

Prosa de vanguardia: tres caminos hacia el séptimo arte

El pago de una deuda a J.B.V

La relación entre ambos ha llegado a tal intensidad que [...] bien podría hablarse hoy de dos espejos, el literario y el cinematográfico, [...] uno frente al otro, robándose y multiplicando entre sí imágenes cuyo origen resulta imposible de precisar.

(José Luis Borau)*

El 28 de diciembre de 1895, en París, el cinematógrafo Lumière es presentado al público de la capital. Como si de una broma o inocentada se tratara (así lo tomaron algunos intelectuales contemporáneos al invento), Louis y Augusto vinieron a revolucionar el mundo de la imagen, en todos sus significados y, por ende, la visión de la realidad.

Este artículo se propone repasar como el «último» arte afectó a la literatura y, más concretamente, a la prosa de vanguardia. Para ello presentaremos, en primer lugar, los años más importantes de la incipiente cinematografía hispanoamericana y, en segundo lugar, delimitaremos temporalmente la Vanguardia.

1.- Relación, por países, de los años de presentación del cinematógrafo, de la primera realización nacional, del primer film de ficción (corto y/o largometraje) y del apogeo del cine mudo:

* José Luis Borau: «Literatura y cine», en Ricardo Gullón (dir.): *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pág. 866.

– Argentina: 28 de junio de 1896. *La bandera argentina* (1897, Eugène Py). *Escenas callejeras* (1901, Eugenio Cardini). Entre 1915 y 1931, año de la primera película sonora (*Muñequitas porteñas*)¹.

– Bolivia: hacia 1909. Las primeras tomas de vistas locales se filman hacia 1912. *La profecía del lago* (1923, José María Velasco Maidana). Entre 1923 y 1936, año de la primera película sonora (*La guerra del Chaco*)².

– Chile: 25 de agosto de 1896. *Un ejercicio general de bomberos* (1902). *Manuel Rodríguez* (1910, Adolfo Urzua Rosas). Entre 1916 y 1934, año de la primera película sonora (*Norte y Sur*)³.

– Colombia: hacia 1897. Ceremonias oficiales de la presidencia de la república (1905). *María* (1922, Alfredo del Diestro y Máximo Calvo). Entre 1914 y finales de los 30, ya que con la llegada del sonoro la cinematografía colombiana se vino abajo⁴.

– Costa Rica: hacia 1908. No se recoge fecha exacta. *El retorno* (1926, Rómulo Bertoni). La explotación de la cinematografía costarricense estuvo en manos de la industria norteamericana por lo que apenas se realizaron filmes nacionales en los años 20⁵.

– Cuba: hacia 1897. *Simulacro de un incendio* (1897, Gabriel Veyre). *Manuel García o el rey de los campos de Cuba* (1913, Enrique Díaz Quesada). El final de la Primera Guerra Mundial coincidió con la entrada del cine norteamericano y el declive de la producción propiamente cubana. La llegada del sonoro acabó con la incipiente filmografía nacional que fue sustituida por la estadounidense y la mexicana⁶.

– Ecuador: a principios del s. xx. Los primeros noticiarios nacionales se filmaron en 1918. La actividad cinematográfica del país se vino abajo con la llegada del sonoro (*Se conocieron en Guayaquil*, 1950)⁷.

– Guatemala: 26 de septiembre de 1896. Filmes de actualidades desde 1900. *Agente nº 13* (1912, Alberto de la Riva). La cinematografía guatemalteca dependió hasta tal punto del poder (el dictador Estrada Cabrera, primero, y el general Ubico, después) que hasta 1942 no pudo despegar (*Ritmo y danza*)⁸.

– México: 14 de agosto de 1896. *Corrida entera de toros por la cuadrilla de Ponciano Díaz* (1897, Churrich o Enrique Moulinié). *Don Juan*

¹ PARANAGUA, en Miguel Urabayen (dir.): *Diccionario del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 1991, 2.ª ed., págs. 34-35.

² *Ibid.* pág. 84.

³ *Ibid.* pág. 185.

⁴ *Ibid.* pág. 142.

⁵ *Ibid.* págs. 163-164.

⁶ *Ibid.* pág. 172.

⁷ *Ibid.* pág. 246.

⁸ *Ibid.* pág. 359.

Tenorio (1899, Salvador Toscano Barragán). Entre 1912 y 1931, año de la primera película sonora (*Santa*)⁹.

– Perú: 2 de marzo de 1897 (el Vitascope de Edison) y 1900 (el cinematógrafo de Lumière). *Los centauros peruanos* (1911). *Negocio al agua* (1913, Federico Blume). El cine mudo se limita a noticiarios de actualidad y la ficción no ocupará un lugar importante hasta la llegada del sonoro, en 1937 (*Resaca*)¹⁰.

