

FRANCISCO AYALA Y EL CINE: REFLEXIÓN TEÓRICA Y PRODUCCIÓN LITERARIA

MANUEL BROULLÓN LOZANO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

Resumen: Francisco Ayala, un escritor en la vanguardia de su tiempo. Vanguardia en sentido literario y artístico y vanguardia en el sentido práctico y de la realidad social. Ayala no es un mero espectador ante el nacimiento del séptimo arte, el fenómeno social, comunicativo y artístico del siglo XX por excelencia; sino que indagó en él y profundizó en sus técnicas expresivas hasta el punto de que se ha llegado a afirmar que Ayala escribe con una cámara. Partiendo de la aportación teórica y ensayística de Ayala es posible comprender el apasionamiento del escritor por el cine y por su tiempo y cómo esto se refleja en términos expresivos en obras como *El Jardín de las Delicias*, *Cazador en el alba* o *Historia de un amanecer*.

Palabras clave: Francisco Ayala; literatura; cine; escritura; intertextualidad; doble vanguardia; *El Jardín de las Delicias*; *Cazador en el alba*.

Abstract: Francisco Ayala is a writer in the vanguard of his time. On the sense of art and literature but on a sense social sense too. Ayala is not just an onlooker in front of the first steps of the seventh art, the most important phenomena in terms of society, communication and art on the 20th century. He reached deeper about this. Even it is said that Ayala writes with a camera. Firstly, assuming the different essays it is possible to deal with the writer's keen about cinema what is possible to be read in some works like *El Jardín de las Delicias* or *Historia de un amanecer*.

Key words: Francisco Ayala; literature; cinema; writing; intertextuality; double vanguard; *El Jardín de las Delicias*; *Cazador en el alba*.

Résumé: Francisco Ayala, un écrivain à l'avant-garde de son temps. Avant-garde au sens littéraire et artistique, avant-garde au sens pratique et de la réalité sociale. Ayala n'est pas un simple spectateur face à la naissance du septième art, le phénomène social, communicatif et artistique par excellence, mais il y a réfléchi et il en a analysé à fond les techniques d'expression à un point tel qu'on a pu dire qu'Ayala écrit avec une caméra. En partant des apports théoriques d'Ayala dans ses essais, il est possible de comprendre la passion de l'écrivain pour le cinéma et pour son époque, et comment cela se reflète en termes d'expression dans des oeuvres comme *El jardín de las delicias*, *Cazador en el alba*, ou *Historia de un amanecer*.

Mots-clés: Francisco Ayala, littérature, cinéma, écriture, intertextualité, double avant-garde, *El jardín de las delicias*, *Cazador en el alba*.

INTRODUCCIÓN: EL MUNDO EN 1929.

Hay siglos sedentarios y siglos que se mueven sin descanso. El nuestro, puede caracterizarse por su afán viajero: una gran inquietud evasiva recorre la espalda de nuestro mun-do, estremeciéndole con el tatuaje confuso de sus cruzadas direcciones. (Ayala, 1929:44).

Cuando Ayala dice que el siglo XX ha sido uno de los más inquietos y activos de la historia universal tiene toda la razón. En toda la historia no ha habido un siglo de tantos avances tecnológicos, científicos, médicos, de guerras de tan grande escala, de movimientos de masas... Verdaderamente, y aunque 1929 pueda parecer que el siglo XX no había hecho más que empezar, un largo camino se había recorrido ya. El año 1929 es de especial importancia para la historia, ya que fue el año en que explotó la crisis que hizo tambalearse tanto el sistema político liberal como el modelo económico capitalista en su vertiente fordista: el “Crack” de Wall Sreet durante aquel “viernes negro”. Lo que al final de la Primera Guerra Mundial (La Gran Guerra) parecía que sería el camino hacia un nuevo y definitivo orden mundial en tanto que la humanidad se prometió a sí misma no volver a repetir los horrores de este conflicto bélico a gran escala no fue sino la muestra más evidente de que los tratados de Paz de París y la Sociedad de Naciones no eran la solución definitiva. Los países derrotados tenían una economía insostenible con tal de pagar las sanciones a los países vecinos, la producción fordista se mostraba ineficaz, y surgía tímidamente una nueva alternativa económica: el comunismo, adoptado por URSS a partir de la Revolución Rusa de 1917 con el liderazgo de Lenin.

No obstante, USA continúa teniendo una preponderancia absoluta en materia tanto económica como cultural, ya que Reino Unido continúa con la crisis del Imperio Victoriano. En Estados Unidos, el cine era desde la primera década del siglo XX un fenómeno social de primer orden que había alcanzado ya la categoría de “fábrica de mitos”. Esta es la época de los grandes estudios de cine (Ince, Goldwyn Metro, Universal...) y del florecimiento de Hollywood. Las nuevas técnicas de cámara, planos y montaje hacen al cine especialmente interesante y comienzan a difundirse así los rostros de los primeros actores famosos (Greta Garbo, Janet Gaynor, Menjou, Felix Cat...): nace el starsystem, con todas sus repercusiones empresariales y psicológicas sobre el espectador, ya que supuso en la década de los 20 un nuevo impulso

para la industria. Es la época de las superproducciones como *Los Diez Mandamientos* (1923) o *Ben-Hur* (1926). Como ya apuntamos, las nuevas técnicas narrativas dotan a la cámara del don de la ubicuidad y el montaje hizo milagros para ensamblar todos los planos y crear la *continuity*, lo que se convirtió en norma a partir de la secuencia de la famosa batalla de Petersburg en *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1915) con el realismo que esto lleva implícito. Pasamos, pues, de un cineteatro a un cine como modalidad artística independiente, con un lenguaje propio.

