

## LA LITERATURA CINEMATOGRAFICA EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS CINCUENTA. LA PROPUESTA DE JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS

Genara Pulido Tirado  
Universidad de Jaén

Desde las primeras décadas del siglo XX escritores de distinta procedencia centran su interés en el cine, invento que, nacido al calor de la revolución industrial a finales del siglo XIX, muy pronto va a ocupar un lugar propio entre las artes y se va a convertir en la más característica de la época. Su relación con la literatura es igualmente temprana; además de compartir con el teatro su carácter dramático—representativo va a recurrir enseguida a novelas y obras teatrales como fuente de inspiración dando lugar a la conocida y abundante práctica de las adaptaciones que se prolonga hasta la actualidad a pesar de todas las reservas que se han manifestado en torno a ella. Estas tempranas relaciones levantaron no pocas polémicas, y los escritores no se mantuvieron indiferentes ante el nuevo invento que tan de cerca estaba tocando su propia actividad, aunque las actitudes oscilaron desde el rechazo hasta la colaboración de aquellos que se convirtieron en guionistas, realizadores, actores, etc. Éstos últimos pueden considerarse como los representantes españoles de la tendencia que en Francia se llamó *film de l'art* y que produjo a partir de 1908 numerosas obras basadas en la idea de que el cine podía ser un buen medio para hacer teatro o para difundir las obras literarias (Gubern, 1973: 85-92). El mismo Rafael Utrera (1985: 17) ha afirmado que la solución, tal como se manifestó en España, fue más comercial que artística y que en realidad condujo a una colonización del cine por parte del teatro. Hay que señalar, de cualquier forma, que en nuestro país no se dio ninguna propuesta similar a la de Pagnol, quizás porque no existía la necesidad de hacer propuestas tan radicales puesto que el cine español había usado los grandes temas del teatro clásico y numerosos escritores se habían incorporado al mundo del cinematógrafo, como he mencionado ya.

Con el paso del tiempo el cine consigue un pleno reconocimiento artístico y una aceptación generalizada, por lo que la cuestión se desplaza entonces a la investigación sistemática del lenguaje cinematográfico y a la dilucidación de las concretas relaciones que mantienen cine y literatura en sus distintos géneros, más allá de la constatación empírica de que los contactos se pro-

ducen y son además frecuentes. Tras la Segunda Guerra Mundial no se acaban las disputas ni las reflexiones teóricas, aunque aparecen nuevas tendencias en este campo. Guarinos (1996: 42) destaca tres fenómenos importantes que se dan a partir de este momento:

Se produce definitivamente la aceptación el cine como hecho cultural; se acentúa el carácter especialista de la teoría del cine, apareciendo las disciplinas de dirección, guión, crítica, etc.; se multiplican las asociaciones y, sobre todo, dicha especialización se canaliza a través de las publicaciones periódicas, de revistas altamente especializadas (Bianco e nero, Cinema, Cahiers du cinéma, Screen...); por último, se internacionaliza el debate cinematográfico.