– Uruguay: 18 de julio de 1896. *Carrera de bicicletas en el velódromo de Arroyo Seco* (1898, Félix Oliver). *Puños y nobleza* (1912, Juan Antonio Borges; inconcluso). El cine mudo uruguayo depende en gran medida del cine argentino y el sonoro no llegará hasta 1936 (*Dos destinos*)¹¹.

– Venezuela: 28 de enero de 1897. *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa* (? , Manuel Trujillo Durán). *La dama de las cayenas* (1913, Enrique Zimmerman y Lucas Manzano). Entre 1913 y 1939, año de la primera película sonora (*El rompimiento*)¹².

– Honduras, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Puerto Rico, El Salvador y Santo Domingo conocieron el cinematógrafo por las mismas fechas que el resto de los países, sin embargo su industria cinematográfica no floreció y la que hubiera desapareció en beneficio del cine norteamericano, mexicano y argentino, principalmente.

2.– Hablar de un año de comienzo y uno de fin, a estas alturas, es un tanto absurdo, pero ello no es razón para limitar el vanguardismo, más que nada por una necesidad de orden y lógica (ambos vocablos poco gratos al movimiento). No olvidemos que los vanguardismos surgen, por un lado, de la evolución del Modernismo y, por otro, de una serie de hechos históricos que provocaron en la intelectualidad europea e hispanoamericana una necesidad de reforma. Son hitos en el movimiento la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, así como su triunfo, el *crack* del 29 y la Segunda Guerra Mundial. Habría que añadir en Hispanoamérica el duro revés que supuso la Guerra Civil española. Parece claro que la Vanguardia nació, creció y murió (como movimiento histórico) en el período de entreguerras¹³.

⁹ *Ibid.* págs. 523-525.

¹⁰ *Ibid.* pág. 603.

¹¹ *Ibid.* págs. 777-778.

¹² *Ibid.* pág. 784.

¹³ Este comentario sobre la temporalidad del vanguardismo estaría de más si no fuera porque aún seguimos encontrándonos textos críticos que consideran vanguardista a autores de la segunda mitad del siglo. Llamémoslos «neovanguardistas», siguiendo la terminología de Fernando Burgos en «La prosa de vanguardia hispanoamericana». *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila editores, 1992, págs. 116-123.

La Vanguardia Hispanoamericana tiene unas coordenadas temporales si no precisas, sí aproximadas. Inscribiremos en el movimiento vanguardista a aquellos escritores cuya obra se vio afectada, en mayor o menor medida, por los «ismos» europeos, los avances técnico-científicos y los hechos históricos comprendidos entre 1914 y 1939.

El vanguardismo encontró su más completa expresión en el verso. No ocurrió lo mismo con la prosa, que anduvo, por caminos variopintos, en busca de señas de identidad propias. No obstante hay un grupo de países en los que la nómina de prosistas vanguardistas es más notable (no sólo en cantidad, también en calidad): Argentina, Chile, México. No queremos decir con esto que el resto de los países no experimentaran las técnicas que proponían los «ismos» europeos, pero a sus narradores les costó encontrar acomodo en ellas.

* * * * *

Repasada la situación cinematográfica y prosística de los países hispanoamericanos durante el período de entreguerras podemos llegar a las siguientes conclusiones:

a. El cinematógrafo, pese a ser presentado en todos los países por las mismas fechas, no tuvo igual desarrollo. Al igual que ahora, la independencia económica de cada país y su situación política fue determinante en el despegue de la industria fílmica. Existen, pues, dos grupos:

– Aquellos que poseyeron una cinematografía nacional fuerte fueron los más independientes económicamente, así como los más cosmopolitas: Argentina, Chile, México, Venezuela.

– Los que su desarrollo económico dependió en gran medida de los EE.UU. (Colombia, Costa Rica, Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Panamá), Argentina (Paraguay, Uruguay) y México (Cuba, Guatemala).

La oleada democratizadora de los años 20 fue otro factor importante para el crecimiento de la industria cinematográfica.

b. El cine mudo vivió sus años de esplendor en la década de los 20, coincidiendo con los de la Vanguardia. También fue la década en la que los países hispanoamericanos recibieron un mayor número de emigrantes del viejo continente (los primeros realizadores del cine argentino fueron italianos), los cuales, además de aportar variedad cultural, demandaban expresiones artísticas europeístas. Una voluntad cosmopolita caracterizó a países como Argentina, Chile y México, que se nutrieron de Europa y sus movimientos artísticos, para configurar un universo cultural propio que reflejara su variedad racial.