El *star-system* hizo efectivas las fórmulas coactivas de *block-booking* por parte de las productoras, con el consiguiente florecimiento de Hollywood. Además, el hecho de que la Primera Guerra Mundial se desarrollara en Europa propició la caída hasta el ahogamiento del cine europeo por la crisis económica y por tanto el prestigio de Hollywood derivó en hegemonía. El cine mudo vive su mejor época en los años 20, con la presencia en el panorama de Buster Keaton (*El maquinista de la General*, 1926; *El navegante*, 1924) y Charles Chaplin (cuya primera película, *El Chico*, 1921 ya fue un éxito), genios de la mímica y de la cámara. Ambos fueron los supervivientes del cine mudo cuando apareció el cine sonoro en los años veinte. Ambos grababan comedias dramáticas, de gran profundidad pero a la vez atrayentes y divertidas. Es el caso, por ejemplo de *La quimera del oro* (Chaplin, 1925).

Esta es también la época en la que nace el interés por el estudio de los medios de comunicación y sus efectos sobre las masas, con la creación de diferentes organismos encaminados a tal fin, como es el caso de la *Mass Communication Research* en Estados Unidos, y del despertar de las primeras teorías de la Comunicación, iniciadas dentro de los campos de la psicología y de la sociología.

AYALA EN 1929: EL ESCRITOR Y SU SIGLO.

Yo he pensado en el cine, mi coetáneo; con amor, con encanto y hasta con cierto desenfreno. (Ayala 1929: 15).

Siguiendo la trayectoria intelectual del escritor granadino, nos vamos a centrar en el periodo de actividad comprendido entre 1925, año en que publica su primera novela, y 1930, cuando se encuentra inmerso en su producción más vanguardista. Cómo estudiar la biografía de un autor sin tener en cuen-

ta su obra. En el epílogo de *El Jardín de las Delicias*, Ayala habla de sus relatos como “los trozos de un espejo roto: cuando me asomo a ellos, pese a su diversidad, me echan en cara una imagen única, donde no puedo dejar de reconocerme: es la mía” (Ayala, 1971: 267). En palabras de Bajtin, todo escritor es un sujeto dialógico, y esta recorrido por infinidad de discursos, y como escribe Carlyne Richmond citando a Ayala en *La cabeza del cordero*: “Cada cual es hijo tanto de sus obras como de su tiempo; las obras engendran la figura del autor en la matriz del tiempo.” (Richmond, 1998: 12).

Para poder estudiar la obra de Ayala, de hecho, y como dice, Rosa Navarro Durán, llegamos un punto en que incluso “es más importante olvidarnos de la biografía y centrarnos en la obra” (Navarro Durán, 1998: 63).

En 1925, se publica la primera novela de Ayala: *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, seguida por *Historia de un amanecer*, que apareció en 1926. Estas dos obras son de corte tradicional, estilo que Ayala abandonará tras la publicación de la segunda por encontrarlo incompleto desde el punto de vista expresivo. Así, a partir de 1926, Ayala inaugura su etapa vanguardista, con numerosas colaboraciones en prestigiosas revistas literarias españolas como *La Revista de Occidente* o *La Gazeta Literaria* entre otras, escritos que posteriormente se han reunido en varios libros. En esta época despliega al máximo sus habilidades intelectuales: al tiempo que recibe el título de Licenciado en Derecho por la Universidad de Madrid, realiza el servicio militar y publica la novela *El boxeador y el ángel* y el famoso ensayo *Indagación del cinema*, en el cual nos vamos a centrar en gran medida en el presente escrito. A partir de 1929, su trepidante actividad continúa tan intensa como hasta ahora: un año después se publica *Cazador en el alba*, de corte vanguardista; y en el mismo año participa en el plan de ampliación de estudios, profundizando en el campo del derecho en Alemania.

LA DOBLE VANGUARDIA DE AYALA.

Sentía que la vanguardia, a cuyos movimientos extranjeros y no solo españoles me asomé con ávida curiosidad, era la actitud idónea para la expresión de la época en la que estábamos viviendo. (Ayala, 2006: 104).

Ayala puede ser considerado perfectamente como un escritor, un intelectual de doble vanguardia. No solo escribe sus novelas tomando elementos artísti-

cos y estructuras vanguardistas, sino que además, y en todo momento se mantiene en la vanguardia de la vida social de España y del mundo. Este interés por todos los campos de la vida se debe sin duda al espíritu de apertura que se forma durante su etapa de estudios en Alemania, la colaboración con revistas literarias... En definitiva, Ayala no es un escritor que se limite a escribir novelas, sino que es un hombre de su tiempo. La vanguardia no solo es destrucción del arte tradicional como pretendía el Dadaísmo, sino la continuidad siendo activos en el mundo, interpretándolo y participando en él. Si tratamos de huir de la realidad nos damos cuenta de que no es posible, como le sucedía a Zaratustra: incluso la montaña forma parte del mundo. Incluso un cadáver nos comunica algo: alguien está muerto. O bien no existe, pues, el vacío o el vacío lo invade todo, como afirman los nihilistas.

En cuanto al estilo artístico vanguardista, tomaremos como punto de partida el año 1929, como ya hemos anticipado antes. El propio escritor escribió en *Recuerdos y olvidos* el grado de insatisfacción que le quedó tras la publicación de *Historia de un amanecer* y el ánimo de entrar en la vanguardia, para pasar a considerar a la vanguardia desde una particular perspectiva, de modo que “se considera a la vanguardia, fundamentalmente, como una actitud: la actitud de la época, el mejor sistema para expresar el momento que entonces se estaba viviendo.” (Vázquez Medel, 1998: 75).