En este contexto hay que incluir la propuesta de Joaquín de Entrambasaguas, la más elaborada y clara que se da en nuestro país en torno al tema. El profesor de Historia de la Lengua y la Literatura Española imparte durante el curso académico 1944-1945 un cursillo sobre "Teatro" en el que tuvo que tratar las diferencias y afinidades entre arte dramático y arte cinematográfico. Por petición de varios alumnos se embarca en el proyecto de otro cursillo sobre la "Iniciación Cultural Cinematográfica", en el que cuenta con especialistas en cine del que él sólo se considera un aficionado. La gran acogida —más de trescientos alumnos— y el convencimiento de que el cine debía estudiarse en las Facultades de Filosofía y Letras, al igual que los futuros profesionales del cine debían estudiar las materias impartidas en las citadas Facultades con el fin común de contribuir a desarrollar el cine español, "la más grande e importante empresa estética y social de nuestra época" (Entrambasaguas, 1954: 15), a su juicio, junto al encargo que le realizó el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, dependiente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro —notemos que el organismo acoge conjuntamente dos artes entre las que se da una íntima y conflictiva convivencia—, de que impartiera la asignatura de "Literatura", le hace pensar en una disciplina concreta que sería la literatura orientada a la cinematografía, de la que realiza varios programas a partir de 1947 para terminar a principios de los años cincuenta denominando a este proyecto filmoliteratura, término nuevo que recoge lo que otros autores habían llamado con anterioridad literatura cinematográfica (Bueno, 1930). Esta situación no es nada extraña puesto que se había producido, como señala Begoña (1953: 21, 35), una invasión de los medios universitarios por parte del cine tanto a nivel nacional como internacional. En España se había creado, además, la cátedra de Filmología en el curso académico 1948-49 en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, hecho importante para potenciar la investigación y el desarrollo de los estudios en este ámbito. La crítica cinematográfica, por su parte, gozaba ya de una cierta tradición y de un arraigo que hay que situar en los años treinta, momento en que empiezan a destacar autores como Antonio del Amo, Manuel Villegas, Rafael Gil, Antonio Román y un largo etcétera. En los cuarenta se escriben historias importantes del nuevo arte, otro síntoma de progreso y madurez (v., entre otros, Cabero, 1949; Zúñiga, 1948).

El objetivo principal del autor de *Filmoliteratura* era reunir todos los temas literarios que tuvieran relación con el cine exclusivamente, y atendiendo a la doble dimensión teórica y práctica, empresa que debía superar problemas como la delimitación de los conocimientos literarios en general y los que había que incluir en este ámbito, así como la falta de bibliografía crítica —opinión que cuestiona Begoña (1953: 77 y ss., 375 y ss.) con datos concretos— y de material fílmico que sirviera de base documental. Consciente de que el cine había abandonado definitivamente su fase primitiva de experiencia científica y su función de divulgación popular, de que constituía ya un arte con peculiaridades propias, considera la posibilidad de trazar su estética, la cual, en relación a la literatura, encuentra dos momentos culminantes: el surrealismo, movimiento coetáneo con el que comparte un mundo imaginativo y estilizado, y la aparición del cine sonoro con la incorporación de diálogos y doblaje y la consecuente implicación de lo literario. No podemos ignorar que el surrealismo en el campo cinematográfico constituyó "un intento de renovación espiritual sin abandonar los salvavidas de la vieja cultura" (Egido, 1965: 21) en un momento en que el cine se había alejado de su origen popular para constituirse en expresión de una ideología burguesa imperante. La aparición del sonoro, a su vez, constituyó una revolución de múltiples consecuencias en la que no cabía dar marcha atrás.

En lo relativo a la relación de poesía, teatro y novela con el cinematógrafo nuestro autor atiende a tres aspectos que décadas después siguen constituyendo la clave de la confrontación: "las características inconfundibles de expresión de cada una de las creaciones literarias, así como lo que hay en común entre ellas y el Cinematógrafo y lo típico de éste, que no puede ni debe ser utilizado fuera de su radio de acción ni desestimado dentro de él" (Entrambasaguas, 1954: 26). A esta propuesta teórica no sigue el esperado desarrollo en el que aún hoy se encuentran inmersos no pocos críticos. La lucidez de Entrambasaguas es, en este sentido, innegable, pues el estudio de elementos concretos como el guión, el montaje, la asociación de imágenes o metaforismo, el diálogo o rotulación y la interpretación de un mundo histórico e imaginario que ambos interpretan, aunque desde distintas ópticas, se propone después de destacar que el elemento fundamental es la aportación que la literatura ha hecho al cine así como los elementos que la literatura ha tomado del cine tras una previa delimitación de los respectivos lenguajes expresivos de las dos manifestaciones artísticas, destacando las adaptaciones como lugar en el que se puede detectar la distancia existente entre las dos estéticas plasmada en casos concretos.

