

**Román Gubern**



***Proyector de luna***

***La generación del 27 y el cine***

La generación del 27 vivió un idilio con el joven arte cinematográfico, que representaba la modernidad estética, por su encuentro de la máquina y el arte, para crear sueños fascinantes sobre pantalla. Siguiendo el magisterio cinéfilo de Ramón Gómez de la Serna, los poetas de esta generación –como Rafael Alberti, Luis Cernuda o García Lorca– escribieron textos sobre las estrellas de Hollywood o esbozaron proyectos de guiones cinematográficos, mientras que los ensayos sobre el nuevo arte fluían de la pluma de Francisco Ayala, Salvador Dalí, Benjamín Jarnés, César M. Arconada, Ernesto Giménez Caballero... En el año del centenario de Luis Buñuel, *Proyector de luna* aporta la más completa y documentada panorámica sobre las relaciones entre la vanguardia literaria española y el cine antes de 1931, incluyendo un detallado análisis de toda la programación cinematográfica de la Residencia de Estudiantes (1927-1928) y del Cineclub Español (1928-1931) que dirigió Buñuel, así como un inventario meticuloso de toda la producción cinematográfica española de vanguardia de este período. En 1931, la instauración de la República, la implantación del cine sonoro y el eclipse del cine de vanguardia supusieron una inflexión y un final de etapa.

## ÍNDICE

### *Introducción*

1. RAÍCES
2. EL ESCENARIO CATALÁN
3. SALVADOR DALÍ: LO PUTREFACTO Y LO ANTIARTÍSTICO
4. LA SACUDIDA ULTRAÍSTA
5. LA GENERACIÓN DEL CINE Y LOS DEPORTES
6. PROCESOS DE INTERTEXTUALIDAD
7. UNA VANGUARDIA SIN CINE
8. «LA GACETA LITERARIA» Y EL CINE
9. EL CINECLUB ESPAÑOL Y SUS ANTECEDENTES
10. LAS SESIONES DEL CINECLUB ESPAÑOL
11. «UN CHIEN ANDALOU» Y «L'AGE D'OR»
12. «ESENCIA DE VERBENA»
13. «VIAJE A LA LUNA»

*Índice onomástico*

Sobre el autor

## INTRODUCCIÓN

Al comienzo del segundo capítulo de *Vida de Greta Garbo*<sup>[1]</sup> César Arconada acuñó la metáfora «proyector de luna». Era ésta una cabal expresión literaria del arrebatador encuentro de la máquina y de la poesía que tanto ensalzaron los escritores cinéfilos españoles de los años veinte. Fueron años de ebullición intelectual –a pesar de la losa de la dictadura primorriverista–, pues fueron los años de los coqueteos, y hasta de las inmersiones, en los movimientos de vanguardia que llegaban de detrás de los Pirineos. Sobre los avatares intelectuales de esta etapa de la cultura española ya se ha escrito mucho, pero ha sido mucho menos explorada en relación con el imaginario cinematográfico, que en las postrimerías del periodo mudo galvanizó a los protagonistas de aquellos lances. La llegada del cine sonoro, que canceló la producción vanguardista y coincidió aproximadamente con el cambio del paisaje político a causa del advenimiento de la República, supuso una inflexión cultural importante y en ese punto se clausura nuestra indagación.

El tema empezó a ser desbrozado muy someramente por J.F. Aranda en un librito publicado en 1953 en Lisboa<sup>[2]</sup> y permaneció congelado hasta 1980, en que aparecieron el libro de C.B. Morris *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*<sup>[3]</sup> y mi artículo *L'Avant-garde cinématographique en Espagne (1926-1930)*.<sup>[4]</sup> De manera que, siguiendo una triste tradición nuestra, las primeras aproximaciones a tema tan decisivo de nuestra modernización cultural aparecieron en el extranjero, en Portugal, en Estados Unidos y en Francia respectivamente. Entretanto, yo le había publicado a Aran-

da –a quien conocí en Marly-Le-Roy en agosto de 1958– su crucial libro *Luis Buñuel. Biografía crítica*,<sup>[5]</sup> que supuso un hito en esta indagación. Desde el final de la dictadura franquista los trabajos sectoriales sobre esta parcela de nuestra cultura comenzaron a proliferar, especialmente por obra de Eugeni Bonet, Fèlix Fanés, Fernando Gabriel Martín, Joan Minguet, Antonio Monegal, C.B. Morris, Manuel Palacio, José M. del Pino, Agustín Sánchez Vidal, Jenaro Talens, José María Unsain, Jorge Urrutia y Rafael Utrera.