En cuanto a la vanguardia social, veamos ahora, y retomando el hilo histórico, cual es la interesante relación de Ayala con España, su país, en el momento en el que se produce una auténtica “fuga de cerebros” cuando estalla la Guerra Civil y se instaura la segunda dictadura del siglo XX, aún más sangrienta que la anterior. Es el “sentimiento de exilio” (Mainer, 1998: 49) como dice José Carlos Mainer, lo que abrirá la segunda vanguardia en gran medida. Muchas personalidades e intelectuales escaparon a Francia, y los que no terminaron allí sus días, como Machado, terminaron por emigrar a América cuando estalla la Segunda Guerra Mundial en centroeuropa. Se repite un tópico en la obra de estos autores: “el cañinismo español”. A la vez se sienten identificados con su tierra natal, pero por otra parte se sienten distantes y fuera de lugar, fuera de contexto por unos tristes sucesos que no alcanzan a comprender de ninguna manera. Lo interesante es que Ayala también se compromete con esta realidad. De hecho, al hablar de cine, compara la realidad Chaplinesca con la triste realidad de la España de los años 20:

Los niños españoles, le ríen el hambre a Charlot, y él también se ríe de su risa, enseñando los dientes blanquísimos de un desquijaramiento de hambre y carcajada; de una risa destructora, estremecida, resonante, y hueca, que hace vibrar con atroz furia las pantallas de España. (Ayala, 1929: 32).

Pero el sentimiento del exilio, es algo más que una decepción: es un sentimiento apátrida y un desco paralelo de superarlo que aparecerá en Ayala, Duarte, en la Generación del 27, en contraposición con el precedente tópico de exaltación a la grandeza, aunque perdida, que sostuvieron los noventayochistas. Repasemos la relación Duarte-Ayala, de acuerdo con Nelson Oringer. Los tópicos que se repiten son la insolidaridad del español consigo mismo y la autoenemistad, el deseo de poder, el extremismo en el resentimiento entre los gobernantes y gobernados, entre vecinos, entre formas de pensar; la violencia y la observación de que cuando el poder esta teñido de fanatismo pierde toda autoridad moral. Se trata, entonces, de un alegato democrático sobre el deseo de prosperidad y desarrollo para un país sin solución que es al fin y al cabo, algo especial para ellos. No obstante, hay que valorar positivamente las influencias de estas circunstancias en los escritores. El sentimiento de despego también ha potenciado una clara aspiración a lo universal, a sentirse ciudadanos del mundo, a desear una libertad plena, como describe Ayala en su paseo por la Quinta Avenida de Nueva York y su viaje mental a la Piazza d'Espagna en Roma en *El Jardín de las Delicias*. Esto será también lo que despierte la curiosidad de Ayala sobre el cine: el nuevo universo creado con la cámara, tal como él lo hace con la pluma.

Pero la vanguardia social, no solo está formada de acontecimientos políticos, sino que también el panorama cultural debe de ser tenido en cuenta. En este caso, nos topamos de lleno con el cine, un fenómeno incipiente en la España de los años 20, que, ya es EEUU había llegado a constituirse como un fenómeno de masas en toda regla.

En *Indagación del cinema*, se sorprende de las posibilidades artísticas del cine, y le dedica elogiosas palabras, llegando a considerarlo como un fenómeno religioso. Dedicar también algunos comentarios a los actores y directores más famosos (Chaplin, Keaton, la Garbo...) y también profundiza en el campo de la organización industrial del cine, una cuestión preocupante tanto en 1929 como hoy en día. De esto escribe Ayala:

Nunca hubo una manifestación artística que dependiera en tan alta medida de factores ajenos a la intención estética misma. Su dependencia esta cifrada en el hecho de que las intenciones estéticas deben manifestarse en el cine a través de una estructura de empresa industrial que, como tal, tiene su propio fin, específico e independiente: el lucro. (Ayala, 1929: 50).

La convención arte-finanzas era una situación completamente novedosa y por lo tanto sorprendente. Ayala anima a canalizar a través del cine las intenciones estéticas, en la medida de lo posible, debido a la relación oferta-demanda que rige la producción cinematográfica incluso hasta nuestros días.

Podemos establecer algunas relaciones entre las dos vanguardias. En las novelas vanguardistas de Ayala emplea simplemente planos cinematográficos: las descripciones que hace en *El ángel de Bernini* son primer-primerísimos planos o el *travelling* del momento en que recorre la calle describiendo los escaparates también en *El jardín de las Delicias*. Las novelas vanguardistas de Ayala no son otra cosa que novelas escritas con una cámara, novelas de los sentidos. Igualmente, algunos relatos que están llenos de colorido y que son ricos en descripciones y detalles son verdaderas panorámicas. Es muy interesante la descripción que hace en el relato *Susana saliendo del baño*. Este relato es todo un ejemplo a seguir para cineastas y productores, por la excelencia de los “planos” que utiliza y también por su genial “montaje”, produciendo una perfecta descripción hasta el punto de que llega a mitificar a Susana, convirtiéndola, nada menos, que en la Venus de Botticelli. Como ya veremos después, los curiosos montajes de planos y secuencias de Ayala no están sino al servicio de un claro proyecto estético, de una estrategia intencional que, paralelamente va a cotejar con éxito lirismo y expresionismo a favor de la creación de una nueva concepción de la realidad que se va a corresponder con una particular cosmovisión. De hecho, Francisco Ayala va a llegar a comparar sus obras como un espejo en el cual se logra ver reflejado a sí mismo, tal como hace en el breve epílogo de *El Jardín de las Delicias*.

EL ESCRITOR Y EL CINE.

Cine y literatura.

El cinematógrafo es el testimonio arquetípico del sentido cultural de nuestro tiempo. (Tierno Galván, 1955: 104).

El tema de la relación entre cine y literatura es todavía hoy algo muy discutido e indeterminado, sobre todo, en el momento en que hablamos de adaptaciones de un género a otro. En cualquier caso, y a modo de solución intermedia, podríamos afirmar que lo que sucede es que las fronteras son porosas, en otras palabras: cine y literatura se solapan.

La relación entre cine y literatura puede resultar bastante evidente, pero como afirma Ayala en uno de sus ensayos “sólo los unen circunstancias adjetivas” (Ayala, 1929: 90), si bien hay que andar con extremo cuidado en este resbaladizo campo de estudio, para no caer en “mutaciones cinematográficas” (Ayala, 1929: 90).

