

FRANCISCO AYALA Y LA INVENCION DEL CINE

FRANCISCO AYALA AND THE INVENTION OF CINEMA

Lea E. Hafter¹

Universidad Nacional de la Plata
Universidad Nacional de las Artes
Argentina
leahalter@gmail.com

Resumen

El eje de este artículo gira en torno a un proceso de escritura de un discurso sobre el cine, que en este caso interesa especialmente a partir de su enunciador: el escritor literario que teoriza sobre el cine, interés que pone de relieve la relación entre el pensamiento sobre este y la escritura. En el contexto de los años veinte, propongo el recorrido por un proceso de escritura afectada por lo cinematográfico. Se trata de las modificaciones en diversas ediciones de un texto del escritor español Francisco Ayala, alteraciones que habilitan los interrogantes acerca de la noción de cine que maneja el autor así como de la relación con la literatura que propone.

Palabras clave: Literatura y cine – Francisco Ayala – Escrituras cinematográficas

Abstract

The axis of this article turns around the process of writing a speech on cinema, in this case particularly interested from its enunciator: the literary writer who theorized about cinema, interest that highlights the relationship between thinking about cinema and writing. In the context of the Twenties, I propose a tour of a process of writing affected by the cinematographic. They are changes in different editions of a text by the spanish writer Francisco Ayala. These alterations allow questions about the notion of cinema that has the author and the relationship with the literature he proposes.

Keywords: Literature and cinema – Francisco Ayala - cinematographic writings

Recepción: 16-02-16 – **Aceptación:** 29-04-16

INTRODUCCIÓN

Mucho es lo que se ha hablado hasta aquí de las relaciones entre la literatura y el cine, pero quizás menos se ha dicho acerca de cómo el cine -en este caso el cine de comienzos de siglo-, presiona y se proyecta sobre la literatura -aquí la literatura hispánica- para dar lugar a la emergencia de una literatura afectada. En este sentido, la génesis de la escritura muestra facetas diversas en el espacio que se despliega entre la literatura y el cine. De la literatura al cine, del cine a la literatura..., pero fundamentalmente es *entre* la literatura y el cine el sitio donde la afectación propone el encuentro, y también allí donde el lector se enfrenta con aquello que resulta -a la vez- tanto uno como otro.²

El eje de este artículo gira en torno a un proceso de escritura de un discurso sobre el cine, que en este caso interesa especialmente a partir de su enunciador: el escritor literario que teoriza sobre el cine. Este interés obedece principalmente a una razón, y es que lo que cada escritor enuncie sobre este medio -y lo configure a su vez como objeto- también estará diciendo *alguna cosa* de su propia literatura. Se trata entonces de la relación entre el pensamiento sobre el cine y la escritura. En un contexto de proliferación de este tipo de escritura bajo la influencia del cine como han sido los años veinte, propongo el recorrido por un proceso de escritura afectada por lo cinematográfico, un proceso que visibiliza la invención en un sentido exhaustivo. Se trata de un recorrido por las modificaciones en diversas ediciones de un texto del escritor español Francisco Ayala, alteraciones que habilitan los interrogantes acerca de la noción de cine que maneja el autor así como de la relación con la literatura que propone.

En el año 1929, Ayala publica *Indagación del cinema*, un libro pionero en el acercamiento teórico al entonces nuevo medio, pero también a las relaciones entre la literatura y el cine desde la perspectiva de un escritor. Este libro presenta como antecedente publicaciones parciales en revistas periódicas, bajo la forma de artículos que reproducen en parte su contenido. Un enfoque desde la crítica genética permite indagar en el proceso de

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

escritura utilizando estas diferentes ediciones como materiales de génesis, en diálogo con la literatura de ficción del mismo autor, puesto que Ayala, a la vez que escribe estos textos de invención -de invención de un medio, con un matiz teórico más o menos marcado según el caso- escribe una serie de relatos breves -me refiero a sus llamados relatos vanguardistas- en los que la presencia del cine resulta central. En su conjunto, se trata de una literatura que habla no sobre cine sino con el cine, y en ese hablar lo construye, para poder hablar.

1. Un cine desde la literatura

Numerosos trabajos (Pujol, 1994; Borge, 2005; Gubern, 1999 y Nanclares, 2010) dan cuenta del hecho de que durante los comienzos del pasado siglo los escritores hispánicos no permanecen ajenos a los primeros pasos que da el nuevo arte. Estos mismos escritores registran sus impresiones tanto en su obra de creación como en la conformación de un discurso teórico anclado en una premisa fundamental: la teorización del cine configurada a partir de una experiencia estética particular, una experiencia más o menos intensa según el caso y diferente a la de otros espectadores en tanto implica una característica específica del sujeto espectador: la de ser escritor.

Así, durante los primeros treinta años del siglo, pero sobre todo y con notable intensidad durante los años veinte, comienza a cobrar forma un discurso sobre el cine que se despliega mayoritariamente en las páginas de algunos periódicos y revistas culturales; a la par que se publicita o comenta alguna proyección, se habla del cine y se lo construye como objeto (como medio y como arte, como arte mediático). Sin embargo, la sistematización de un discurso teórico por parte de los escritores de comienzos de siglo apenas se ha esbozado como posibilidad desde la teoría.³ A su vez, esta escritura se propone como una escritura de invención, en tanto *inventa* el cine, y a su vez se vuelve material de lectura y génesis de esos textos que suelen ubicarse sin vacilaciones en el

terreno de “lo literario”, aquella zona de las obras catalogada como “literatura” pero con una presencia insoslayable del cine.