De esta manera, cine mudo y prosa de vanguardia crecieron al unísono y en su encuentro se prestaron recursos técnicos, terminología y hombres.

Los escritores del período de entreguerras se acercaron al nuevo arte por tres caminos que, aunque aquí separemos, se entremezclaron ya que muchos nombres se pasearon por los tres. La crítica cinematográfica, la narrativa vanguardista y los guiones y/o adaptaciones acercaron el séptimo arte a la literatura y viceversa.

Por razones de espacio nos centraremos principalmente en Argentina y México y se hará referencia a otros países cuando escritores consagrados se ocupen del tema.

I. LA CRÍTICA CINEMATográfica

Los ingresos de los escritores de principios de siglo dependían en gran medida de la labor periodística. La llegada del cine y su meteórico crecimiento obligó a la prensa escrita a darle un espacio en sus columnas. Los intelectuales hispanoamericanos, que vivían del artículo periodístico, encontraron un nuevo campo de cultivo con el que ampliar su economía.

Pero no fueron tan sólo razones económicas las que impulsaron a los escritores a escribir crítica cinematográfica. El cine era un arte nuevo del que había mucho que aprender y más que enseñar. El número de producciones cinematográficas que se realizaron y estrenaron en la década de los 20 y 30 fue tal, en cantidad y calidad, que el público no tuvo tiempo de educar su gusto y se limitó a dejarse llevar sin resistencia por los caminos que le ofreciera la incipiente industria cinematográfica. Los intelectuales se sintieron en la obligación de educar al público y recordar a la industria que el cine, más que artificio de entretenimiento y evasión, era arte.

– Argentina

El primer escritor que realizó crítica cinematográfica de modo regular fue Horacio Quiroga (a partir de 1919 en *La Nación*, *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, *La Novela Semanal*, *El Hogar* y *Atlántida*). Aunque inscrito en el movimiento modernista, su obra fue evolucionando hacia caminos cada vez más incalificables. Consciente desde un principio de que el cine era un nuevo arte, se ocupó y preocupó de las relaciones y semejanzas entre éste y la literatura. En sus artículos se advierte el continuo paralelismo entre el mundo de lo visto y el mundo de lo escrito, centrándose en cuatro apartados:

a.- Industria cinematográfica/industria editorial, siendo su mayor preocupación el enorme poder (nocivo en ocasiones) que ejercen ambas sobre los productos artísticos. A este respecto declara en «Los intelectuales y el cine»¹⁴ que «la primera cinta con que tropecemos en un cine cualquiera, no será una obra de arte. Después de ocho y diez cintas, ya hallaremos una pasable. [...] Si en toda la producción escénica de un año corrido, y en la otra terrible superproducción literaria mundial, tuviéramos que escoger las «obras maestras» con todas sus letras, el rubor nos subiría al rostro al constatar que sólo tres o cuatro libros o algún drama merecen el nombre de tales».

b.- Guiones-guionistas/novelas-escritores, donde su interés reside en la necesidad de buenos escritores para la realización de buenos guiones. Así en «Los films nacionales»¹⁵ escribe: «Si para escribir una novela se requiere un novelista, y para escribir un drama, un dramaturgo, para meditar, planear, desarrollar artísticamente una obra de cine, confiemos por lo menos en un escritor».

c.- Cine/teatro, abogando por la independencia de uno y otro. De nuevo, en «Los intelectuales y el cine»¹⁶ advertía de la mala influencia que ejercía la escena sobre el film: «Todo lo que de verdad, fuerza franca y fresca tiene hoy el cine, se lo debe a sí mismo [...]. Lo malo que todavía guarda y que oprime por la desviación o hace reír por lo convencional, es patrimonio legítimo del teatro, que heredó y no puede desechar todavía. La gesticulación excesiva, violenta, que comienza impresa en los mascarones de la tragedia primitiva y continúa en la afectación de expresiones y actitudes de la escena actual, es teatro y no cine».

d.- Personajes/caracteres. Para Quiroga la mediocridad de una película reside en la *imprevista ruptura* del carácter de los personajes: «Lo que menos se puede exigir en un personaje cualquiera de novela, drama o film, es que responda a una determinada línea de psicología. Un cuerdo, que se nos mostró como tal en toda la cinta, no tiene por qué (y, sobre todo, al final de la obra) hacer de repente cosas de loco, ni un loco incurable puede recobrar súbitamente la razón en el desenlace, si el autor no nos ha aprestado a esta posibilidad en el transcurso del drama»¹⁷. Pero es consciente de que este problema surge de los puntos anteriores: la industria cinematográfica concede mayor importancia a la superproducción, en detrimento de la cali-

¹⁴ Cfr. en Carlos Dámaso Martínez: «Horacio Quiroga: la industria editorial, el cine y sus relatos», pág. 1.218.

