cita como ejemplos del fracaso de grandes actores de teatro frente a la cámara a María Guerrero (1867-1928) o Luis Fernando Díaz de Mendoza padre, mientras alaba al actor linense (era madrileño de nacimiento aunque se criara en San Roque) Antonio Moreno (1887-1967) quien desarrollaría su carrera en Hollywood.

⁹¹ ROMÁN, J.: *op. cit.*, p. 157.

⁹² El baile entre bandoleros de Pastora Imperio (1887-1979) que Román cita podría referirse a producciones como *La danza fatal* (1915), *La Reina de una raza* (1917) o *Gitana cañí* (1917).

⁹³ Román se refiere a la producción *Cleo*, que bien pudiera tratarse del film de 1922 *Peacock Alley*, dirigido por Robert Z. Leonard, donde Mae Murray (1889-1965) interpretaba a una bailarina francesa llamada Cleo of Paris.

3.9. Paciencia y Ciencia. Problemáticas y prefiguraciones técnicas

Al tiempo que da cuenta de la película *Fisiología de la fecundación*, del doctor Recasens, que se estrenó poco antes de la publicación del ensayo⁹⁴, al igual que la otra citada, *El Rey del Radio*, producción de carácter educativo y científico de la Universal, que se estrenaría en España en 1924⁹⁵, Román advierte la importancia del cine en el auxilio de las ciencias, tanto en su desarrollo empírico tanto para su difusión y docencia, gracias a la facultad para impresionar imágenes en movimiento:

“La velocidad a que puede llegarse en la impresión ha dado margen al estudio de los movimientos patológicos, nerviosos, el crecimiento de las plantas –ver crecer la hierba- biología de algunos bacilus, los movimientos browianos y el de órganos internos, auxiliado por los Rayos Roetgen; el vuelo de los pájaros, cambio de resistencia en los materiales; la teoría de la *Relatividad de Einstein se explica en esquemas científicos... de relativa sencillez*”⁹⁶.

Pero también el progreso va llegando a la cinematografía a través de la ciencia y sus aplicaciones técnicas, que se ponen al servicio de la misma, como da cuenta Román en el interés de la industria por mejorar su oferta, ya fuera por el aumento en la calidad de las pantallas, mejorando los reflejos y el cromatismo a partir de la adhesión de partículas de aluminio o polvo de cristal al lienzo⁹⁷. Incluso aventurándose a ofrecer espectáculos cinematográficos en color al constatar los adelantos obtenidos desde los inicios del medio en este campo con la fotografía octocroma, el Kinema-color, y finalmente la invención del Technicolor por parte del “profesor de la Universidad de Yale, Mr. Daniel Comstock”⁹⁸, el cine sonoro, la música incidental, el uso de la cámara lenta⁹⁹...

Los mecanismos de técnica filmica, los cortes y montajes en el laboratorio de postproducción o la mayor o menor velocidad en la filmación, la grabación a cámara rápida o lenta, inciden directamente en la construcción de la ficción y dotan de verosimilitud a una acción espectacular, si bien no todos los teóricos acreditados confiaban en el éxito de los avances tecnológicos. Fernando Vela, por ejemplo, afirmará pocos años después: “La película en colores fracasa y fracasará siempre porque (...) suprime esta insinuación de sombra chinesca que es uno de los ingredientes más simples del encanto del cine”¹⁰⁰. Ello cobraba especial importancia en el cine de animación, en las películas de dibujos. Se cita en este ámbito el meticuloso trabajo de Charles Winsor, en la serie *Mac Net*, y de Benjamin Rabier, conocido por sus films de animales. Y se detiene Román en la ponderación de la película de animación *La voz del Ruiseñor*, de 1922, realizada en Francia por Vladislav Starevich (1882-1965), film que recibiría en 1925 la medalla de oro en el Festival de Cortometrajes de EEUU.

⁹⁴ En ABC se anuncia, con motivo de la Exposición de Sanidad Higiene, la primera proyección popular del film de Recasens el domingo 9 de Marzo de 1924, a las 16:30 de la tarde. *ABC* (09/03/1924), p. 38.

⁹⁵ “Una película interesante: El Rey del Radio”, en *La Reclam*, Valencia, año IV, nº 153 (13/04/1924).

⁹⁶ ROMÁN, J.: *op. cit.*, p. 167.

⁹⁷ *Ibidem.*, pp. 163-164.

⁹⁸ Se refiere sin duda a Daniel Frost Comstock (1883-1970), físico e ingeniero norteamericano, educado en la Universidad de Cambridge, profesor en el MIT (Massachusetts Institute of Technology) y cofundador en 1914 de la Technicolor Motion Picture Corporation.