*Proyector de luna*, cuyo germen lejano ha de buscarse en aquel primerizo texto que publiqué en 1980 y que ha actuado como espoleta larvada durante años, aspira a complementar los trabajos de los autores citados y de los que en alguna medida es deudor.

Agradezco también a la Residencia de Estudiantes de Madrid las facilidades que me han brindado para acceder a sus valiosos archivos.

# 1. RAÍCES

## EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL

En las primeras décadas de este siglo España era un país premoderno, caracterizado por una revolución industrial tardía y muy incompleta –ceñida al noreste de la península–, con estructuras agrarias latifundistas en el centro, sur y oeste, con unas clases medias muy endeblés y una altísima tasa de analfabetismo. En 1920, concretamente, el 45,44 por ciento de la población adulta era analfabeta, con una tasa sobre el total de la población del 52,23 por ciento. Entre 1923 y 1927 el número total de escuelas permaneció estacionario, pero el número de universitarios creció casi un 30 por ciento, consolidando un divorcio agudo entre élites cultivadas y clases populares subescolarizadas.

La patología sociopolítica del país había sido expresada poéticamente en 1913 por Antonio Machado con la metáfora de las «dos Españas», la España que bosteza y la España que despierta, símbolos respectivos del tradicionalismo-absolutismo y de la modernidad liberal-progresista. Machado había acuñado la famosa dicotomía poética en una época agitada, enmarcada por la Semana Trágica de Barcelona (julio de 1909), en la que confluyeron el descontento por la guerra de Marruecos y estallidos de lucha de clases, y por la organización del movimiento obrero en el anarcosindicalismo de la CNT (1910) y en la fundación del Partido Comunista de España (1920), como escisión izquierdista del Partido Socialista Obrero Español. Al año siguiente, el desastre de Annual confirmó la gravedad de la crónica guerra colonial en un episodio traumático para la sociedad española, que ha sido evocado significativamen-

te en los libros autobiográficos de Rafael Alberti y Luis Buñuel.<sup>[1]</sup>

En las tres primeras décadas del siglo, la inmensa mayoría de los intelectuales españoles estaba en contra de la España tradicional-absolutista, responsable de la sangría norteafricana, pero vivían también desvinculados de la España popular, salvo acaso Antonio Machado y, en un plano más puramente literario, Rafael Alberti y Federico García Lorca. Constituían, por así decirlo, élites sociológicamente puras. La Primera Guerra Mundial sirvió para reforzar la simpatía de la mayor parte de intelectuales hacia Francia e Inglaterra, cuya influencia fue notoria a través de la Institución Libre de Enseñanza. La cultura germánica estaba representada por el neokantismo de Manuel García Morente y, sobre todo, por Ortega y Gasset, quien en 1915 inició la publicación de sus ensayos bajo el epígrafe *El espectador*. Desde 1923 editaría la fundamental *Revista de Occidente*, canal de penetración de la modernidad filosófica y científica europea. En su número XVIII, de 1924, Fernando Vela publicó un temprano artículo titulado «El suprealismo», explicando sin tardanza lo esencial de la propuesta de André Breton. Mientras esto sucedía entre las élites culturales, en 1918 se había creado el Instituto-Escuela, institución que educaría a la burguesía liberal y laica que años más tarde apoyaría el advenimiento de la Segunda República.

Cronológicamente, el primer mojón de la cultura vanguardista española está representado por la figura universal de Pablo Picasso. Aunque su primera formación artística tuvo lugar en la península, la expansión de su madurez tuvo su sede en París, ciudad a la que viajó por vez primera en 1900 y cuyo periplo de 1902, en compañía de Sebastià Sunyer, relató con dibujos en un cómic conservado en el Museo Picasso de Barcelona, que revela, al igual que los que produjo el pintor germanoamericano Lyonel Feininger desde 1906, la tangencia o convergencia de la cul-



tura de vanguardia de principios de siglo con algunas manifestaciones de la cultura de masas, entre las que pronto adquirió preponderancia el cine. Al malagueño Pablo Picasso, instalado definitivamente en Francia desde 1904, se le unió en el exilio de París el madrileño Juan Gris en 1906, ciudad en la que estos fundadores del cubismo triunfarían, tal como luego triunfarían los surrealistas Luis Buñuel como cineasta y Joan Miró y Salvador Dalí como pintores. No es cosa de pormenorizar la influencia inmensa de Picasso en los movimientos de vanguardia europeos del primer tercio de siglo, pero sí vale la pena recordar que, en *La arboleda perdida*, Alberti recuerda que descubrió a Picasso en 1919 por los decorados de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, en su estreno en Madrid.<sup>[2]</sup> Otro compañero de generación, Salvador Dalí, le conoció personalmente en París en abril de 1926 y su pintura subsiguiente estuvo hondamente influenciada por el malagueño. Y un poco más tarde, según recuerda Buñuel,<sup>[3]</sup> Picasso figuraría entre los primeros espectadores de *Un Chien andalou*, en 1929.