¹⁵ *Ibid.* pág. 1.215.

¹⁶ *Ibid.* pág. 1.217.

¹⁷ En el artículo de Horacio Quiroga «Las cintas mediocres-Los efectos de la superproducción», *ibid.* pág. 1.213.

dad de un film; la carrera por la productividad «exige libretos y asuntos con urgencia febril»; a ello hay que sumar un problema de abastecimiento humano: los primeros actores de cine provenían, en gran número, del teatro y las técnicas interpretativas se trasplantaron de uno a otro sin acomodo y adaptación alguna. Sin embargo, tiene claro el escritor que esto no son más que pretextos para justificar el fracaso de un film: «Ejemplo son *El jugador convertido* y *Yates el egoísta* [...]. En la primera, el fracaso se debe a que los personajes no tienen vida; y el éxito de la segunda responde a que esos mismos personajes piensan, hablan y obran conforme a una modalidad rigurosamente delineada –lo que constituye la *verdad*»¹⁸.

Nos hemos extendido en Horacio Quiroga y en sus reflexiones por ser el primero en tener conciencia plena de las relaciones existentes entre cine y literatura. A partir de aquí, la vanguardia argentina se debatió entre el rechazo público («acaso el intelectual cultive furtivamente los solitarios cines de su barrio; pero no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él»¹⁹) y la admiración plena. El despreciar o amar el nuevo arte dependió también de los grados de compromiso social que los distintos «ismos» del país estaban dispuestos a asumir: de un lado los *martinferristas* y su desprecio a lo popular, del otro los *boedistas* y su compromiso social, así como su admiración por Quiroga.

El primero en desmarcarse de la postura antipopulista del *martinferrismo*, al menos en cuanto al cine, fue Jorge Luis Borges, que comenzó a publicar sus críticas cinematográficas en *Sur*, a partir 1931.

Destacamos tres ensayos publicados en *Discusión* (1932)²⁰ y en los que el escritor estudia las distintas formas de ofrecer la realidad el cine y la literatura:

- «La postulación de la realidad» es una reflexión sobre los distintos métodos de representación de la realidad en literatura siendo el «más difícil y eficiente de todos el que ejerce la invención circunstancial», donde impera la insinuación sobre la descripción. Inscribe en este grupo pasajes de *La gloria de Don Ramiro*, las novelas de Wells y Defoe y «las novelas cinematográficas de Josef Von Sternberg, hechas también de significativos momentos»²¹. Lo que más nos importa de estas páginas es la aparición del término «novela cinematográfica» para

¹⁸ Íbid. pág. 1214

¹⁹ En el artículo de Horacio Quiroga: «Los intelectuales y el cine», Íbid. pág. 1217

²⁰ Jorge Luis Borges: *Discusión*, Madrid, Alianza/Emecé, 1995, 5ª reim. de 1ª edc. Contiene el prólogo de la primera publicación, fechada en Buenos Aires, 1932.

²¹ En el ensayo «La postulación de la realidad», íbid. pág. 64. Amado Alonso comenta de Enrique Larreta, y lo hace extensivo a Valle-Inclán, lo siguiente: «Ellos son los primeros en haber hecho estudios de gestos y también de ademanes, de movimientos corporales que

nombrar determinadas obras fílmicas, especialmente las que realizara Von Sternberg en Estados Unidos.

- «Films» es una «opinión de unos films estrenados últimamente». En la relectura actual de este ensayo no importa tanto que películas comenta, como que opinión tiene de las distintas filmografías y de sus directores más importantes. Repaso somero de la cinematografía alemana, francesa, rusa y estadounidense, para decantarse por esta última (coincidiendo en ello con Horacio Quiroga).

- «El arte narrativo y la magia» es una conjetura sobre la *realidad*, la *veracidad* y la *causalidad* para desembocar en la *magia* como único orden que rige la *novela de continuas vicisitudes* dentro la cual inscribe las obras de Poe, Melville, Chesterton, Joyce, *La ley del hampa* y *Fatalidad* (ambos films de Von Sternberg).

Para Borges la realidad en el hecho narrativo es explicable, indistintamente, a través de la literatura y del cine.

– México

La prosa vanguardista (*estridentistas* y *contemporáneos*) mexicana se inclinó hacia el cine soviético, sobre todo tras la visita de Eisenstein en 1930.