El proyecto no se realiza, sobre todo en lo que tiene de más general y ambicioso, hecho que no le impide a Entrambasaguas ir abordando cuestiones parciales que, si bien no ofrecen en conjunto una respuesta al interrogante que se plantea, van sentando bases, útiles en distinto grado, para estudios posteriores. La cuestión nodal, discrepancias y afinidades entre cinematógrafo y literatura, pasa por el reconocimiento de que el cine es "un arte de nuestro tiempo" (Entrambasaguas, 1954: 38) con una estética propia y una industria detrás que constituye una buena fuente de ingresos para cualquier país, el modo de vida de distintos profesionales —arte colectivo en este sentido— y determina el resultado final de la obra (sobre la presencia e influencia de la economía en la cinematografía, v. Begoña, 1953: 119 y ss.). A pesar de su importancia no es el carácter industrial del cine el que determina su calidad, sino su consideración de la literatura, punto éste en el que el crítico no puede ignorar su procedencia, pues para él el cine, con todos sus elementos, "se anima, no obstante, por un solo espíritu primigenio: la Literatura, de la cual constituye en puridad una forma de expresión en que, ciertamente, colaboran infinitos elementos técnicos y artísticos, pero sobre todo un motivo fundamental: el guión cinematográfico" (Entrambasaguas, 1954: 43). Y el guión se entiende como el elemento literario por excelencia del séptimo arte, el que va a determinar su éxito o su fracaso más allá de argumentos o personajes que son, a su vez, fruto de la creación literaria. El desprecio o ignorancia de estos elementos pasa por la falta de críticos especializados que serían los que podrían juzgar estas materias no sólo de cara al público, sino ejerciendo de asesores cuando hay que seleccionar guiones y coordinar su carácter literario con los elementos puramente cinematográficos.

Claro está que en la comparación entre cine y literatura el crítico español no se mantiene al margen de una idea que ya había tenido defensores en otras latitudes como en Francia: la de la literatura precinematográfica o la existencia de elementos precinematográficos en la literatura explicables por la existencia de un "cinematismo inconsciente, nacido de la "emoción de movimiento", afirmada por Galileo, que luego, como lenguaje y como rito, acaba por constituir una dinámica conmemorativa en la ornamentación de los vasos griegos o la columna Trajana, de Roma" (Entrambasaguas, 1954: 57). Y es que estos elementos precinematográficos los sitúa nuestro autor en la literatura universal de todas las épocas y lugares —desde Grecia y Egipto, hasta finales del siglo XIX, que nace el cine, con escasa presencia en el Neoclasicismo por su carácter normativo— en todos los géneros, no sólo el teatro, y en otras artes como la pintura —en obras de Velázquez, Murillo o el Greco—. El cine, desde esta perspectiva, constituiría la posibilidad de plasmación de una actitud estética inconsciente y presente en el hombre desde tiempos remotos que permitiría la captación de la vida en pleno movimiento y que la literatura pudiera disponer de recursos estéticos que hicieran posible la expresión de elementos que hasta entonces no habían hallado un cauce expresivo propio. Con estas teorías, como ha señalado Peña—Ardid (1992: 80), "Entrambasaguas nos demuestra que estaba perfectamente al corriente de las teorías "pre-filmicas", haciéndose partícipe además de la ideología naturalista y "frankensteiniana" que veía al



cine como el gran simulador de la vida". El autor de *Filmoliteratura* se convierte así en el más destacado representante de las teorías precinematográficas que habían tenido un gran arraigo y desarrollo en Francia con autores como Henri Agel, Etienne Fuziller o Paul Leglise y en España se había manifestado en distintos estudios de Zamora Vicente, Amado Alonso, Dámaso Alonso o Manuel Alvar (Peña-Ardid, 1992: 76-81; Urrutia, 1984: 32-36), pero también en autores más cercanos a Entrambasaguas como Joaquín Granados (1952: 214; 1953: 350-358), que se manifiesta en la misma línea, ofrece ejemplos similares y, al igual que Entrambasaguas, destaca la importancia del guión:

Sería absurdo [...] hablar de guión cinematográfico como nuevo sentido literario, olvidando las herencias clásicas de las literaturas, sin buscar el tronco que une unas y otras, pues solamente con esa herencia se pueden buscar los contrafuertes de la nueva forma literaria conocida como guión cinematográfico (Granados Fernández, 1953: 359).

