

Mateo Hidalgo, Javier.

Investigador, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Didáctica y Teoría de la educación.

De la idea a la imagen: los procesos de creación cinematográfica en la España de las Vanguardias.

TIPO DE TRABAJO

Comunicación.

PALABRAS CLAVE

Vanguardia, cine español, procesos, experimental, creación.

KEY WORDS

Avant-garde, Spanish cinema, processes, experimental, creation.

RESUMEN

La influencia de los movimientos de vanguardia europeos en España supuso una ruptura del canon artístico establecido, siendo a día de hoy una de las épocas más fructíferas de nuestra cultura. Este periodo comprende entre 1910 y 1936, año del inicio de la Guerra Civil Española, tras la cual quedaría truncada dicha etapa. En la actualidad resulta de gran interés conocer cómo tuvieron lugar estas innovadoras propuestas que no sólo permitieron el desarrollo artístico en España, sino que fueron determinantes, en gran parte, para el del resto de Europa.

La invención del cinematógrafo por los hermanos Lumière en 1895 pronto provocó la aparición de creadores que se preocuparan por el llamado nuevo arte, utilizándolo como medio de experimentación. El movimiento surrealista tuvo una gran aceptación por parte de artistas españoles, siendo el más representativo el caso de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Pero el cine no sólo tuvo un uso experimental: José Val del Omar encontró en el séptimo arte una herramienta científica, utilizándola con un valor didáctico durante su labor en las Misiones Pedagógicas, así como tratando de patentar invenciones que ayudasen en su desarrollo tecnológico. Ramón Gómez de la Serna supo valerse del cine para ampliar su particular mundo literario. Otros, como Lorca o Ernesto Giménez Caballero, simplemente trabajaron en torno a él o lo propiciaron. Todos ellos produjeron obras únicas en el ámbito cinematográfico que, a lo largo de la historia del arte, llegó a representar la "obra de arte total", capaz de unir el resto de disciplinas: la música, la pintura, la escenografía, el teatro o la literatura. Esta comunicación pretende mostrar la relación existente entre lo real y lo virtual en este período, planteando la importancia de los procesos de creación cinematográfica llevados a cabo desde la concepción de la idea a su materialización.

ABSTRACT

In Spain, the influence of European avant-garde movements produced a break of the artistic canon established, being nowadays considered as one of the most fruitful periods of our culture. This period, comprised between 1910 and 1936, the starting year of the Spanish Civil War, after which this period would be stopped. Currently, to know how these innovative proposals had place is highly relevant. These proposals allowed the artistic development in Spain and becoming crucial for this country, as well as for the rest of Europe.

In 1895, the cinema's invention by the Lumière brothers caused the appearance of creators who cared about this new kind of art, using it as an experimentation media. The surrealist movement had a great acceptance by Spanish artists, being the most representative case Luis Buñuel and Salvador Dalí. But cinema not only had an experimental use: José Val del Omar used it as a scientific tool, using it with an educational value during his work at the Educational Missions, as well as trying to patent inventions that would help in its technological development. Ramón Gómez de la Serna knew how to

make use of cinema to expand his personal literary world. Others, like Federico García Lorca or Ernesto Giménez Caballero, just worked around it or even encouraging it. All of them made unique artworks at the film industry that, throughout art history, represented the "total artwork" that was able to collect the rest of disciplines: music, painting, scenery, theatre or literature. This communication tries to show the existing relationship between the concepts of the real and the virtual in this period, suggesting the importance of the cinematographic creation processes performed from the idea's conception to its realization.

CONTENIDO

1. Recepción del cine de vanguardia en España.

En sus inicios, el cinematógrafo fue entendido como un espectáculo comercial antes que como un arte. Hubo que esperar a los años veinte del pasado siglo, cuando los artistas de vanguardia europeos decidieron emplear la herramienta cinematográfica como vehículo con el que realizar experimentos artísticos, para hablar de un cine de autor. Surrealistas como Man Ray, expresionistas como Ruttmann, soviéticos como Vertov, realizaron obras únicas que propiciaron el desarrollo de la vanguardia cinematográfica¹.