Pero aquí, como en Argentina, no fueron los vanguardistas los pioneros de la crítica cinematográfica. De nuevo escritores modernistas fueron los primeros en escribir artículos críticos. Alfonso Reyes (bajo el pseudónimo de «Fósforo») y Martín Luis Guzmán comenzaron a publicar sus columnas críticas a partir de 1915, durante su exilio en España. Las razones de ambos fueron más económicas que cinéfilas, sin despreciar por ello esa etapa de sus vidas (Reyes escribiría más adelante: «sólo Fósforo y cierto periodista de Minneápolis consideran el cine como asunto digno de las musas»²²). En México el más ferviente reseñador del Modernismo fue Juan José Tablada.

Las primeras críticas cinematográficas, realizadas de modo sistemático corrieron a cargo de Jaime Torres Bodet, publicando sus artículos en *Revista de Revistas*, desde 1925. Lo que más preocupó a Torres Bodet, y

reproducen y materializan los movimientos e intenciones del alma, con el enfocamiento de la atención a un reducido espacio, al rostro y aún a una parte del rostro, a los pies de los personajes, para indicar al lector -en el cine, al espectador- que todo allí es intencional tanto lo quieto como lo cambiante», en *El modernismo en «La gloria de Don Ramiro»*, Buenos Aires, Col. de Estudios Estilísticos del Instituto de Filología, 1942, pág. 221

²² Cfr. en Louis Panabière: «Contemporáneos y «L'esprit nouveau»: El cine», en pág. 182, donde registra a Alfonso Reyes como el primer profesional de crítica cinematográfica.

al resto de la nómina que publicaba reseñas fílmicas en *Contemporáneos*, fue diferenciar el lenguaje del cine del resto de las artes, definir el nuevo arte y su código. En 1927, e influenciado por André Gide, reivindica una relación de compromiso entre el escritor y el cine: «Los escritores más angulosos de la crónica [...] dedican gran porción de sus noticias informativas a reseñar, a ilustrar las películas del día ¿Por qué el cine no aprovecha a su vez esta expectación favorable y sustituye los recursos populares [...] por las situaciones, por la sólida geometría que podrían convertirlo en arte puro?»²³.

Junto a él, y defendiendo una industria cinematográfica de calidad, hallamos a Cube Bonifant y a Carlos Noriega Hope.

Mientras tanto Xavier Villaurrutia se preocupó por sentar las bases del lenguaje cinematográfico, para así diferenciarlo del teatro.

La Vanguardia mexicana estuvo más interesada en el cine como tal (técnica y recursos expresivos, tratamiento del tiempo y del espacio) que en el estudio comparativo entre éste y la literatura. La llegada del sonoro acabó con dicho interés: «El sonido no dejará que miremos a nosotros mismos, nos tendrá fuertemente atados a la Tierra»²⁴.

En el resto de los países el interés fue desigual: en Cuba el más prolífico fue Alejo Carpentier, publicando sus artículos en *Carteles* y *Social*, de 1928 a 1939. En Chile el más disciplinado e interesado fue Vicente Huidobro (admirador, al igual que los argentinos, del cine estadounidense), apareciendo sus reseñas en *La Gaceta Literaria* del año 1928; César Vallejo hizo crítica de forma esporádica en la revista *Mundial de Lima* (a partir de 1919), no obstante, en sus *Crónicas*²⁵ parisinas, sí encontramos comentarios sobre el interés que despierta el cine en la sociedad.

II. NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

El acercamiento al cine a través de la crítica hizo que el escritor profundizara en los recursos técnicos que la narrativa fílmica ofrecía. La mayoría de los literatos vanguardistas crecen con el cine (exceptuando los modernistas comentados, casi todos los autores nacen cuando el

²³ Cfr. en Gustavo García: «Que los que se amen sufran de modo tan poco jurídico», *ibid.*, pág. 177

²⁴ Es posible que la declaración fuera de Villaurrutia. Cfr. en Aurelio de los Reyes: «Aproximación de los Contemporáneos al cine», *ibid.*, pág. 160. Esta declaración de principios fue inicial, pero el ingreso económico que suponía la escritura de guiones y/o adaptaciones era lo bastante interesante como para no mantenerla.

²⁵ César Vallejo: *Crónicas. 1915-1926*, México, UNAM, 1984.

cinematógrafo ya está instalado cómodamente en la sociedad occidental), aprenden a ver el mundo a través de una película e, incluso, viven de él.

Igualmente hay que tener en cuenta el interés de la Vanguardia por el empirismo y el objetivismo de los discursos científicos (surgen por doquier manifiestos, programas, disquisiciones teóricas), así como por la mecánica y los avances científicos.