El menosprecio del elemento literario que se encarna en el guión es el que a juicio de Entrambasaguas explica la ausencia en nuestro país de escritores cinematográficos puros y sobresalientes, pues los escritores que se habían pasado al mundo del cine no habían hecho aportaciones de una calidad comparable a la de sus obras literarias por la ausencia de una formación previa —que es la que él pretende ofrecer con su proyecto de filmoliteratura—. Por otra parte, la valoración de la literatura no le impide ver que el problema radica en que estos escritores se han acercado al cine desde una óptica exclusivamente literaria, desconociendo los mecanismos expresivos del nuevo arte y ofreciendo en consecuencia unos guiones marcados por la novela o el teatro que han de sufrir un proceso de adaptación para que sean operativos en la pantalla, lo que implica la consideración del ritmo de la acción y la expresión plástica, la presencia y utilización de la imagen con todas sus posibilidades, el desarrollo del argumento en relación con el tiempo y el espacio, la selección de los elementos más sobresalientes de la obra literaria, la utilización de distintos tipos de planos para sustituir elementos puramente teatrales, etc. El lenguaje cinematográfico, así como sus concretas peculiaridades, que habían empezado a estudiar los formalistas rusos, era ya conocido en España (v., entre otros, Amo, 1948; Begoña, 1953).

El diálogo, por sí mismo, constituye un elemento peculiar que no se da en el cine hasta la aparición del sonoro y que el autor de *Filmoliteratura* no valora en exceso ya que todo lo que pueda ser expresado por otros medios (serie de planos, gestos, imágenes, referencias...) debe serlo evitando excesos en este campo puesto que la convivencia en pantalla de imagen, gesto y diálogo complica la situación; además, en el cine, frente al teatro, en el que la existencia de un solo plano y la proximidad visual y auditiva con los espectadores hacen necesaria la presencia de abundantes diálogos, el diálogo requiere mayor precisión y sencillez por estar destinado a un público más variado y tener mayor divulgación. Uno de los nuevos problemas que se plantea es el doblaje, que Entrambasaguas destesta; sin embargo, esta práctica tuvo en España partidarios y detractores como ha constatado Begoña, quien no deja de señalar que es "monstruoso y antinatural hacer hablar a un intérprete por otro" (Begoña, 1953: 155), aunque considera "deshonesto" tanto desde el punto de vista fílmico como comercial sustituir el doblaje por la rotulación.

A pesar de todas las complicaciones Entrambasaguas no puede dejar de reconocer que la aparición del diálogo en el marco del cine mudo, basado en la mímica y el rotulado o la voz de un explicador, realizó la expresión mímica alejándola del espectáculo de feria. Acorde con el hecho de que el cine sonoro contribuyó a una nueva colonización por parte del teatro, denominada por Entrambasaguas (1954: 112) "excesivo prejuicio teatral", propone cinco características para el diálogo cinematográfico que constituyen por sí mismas un manifiesto, compartido por no pocos autores, del lugar que debía ocupar la palabra en un arte dominado por la imagen:

[1] el diálogo debe subrayar la acción en su desarrollo, nunca detenerla, paralizándola en un plano, y menos cuando éste es primero y de solos los personajes que dialogan, pues en tal caso el fracaso se evidencia. [2] se empleará el diálogo cuando ningún recurso plástico, sea el que fuere, pueda sustituirle, ni

## GENARA PULIDO TIRADO

siquiera el sonido puro. [3] el diálogo no deberá llevar en sí ninguna imagen plástica, sino una expresión fundamentalmente ideológica. [4] el vocabulario dialogístico no debe plantear un mundo mental ajeno a la imagen plástica que subraya, sino ser dócilmente esclavo de ésta. [5] "decir todo con las menos palabras posibles", tiene aquí su eficacia absoluta (Entrambasaguas, 1954: 111-112)