La figura de Gómez de la Serna resultaría determinante para la introducción del cine en el panorama intelectual español, influyendo de forma evidente en la "Generación del 27", donde dicho invento encontró su lugar. El interés que suscitó en poetas como Lorca, Salinas, Aleixandre o Alberti se hace patente en sus obras².

2. Ernesto Giménez Caballero: "Noticiero del Cine-Club" y "Esencia de Verbena".

La figura de Caballero fue fundamental para la cohesión entre los conceptos "cine de vanguardia" e "intelectualidad española". No sólo creó el "Cine-Club", posibilitando el acceso al cine considerado como artístico, alejado del meramente comercial -promovido por las salas de cine habituales-, sino también la revista *La gaceta Literaria*, primer medio donde se habló de cine de vanguardia, siendo de gran influencia en futuros cineastas³.

En 1930, produce el documental mudo "Noticiero del Cine-Club". En él figuran diferentes personalidades del mundo de la cultura. Destaca el interés por mostrar imágenes rompedoras, como la realización del siguiente juego literario-visual: Con el intertítulo, la "Marcha ascendente de un político: Pedro Sainz Rodríguez", se presenta al personaje citado caminando en vertical, mediante un trucaje de colocación de cámara; u otra imagen: "Deformaciones, níquel. Paisaje manchego sobre faro de auto", en la que se observa el primer plano de un faro de automóvil y, reflejado sobre éste, el camino por el que transcurre el auto. Estos recursos están presentes en el cine planteado por la "Nueva objetividad", caracterizada por captar imágenes insólitas. La filmación de suburbios y fábricas nos remite al interés del futurismo por mostrar el poder del progreso, reflejado en máquinas y construcciones modernas. También puede asociarse esta corriente con la forma de rodar este noticiero, mediante imágenes dinámicas y trepidantes. Los retratados demuestran, con su actitud lúdica, que la fuente esencial de la vanguardia reside en el juego: Los jóvenes escritores, en un tejado, meditando sobre la crisis de inspiración; la interpretación de Alberti como pájaro. Por último, la relación de elementos escultóricos arcaicos con el arte moderno, simbolizando la recuperación y resignificación del arte tradicional por los nuevos artistas: el intertítulo "Hércules picassiano de la catedral de Ávila", o la filmación de una aldaba con forma de mano tallada.

Ese mismo año, Caballero realiza otro documental, éste sonoro: "Esencia de verbena". En él participará Gómez de la Serna como narrador y figurante, haciendo de sí mismo y utilizando su vis cómica. La obra refleja el costumbrismo madrileño durante las celebraciones de la Virgen de la Paloma. El montaje utiliza asociaciones de tipo poético entre texto narrado, música e imágenes. La inclusión de Gómez de la Serna en el proyecto resulta clave para comprender la introducción de la vanguardia literaria dentro del cine -vanguardia inventada por de la Serna-. También se aprecia cierta influencia en las películas visionadas durante esta etapa del "Cine-Club". Otro apoyo de carácter cultural se encuentra en la muestra de obras pictóricas de vanguardia de Picasso, Maruja Mallo o Picabia, con el fin de ilustrar sus diferentes escenas documentales⁴.

1 Oms, Marcel: "Cine de vanguardia". En *El cine*. Javier de Aramburu (dir.). Buru Lan, San Sebastián, 1973, pp. 1-96.

2 Sánchez-Biosca, V.: "El cine y su imaginario en la vanguardia". En *Vanguardia en España. Arte y literatura*. Javier Pérez Bazo (ed.). Cric & Ophrys, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1998, p. 401.

3 *ibíd.*, p. 404.

4 Monasterio Baldor, A.: "Abandonar el XIX: Vanguardias e imaginarios tradicionales a partir de Esencia de verbena (1930) de Giménez Caballero". En *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 2008, vol. nº 11, pp. 21-43.