La experiencia y la mirada sobre el cine de los escritores están atravesadas por su propio oficio/creación y es entonces que el discurso que elaboran sobre el cine no se clausura en la defensa del nuevo medio como arte -que por otra parte es un tópico de aquellos tiempos-; antes bien, su teorización aparece desde y ligada de manera ineludible al territorio específico de la literatura. Se trata de espectadores que ven cine como escritores literarios, y atravesados por esa misma condición escriben sobre cine; de esta manera, la relación entre el cine y la escritura que devenga de la experiencia estética de cada escritor tendrá como resultado una manera diferente de *poner en funcionamiento* el cine -o ese cine- en su literatura. En ese sentido, la manera en que ciertos escritores construyen el objeto cine -diferente a la de los “teóricos puros” que se preocupan más por sostener o demostrar la independencia del cine como medio- da cuenta de una doble participación genérica de estos textos (Derrida, 1980), y es ese enrarecimiento de género lo que problematiza la lectura. Podría pensarse que cuando la teoría específica sobre el cine lee estos textos, generalmente no puede -ni pudieron en su momento sus representantes- ver la construcción de la teoría efectuada por los escritores literarios porque hay una fuerte participación genérica, de género de invención. Mientras que los teóricos configuran los alcances de una teoría que pretende determinar en qué consiste y dónde reside la esencia cinematográfica,⁴ los autores literarios se interesan en sus escritos por el mismo tema (Peña Ardid 1992, Ríos 2011), y lo desarrollan en un género que entremezcla lo literario con lo teórico. En contadas ocasiones se han tenido en cuenta estos textos, tradicionalmente expurgados en la construcción de la obra literaria canónica, textos que además se separan de la crítica en tanto el interlocutor al que se dirigen, que modula las entonaciones del texto, es en primer término el escritor, o en un sentido más amplio, el intelectual que escribe; y en segundo lugar, el público en general. El punto desplazado, silenciado, invisibilizado es que en esa misma creación del *objeto cine* los escritores están dando cuenta de la literatura, en tanto no son críticos ni teóricos

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

cinematográficos, sino escritores que ven cine y escriben literatura. Insisto entonces: su reflexión sobre el cine no habla únicamente del nuevo medio o del cine, sino que habla también, y esto es lo que quizás aún resulta difícil -o incómodo- leer/ver sobre la literatura.

Por otra parte, los escritores hispánicos, espectadores del cine mudo, se interesan tanto por las producciones de ficción como por el documental, y dentro del primero es fácilmente reconocible una especial atención al cine norteamericano, cuestión que ha sido generalmente relegada por los críticos literarios, y que cuando es atendida suele explicarse -o reducirse- principalmente a partir de la fascinación ejercida por el fenómeno del *star system*, sin realizar un alto para analizar los modos en que esa conmoción se revela en la escritura. Resulta visible la incomodidad de la crítica en la lectura del tema, que junto a cada abordaje teórico -un escritor o escritora que cita películas del cine norteamericano, o *rinde homenaje* a una estrella- suele colocar alguna mención a un cine supuestamente más culto, más ¿legítimo?⁵

2. Francisco Ayala: un escritor que escribe el cine

*En sábana tendida
de agua feliz dispuesta en un cuadrado
-alerta, no dormida:
el pulso acelerado-
escucha Circe al viento enamorado*

Francisco Ayala, 1929⁶

Durante los años del cine mudo, dentro del conjunto de escritores que acompañan su producción narrativa de ficción con la publicación de trabajos críticos sobre el nuevo medio, Francisco Ayala aparece como una de las figuras paradigmáticas: escribe sobre el cine -demostrando un interés particular por el fenómeno del *star system*-, mientras

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

configura un discurso que se dirige más a los escritores -o en todo caso a los intelectuales- que al público en general.

En consonancia con un proyecto colectivo, este autor, a la par que escribe los relatos vanguardistas que parecen cerrar el ciclo de toda una generación -me refiero a los relatos que componen *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930)-, inicia una serie de reflexiones teóricas sobre el nuevo medio que se configuran como una suerte de crítica cinematográfica, siempre a cargo de una figura de espectador-creador. Dentro de ese conjunto, resultan especialmente interesantes la serie de escritos sobre cine que Ayala publica hacia los años veinte en diversas publicaciones periódicas, entre ellas *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*⁷ y la revista argentina *Síntesis*. Muchos de estos textos son reunidos por el autor y publicados por primera vez en forma de libro en 1929, bajo el sello de la editorial Mundo Latino, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, en Madrid, con el título *Indagación del cinema* -nombre que Ayala parece tomar de su artículo publicado en el número 24 de la *Revista de Occidente* (1929), conformando un trabajo que resulta precursor.⁸ El texto vuelve a ser publicado, primero en 1949, como parte de *El cine, arte y espectáculo* (Buenos Aires, editorial Argos), y años más tarde, cuando el autor reúne la totalidad de sus escritos sobre cine aparecidos en diversos medios a lo largo del siglo XX, el libro se convierte en la “Primera parte (en 1929)”, de un volumen titulado *El escritor y el cine*, primero en 1988 (Madrid, editorial Aguilar), y ampliado en 1996 (Madrid, editorial Cátedra). Este último título, por su parte, refuerza una idea clave en los planteos del autor, que propone un acercamiento al cine *desde* su figura de escritor.