## LA SEMILLA VANGUARDISTA

A pesar del atraso cultural generalizado de España a principios de siglo, como ya se ha dicho, existieron en Barcelona, Madrid y en otras ciudades unas élites culturales ilustradas y bien informadas, que se convirtieron en epicentros de la renovación artística peninsular. Este tejido cultural minoritario vio su rebeldía estimulada por varios factores de diversa naturaleza. Así, un factor político espolador fue la impopular guerra de Marruecos, que –en la estela de la huelga general de 1917– provocó la rebeldía de buena parte de la *intelligentzia* española, de modo que si España no sufrió una provocadora guerra mundial –que activó en Europa la protesta dadaísta y desde ella la surrealista–, su trauma bélico estuvo localizado en la catas-

trófica campaña norteafricana, que actuó como una espoleta ideológica bastante similar para la protesta de ciertos núcleos intelectuales.<sup>[4]</sup> En efecto, la supuesta despolitización de los escritores de la época tuvo numerosas excepciones y no sólo estuvo desmentida por la actitud del grupo que se ha denominado «de avanzada», en sintonía con los ideales revolucionarios de Henri Barbusse (Joaquín Arderius, José Díaz Fernández, José Antonio Balbotín, Ramón J. Sender), sino incluso por la de algunos componentes de la que será la «generación del 27». Así, en el grupo ultraísta militaban los anarquistas Angel Samblancat y Pedro Garfias, de quien Buñuel se sentía muy próximo. Éste recuerda que entonces ya le interesaba «particularmente la cuestión social. Una vez participamos en una manifestación contra la pena de muerte, a las puertas de la cárcel». <sup>[5]</sup> En otro lugar recordó: «Con los ultraístas, que es cuando yo empecé a tener ideas políticas, si se pueden llamar así, anarquistas, decidimos hacer una gran colecta para remediar en lo posible el hambre de los niños rusos». <sup>[6]</sup> Y la proclamación de la dictadura del general Primo de Rivera le molestó mucho, pues «yo era bastante sindicalista entonces». <sup>[7]</sup>

En ese telón de fondo propiciador de rebeldías concuerrieron otros estímulos inductores de la renovación cultural, entre ellos el magisterio de Ramón Gómez de la Serna desde su revista *Prometeo* y su tertulia en el Café Pombo; la entrada de las nuevas corrientes artísticas europeas a través de las Galerías Dalmau de Barcelona (exposición de arte cubista en abril de 1912), de los artistas europeos refugiados en esta ciudad a causa de la guerra y de la llegada del poeta chileno Vicente Huidobro a Madrid en 1919; la circulación de la revista mensual *L'Esprit Nouveau. Revue Internationale illustrée de l'activité contemporaine*, fundada en París en 1920 por Amedée Ozenfant y Le Corbusier; y los libros de Ortega y Gasset (*La deshumanización*

*del arte*) y de Guillermo de Torre (*Literaturas europeas de vanguardia*), aparecidos en 1925.

A estos factores específicos hay que añadir que nunca se interrumpió el flujo de información e influencia entre la nutrida nómina de artistas españoles instalados en París y sus colegas y amigos de la península. La Librería León Sánchez Cuesta (Librería Española) de París, en la rue Gay-Lussac n.º 10 y atendida por Juan Vicens, constituyó un enlace institucional estable entre la capital francesa y la península, que reforzó aquella vinculación durante una década. Respecto a la nómina de artistas emigrados a Francia, recordemos que Julio González se instaló con su familia en París en 1900 y le siguieron los ya citados Picasso y Juan Gris (quien se hizo amigo de Michel Leiris) y Daniel Vázquez Díaz (1906). El pintor Josep de Togores viajó a París en 1913 y residió allí desde 1920, seguido del cineasta Benito Perojo (1917), de Hernando Viñes (1919), de Joan Miró, quien pasó los inviernos en París desde 1919, de Santiago Ontañón (1920), del granadino Ismael González de la Serna (1921), del cineasta José Val del Omar (1921), de Manuel Ángeles Ortiz (1922), en compañía de Emilio Prados, seguido por el ceramista Llorens Artigas (1923), por Joaquín Peinado (1923), por Francisco Cossío (1923), por José María Ucelay (1923), por el pintor ovetense Luis Fernández (1924), por el escritor Juan Larrea (1924), por Luis Buñuel (1925), por Joan Castanyer (1925), por José María Hinojosa (1925), por Benjamín Palencia (1926), por Salvador Dalí (1926) y por Ramón Acín (1926).