3. Ramón Gómez de la Serna y Feliciano M. Vítóres: "El orador o la mano".

En 1928, el empresario Vítóres produce una pieza audiovisual de 4 minutos que volverá a tener como protagonista a Gómez de la Serna. Se trata de una pequeña *performance* interpretada por el escritor, afamado por la puesta en escena de sus discursos. En ellas solía disfrazarse, o escoger escenarios utilizando, a su vez, recursos sorprendentes. En el caso de esta película, "El orador o la mano", se vale de recursos como la emulación de cacareos o el uso de artilugios como una mano gigante o un monóculo sin cristal. El film homenajea a Ramón, registrando una de sus actuaciones en vivo. Destacan dos elementos: la gestualización y la voz del protagonista. El sonido se convierte en un factor relevante, encontrándose el cine mudo aún vigente. Vítóres fue el gran pionero en la producción del cine sonoro español. De él se conoce el registro audiovisual de un discurso del marqués de Estella (1928) y la producción del primer film sonoro español, "El misterio de la puerta del sol" (1929).⁵ "El orador o la mano" viene a ser otro intento por mostrar la vanguardia, subrayando la figura del mayor de sus promotores intelectuales.

4. Las vanguardias europeas en Nemesio Sobrevila.

En 1929, el cineasta "maldito" Sobrevila realiza una película atípica dentro de las producciones habituales, donde conjuga una historia convencional con otra donde el pensamiento del protagonista, Kamus, recuerda los planteamientos europeos de vanguardia. Su nombre remite a la procedencia extranjera de sus ideas, es un extraño inventor que pretende, con sus experimentos, captar la realidad tal y como es, por medio del registro cinematográfico y sin mediación humana. Así, llega a proyectar una película realizada mediante este método, donde se identifica el estilo de filmación de algunos realizadores a los que se alude en el film, como el caso del "cine ojo" o las películas abstractas alemanas. No obstante, esta creación de Sobrevila tiene un trasfondo irónico. La burla escondida tras la formulación de estos preceptos artísticos está en que este método de filmación científica, más que sacar a la luz una realidad oculta al ser humano, provoca una serie de malentendidos que anulan la tesis del sistema patentado por Kamus⁶.

Existen otras películas dentro de la filmografía de su autor donde se evocan las vanguardias europeas: su anterior film, "Al Hollywood madrileño" (1927), presentaba dos episodios de inspiración vanguardista, uno cubista y otro futurista. Fue realizada con gran meticulosidad, utilizando maquetas, decorados y personajes caracterizados con las estéticas vanguardistas referidas.

5. El surrealismo cinematográfico de Luis Buñuel.

De entre los cineastas españoles del siglo XX, Buñuel fue quien logró mayor prestigio a nivel internacional. Durante su juventud se formó en Francia, accediendo al cine experimental; tomó parte en el surrealismo, publicó en *Cahiers d'Art* y colaboró con cineastas como Epstein o Feyder. Llegó a afirmar que, por aquella época, era el único español -que se había marchado de España- con nociones de cine.

En 1926, surge su primera oportunidad cinematográfica: la Junta Magna del Centenario de Zaragoza le propone realizar una película sobre Goya, por el centenario de su muerte. Para ello, pide asesoría a la hermana de Epstein o a Valle-Inclán e incluso viaja a Fuendetodos⁷. Busca inspiración en biografías escritas por autores españoles y franceses. Finalmente, escoge un Goya romántico y apasionado, obsesionado con la Duquesa de Alba. Esta decisión no agradó a la Junta y el proyecto quedó truncado, aduciendo razones económicas. En 1937, durante su etapa americana, intentó vender a *Paramount* una nueva versión, titulada "La Duquesa de Alba y Goya".

En 1927 llega una segunda oportunidad, al proponerle a Gómez de la Serna la realización de una película. Consistía en utilizar ocho cuentos del escritor empleando como nexo la presentación, documental, de las distintas etapas de formación de un periódico⁸. Así, la vanguardia literaria se entrelazaba con la cinematográfica. Ambos se complementaban intelectualmente, por lo que dicha colaboración habría dado grandes resultados.