En el prólogo a este último volumen, Ayala confiesa la relación intensa de una zona de su obra con el cinematógrafo:

Ciertamente, la presencia del cine en mi obra de escritor no se ha reducido a las variadas aproximaciones críticas (a veces crítico-líricas) que dan cuerpo a este libro. Algunas de mis piezas poético-narrativas de vanguardia, y aún de diversa manera, otras posteriores, contienen materiales que, directa o indirectamente, se remiten al cine (...) Nada más normal, ya que ese que se llamó séptimo arte, nacido y desarrollado durante el tiempo de mi vida,

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

impregna por completo y en una medida siempre creciente el mundo en que ella ha discurrido... (Ayala, 1996, p. 8).

El cine se vuelve material de génesis en una doble dirección: en la escritura de textos que dan cuenta del nuevo medio, y en la escritura de ficción, en un proceso donde los primeros serán también, junto al cine, material de lectura.

El contenido de *Indagación del cinema* aparece entonces en *El escritor y el cine* (1996) como *Primera parte, 1929* y se divide, al igual que en su edición inicial, en tres secciones: *Interpretaciones, Mitologías y Notas de un 'carnet'*. En estos escritos figura entre sus principales intereses lo que el autor entiende como el aspecto social del cine; así, en el apartado *Interpretaciones*, y bajo el subtítulo *Dimensión social del cine*, escribe:

En cuanto al cinema, no solo madura sus frutos en el haz estrecho, ceñido, de múltiples elementos -según requiere la economía de su producción industrial-, sino que después los proyecta en racimo de luz sobre el público más compacto y extenso que pueda imaginarse.

(...)

[El cine] es un arte popular. Y popular con todas sus consecuencias. Los pueblos de la Tierra, en competencia de entusiasmos, se han apresurado a recibir sobre sus cabezas el agua del cinema: el gallo, plano y negro, ha cantado desde su veleta un alba unánime; el león ha sacudido su bostezo caliente en un bosque de nervios; el globo terráqueo ha girado con suavidad sobre su eje, y el vestido de Diana registra cada día un viento internacional... Dentro de este zodíaco de marcas, el cine va cuajando un espíritu nuevo, universal, solidario, y a pesar de rebrotes contrarios y tesis rebeldes.

(...)

Nuestro mundo está lleno de sugerencias cinematográficas; nuestro lenguaje, de alusiones. Si se investigase el folclore actual, se hallaría en él, omnipresente, la huella de este arte joven.

De este arte que pueden llamar suyo las multitudes de paso llano, sin que ello impida a las minorías -caso desorbitado- acercarse a beber en sus fuentes más claras y declararse satisfechas de sus dones (Ayala, 1996, pp. 17-18).

En ese fluir de una escritura crítico-lírica, como el mismo Ayala la denomina, resulta interesante observar no tanto la defensa sino la celebración que el autor realiza de un cine

popular: la casa Pathé, la Metro, la Universal. Esa gran fábrica de películas, ese arte universal, como advierte Ayala, tiene también sus dioses populares:

Los nombres de los dioses magnos son familiares (...). Con frecuencia basta un atributo -un sombrero hongo y un bastoncillo, por ejemplo; o unas gafas de carey- para que surjan dóciles a la evocación, vibrando en el aire con el gozo de ser reconocidos (Ayala, 1996, p. 17).

El autor percibe también que “el cine, gran industria, produce en serie. Sus ciclos temáticos son como lazos bien cerrados; sus héroes, modelos que se repiten en busca de su depuración respectiva” (Ayala, 1996, p. 32). Y en este sentido, el cine, y principalmente el norteamericano, provee sus dioses. De esta manera, Charles Chaplin, Buster Keaton, Greta Garbo y Janet Gaynor son algunas de las “Figuras” (Ayala, 1996, p. 25) sobre las que escribe el autor, en una serie de textos -en los que por momentos predomina la literatura y en otros la voluntad teórica- donde reflexiona acerca de la configuración de la estrella en la pantalla:

Greta Garbo es un alma ardiente como la nieve.

Descendió de las tierras blancas -inocentes y crueles, igual que ella- y aún no sabía, perdida en intentos líricos, cuál era la raíz dramática de su sangre y de la raíz de su pelo.

Solo cuando -a la luz cruda de esos quirófanos que son los estudios de cine- se descubrió en ella la presencia terrible de una fatalidad, pudo advertirse tan exacto paralelismo entre los desiertos blancos y el riguroso -también blanco- Sáhara. (...)

En Greta Garbo cuaja de manera definitiva el mito cinematográfico -y eterno- de la *mujer fatal* (Ayala, 1996, pp. 38-39).