De manera que las novedades de París llegaron con bastante puntualidad a las élites de la península. Entre el regreso de Vázquez Díaz a Madrid en el verano de 1918 y el de José María Hinojosa en abril de 1926, puede decirse que el ideario de las vanguardias se fue instalando en las élites españolas. Buñuel recuerda que hacia 1919 leyó ya a Apollinaire, concretamente su *L'enchanteur pourrissant*, y tenía información sobre el movimiento dadaísta.<sup>[8]</sup> Mo-

reno Villa ha confirmado, por su parte, que hasta la Residencia de Estudiantes había llegado por entonces la influencia de Apollinaire, a la que atribuyó la erupción de los singulares poemas de los residentes llamados *anaglifos*.<sup>[9]</sup> Y cuando Hinojosa regresó de París importando el ideario surrealista, ya el año anterior, el 18 de abril de 1925, Louis Aragon había pronunciado en la Residencia de Estudiantes una conferencia en francés sobre el movimiento liderado por Breton, de la que aparecieron algunos extractos en el cuarto número de *La Révolution Surréaliste*.

De manera que en el seno de la España tradicional se habían larvado en algunas ciudades, a mediados de los años veinte, unos focos reducidos de agitación y de renovación artística que no tardarían en estallar.

## LA IRRUPCIÓN DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

José Moreno Villa recordó en sus memorias que «antes de la contaminación francesa surrealista, ya había en España un espíritu despreocupado, rompetíteres, audaz, funambulesco, sumamente intuitivo y a veces poeta en prosa: Ramón Gómez de la Serna».<sup>[10]</sup> El caso de Ramón –siete años más joven que Picasso y también pasado por París– fue tan singular, que motivó la famosa clasificación de Fernández Almagro al referirse a «la generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna».<sup>[11]</sup> Su oceánica producción –que le ha valido recientemente el calificativo de «grafómano polimorfo»–<sup>[12]</sup> es hoy mejor conocida y entendida gracias a la esmerada edición de sus obras completas, al cuidado de Ioana Zlotescu, pero aquí nos fijaremos únicamente en su relación con el imaginario cinematográfico.<sup>[13]</sup>

Es sabido que sus dos plataformas principales de agitación cultural fueron su revista *Prometeo* (1908-1912), de emblemático título transgresor, y luego su influyente tertu-

lia sabatina en el Café Pombo, fundada en 1915. En el número sexto de *Prometeo*, de abril de 1909, Ramón publicó ya su temprana traducción del «Manifiesto Futurista» de Marinetti, aparecido en febrero en *Le Figaro*. Y en el vigésimo número, de 1910, alumbró la «Proclama futurista a los españoles», que Marinetti escribió a petición suya. El pronto interés de Ramón hacia el futurismo habla por sí solo acerca de su curiosidad intelectual omnívora. No es raro que el proyecto futurista naciese en un país premoderno, como la Italia de principios de siglo, en donde la sociedad industrializada y maquinista era idealizada como modelo de modernidad, ni que sus ideales prendiesen también en la atrasada Rusia preindustrial, o interesasen en España, en contraste con la relativa indiferencia con que fueron acogidos en la más desarrollada Europa septentrional. Como es sabido, el futurismo, enemigo de la tradición y de vocación antiburguesa, se bifurcó en la modalidad fascista-mussoliniana de Marinetti y –con Maiakovski, Eisenstein y Vertov– en la revolucionaria-soviética, allí donde Lenin proclamó que el comunismo eran «los soviets más la electricidad», aunque Trotski, en *Literatura y revolución*, lo calificó de «nihilismo bohemio».<sup>[14]</sup> En España, el potencial futurista fue uno de los afluentes que irrigó al movimiento poético ultraísta, con su culto al maquinismo y a los iconos de la cultura urbana, pero su huella se detectaría más tarde en escritores tan variopintos como Ernesto Giménez Caballero (en el ala derecha) o César M. Arconada (en el ala izquierda). El futurismo tiene en nuestra reflexión, además, el interés suplementario de haber alumbrado el 11 de septiembre de 1916 el manifiesto «La Cinematografía Futurista» (una consecuencia del film *Vita futurista*, de 1.200 metros, realizado por Arnaldo Ginna en Florencia, en el verano de 1916), firmado por Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla y Remo Chiti.<sup>[15]</sup> En este texto, crítico y perspicaz, podía leerse: «A primera vista, el cine, nacido hace pocos años,

puede parecer ya futurista, es decir, sin pasado y libre de tradiciones. Pero en realidad, surgiendo como *teatro sin palabras*, ha heredado todos los residuos inmundos y más tradicionales del teatro literario». Era ésta una observación especialmente pertinente en relación con el cine español de la época.