Durante seis meses, de la Serna buscó noticias en periódicos tratando de elaborar una historia. Algunas de ellas pasaron a la posteridad por su importancia; otras, anecdóticas, encajaban con las elaboradas por el autor: el secuestro del hijo de Lindbergh, el disparo de las cifras de natalidad o el bombero pirómano de Tours. La película llevaría por título definitivo "Caprichos". Buñuel esperó que el escritor le enviase el guión durante largo tiempo⁹. Finalmente, ante la ausencia de una respuesta, dio por zanjado el asunto para preparar su ópera prima: "Un chien andalou". En 1930, Ramón publicaría el guión fallido, "El mundo por diez céntimos" -el precio de un diario-, en *Revue du Cinéma*.

5 Caparrós Lera, J.: *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuós Gelabert*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, Barcelona, 1992, p. 26.).

6 Sánchez-Biosca, V: Op cit., pp. 409-410.

7 Buñuel, L.: *La Duquesa de Alba y Goya: Guión y sinopsis cinematográfica*. Instituto de Estudios Turolenses. Colección Luis Buñuel. Teruel, 1992.

8 *ibíd.*, p. 102.

9 Sánchez Vidal, A.: *Luis Buñuel. Obra literaria*. Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, p. 21.

"Un chien andalou" nace durante una estancia de Buñuel en casa de Dalí, en Figueras. Buñuel le confiesa haber tenido un sueño en el que una nube cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Dalí responde con otro donde aparece una mano llena de hormigas y le propone aprovechar estas experiencias oníricas realizando una película¹⁰. Allí redactan el guión, rigiéndose por los dictámenes de la irracionalidad¹¹. Durante el proceso de escritura existió una perfecta simbiosis entre ambos¹².

Tras la elaboración del guión, Buñuel viajó a París para ponerse en contacto con los intérpretes, el operador y los estudios de Billancourt para filmar la película, cuyo rodaje duró unos quince días¹³. Dados sus conocimientos técnicos, centró su labor en dirigir al cameraman, mientras que dio instrucciones vagas a los intérpretes, provocando que no supieran qué hacer. Dalí apareció en escena poco antes de finalizar el rodaje, aportando pequeños detalles a la puesta en escena. Dalí se limitó a colocar peces en los ojos de los asnos disecados, figurar disfrazado de marista o corriendo con la novia de Buñuel al fondo de otra de las escenas¹⁴.

El film iba a llamarse "El marista en la ballesta" -según el título de un caligrama de Pepín Bello-¹⁵, barajándose otro: "Es peligroso asomarse al interior", invirtiendo el sentido del aviso que figuraba en las ventanillas de los trenes franceses.

Buñuel veía imposible realizar películas comerciales tras el éxito de "Un chien andalou". No obstante, carecía de financiación para emprender otro proyecto, aunque tomó nota de algunas ideas para posibles *gags*. Relató a Dalí estas escenas, quedando entusiasmado.

En París, Buñuel conoció a los Vizcondes de Noailles, quienes reconocieron ser admiradores de su película, proponiendo sufragarle un nuevo proyecto¹⁶. A su regreso, Buñuel inició con Dalí un nuevo guión, pero pronto descubrió que la sintonía había desaparecido, decidiendo concluir la escritura solo, en la finca de los Noailles¹⁷. Dalí mantuvo la comunicación por carta, enviándole ideas. Algunas de ellas fueron finalmente incluidas¹⁸.

6. Lorca y el cine: "Viaje a la luna".

Entre 1929 y 1930, Lorca escribió un guión para una película que nunca llegó a realizar, "Viaje a la luna". Constituido por 17 secuencias descritas escuetamente, resulta evidente la influencia de "Un chien andalou"¹⁹.