Veamos en primer lugar, en qué medida se llegan a relacionar, a solapar, qué similitudes se observan en los procesos de emisión y recepción de ambos discursos artísticos.

Mientras que la novela cuenta con que el lector haga el cierre de la obra dejando volar su imaginación o el teatro “finge” una situación, el cine trata de exteriorizar, de hacer real un relato de modo que, captando la sustancia de lo que mueve y causa los hechos, en la realidad se haga al espectador partícipe de lo que se esta contando. Esta capacidad de entrar dentro de la película, de captar la atención, ese alto grado de realidad fue lo que hizo a los espectadores huir del tren de la película de los hermanos Lumière, lo que sorprendió a Ayala en 1929 y lo que todavía hoy hace que el cine siga funcionando. Ayala define el cine ante todo como una fuente de mitos, y nosotros no podemos sino darle la razón. El cine es la industria mítica actual por excelencia, la que forja nuestro imaginario social compartido desde el proceso de socialización. Los estudios de la Mass Communication Research, en los años 40, y de la socio semiótica a partir de los años 60, no solo resaltaron el papel primordial de los medios de comunicación (sobre todo cine, radio y, más tarde, televisión) como principales agentes persuasores, sino también como los conservadores del statu quo mediante la producción de símbolos sociales. Prueba innegable de ello es que, incluso hoy en día, personajes tan “contemporáneos” como El Padrino de Marlon Brando o Darth Vader interpretado por David Prose, forman parte del imaginario social. En definitiva, el fenómeno del cine es, como cita Francisco Ayala “un templo y una gruta sagrada” (Ayala, 1929: 20) de modo que la proyección se percibe “como un Pentecostés, sin duda de orden religioso”. (Ayala 1929: 20).

Enlazando con lo que ya se ha explicado antes, el interés de Ayala por todo lo que le rodea, no le hace inmune a las fuertes influencias del cine sobre otras formas de discurso artístico. No podemos hablar de unas influencias en el sentido de esclavitud a un estilo, sino a cómo el autor es capaz de ponerse a la altura de las circunstancias, de cómo es capaz de reinterpretar en un texto nuevo una gran cantidad de estímulos que atraen su atención, en otras palabras, trataremos de explicar como funcionan las relaciones dialógicas de las que habla Bajtin.

Para estudiar, entonces, las influencias del cine sobre la narrativa de Ayala, debemos hacer una especial referencia al modo en que se solapan los estilos mítico y contingente en todos sus relatos. De acuerdo con Carolyn Richmond podríamos afirmar que se trata de “dos planos que se sobre imponen de continuo en la obra de Ayala, como dos planos que se funden momentáneamente en el encadenado cinematográfico, siendo la imaginación del lector el equivalente del ojo del espectador ante la magia creada en pantalla” (Richmond, 1998: 17).

Es interesante, continuando con las aportaciones de Richmond, cómo Ayala emplea el estilo a la vez mítico y a la vez actual, utilizando palabras cinematográficas realmente. Para analizarlo recordemos que la edición original de *Indagación del Cinema* concluye con unos pequeños versos, los únicos del escritor, titulados *A Circe cinemática*, aludiendo a la magia y al mito que el cine es en sí mismo al igual que en *Magia II* de *El jardín de las delicias*, al hecho de que el cine tiene unos efectos comparables a los de Circe sobre los compañeros de Ulises. Esta relación podría denotar algunas opiniones sobre los efectos de los medios sobre las audiencias, pero no es, ni mucho menos, nuestra pretensión analizar este amplio campo, sino que desde un punto de vista más literario, esto coincide con la relación que podemos establecer entre el clásico Ulises de Homero y el Ayala de la mencionada novela. Lo que está claro entonces es que la coincidencia se puede resumir en carácter mítico de ambas manifestaciones. “Imágenes sugeridas, por la pantalla cinematográfica que van transformándose, mediante una serie de metáforas en una escena legendaria y erótica entre las hechicera Circe y el impersonal, o despersonalizado viento.” (Richmond, 1998: 17).

Vamos a analizar un poco esta reflexión. La fuerza y el poder estético del cine y de la literatura no existen si no es por su poder de sugestión, tanto en lo representado como en lo no representado, lo cual será todo reconstruido

por la imaginación del espectador. Por otra parte, la utilización de la técnica expresionista va a ser determinante en el modo en que el lector realice tanto la interpretación como el cierre. Los textos de Ayala no son interpretados ni mucho menos como un texto renacentista o clásico llenos de sensualidad, de imágenes líricas que quieren evocar un universo idealizado. La utilización del expresionismo, va a ser la clave que nos permita identificar la cosmovisión subyacente a toda la obra de Ayala y a la “doble vanguardia”, como ya hemos visto antes. En palabras cinematográficas, podemos decir que la noción de realidad que pueden presentar el color, el plano subjetivo, o el simple hecho de ajustar la visión del mundo a las posibilidades perceptivas de las personas, en el caso de la literatura, lo aporta la técnica expresionista, que nos deja siempre con uno de los dos pies en el suelo.

Algo muy usual en el estilo de Ayala es la construcción de un universo personal y sugerido que no deja de ser un retrato de la sociedad, solo que desde un prisma vanguardista incluye la simbolización literaria del sujeto “perdido” en medio del mundo. Esto se manifiesta sobre todo en la construcción de un espacio laberíntico, tal como haría el cine gracias a las elipsis visuales que el lenguaje cinematográfico posibilita. En Ayala, resulta además que visualizamos esas zonas de indeterminación, esos encadenados en negro entre dos secuencias, regalo que se hace al receptor para que sea él mismo quien termine de escribir el libro.