En la tertulia del Café Pombo, en la calle de Carretas, cabían todas las inquietudes intelectuales, incluidas las cinematográficas. Acerca de ellas nos ha dejado un buen testimonio el contertulio y crítico Luis Gómez Mesa, al describir su concurrencia heterogénea, «curiosos, jóvenes aspirantes al éxito. Incondicionales del autor. Nosotros: Samuel Ros, Miguel Pérez Ferrero y Juan Piqueras, en sus visitas a Madrid, procedente de París, donde residía. Íbamos esas noches al Cine Fíguro que programaba películas de misterio. Después del cine aparecíamos en Pombo. Llegábamos con gran estruendo. Y en el momento “oportunísimo” en que hablaba Ramón. Nada le molestaba más, le fastidiaba, como que se le interrumpiese. Al vernos, invariablemente, hacía un paréntesis en su charla y nos preguntaba: “¿Qué dice el cine, hay algo bueno?”. Uno de nosotros, yo mismo, le respondía: “Nada, que espera que Ramón Gómez de la Serna escriba un guión. Ocultaba su enfado, con su ancha sonrisa del corpulento, del fuertote, que teme engordar –tenía cierta tendencia a ello– y respondía con su vozarrón: Que espere, lo escribiré cuando me apetezca. (¿No era Ramón una greguería en sí mismo?). Sin su apariencia de entrenador de boxeadores y atletas, era de carácter un chiquillo estallante en bondad. Una noche nos llamó a los tres y nos sentó a su lado. Nos dijo que tenía un guión que no era suyo, sino de una señorita muy bella, sobre Goya y la duquesa de Alba, muy imaginativo, ya que esta aristocrática dama moría tuberculosa como Margarita Gautier, la dama de las camelias, no en brazos de su amado –Armando Duval– sino de la portera que la cuidaba como si fuese su hija. Picados por la curio-

sidad, le pedimos que nos dejase el guión para leerlo. Nos dijo que ya no lo tenía, se lo había devuelto a su autora. Todo fruto de su fantasía, como una greguería más». [16]

En aquellos años las tertulias intelectuales constituían el tejido más vivo de la vida cultural madrileña y era normal que el joven arte cinematográfico estuviera presente en sus debates. Carlos Fernández Cuenca, por ejemplo, ha evocado los análisis del *Fausto* (*Faust*, 1926), de F.W. Murnau, que desgranó en la tertulia del Bar Pidoux, de Madrid, el crítico e historiador del arte Rafael Doménech, con motivo de su estreno en la capital en enero de 1927, señalando sus reminiscencias plásticas de cuadros célebres. [17]

El 26 de enero de 1929, en el Cine Palacio de la Prensa, Ramón presentó, con la cara embadurnada de negro, *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), en la segunda sesión del Cineclub Español. Pero la precariedad tecnológica hizo que la proyección fuese acompañada asincrónicamente por discos con canciones hebreas y de jazz, ocasionando una sesión bastante tumultuosa, como veremos en otro capítulo. Pero su participación en esta sesión constituía una inequívoca apuesta en favor del nuevo y discutido cine sonoro, que fue descalificado por esta época por personalidades tan relevantes como Edgar Neville, Jacinto Benavente, Guillermo Díaz-Plaja, Pau Casals, Berta Singerman y Juan Piqueras. En efecto, la actitud vanguardista – en este caso, netamente futurista– de Ramón le convirtió en valedor, a contracorriente, de la radio, del cine sonoro y hasta de la televisión en directo, [18] en un momento en que el fonofilm era maldecido por sus colegas. Ramón, como los futuristas italianos –con Arnaldo Ginna a la cabeza– [19] creyó en las posibilidades del fonofilm, en nombre de la modernolatría. En octubre de 1929 Ramón defendió, en una sesión de Pombo y ante un Juan Piqueras bastante escandalizado (quien aprobaba el cine sonoro, pero no el