El cinematógrafo, a primer golpe de vista, reunía todas estas características: el tomavistas era un aparato técnico que ofrecía una sorprendente «sensación de realidad», más «objetiva» que el texto escrito (esto si olvidamos que la cámara está mediatizada por el ojo y la mano humana). Dicha «sensación» era definida perfectamente en el diario parisino *La Poste*: «De repente, la imagen [...] se anima y se hace viva [...]. Es la vida misma [...]. Cuando todos puedan fotografiar a los seres queridos no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con la palabra al filo de los labios, la muerte dejará de ser absoluta»²⁶.

De otra parte, el lenguaje cinematográfico creaba un nuevo espacio y un nuevo tiempo que permitía una renovación del «realismo» y de la fantasía. El cine surrealista (Ray, Duchamp y Epstein a la cabeza), el expresionismo alemán (especialmente Murnau y el guionista Carl Meyer) y la original realización de la ciencia-ficción en el cine mundo (los films pseudo-mágicos de Méliès y la visión apocalíptica de Lang en *Metrópolis*) ejercieron una gran influencia en la renovación de la literatura fantástica hispanoamericana.

Así las cosas, los narradores vanguardistas adoptaron y adaptaron las nuevas posibilidades que les otorgaba el discurso cinematográfico. Unos se limitaron a reflejar el nuevo arte en la temática, los más atrevidos introdujeron técnicas fílmicas en sus textos.

– Argentina

Nuevamente Horacio Quiroga sería el primero en experimentar las técnicas cinematográficas en el cuento, concretamente en los relatos fantásticos. El uruguayo admira del cine su capacidad para reproducir *la verdad de los escenarios y la naturalidad* de los movimientos.

Cuentos escritos bajo esta influencia son: «Miss Dorothy Phillips, mi esposa» (1919), «El espectro» (1921), «El vampiro» (1927) y «El puritano».

²⁶ El fragmento es de un artículo anónimo aparecido en el periódico parisino *La Poste*, el 30-XII-1895. Cfr. en Jorge Urrutia: *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar, 1984.

Los tres primeros comparten el mismo protagonista, Guillermo Grant, un enamorado del cine que se aproxima al *voyeurismo*. En el segundo y el tercero, Grant y su amante se ven asediados por espectros fílmicos que salen de la pantalla para apoderarse de sus *realidades*. «El puritano» nos presenta a un grupo de actores, ya fantasmas, que todas las noches visioanan sus películas para entrar en contacto con la realidad del espectador (variantes de este tema son, en la novela, *Niebla*, de Unamuno; en el teatro, *Seis personajes en busca de un autor*, de Pirandello, y, más recientemente, en el cine, *La Rosa Púrpura del Cairo*, de Allen).

«El hombre muerto» (relato perteneciente al libro *Los desterrados*, publicado en 1926) ofrece en sus últimas líneas una visión de la escena que se aproxima a la que podía ser recogida por una cámara: «Puede aún alejarse con la mente, si quiere; puede, si quiere, abandonar un instante su cuerpo y ver desde el tajamar por él construido, el trivial paisaje de siempre: el pedregullo volcánico con gramas rígidas; el bananal y su arena roja; el alambrado empequeñecido en la pendiente, que se acoda hacia el camino. Y más lejos aún ver el potrero, obra de sus manos. Y al pie de un poste descarado, echado sobre el costado derecho y las piernas recogidas, exactamente como todos los días, puede verse a él mismo, como un pequeño bulto asoleado sobre la gramilla, descansando, porque está muy cansado...»²⁷. En este fragmento la mente del personaje se mueve como una cámara que va de un primer plano en picado para ampliar el foco y ofrecer un plano general del lugar. Finalmente enfocará un nuevo primer plano de sí mismo en el que los puntos suspensivos operan a modo de fundido.

Borges también se deja llevar por el cine en la construcción de algunos de sus textos ficcionales, así en *Historia Universal de la infamia*, donde confiesa la influencia del cine en la construcción de algunos relatos: «Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg [...]»²⁸.