La consolidación de la Garbo como mito aparece en las películas norteamericanas, en cuyas producciones se descubre “la presencia terrible de una fatalidad” y construyen una Greta que permanecerá eterna a sí misma, “el demonio de la carne, el espíritu de la carne”, mientras que, señala Ayala, “ella continúa inocente, víctima” (1996, p. 39).

Greta Garbo será *reescrita* además en *Polar, estrella*, el cuento de Francisco Ayala:

¡Polar, estrella de cine! ¡Belleza imposible, lejana y múltiple! En las salas de todo el mundo su canción muda atraía hacia el borde de la pantalla el oleaje admirativo, reiterado, del *jazz*. Y el reflejo azul de los ojos hipnotizaba -bola de rotación suave- el alma enamorada (Ayala, 2002, p. 90).

Polar, estrella, relato en clave vanguardista donde un personaje se enamora de la diva cinematográfica que ejerce su encanto desde la pantalla, para arrojarle luego al vacío, en el negado sentimentalismo que provoca el efecto *ralentí* de su caída:

Cerró los ojos (su concavidad negra, cruzada de relámpagos a la deriva), y con los brazos extendidos –antenas del miedo- se arrojó al espacio.

Pero en seguida se sintió flotando en sorpresa. El aire le había recogido en su seno. El dios del cinema tenía dispuesta su caída *au ralenti*.

Descendía blandamente, con suavidad viscosa, desenlazándose en una danza sin música de miembros interminables y ritmo submarino (Ayala, 2002, p. 95).

Una caída en la que resuena aquella otra escritura que el autor despliega en *Indagación del cinema*, cuando explica el “Efecto cómico del *ralentí*”:

En el *ralentí* hay, en efecto, un desmoronarse lento y angustioso de cenizas o de estatuas de sal. Cuando menos, una sensación blanda y triste como la caída de la nieve. (Un día de nieve es un día al *ralentí*). Aplicado a cualquier movimiento, ya de por sí solemne, lo subraya y lo desborda hasta precipitarlo a la sima del ridículo. El *ralentí* es el espíritu crítico del cine (Ayala, 1996, p. 22).

En general, “nuestro siglo”, asegura el autor, “se muestra pródigo en la elaboración de héroes y dioses. Su población mitológica es numerosa y varia. Su Olimpo, abigarrada, pintoresca plaza pública...”, y en ese contexto:

Es digna de asombro la enorme parte que en la fabricación de tales criaturas corresponde al cinema. La musa del cinema aparece cada temporada grávida de seres descomunales que en un momento -ubicuos-, se apoderan del mundo, para perderse luego como meteoros. Y en algunos casos -los menos-

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

para quedar, bañados en luz propia, estrellas fijas en el arte de siempre (Ayala, 1996, pp. 19-20).

Pero además, el héroe cinematográfico que describe Ayala, y que se identifica con la *star*, presenta características determinantes:

La misma existencia de *héroes* en el cine revela su honda realidad social y su radical popularidad. El siglo último padeció -con el sentimiento individualista dominante entonces- una extraña incapacidad para la elaboración de tales criaturas. Los héroes literarios del XIX eran más bien antihéroes hechos a la medida de cada particular, que tenía conquistado su derecho al lugar común y al decente término medio. Se habían acabado los reyes -tiempos democráticos -burgueses- para dejar paso al señor cualquiera de gabán y sombrero hongo.

Hoy, en cambio, un señor de sombrero hongo se hace rey por la gracia de Dios: rey de la risa (Ayala, 1996, p. 18).

Francisco Ayala parece encontrar en la distancia que existe entre el héroe cinematográfico del siglo XX y el héroe de la literatura del siglo anterior la razón de la actualidad del cine, esto es, *algo* que el cine puede decir del hombre y que el público encuentra en la pantalla. En este sentido, también la percepción del cine como un arte popular, incluyendo sus héroes, está ligada para Ayala a la existencia de un “hombre nuevo”.⁹ La relación no es extraña; lo que percibe Ayala es una nueva concepción del hombre que está ligada de manera indisoluble al cronotopo del umbral (Bajtín, 1986, pp. 237-409 y 1993, pp. 163-164). En ese umbral, el hombre del nuevo siglo puede vislumbrar la heroicidad antigua e identificarse desde su propio lugar, como un visitante del Olimpo descripto.

3. Reescritura

En este punto, un repaso por dos momentos de la edición de uno de los apartados de *Indagación del cinema* permite visualizar en el proceso de escritura algunas cuestiones relevantes sobre el tema. El mencionado libro publicado hacia finales de 1929 propone una primera parte denominada “Interpretaciones”, compuesta por cinco apartados. Tres

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

de ellos habían sido publicados en el mes de abril de ese mismo año en la *Revista de Occidente*, número LXX, páginas 31 a 42, en un artículo que lleva a modo de vaticinio el mismo nombre que el libro. Dicho artículo se encuentra compuesto únicamente de tres apartados que, con mínimas modificaciones, aparecerán en el libro como primer apartado *Tipo de arte del cinema* -en la revista bajo el nombre *Su tipo de arte*-; tercero *Mitología del cinema* -antes *Su mitología*-, y cuarto *Efecto cómico del ralenti*, con idéntica denominación. No aparecen en este artículo de la revista madrileña lo que serán luego el segundo y quinto apartado, *Dimensión social del cine* y *Los noticiarios*.