Por otra parte, Ayala nos deja siempre claro que tanto el cine como el teatro como la novela tienen sus técnicas narrativas específicas. Incluso considera que existe una diferencia sustancial entre el guión y la película. Por tanto, y si bien existen novelas más descriptivas y fáciles de adaptar al cine, siempre es imposible llevar una obra literaria al cine de manera totalmente fiel:

La novela-base es (o al menos quiere ser) una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte distinta, cada una de ellas con sus correspondientes intenciones estéticas. En definitiva, la supuesta correspondencia se resuelve en el problema de la expresión. (Ayala 1929: 90).

Sí es cierto, no obstante, que existe una influencia clara en cuanto a técnicas narrativas desde el cine hacia la literatura en la época del vanguardismo.

En el caso de la novela de Ayala podemos encontrar en sus obras más vanguardistas muchos recursos propios del cine:

Leído en paralelo con sus relatos de vanguardia, nos revela la perspicacia de quien ha sabido pulsar los nuevos modos representativos del cine en su propia escritura: construcción de primeros primerísimos planos, “travellings”, iluminaciones deslumbrantes y claroscuros, audaces montajes...). (Nieto Nuño, 1998: 51).

Tengamos en cuenta también cómo otros movimientos contemporáneos tienden a la acumulación de imágenes en forma de pinceladas, como si se tratara de un cuadro puntillista, a través de metáforas (los fragmentos del espejo roto del que habla Ayala en su epílogo a *El Jardín de las Delicias*) y, cómo no, de la imagen más puramente cinematográfica.

Si la observación realista era selectiva, fundamentalmente de lo evidente, de lo psicológico, de lo estadístico, parece lógico que se detenga en los aspectos principales del objeto, en los rasgos más definatorios. Pero el nuevo ángulo de visión prefiere a veces los elementos más aparentemente insignificantes. (Cózar, 1998: 37).

El arte de la época se centra en objetos cotidianos, intrascendentes, de modo que consigue obtener belleza incluso de aquello que podría pasar desapercibido. Primero el impresionismo (Van Gogh, Gauguin...) representa con colores y deformaciones absolutamente todo lo que esta a la vista; luego, la fotografía, creará una nueva concepción de arte representativo, tanto en el plano del fotoperiodismo como en el de la fotografía artística; y por último será el cine, con su peculiar capacidad de crear y recrear la que consiga hacernos cambiar el punto de vista. La imagen cinematográfica nos permite ser tremendamente observadores con una lenta panorámica descriptiva o con un primer-primerísimo plano o absolutamente despistados con un cambio de plano o con un plano más bien amplio. Pues Ayala rescata estas pautas con su especial modo de narrar, de describir, sea con la imagen, sea con la elipsis. Todo ello, como concluye Cózar: “nos puede dar una mayor impresión de realidad que un cuadro realista, del mismo modo que *Cien años de soledad* me sugiere la historia de forma más ambigua, compleja y completa que cualquier otra obra de realismo objetivo.” (Cózar, 1998: 37).

El cine es por tanto, para Ayala, una fuente de renovación inagotable para su técnica narrativa, un ángulo de visión particular para el humor y la ironía, la capacidad de elevar hasta niveles míticos e idealizados pero también la de desenmascarar la realidad que existe detrás de la engañosa imaginación del hombre. En este sentido, siguiendo a Elena Barroso, podemos afirmar que se

trata de una forma de escribir en sí misma de acuerdo con las tendencias más vanguardistas, que pretenden crear mediante un cruce de planos de realidad un espacio fragmentario y especular que sea capaz de describir los sentimientos de desorientación del ser humano en la sociedad industrial y capitalista: “En el relato se corresponde con la forma de representar los espacios exteriores mediante simbiosis íntimas del discurso cinematográfico y del discurso literario en ritmos, en cuadros, en fijaciones de imágenes, en crear expectativas mediante la suspensión, en entrecruzamiento de planos, en el modo de tratar la perspectiva múltiple.” (Barroso Villar, 1998:112).

Podríamos relacionar perfectamente la novela vanguardista y el cine, por ejemplo, de Lucchino Visconti, considerándolo, de forma análoga, como “cine vanguardista”. *Muerte en Venecia* es, de hecho, la adaptación de una novela de corte también vanguardista de Thomas Mann. Existe, por lo tanto, una clara semejanza entre las bellas tomas descriptivas casi narrativas de la Venecia imaginada por Mann con *Susana saliendo del baño* o las escenas de seguimiento del chico por la decadente Venecia y *Cazador en el Alba*. No es nuestra pretensión ni mucho menos analizar y pormenorizar cuáles son las complicadas relaciones entre los lenguajes cinematográfico y literario y cómo funcionan, pero podríamos concluir en este sentido que existen en cualquier caso, y con los códigos propios de cada género, numerosos puntos de coincidencia en cuanto a las técnicas, a los objetivos comunicativos y a la importancia de unas fórmulas y unas modas en una sociedad determinada. “Porque, en definitiva, la supuesta correspondencia, se resuelve en un problema de expresión. La estructura y actitudes del alma ajena solo pueden intuirse a través de las estructuras y expresiones de la fisonomía” (Ayala, 1929: 90).

ANTECEDENTES: LA GENERACIÓN DEL 98 Y LA GENERACIÓN DEL 27.

Antes que nada, debemos apuntar que los autores pertenecientes a la Generación del 98 tuvieron una relación especial con los diferentes medios de comunicación. Un ejemplo es la especial importancia que conceden al ensayo y las colaboraciones con el periodismo. El caso de Ramiro Maeztu es el más evidente: casi toda su obra consiste en ensayos, si bien todos los autores restantes prestaron una especial atención a este género.