⁹⁹ VELA, F.: *op. cit.*, pp. 44-45.

¹⁰⁰ ROMÁN, J.: *op. cit.*, pp. 168-169.

El cine no sólo se transforma en herramienta auxiliar para las ciencias físicas sino también para las disciplinas humanísticas, por cuanto puede ser considerada como verdadera máquina del tiempo –como la denomina Román- y del espacio. Bien en la recreación mediante la escenografía del pasado histórico: la Judea romana en *Salomé*, la Francia revolucionaria en *Madame Dubarri*, la ciudad eterna renacentista en *Saqueo de Roma*¹⁰¹. Bien como herramienta al servicio de la zoología y la etnografía, como sucede en *Hunting Big Game in Africa with Gun and Camera* (1922), documental cinegético de H. A. Snow y que descubría al gran público la riqueza animal del continente negro¹⁰².

Román prefigura también un cine sonoro y critica que aún no se haya resuelto la problemática de falta de sincronización dramática de la música con respecto al desarrollo de los acontecimientos en pantalla, ya que mientras la orquesta “interpreta la melodía Canción de Primavera, en el lienzo se dan bofetones y patadas unos caballeros...”¹⁰³, comenta no exento de sorna. Finalmente, aboga por la precisa adaptación musical o por la inclusión de músicos *repentizadores* diestros que adapten la música al desarrollo de la acción, preludiando la aparición de la música incidental.

4. Conclusiones

Pudiendo considerarlo uno de los primeros *artistas críticos y ensayistas intuitivos* pioneros con respecto al nuevo medio, el acercamiento de José Román Corzánego al hecho cinematográfico, al *séptimo arte*, siendo unas veces perspicaz y poético, otras crítico, las más apasionado, siempre destila la convicción de hallarnos ante un gran aficionado y conocedor del medio, cuyas reflexiones se apoyan de decenas de ejemplos prácticos, fundamentales a la hora de evaluar el impacto del cine en la sociedad española de la época y los gustos y reacciones de ésta con respecto al nuevo espectáculo que comienza a popularizarse.

La importancia de *Frente al lienzo* no se circunscribe únicamente a su confirmación como precoz y sagaz texto reflexivo sobre la cinematografía en tanto que medio expresivo y recreativo incipiente, ni reside en su carácter propedéutico –en cuanto que avanza problemáticas que vendrán y que a principios de la década de los veinte apenas unos pocos intuyen (la moral, la censura, el público, la originalidad argumental, la liberación emocional, la realidad, la ficción y la verosimilitud, la mitificación del Olimpo actoral¹⁰⁴, el lugar del cine español en el mapa internacional...)- ni tan siquiera en la voluntad de un autor no vinculado al arte de vanguardia por sintetizar

¹⁰¹ José Román se refiere a los films *Madame du Barry* (1919) de Ernst Lubitsch, protagonizada por Pola Negri; *Il Sacco di Roma* (1920), producción italiana dirigida por Guazzoni y Sartorio; y, en el primer caso, puede referirse a *Salomé* (1918), protagonizado por Theda Bara, o al film homónimo de 1923 dirigido por Charles Bryant.

¹⁰² ROMÁN, J.: *op. cit.*, pp. 131-135.

¹⁰³ *Ibidem.*, p. 160.

¹⁰⁴ Entre 1924 y 1936 podemos encontrar importantes e iniciáticos escritos en torno a las estrellas de cine. A los textos clásicos de Ángel Antem (*Mary y Douglas*, 1930), Rafael Martínez Gandía (*Dolores del Río, la triunfadora*, 1930) y de César M. Arconada (*Vida de Greta Garbo*, 1929 y *Tres cómicos del cine*, 1931), habría que sumar los apartados o capítulos que dedican Ayala en *Indagación del cine* (1929), a Charlot, Buster Keaton, Janet Gaynor, Menjou, Greta Garbo o Josephine Baker; y Jarnés en *Cita de Ensueños* (1936) a Greta Garbo, Katharine Hepburn, Paula Wessely, Marlene Dietrich, Brigitte Helm y Charlot, por citar sólo algunos ejemplos.

las características esenciales y claves de una manifestación a medio camino entre lo espectacular y lo artístico. *Frente al lienzo* no es sólo la observación de un escritor, de un literato, incluso de un intelectual español, en torno al fascinante mundo que posibilita el cine y a su impacto en la sociedad del momento, sino que su principal valor estriba en establecerse como una mirada orientada y evaluadora –tal vez de las primeras en el ámbito nacional- de un artista plástico heredero de la tradición y dentro de un contexto muy personal, en torno a un nuevo cauce de expresión que comienza a ser considerado como medio y herramienta de creación artística.