Curiosamente, en el mismo mes de abril de 1929, se publica en Buenos Aires el número 23 de la *Revista Síntesis*,¹⁰ que incluye entre sus artículos *El cine, musa popular*, con la firma de Francisco Ayala.¹¹ A simple vista, este texto aparecería reproducido en el libro *Indagación del cinema* bajo el título *Dimensión social del cine*, segundo apartado de *Interpretaciones*. Sin embargo, no es únicamente la modificación del título lo que sorprende una vez avanzada la lectura.

Si los textos de la publicación española parecen ser “trasplantados” en el libro, no ocurre lo mismo con el artículo de la revista rioplatense. Algo sucede, una reescritura que incidirá principalmente en el modo de acercamiento y concepción del nuevo medio y su relación con la literatura desde la práctica del escritor.

Inicialmente, como se ha mencionado, se puede señalar la suplantación del título que aparece en *Síntesis: El cine. Musa popular*, que varía por un subtítulo: *Dimensión social del cine*; por otra parte, mientras que en un párrafo citado anteriormente figura “y el vestido de Diana registra cada día un viento internacional...” (Ayala, 1996, pp. 17-18), en el artículo publicado en *Síntesis* Ayala escribe “la bandera alabeada ha registrado cada día un viento internacional...” (Ayala, 1929a, 192). De modo más llamativo, en la publicación argentina el quinto párrafo comienza: “Alguien ha considerado el cinema a modo de recreo privado, como la lectura” (Ayala, 1929a, p. 191) mientras que en la edición

posterior es “Antonio Espina” quien “ha considerado el cine en sus ensayos a modo de recreo privado” (Ayala, 1996, p. 17).

Sin embargo, más allá de esta clase de intervenciones iniciales, que pueden rastrearse en la totalidad del texto -son contados los párrafos que aparecen sin la modificación de una palabra, una frase, un giro- las mayores diferencias entre un texto y otro aparecen más adelante en el artículo, y se refieren a un asunto particular: la experiencia cinematográfica percibida desde la condición de escritor del autor en tanto el cine será concebido y manipulado como material de génesis.

En *Síntesis* el artículo se divide espacialmente en tres grandes secciones (mientras que en *Indagación del cinema* esto se elimina); y en la sección intermedia aparece el siguiente fragmento:

Por lo pronto, es interesante notar que allí donde se va forjando con mayor rapidez un tipo de humanidad elástico y ágil, logrado en vista del patrón juvenil; allí donde los modelos se adelantan a impulso de uno u otro factor, el arte nuevo se abre como un abanico, si estricto en la base, floreal en su proyección populosa.

El “hombre nuevo” dispone de un órgano habilitado para la percepción de un arte desconocido antes. Paralelamente, sufre la atrofia del que le servía para captar las formas prescritas, ya devenidas piezas de museo en sus mejores ejemplares.

Mientras que el hombre de mentalidad vieja -y en ambos casos me refiero al *homo vulgaris*, sea o no *sapiens*- se irrita oscuramente, desenfoca, pierde los controles que se pone ante sus ojos, y se obstina en buscar salida a un laberinto cerrado, ignorando la fuga ascensional y la misma delicia de perderse.

Entre una y otra situación de ánimo -no se olvide la transitoriedad del momento- puede perfilarse la afirmación escandalosa de que el hombre elemental, inculto, el proletario, el bárbaro de la calle -hilaza de cualquier tejido social. Se encuentra más cerca del arte nuevo que el burgués universitario de tipo común, cuya educación en un arte distinto -educación tácita, de ambiente- le impide conocer por gestión directa los postulados sobre que se sientan las musas jóvenes.

Aquel permanece ante la puerta de un Paraíso incógnito, sin actuar su derecho a franquearla. Este, desconcertado, perdió la clave de su caja de caudales, y no

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

se resigna -dueño antes de la norma- a que, de pronto, se le niegue el sacramento estético, y se le usurpe su conquistado derecho al lugar común y al decente término medio (Ayala, 1929a, pp. 193-194).

En este fragmento de aquella primera versión del artículo -considerablemente más extenso, pero que por razones de espacio se ha reproducido parcialmente- da cuenta de ese momento en que el joven escritor vanguardista vislumbra una experiencia radicalmente nueva, en tanto responde a un hombre nuevo, y del lugar privilegiado que para sí mismo piensa Ayala como espectador/escritor que puede contemplar lo que ambos (hombre nuevo y hombre de mentalidad vieja) pueden ver, y lo que para uno está negado en la visión del otro. Precisamente, el encuentro entre esos dos espacio-tiempo es lo que percibe en su experiencia del medio cinematográfico y lleva, o pone a funcionar, en su escritura. Si como se ha mencionado, la relación entre el cine y la escritura que devenga de la experiencia estética de cada escritor resulta luego una manera diferente de *poner en funcionamiento* ese cine o el cine en su literatura, cuando Ayala mira entonces el cine desde la literatura, desde su lugar de escritor, no encuentra oposición sino choque que deviene otra literatura.