Los noventaoyochistas no solo reciben las influencias del simbolismo francés y de las vanguardias europeas, sino también del cinematógrafo. Por lo tanto, los medios audiovisuales se convierten en un nuevo ambiente, un nuevo contexto, un punto de partida para la construcción de nuevos discursos literarios y acaba afectando a la mencionada práctica. Es el momento de que la literatura se resitúe en el conjunto de otras actividades de modo que cine y literatura se influyen mutuamente, como defiende el doctor Mecke. Baroja de hecho, en *Paradox, rey* (1906) ya considera al cinematógrafo como el tope entre dos generaciones, entre dos formas de pensar.

De acuerdo con Rafael Utrera, de Pío Baroja, suele decirse que toda su gran obra narrativa es filmable. De hecho en 1929 precisamente se hacía la primera adaptación de las dos que se han filmado de *Zalacaín el Aventurero*. De Baroja, aunque tradicionalmente y atendiendo a criterios estrictamente gramaticales; se dice que escribe mal, es característico por el uso de párrafos divididos en frases cortas, sencillas, sueltas y conversacionales con pocas imágenes y con poco color, con desaliño y mucho hincapié en la acción; lo que hace posible una adaptación fácil al cine. El cine es también una gran influencia en la manera de escribir de Baroja: *El cabaret de la cotorra verde*, tiene el subtítulo de *novela-film* y ya presenta rasgos, valores y matices propios de la creación cinematográfica. Se mezclan novela y guión, diálogo y decorado, la posición del personaje y la puesta en escena... en definitiva: supone una actualización del modo de narración. Igual sucede con los géneros: se presta más atención a comienzos del siglo XX a recursos policíacos, cómicos y rosas.

En el caso de Machado, según Navarrete, también se han llevado a la gran pantalla algunos de sus versos, tarea para la cual Torreblanca, el guionista de *La laguna negra* (1952), apenas si tuvo que reducir el verso a prosa, dada la gran plasticidad en la narración del parricidio que se relata en *La tierra de Alvar González*.

El caso de Valle-Inclán es muy interesante, dado que escribió más que nada teatro. Valle teorizó y elogió al cine en numerosas ocasiones, como en sus colaboraciones en la revista *El bufón* (en 1924) o en *Luz* (en 1933). El esperpento tiene muchas coincidencias con el cine mudo en cuanto a la gesticulación quizás excesiva. Zamora Vicente, que ha analizado la obra de Valle, llegó a afirmar que *Luces de bohemia* esta traspasada de cine. Aunque en un principio los que han rodado adaptaciones han reconocido la dificultad de filmar un esper-

pento podemos relacionar numerosos tópicos y recursos tanto esperpénticos como noventayochistas en el cine del siglo XX. Filmes de Woody Allen como *Un final made in Hollywood*, *Annie Hall* o *La última noche de Boris Grushenko* son verdaderamente esperpénticos (con monólogos interiores, miradas desficcionalizadoras, sucesos absurdos, ritmo alocado...), igual que encontramos numerosas semejanzas de su filmografía con el existencialismo de Unamuno en *Todo lo demás* o en el encuentro del escritor con sus personajes en *Desmontando a Harry* o la doble realidad de *La Rosa Púrpura del Cairo*.

De la Generación del 27 hay que destacar que la época de producción literaria de sus componentes coincide con la construcción de los primeros filmes de Buñuel, y dado que el espíritu de esta generación literaria es más vanguardista y abierta (muchos de ellos fueron conocidos y colaboradores de artistas como Salvador Dalí o Ernesto Halffter, sobre todo a raíz de la creación de la Institución de Libre Enseñanza de Francisco Giner de los Ríos) que el de sus antecesores del 98 (centrados en el problema de España) podemos situarlos más cercanos a Ayala en el estudio de las relaciones cine-literatura.

EL HUMOR: CHAPLIN, CERVANTES Y MOLIÈRE.

Mi intento ha sido el de poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de almas ni del cuerpo, y digo sin daño de almas ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan. (Cervantes 1613: I, 59).

Ayala emplea una técnica maestra en cuanto al uso del humor. Esa fórmula explosiva no es otra que la pareja ironía-belleza, de nuevo haciendo uso de ese estilo “de los sentidos” que logra mitificar. Un ejemplo claro de esto es esta frase de *El boxeador y un ángel* cargada de simbolismo y de ironía: ese ángel, borracho de optimismo. Otro ejemplo es el relato casi cinematográfico *Medusa Artificial*, que no tiene desperdicio. En ese relato propiamente corrosivo, la señorita Tere cobra un aspecto capaz de petrificar a cualquier hombre por su terrible peinado. Es un auténtica tragedia griega pero en versión doméstica y de andar por casa, el mismo humor (irónico pero que no se resigna, un humor que es capaz a la vez de hacer crítica pero de mantenerse optimista ante el futuro) que en *El Gran Dictador* (Chaplin, 1940) que hace un alegato hacia la libertad desde una crítica corrosiva de la complicada

situación del mundo a comienzos de los años 40. Se puede relacionar también en cierto modo con la ironía de Cervantes en *El Quijote*, con la contradicción constantes aquellos Sancho y Quijote sin solución o la crítica de Molière de sus comedias. Es una forma de convertir en Ulises a cualquier persona de a pie, aquí reside la genialidad de Ayala.

Los relatos de Ayala siempre cuentan entonces con la clásica pareja de payasos, el payaso de la mala suerte, al que todo le pasa, y el “payaso augusto”, irónico y malévolo con las desventuras de su compañero. Ayala escribe precisamente acerca de los payasos en su ensayo de 1929: “en cuanto al payaso, también ejerce frente al público una función representativa: la de recibir todas las bofetadas que se pierden en el mundo, cargar con ellas, caer y levantarse y volver a caer en un remolino de bofetadas: ¡simbolismo excelso!”. (Ayala, 1929: 70).