A pesar de que el guión carece del rigor técnico necesario, pues el autor desconocía el lenguaje cinematográfico, su escritura incluye algunos elementos que recuerdan recursos fílmicos: exposiciones, fundidos entre imágenes, *travellings* o variaciones de tiempo, aprendidas de forma autodidacta como espectador.

Tras ser escrito en día y medio, Lorca lo entrega al pintor y cineasta de vanguardia Emilio Armero, queriendo llevarlo a la pantalla, misión que Armero intentó cumplir tras la muerte del poeta, como homenaje póstumo²⁰. La influencia de Dalí y Buñuel en Lorca provocó no sólo la modificación de su lenguaje literario hacia una poética surrealista tras su viaje a Nueva York, sino que además le hizo probar suerte en su única incursión cinematográfica.

7. Poesía y técnica en José Val del Omar.

Además de los casos referidos, existieron otras alternativas donde encontraron cabida realizaciones insólitas y difícilmente catalogables. Destaca la labor experimental del "cinemista" Val del Omar. En sus piezas audiovisuales, se distinguen dos etapas. Una, donde destina sus conocimientos cinematográficos con un fin pedagógico, filmando los lugares por los que transitó con las "Misiones Pedagógicas"²¹, o realizando diversas proyecciones para los habitantes de dichos lugares. Otra, dirigiendo su trabajo hacia la creación de un mundo único por el que fue reconocido como uno de los cineastas más originales en la España del s. XX.

10 Buñuel, L.: Op cit., pp. 102-103.

11 Buñuel, L.: Op cit., p. 103.)

12 *ibíd.*, p. 103.

13 Buñuel, L.: Op cit., p. 103.

14 Buñuel, L.: Op cit., p.103.

15 Sánchez Vidal, A.: *Luis Buñuel*. Cátedra, Madrid, 2004, p. 131.

16 Buñuel, L.: Op cit., p.112.

17 *ibíd.*, p.213.

18 *ibíd.*, p.113.

19 Así, por ejemplo, la Nº 14 dice así: "un gran plano de un ojo sobre una doble exposición de peces, que se disuelve sobre lo siguiente"; la Nº 18: "De los gusanos de seda sale una gran cabeza muerta, y de la cabeza un cielo con luna". En la 19: "La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos...". En la 70: "La muchacha se defiende del muchacho y éste, con gran furia, le da otro beso profundo y pone los dedos pulgares sobre los ojos, como para hundirlos en ellos". (En: Sánchez Vidal, A.: *Buñuel, Lorca, Dalí...*; Op. cit., p. 290.)

20 Bonet, E./Palacio, M.: "Vanguardia histórica". En *Práctica fílmica y vanguardia artística en España. The Avant-Garde Film in Spain 1925-1981*. Eugeni Bonet y Manuel Palacio (coord.). Universidad Complutense, Madrid, 1983, p. 15.

21 Sáenz de Buruaga, G.: *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003.

En 1931, se crea en España el "Patronato de Misiones Pedagógicas". Su función era llevar la cultura a pueblos donde resultaba inaccesible, formando a sus habitantes mediante diversas actividades. Val del Omar estaba al cargo del grupo de filmación y proyecciones, realizando más de 50 documentales y miles de fotografías²².

En 1935 filma "Vibración de Granada", anticipando los rasgos de su obra madura²³. Dotó a su película de tintes verdes que uniformasen las imágenes, sonorizándolas mediante discos. Estos elementos y otros figurarán en su película posterior "Aguaspejo granadino"; intertítulos manuscritos con frases poéticas unidas a imágenes con que hilvanar un discurso subjetivo, regido por una irracionalidad lírica: unas primeras imágenes de la antigua fortaleza árabe (elementos ornamentales, poniendo especial énfasis en las fuentes y en el movimiento del agua); después, fuera del palacio, en la ciudad granadina, rostros expresivos de personas humildes, junto con escenas de trabajadores y niños.