Entre la publicación en una revista del otro lado del Atlántico y la recopilación en el libro *Indagación del cinema* -antecesor de un último título que reafirma la preeminencia literaria a partir de *El escritor y el cine*-, se pierde precisamente esa iluminación acerca del lugar de umbral en que el escritor se coloca en tanto espectador privilegiado:

El "hombre nuevo" dispone de un órgano habilitado para la percepción de *formas distintas de arte*. (Paralelamente, sufre la atrofia del que le servía para captar las prescritas y muertas).

Y es interesante notar -*valga como sintomática indicación*- que allí donde se va *formando* con mayor rapidez un tipo de humanidad elástico y ágil, logrado en vista del patrón juvenil; allí donde los modelos se adelantan a impulso de uno u otro factor, el arte nuevo -y *no sólo el cinema*- se abre como un abanico: si estricto en la base, floreal en su proyección populosa (Ayala, 1996, p. 19).¹²

En la edición destinada al libro *Indagación del cine* el texto anterior es desplazado del sitio en que se encontraba para reaparecer fragmentario y reescrito como clausura definitiva del apartado *Dimensión social del cine*.

Llama la atención además la incorporación en el último párrafo de la frase “y no sólo del cine”, ya que mediante este añadido el autor parecería alejarse de una idea desarrollada en el primer artículo, el de la revista *Síntesis*, que desaparecerá por completo, y en el que la distancia entre la literatura y el cine es percibida como desafío para el escritor:

La literatura joven -lo mismo ocurre con las demás artes tradicionales-se plantea y resuelve en aguda hostilidad con su propia tradición. El cine, recién nacido, se ha mantenido, en cambio, fiel a sus medios expresivos, sin permitir otra opción que la de aceptarlo o rechazarlo incondicionalmente.

La musa nocturna del cine se expresa en un lenguaje directo, con una prosodia afín a la de otras voces contemporáneas, cuando las artes antiguas, queriendo escapar de la embestida homogénea, negra y doble de la multitud, se filtran por los ángulos y emplean una clave que no sólo sustrae las obras a la comprensión fácil de la masa, sino que la confunde e irrita con atribuir un sentido raro a los valores usuales (Ayala, 1929a, p. 195).

Pero además, en este artículo, el héroe cinematográfico se presenta en toda su dimensión, en un final -dentro de un tercer apartado que desaparece por completo en la edición del libro, salvo un único párrafo intermedio reelaborado- donde el escritor visualiza la posibilidad que esto implica para la literatura, aunque parecería percibirlo aún distante en su propia escritura de ficción:

Ahora el cine -signo y presagio- vuelve a colmar de sentido y vigor la gestación de héroes universalmente aceptados. Y lo hace con una fecundidad asombrosa. La nueva musa aparece cada año grávida de seres descomunales que en un momento se apoderan del mundo, ubicuos y multiplicados, para perderse luego como meteoros.

Y en algunos casos, para quedar bañados en luz propia, estrellas fijas, en el arte de siempre.

Los personajes del más nuevo -del 7°- arte llenan el marco en que se producen; ocupan todo el canal por donde van navegando (...).

Los autores de películas saben muy bien que, cuando disponen de un héroe, pueden alargar o restringir la obra -incluso atentar contra su unidad- sin que pierda interés para el espectador (...).

La aguda propensión del cine a producir esta clase de criaturas poéticas -ni viables sin una masa dispuesta a recibirlas- es probablemente una de sus características más dignas de consideración (Ayala, 1929a, pp. 196-197).

De este modo, la intuitiva visión del joven vanguardista es reescrita a la luz de una relación con el cine desde la literatura que atraviesa casi la totalidad del siglo XX, y aquello que los ojos del escritor perciben en la primitiva pantalla, desaparece luego, quizás una vez escritas las ficciones literarias de su primer volumen de relatos, *Cazador en el alba*, publicado también el mismo año, 1929.

Finalmente, y de acuerdo al prólogo de la publicación de *El escritor y el cine* de 1996, esta sigue en todo, según el propio Ayala, la de 1929 -se trata de los "textos (...) que fueron redactados y publicados en la *Revista de Occidente* y en *La Gaceta Literaria*" (Ayala, 1996, p. 7)-; ninguna mención asoma a ese otro texto omitido. El gesto se duplica cuando en la publicación de las *Obras Completas III* del autor (2007), en la nota editorial, al reseñar las fuentes y las publicaciones anteriores del libro *El escritor y el cine* de 1996, se citan las sucesivas ediciones parciales (en un meticuloso detalle de los artículos publicados en diversas revistas y los tres libros que reúnen publicaciones parciales), sin que se realice referencia alguna al artículo aparecido en *Síntesis*.¹³

El rescate de la nota *El cine, musa popular*, publicada en *Síntesis* muestra el momento irreplicable en que la escritura de Ayala vacila "-no se olvide la transitoriedad del momento-" (Ayala, 1929a, p. 194), antes de reabsorberse y estabilizarse en un sistema literario, y permite conocer el modo en que el autor se relaciona de modo profundo con esa doble dimensión espacio temporal que encuentra frente a la pantalla, especialmente la norteamericana.