Esto es para Ayala otro de los grandes secretos del éxito del cine: la catarsis. En este fenómeno psicológico también se apoyan la literatura, la música y las demás artes. Desde un punto de vista psicológico, se trata de un proceso de identificación y distanciamiento, pero desde un punto de vista quizás menos científico, podemos atribuirle la causa del triunfo de las artes. Cuando el espectador se siente, de alguna manera, identificado con el payaso, surge ese “simbolismo excelso” del que habla Ayala. Pero esta identificación tiene su segunda parte: el distanciamiento. La exageración de la ironía también hace que el distanciamiento del estereotipo del payaso desdichado “que carga con todas las bofetadas que sobran en el mundo”. Por lo tanto, podemos de nuevo establecer la relación con esos polos opuestos que son don Quijote y Sancho y sus conductas casi siempre hiperbólicas y absurdas o también con *El médico a palos*, *El enfermo imaginario* o *El misántropo* de Molière, comedias de tono burlón pero con fondo moralista y antropológico centrado en la sociedad francesa, aceptando el mundo con franqueza y provocando una “risa pensativa” (una risa que es identificación-distanciamiento) con el mismo mensaje de esperanza de Charles Chaplin en *El Gran Dictador*. Es la misma risa de *Alehuja hermano* en *El Jardín de las Delicias*, una risa desenfadada que termina por aceptar desde un punto de vista natural la realidad por muy desdichado que sea.

La admiración de Ayala por Cervantes se pone en manifiesto en su *Carta literaria* a H. Rodríguez Alcalá, según Navarro Durán: “No solo se trata de una admiración por la técnica de Cervantes, por la creación de ese espacio

literario con tantos espejos y planos [...], sino por su actitud ante la existencia. Hablará de él como una de las conciencias literarias más despiertas, más inquietas, más sobre aviso de todas las épocas”. (Navarro Durán 1998: 65).

Verdaderamente, el sociólogo y el novelista se funden en la creación literaria y en el cine cuando nos centramos en el humor. Habitualmente, se suele hablar en cine de personajes bien caracterizados, de buenos actores, y, sobre todo, de personajes que aún no siendo protagonistas nos impactan, nos dejan su huella. Si así no fuera, no existirían en los festivales de cine y en los premios académicos un galardón para el mejor papel secundario. Quién no recuerda a Marlon Brando, por ejemplo en su magistral padrino, cuando Michel es el auténtico protagonista de la acción. Igualmente, tanto en cine como en literatura, caracterizar bien a un personaje para que no nos quede “plano” es darle personalidad de acuerdo con unos estereotipos bien definidos; es importante que tenga un origen social (a nivel representativo) y un fin social (a nivel de identificación).

¿Cómo logra el milagro del paso de la esencia a la existencia de los personajes, de las situaciones, de lo representado y narrado? Por el humor. El humor es en él, igual que en Cervantes, Chaplin o Molière una “convicción esencial, que será el hilo que enlace sus distintas creaciones: la reflexión que aportan sobre el sentido de la vida” (Navarro Durán, 1998: 65). Es lo que da dimensión de realidad a lo narrado, lo que hace al espectador la posibilidad de identificarse, como los niños españoles de la periferia con la canción de Charlot.

En *Indagación del cinema*, Ayala dedica todo un apartado al tema del humor en el cine, y también en otras partes hace referencia a lo que hemos dicho haciendo referencia a las comedias de Chaplin y Keaton *La quimera del oro* y *El maquinista de la general* respectivamente. Llega Ayala a considerar *La quimera del oro* como “la epopeya americana”, como “un poema de gran metraje, como *La iliada*” (Ayala, 1929: 27). No obstante, en ambos casos, los protagonistas “alcanzan sus objetivos por procesos fortuitos y providenciales después de haberlos perseguido sin éxito por el medio recto de la voluntad y del esfuerzo” (Ayala, 1929: 35).

O lo que es lo mismo, reírse en la cara de la mismísima fortuna, tal como hace en sus novelas. Pero es también interesante como Ayala es capaz de hacer humor a costa de sí mismo o lo que es lo mismo: tiene una gran autocrítica.

Además es interesante el ver cómo Ayala es “el mejor crítico de su creación” (Navarro Durán, 1998: 65). Continuamente, Ayala se pregunta por qué escribe e incluso, y como ya hemos dicho antes, se lo reprocha a sí mismo. A través del análisis de los símbolos vanguardistas y tomando como muestra analítica el epílogo de *El Jardín de las Delicias*, podemos inferir que el ejemplo del espejo roto a través del cual el autor es capaz de reconocerse coincide con el fragmento de *Ulises* de Joyce en el que Steven se ve reflejado en el espejo roto de la criada. Se puede ver a sí mismo a través de esos infinitos fragmentos que representan cada una de las partes de sí mismo, se ve la realidad, que no siempre es agradable. Y aquí es cuando entra a la autocrítica y la reflexión personal al modo irónico de Cervantes. No es un humor nihilista, que tan solo pretenda herir; sino que es un humor que pretende la “risa pensativa” de Molière, la crítica del personaje con origen y fin social. Al fin y al cabo, es lo mismo que afirma Larra en su ensayo *El mundo todo es máscaras, todo el año es Carnaval*, el vanguardismo o la cosmovisión de Schopenhauer o la sociología de Émile Durkheim representamos un papel en el mundo, pero es necesario redescubrir la verdad bajo esa máscara.

CONCLUSIONES.