Se inscriben dentro de la técnica del cine mudo los siguientes títulos: «El espantoso redentor Lazarus Morell», «El impostor inverosímil Tom Castro», «La viuda Ching, pirata», «El proveedor de iniquidades Monk Eastman», «El asesino desinteresado Bill Harrigan», «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké» y «El tintorero enmascarado Hákim de Merv». Cada relato se divide en pequeñas escenas encabezadas por un

²⁷ Horacio Quiroga: «Un hombre muerto», *Los desterrados y otros cuentos*, Madrid, Csatalia, 1990, pág. 243

²⁸ Jorge Luís Borges: *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, 12ª reim. de la 1ª edc. Recogido del prólogo de la primera publicación, fechado en Buenos Aires, 1935.

lema, a modo de las leyendas utilizadas en el cine mudo y que ponían al espectador sobreaviso de un cambio temporal o espacial (funcionando como elipsis). Los personajes son también herederos de los de Sternberg: marginados hoy y héroes mañana, envueltos en un halo de misterio, en huida constante, más de sí mismos que de los demás; con finales amargos como sus vidas. Son personajes cercanos al mito, como los que interpretarían Emil Jannings o Marlene Dietrich para el director alemán.

Pasemos ahora a las ficciones de Felisberto Hernández. La inclusión del uruguayo (al igual que la de Horacio Quiroga) en este epígrafe se debe a dos razones: una, la dependencia de Uruguay a la industria cinematográfica y editorial argentina; dos, la influencia que ejerció su narrativa sobre el relato fantástico rioplatense.

Felisberto fue un escritor que no sólo se dejó influenciar por el cine, también vivió de él (acompañamientos al piano durante las sesiones de cine mudo). Sus primeras publicaciones (*Fulano de tal*, 1925; *Libro sin tapas*, 1929; *La cara de Ana*, 1930 y *La envenenada*, 1931) contienen recursos cinematográficos. No son tan evidentes como en sus obras posteriores (*El acomodador* o *Las Hortensias*), digamos más bien que hay una imaginaria cercana a la fílmica, parecida a la que encontramos en películas surrealistas y expresionistas. «Genealogía»²⁹ narra los movimientos de diferentes formas geométricas y metamórficas, que recuerdan a las esferas rotatorias de Marcel Duchamp. En «La casa de Irene»³⁰ aparecen primeros planos de distintas partes del cuerpo: «mientras conversaba, no podía dejar de mirar las formas tan libres y caprichosas que iban tomando los labios al salir las palabras. Después se complicaba a esto el abre y cierra de la boca, y después los dientes muy blancos» (planos filmados magistralmente por el Luis Buñuel de la etapa mexicana). «Diario»³¹ utiliza el encabezamiento de los días como leyenda y a continuación una escena concreta de cada uno, enmarcada en puntos suspensivos a modo de fundidos:

7 de agosto

... Además, me presentaron a X. Es idealista. Ibamos por un camino de árboles. Hacía viento. Al idealista se le voló el sombrero verde que se le confundía en el pasto. Corrió tras él, y al final lo pisó...

La prosa felisbertiana será una de las más *visuales* de la literatura hispanoamericana de este siglo.

²⁹ Felisberto Hernández: *Libro sin tapas*, en Felisberto Hernández. *Obras completas. Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling*, México, S. XXI Editores, 1983, Vol. I, págs. 34-36.

³⁰ Felisberto Hernández: *Íbid.* págs. 39-45.

³¹ Felisberto Hernández: *Fulano de tal*, *íbid.* págs. 13-15.

– México

La vanguardia mexicana fue la más predispuesta a la experimentación. Los principales escritores de *Contemporáneos* se embarcaron en la aventura de la «novela cinematográfica» influenciados por el surrealismo, el dadaísmo y el cine de Eisenstein. Aparecen técnicas fílmicas en los siguientes textos: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet, *Novela como nube* y *La llama fría* de Gilberto Owen, *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Return Ticket* de Salvador Novo, *El día más feliz de Charlot* de Enrique González Rojo, *La señorita Etcétera*, *El café de nadie* y *Un crimen provisional* del estridentista Arqueles Vela. Carlos Noriega Hope fue el primero en escribir un libro sobre el mundo de Hollywood, *El mundo de las sombras* (1922), así como una serie de cuentos ambientados en el mismo lugar.

El resto del continente también se dejó llevar por esta oleada cinéfila: en Chile Vicente Huidobro fue el abanderado de la novela-fílmica con *Cagliostro*, *Mío Cid Campeador* y *Tres inmensas novelas*; Xavier Abril publicaba en Perú *Hollywood* (1931) y Rosa Arciniega *Vidas de celuloide* (1935).

III. GUIONES Y/O ADAPTACIONES

La primera película que se rodó sobre una obra literaria hispana fue una versión de *Don Juan Tenorio*, realizada en México por Salvador Toscano Barragán en 1898. Quedan inauguradas las relaciones entre cine y literatura en lo que al campo de las adaptaciones se refiere.

En un principio estas relaciones se limitaron a ofrecer breves escenas de textos o personajes populares:

- *Juan Moreyra*, de Eduardo Gutiérrez, llevada a la pantalla por Mario Gallo en 1909.