CONCLUSIONES

Al momento de establecer la relación de la serie de textos de impronta teórica que escribe en sus inicios Francisco Ayala con su literatura de ficción, resulta interesante percibir el diálogo que visualiza la lectura de diferentes versiones. Parecería ser que en la distancia entre una y otra edición, se inscribe la naturaleza y función de estos textos como material de lectura, un material de lectura escrito por él mismo.

Con estos documentos, con esta escritura, parecería suceder algo semejante a lo que Vigna, Macheret y Casarin, en este mismo volumen, perciben en el proceso redaccional de *Tres golpes de timbal*, de Daniel Moyano, donde “los documentos de lectura se incorporan, transfigurados, en la textura narrativa”, en tanto “Moyano no solo escribe y borra versiones de textos sino que también dibuja, diseña, realiza croquis y maquetas que le permiten ‘ver’ lo que quiere narrar”.

Por su parte, Francisco Ayala parecería escribir sobre el cine para poder leerlo.

En la escritura de Ayala, estos textos sobre el cine son un modo de comprensión del medio, una manera de incorporarlo como material de lectura, una lectura que comienza, en tanto espectador, en la experiencia real del cinematógrafo y se transmuta en la escritura.

Referencias Bibliográficas

Alsina Thevenet, H. y Romaguera, J. (1989 [1980]). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

Aumont, J. (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.

Ayala, F. (1929a). El cine, musa popular. *Síntesis*, 23, abril, 191-197.

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

- Ayala, F. (1929b). Indagación del cinema. *Revista de Occidente*, LXX, abril, 31-42.
- Ayala, F. (1996). *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra.
- Ayala, F. (2002). *Cazador en el alba*. Madrid: Alianza.
- Ayala, F. (2006). *Indagación del cinema*. Madrid: Visor.
- Ayala, F. (2007). *Obras Completas III. Estudios Literarios*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ayala, F. (2014). *Obras Completas VII. Confrontaciones y otros escritos, 1923-2006*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Bajtín, M. (1993 [1978]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1986 [1937-1938/ 1973]). Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica). *Problemas literarios y estéticos*. Traducción de Alfredo Caballero. La Habana: Arte y Literatura. (También incluido en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989).
- Borge, J. (2005). *Avances sobre Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1980). La loi du genre. *Glyph*, 7, Baltimore, Johns Hopkins University Press. Traducción de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario 'C', Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras.
- Gubern, R. (1999). *Proyector de luna. La generación del '27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Hafter, L. (2012). La presencia del cine en la revista Síntesis (1927-1930). *Actas del V Congreso Internacional Transformaciones Culturales: Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Recuperado de: <http://2012.cil.filo.uba.ar/ponencia/la-presencia-del-cine-en-la-revista-s%C3%ADntesis-1927-1930>

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

- Montoya, M. (2006). El cine en los relatos vanguardistas de Francisco Ayala. *Hispania*, 89 (4), 751-758.
- Morelli, G. (ed.) (2000). *Ludus (cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia)*. Valencia: Pre-Textos.
- Morris, C. B. (1996). Introducción. En R. Alberti, *Sobre los ángeles / Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (pp.9-58). Madrid: Cátedra.
- Nanclares, G. (2010). *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Ospital, M. S. (1999). Vocación hispanista y tradición política radical. La revista *Síntesis* (1927-1930). En N. Blacha y D. Quattricchi-Woisson (dir.) *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Merinero, D. y Pérez Merinero, C. (eds.) (1974). *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama.
- Pino, J. M. del (1995). *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Pujol, S. (1994). *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Emecé.
- Puyal, A. (2003). *Cinema y arte nuevo. La recepción fílmica en la vanguardia española*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ríos, V. de los (2011). Vicente Huidobro y el cine: La escritura frente a las sombras y luces de la modernidad. *Hispanic Review*, winter 2011, 67-90.
- Romano, E. (1984). Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 411 (septiembre 1984), 177-200.

NOTAS

¹ Lea Halfter es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina y Guionista por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (INCAA). Es ayudante de la materia Filología Hispánica de la carrera de Letras (UNLP) y docente en el área de Guion de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes. Su labor se centra en el abordaje de las relaciones entre la literatura hispánica y el cine, tema sobre el que ha realizado su tesis doctoral además de diversas publicaciones y con el que participa en proyectos de investigación. Actualmente integra el grupo de investigadores del proyecto “Comenzar el archivo, comienzos en los archivos. Reformulaciones teóricas y metodológicas acerca de los lugares de archivación como espacios de emergencia, memoria y construcción de tradiciones” (FaHCE-UNLP) dirigido por la Dra. Graciela Goldchluk.

² Con respecto a este tipo de escritura -la de Ayala pero también la de tantos otros escritores-, en ella puede leerse la relación entre literatura y cine como una historia de devenires: “Nosotros oponemos la epidemia a la filiación, el contagio a la herencia, el poblamiento por contagio a la reproducción sexuada (...) La propagación por epidemia, por contagio, no tiene nada que ver con la filiación por herencia, incluso si los dos temas se mezclan y tienen necesidad el uno del otro. El vampiro no filia, contagia. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos” (Deleuze/Guattari 1997: 247-248).