Lejos de representar un documental convencional, Val del Omar se sitúa más bien dentro del videoarte aunque este concepto todavía no existiese. Lo que interesaba al autor era hipnotizar al espectador, sumergirle en su universo, convertir el cine en una herramienta aún más poderosa, reinventándolo: buscar su tridimensionalidad mediante un "desbordamiento panorámico de la imagen", persiguiendo un cine táctil, conjunto a un sonido envolvente mediante su sistema "Diáfono". Todos estos elementos (aunados bajo las siglas PLAT, "Picto-Lumínica-Audio-Táctil") convertirían sus piezas en auténticas instalaciones.

Su proceso creador, basado fundamentalmente en el montaje, le llevó toda la vida²⁴: la selección de imágenes filmadas a lo largo de los años y su manipulación, variando su velocidad, deteniendo sus fotogramas o utilizando lentes deformantes. Respecto al elemento sonoro, jugó incluyendo fragmentos de los cuales se desconocía su procedencia, creando incertidumbre, deformando el sonido original; introducía música culta de autores como Falla, o cante flamenco popular con textos de Lorca, aunando todos los elementos con un texto poético que leía una voz profunda.

8. Conclusiones

- España, como otros países, utilizó el cine como herramienta para crear obras de vanguardia. Sus resultados fueron menos ricos, aunque igualmente interesantes.
- Algunos intelectuales españoles se interesaron por el cine realizando películas, pero también hablando sobre él dentro de sus propios ámbitos.
- La unión entre diferentes disciplinas artísticas resultó determinante para un enriquecimiento de los proyectos de vanguardia en torno al cine en España.
- En España existieron, además de los ejemplos de cine de vanguardia conocidos, otros igualmente relevantes que obtuvieron menor repercusión social. Actualmente, se están recuperando para su estudio.
- De las obras cinematográficas españolas de vanguardia, importa analizar tanto su resultado final como su proceso de creación. Aunque algunos proyectos no se concluyeron, resulta interesante conocerlos para completar las biografías de sus autores.

22 Esteban, C.: *Ojalá, Val del Omar*. Documental. Civic producciones, España, 1994.

23 Gubern, R.: *Val del Omar, cinemista*. Los libros de la estrella, Granada, 2004, p.30.

24 *ibíd.*, pp.47-93.

FUENTES REFERENCIALES.

- Buñuel, L.: *La Duquesa de Alba y Goya: Guión y sinopsis cinematográfica*. Instituto de Estudios Turolenses. Colección Luis Buñuel, Teruel, 1992.
- Bonet, E./Palacio, M.: "Vanguardia histórica". En *Práctica filmica y vanguardia artística en España. The Avant-Garde Film in Spain 1925-1981*. Eugeni Bonet y Manuel Palacio (coord.). Universidad Complutense, Madrid, 1983.
- Caparrós Lera, J.: *Memorias de dos pioneros : Francisco Elías y Fructuós Gelabert*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, Barcelona, 1992.
- Esteban, C.: *Ojalá, Val del Omar*. Civic producciones, España, 1994.
- Gubern, R.: *Val del Omar, cinemista*. Los libros de la estrella, Granada, 2004.
- Monasterio Baldor, A.: "Abandonar el XIX: Vanguardias e imaginarios tradicionales a partir de Esencia de verbena (1930) de Giménez Caballero". En *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 2008, vol. nº 11, pp. 21-43.
- Oms, Marcel: "Cine de vanguardia". En *El cine*. Javier de Aramburu (dir.). Buru Lan, San Sebastián, 1973.
- Sáenz de Buruaga, G.: *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003.
- Sánchez-Biosca, V.: "El cine y su imaginario en la vanguardia". En *Vanguardia en España. Arte y literatura*. Javier Pérez Bazo (ed.). Cric & Ophrys, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1998, pp. 399-411.
- Sánchez Vidal, A.: *Buñuel, Lorca, Dalí : el enigma sin fin*. Booket, Barcelona, 2004, p.247.
- Sánchez Vidal, A.: *Luis Buñuel*. Cátedra, Madrid, 2004,
- Sánchez Vidal, A.: *Luis Buñuel. Obra literaria*. Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982.