- *La dama de las cayenas*, adaptación humorística de la novela *La dama de las camelias*, realizada por Enrique Zimmerman y Lucas Manzano en 1913.

- *Amalia*, de José Mármol, filmada por Enrique García Velloso en 1914.

- *Nobleza Gaucha*, inspirada levemente en *Martín Fierro*, dirigida por H. Cairo en 1915

- *Cuauhtémoc*, guión escrito por Tomás Domínguez Yáñez y dirigido por M. de la Bandera en 1917

En la década de los 20 el interés por tener un contacto directo con el mundo del cine crece y los escritores comienzan a tener relaciones más

asiduas con él, bien escribiendo guiones originales, adaptando textos propios, textos ajenos y algunos, los más cinéfilos, intentando dirigir alguna película.

Horacio Quiroga escribió dos guiones basados en textos propios: *La Jangada* y *La gallina degollada*, ambos en 1919. Con el segundo guión intentó acercarse al campo de la dirección, pero ninguno de los dos proyectos llegaron a llevarse a cabo. Años después, en 1939, Darío Quiroga y Ulises Petit Murat escribieron el guión de la película *Prisioneros en la tierra*, basándose en distintos cuentos del escritor.

Jorge Luís Borges llegó tarde al campo de la guionización (después de la II.^a Guerra Mundial) y cuando lo hizo fue en colaboración con Adolfo Bioy Casares.

Vicente Huidobro escribió *Cagliostro* que, como sabemos, fue premiado en Hollywood, pero llegó en las postrimerías del cine mudo y no llegó a realizarse.

Xavier Villaurrutia realizó un argumento cinematográfico, *El solterón*, aunque en un principio fuera creado para el teatro. Corrió la misma suerte que los anteriores. Sin embargo, tuvo más éxito tras la llegada del sonoro, siendo su primera colaboración *Vámonos con Pancho Villa* (1934). A partir de ese momento se convirtió en un guionista reputado escribiendo los guiones de las películas *La mulata de Córdoba* y *El amor es así*, ya en la década de los 40.

José Goroztiza aprovechó el auge del indigenismo para escribir su guión *Hurakán*.

En 1931 Carlos Noriega Hope escribe el guión de *Santa*, dirigida por Antonio Moreno. Fue la primera película sonora del cine mexicano.

Vicente Lombardo Toledano (perteneciente a la generación del 15) se dejó tentar y escribió en 1933 el argumento *Ha caído una estrella*, influenciado por el cine socialista y la presencia de Eisenstein en México.

* * * * *

La intención de este artículo no es otra que la de refrescar las memorias. No se ha dicho nada que no se supiera, simplemente queríamos recordar que cine y literatura se emparentaron definitivamente gracias a los vanguardistas y que, a partir de entonces, las relaciones son cada vez más estrechas. Los escritores del «boom» dieron el espaldarazo definitivo al *séptimo arte* (no es necesario dar nombres), pero no les corresponde a ellos el mérito, sino a sus predecesores, a los vanguardistas que se atrevieron a abrir la literatura a todas las artes y que descubrieron en el cine la conjugación de todas ellas. A partir de este momento, ya no es posible distinguir entre *vida* y *cine*.

«El cine alteró para siempre la mente del hombre, le acercó el mundo, le dio concreción a sus fantasías más desatadas. Ahora es difícil marcar la línea divisoria entre nuestro comportamiento natural y el adquirido por el cine, que nos ha enseñado a sentarnos, apoyar el mentón en la mano, declarar el amor o el odio, habitar nuestra ciudad, vestir»³². Vivir.

BIBLIOGRAFÍA NO RECOGIDA EN LAS NOTAS

- AA.VV.: *Historia del cine*, Madrid, Grupo 16, 1986-1987. Dos tms.
- Caballero, José: «Recuerdos surrealistas con un perro andaluz», en *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Costa, René: «Del cine a la novela: *Cagliostro* «novela-film»». Intr. a Huidobro, Vicente: *Cagliostro*, Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1993.
- Fernández, Teodosio: «Vanguardia hispanoamericana», en Gullón, Ricardo (dir.): *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Goic, Cedomil (dir.): *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea*, Barcelona, Ed. Crítica, 1988, tm. III.
- Huidobro, Vicente: *Cagliostro*, Prol. de Eduardo Anguita, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1942, 2ª ed.
- Sanz de Soto, Emilio: «Los surrealistas y el cine», en *El surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Utrera, Rafael: *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.

EVANGELINA SOLTERO SÁNCHEZ
Universidad Complutense de Madrid

³² Gustavo García: artc. cit., pág. 176.