³ Resulta precursora la antología que en 1974 publican Carlos y David Pérez Merinero, *En pos del cinema* -selección de los textos publicados en *La Gaceta Literaria*- y en cuyo prólogo afirman: “(...) en aquellos hombres que descubrían el cine [podía sentirse] una preocupación por desentrañar (en la mayoría de los casos, teóricamente) qué es (era) el cine (...) Esta busca del cinema estaba realizada por hombres en su mayoría procedentes de la literatura -o que sin ser literatos puros, habían tenido o tenían escarceos literarios- y cuyo centro de atención (y medio de vida) era la literatura. Así, una elaboración literaria con marcado acento poético convierte a los (mejores) textos, además de en una reflexión sobre el cine o sus aspectos, en una auténtica creación” (12-13). Por otra parte, en este recorte se ubica el trabajo más reciente de Jason Borge, *Avances sobre Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945* (2005), que realiza una recopilación de textos sobre cine aparecidos en la prensa latinoamericana. El objetivo general de Borge propone reconstruir una crítica cinematográfica latinoamericana y rastrear las huellas de un discurso crítico sobre la hegemonía de Hollywood.

⁴ Se trata de los conocimientos que se circunscriben principalmente a la teoría de la fotogenia, y son desarrollados hacia los años veinte por Germaine Dulac, Louis Delluc y Jean Epstein (Alsina Thevenet 1989, Aumont 2004).

⁵ Por ejemplo, en su libro *Proyector de luna*, Román Gubern explica: “Al igual que sus colegas surrealistas franceses, a los escritores españoles de la generación del 27 les fascinó el cine norteamericano mudo, con su ritmo trepidante, y dentro de él, sus portentosos cómicos. Pero también les impresionaba el cine alemán de Fritz Lang o de Murnau, y el cine revolucionario soviético que llegaba con cuentagotas a los cineclubs, o el cine de vanguardia francés, aunque en

Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura, 3 (5)

diversa medida” (1999: 94). En cuanto a las menciones a las estrellas como simple homenaje, la expresión se reitera en la bibliografía sobre el tema. A modo de ejemplo, cito a C. Brian Morris en su cuidada edición de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de Rafael Alberti, cuyo prólogo inicia con la siguiente frase: “Alberti nunca llevó a cabo su intención de publicar en forma de libro las poesías que escribió, en 1929, en homenaje a los cómicos del cine” (1996: 27, *el subrayado es mío*). Sin embargo, es preciso aclarar que el trabajo crítico de Morris sobre el texto de Alberti -y sobre los de otros escritores españoles (Morris 1980)- es uno de los más valiosos aportes al estudio de las relaciones entre la literatura y el cine.

⁶ Este poema, “A Circe cinematográfica”, acompaña la primera edición de *Indagación del cinema*, 1929. En las ediciones posteriores será suprimido por el mismo Francisco Ayala.

⁷ Román Gubern rastrea las intervenciones de Ayala en *La Gaceta Literaria* referidas al cine, y consigna cinco: “*Hotel Imperial*” (nº 22, 1927), “*El colegial*” (nº 27, 1928), “Perfil de Janet Gaynor. En una postal sin fecha” (nº 36, 1928), “Encuesta a los escritores. ¿Desde su punto de vista literario, qué opinión tiene usted del cinema?” (nº 43, 1928), “Una encuesta sobre el cine sonoro” (nº 69, 1929)” (Gubern 1999: 209).

⁸ En 1936, Benjamín Jarnés publica *Cita de ensueños*, libro en el que reúne, al igual que lo hace Ayala, sus escritos sobre cine.

⁹ Las características de este “hombre nuevo” pueden rastrearse además en ciertos personajes que componen la narrativa de ficción de Ayala durante el período abordado. El mismo protagonista masculino de “Polar, estrella”, o el soldado Antonio Arenas de “Cazador en el alba” pueden ser tomados como ejemplo. Por otra parte, para un análisis de la prosa vanguardista de Francisco Ayala ver Pino (1995), y sobre sus relatos y la relación con el cine, Montoya (2006).

¹⁰ Acerca de las características de la revista *Síntesis* consultar Romano (1984), Ospital (1999), y sobre la presencia del cine en dicha publicación ver Hafter (2012).

¹¹ En esta misma revista publica Rafael Porlán Merlo un guion cinematográfico, “El arpa y el bebé” (nº 28, septiembre de 1929). El hecho resulta notable por diferentes motivos: por un lado, en tanto la publicación de guiones está lejos incluso hoy día de ser una práctica habitual; por otro, porque este guion, junto a “Viaje a la luna”, de Federico García Lorca y “Un chien andalou”, de Luis Buñuel y Salvador Dalí es uno de los ejemplos claves de la escritura narrativa durante la época de vanguardia, fundamentalmente de aquella escritura que se ubica en el terreno compartido del cine y la literatura (son escrituras para ser llevadas al cine, en diálogo con los “escenarios” de Ramón Gómez de la Serna). Para un mayor detalle sobre el tema ver Morelli (2000) y Puyal (2003).

¹² Mediante el destacado se da cuenta de las modificaciones.

¹³ En el recientemente editado tomo de las *Obras completas* de Francisco Ayala (2014), aparece reseñado el artículo dentro del apartado “Publicaciones en Periódicos y Revistas”, como parte de sus colaboraciones para la revista *Síntesis* entre 1928 y 1930.