Ars longa, vita brevis. Pasado y presente. El viejo problema de esencia y existencia. ¿Hacerse inmortal por medio del arte, como pretendieron los faraones, los emperadores romanos o los papas del renacimiento? ¿Para qué escribes? se reprocha Ayala a sí mismo en *El Jardín de las Delicias*. “La respuesta se encuentra fundamentalmente en el acto de escribir y en el de leer, en los que se forma a modo de autoexamen, una imagen única: la suya” (Richmond, 1998: 27). Sin duda, lo que podemos extraer de las tres ideas fundamentales que hemos tratado (búsqueda de mitificación, belleza e ironía en la obra de Ayala) es el de desenmascarar la realidad o al menos en la forma de reírse de la fortuna, no para evadirse de la realidad, sino como forma de ensanchar la doble vanguardia. Arte y realidad, ¿una pareja de opuestos? No. El arte, como lenguaje secundario que es (según Lotman) es convencional, y sus símbolos comunicativos solo pueden emerger de la realidad: “más allá de la vigilancia de una conciencia despierta se convocan, a través de imágenes, los fantasmas de la realidad presente.” (Vázquez Medel, 1998: 78). Ya que

hablamos de cine y literatura, citaré para terminar una película muy reciente: *Big Fish*, de Tim Burton. Este filme es la mejor descripción que se ha hecho nunca del proceso de simbolización. En ella, padre e hijo viven en realidades diferentes, y el hijo se siente decepcionado porque su padre le trata como si aun fuera necesario explicarle las cosas como cuentos, pero, como afirma su esposa, ¿qué sería la realidad sin un poco de magia, sin la creatividad? El desenlace, que es magistral, demuestra lo que Ayala sostiene con su obra, lo que recoge en sus dos *Ángeles de Bernini* de *El jardín de las delicias*. Aunque en el fondo haya desencanto, logra hacer una vida mediocre diferente, dando la vuelta a las cosas, convirtiendo al desencanto en la carcajada irónica cuando se ve reflejado en el espejo en *Fragancia de Jazmines*. Como da a entender Joyce, Ulises también es de carne y hueso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Producción literaria:

- AYALA, Francisco (1926): *Historia de un amanecer*, Madrid, CUS Ediciones, 1975.
 — (1928): “Susana saliendo del baño”, en AYALA, Francisco. (1988): *Cazador en el alba*, Madrid, Alianza, 1988.
 — (1929): “El boxeador y un ángel”, en AYALA, Francisco (1988): *Cazador en el alba*, Madrid, Alianza, 1988.
 — (1930): *Cazador en el alba*, Madrid, Alianza, 1988.
 — (1931): “Medusa artificial”, en AYALA, Francisco (1988): *Cazador en el alba*, Madrid, Alianza, 1988.
 — (1971): “El ángel de Bernini”, en AYALA, Francisco (1971): *El jardín de las delicias*, Madrid, Mondadori, 1990.
 — (1971): “Fragancia de jazmines”, en AYALA, Francisco (1971): *El jardín de las delicias*, Madrid, Mondadori, 1990.
 — (1971): “Au cochon du lait” en AYALA, Francisco (1971): *El jardín de las delicias*, Madrid, Mondadori, 1990.
 — (2006): *Recuerdos y olvidos (1906-2006)*, Madrid, Alianza, 2006.
 CERVANTES, Miguel (1613): *Novelas ejemplares*. Madrid, Alianza, 1995.
 JOYCE, James (1922): *Ulises*, Barcelona, Lumen, 1999.
 POQUELIN, Jean Baptista (1666): *El misántropo o El atrabiliario enamorado*, Madrid, Aguilar, 1964.
 — (1666): *El médico a palos: comedia en tres actos*, en POQUELIN, Jean Baptiste: *Obras selectas: Tartufo, El enfermo imaginario, El médico imaginario, el médico a palos, El amor médico, El avaro*, Madrid, EDIMAT libros SA, 2001.
 — (1673): *El enfermo imaginario*, Barcelona, Octaedro, 1999.

Ensayística:

- AYALA, Francisco (1929): “Indagación del cinema”, en AYALA, Francisco (1996): *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra, 1996.
- TIERNO GALVÁN, Enrique (1955): *Desde el espectáculo a la trivialización*, Aturus, Madrid, 1961.

Crítica, historia y teoría de la literatura y del cine:

- GÓMEZ MESA, Luis (1978): *La literatura española en el cine nacional (documentación y crítica)*, Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1978.
- GUBERN, Roman (1989): *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen, 1992.
- NAVARRETE, José Luis (1999): “Zalacaín el aventurero de Juan de Orduña” en: UTRE-RA, Rafael (1999): *8 calas cinematográficas en la Generación del 98*, Sevilla, Padilla libros editores&libreros, 1999.
- RECIO, Antonio (1999): “Luces de Bohemia (1985) de Miguel ángel Díaz”, en UTRE-RA, Rafael (1999): *8 calas cinematográficas en la Generación del 98*, Sevilla, Padilla libros editores&libreros, 1999.
- UTRERA, Rafael. (1985): *Escritores y cinema en España*, Madrid, Ediciones JC, 1985.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1995): *El universo plural de Francisco Ayala*, Sevilla, Alfar, 1995.
- (1998) *Francisco Ayala y las vanguardias*, Sevilla, Alfar, 1998.
- (1998): *Francisco Ayala: el escritor y su siglo*, Sevilla, Alfar, 1998.

Referencias filmográficas.

- ALLEN, Woody (1975): *La última noche de Boris Grushenko*, USA, Warner.
- (1985): *La rosa púrpura del Cairo*, USA, Metro Goldwyn Mayer.
- (1986): *Annie Hall*, USA, Warner.
- (1997): *Desmontando a Harry*, USA, Sweetland Films.
- (2002): *Un final made in Hollywood*, USA, Warner.
- (2003): *Todo lo demás*, USA, Sweetland Films.
- BURTON, Tim (2003): *Big Fish*, USA, Columbia-Tristar.
- CHAPLIN, Charles (1925, 1942): *La quimera del oro*, USA, Reino Unido.
- (1940): *El Gran Dictador*, USA.
- FORD COPPOLA, Francis (1972): *El Padrino*, USA, Paramount Pictures.
- GRIFFITH, David Wark (1915): *El nacimiento de una nación*, USA, Eureka (2002).
- KEATON, Buster (1925): *El maquinista de la genera*, USA, Divisa.
- VISCONTI, Lucchino (1976): *Muerte en Venecia*, Italia, USA; Warner.