El profesor y crítico se incluye así entre los autores que muestran su disgusto ante la aparición del cine sonoro (un caso significativo es Arnheim, 1938). Consciente de que el cine mudo cuando tiende al teatro es teatro sin palabras, gesto, ademán y pantomima, también lo es de los riesgos que conlleva el sonoro con la aparición del que se ha llamado teatro filmado y la necesidad de contar con especialistas en palabras, esto es, escritores, lo que favorece la dependencia del cine en relación a la literatura. Los cambios han sido anotados también por Moreno y Rodríguez Monegal (1955: 15):

*Con el cine mudo las relaciones entre teatro y cine no constituyeron un problema. Con el cine sonoro empieza el teatro filmado. A partir de ese momento las fronteras entre cine y teatro se hacen cada vez más imprecisas y hubo quien pensó que el cine quedaría limitado a un mero vehículo de los géneros teatrales más populares.*

Por otro lado, la caracterización literaria del guión no podía ignorar las peculiaridades del cine, como tampoco podía obviar la influencia de la nueva cultura cinematográfica en el ámbito literario, sobre todo cuando el cine se convierte en arte y muestra un potencial expresivo que supera el presente en la literatura clásica, de ahí la superioridad del nuevo arte y su repercusión en la literatura, antigua compañera de viaje a la que ahora le exige más. El teatro, desde esta perspectiva, basado en un solo plano, con recursos casi inalterables como decorados, luz, etc. y teniendo que suplir con la palabra imagen y gesto, aparece como claramente inferior, de ahí que utilice recursos procedentes del nuevo arte como la sucesión de planos o la simultaneidad de éstos en escena. No podemos olvidar que cuando Griffith introduce el primer plano y el plano general altera de forma importante los hábitos del espectador teatral y además se aleja considerablemente de la estética dramática clásica. La novela, a su vez, también busca una ampliación de horizontes al desarrollar su acción a través de una sucesión de imágenes detalladas, al utilizar descripciones más plásticas o hacer desaparecer prácticamente el argumento a partir de imágenes en las que destaca el estilo, manifestación por su parte de la plasticidad del idioma. En la poesía la influencia cinematográfica se considera paralela a la revalorización lírica que se produce a partir del surrealismo y en la que destaca la plasticidad sensorial en que la se pueden detectar claras huellas cinematográficas. El arte puro, por tanto, no existe, y el cinematógrafo ha contribuido de forma decisiva a ponerlo de manifiesto. Además, lo accesorio ocupa en la literatura, con la excepción de la novela y drama policíacos y la poesía, un lugar secundario, mientras que en el cine su función es primordial ya que no sirve para ambientar a los protagonistas sino para sustituirlos o hablar por ellos.

Literatura a secas y filmoliteratura o literatura cinematográfica son, en consecuencia, distintas, aunque estén interrelacionadas en muchos aspectos. La especificidad del fenómeno cinematográfico, basada en la imagen plástica pura que en un principio mostró una capacidad expresiva tal que hacía innecesarios el relieve, la voz y el color, ha de mantenerse. Por eso propone la adaptación de la obra de Eugenio d'Ors *Eugenio y sus demonios*, ensayo que carece de las características más habituales de las obras que adaptan al cine, sobre todo novelas y obras teatrales. Pero "el cine no es teatro, [...] no debe ser teatro, ni confundirse jamás con él" (Entrambasaguas, 1954: 129), y esto aun existiendo una crisis de la que el crítico es consciente, así como de su causa mas inmediata: el cine, que ha ofrecido su propia técnica, de mayor aceptación entre el público, siendo así desdeñada la puramente teatral. El problema se plantea en los siguientes términos:

*Admitamos, pues, que no hay decadencia del teatro, sino escamoteo de éste, supliendo su complicada técnica pura, con lo fácil de ella y lo fácil de la cinematográfica, no menos complicada en su pureza, y en consecuencia, achaquemos a este sistema híbrido que el cine no acabe de liberarse del teatro, su tremendo tutor en sus orígenes, reforzado, a veces, por las adaptaciones a la pantalla de obras dramáticas, y que el teatro*

vaya olvidando su tecnicismo y recomendando sus escenas con trozos de celuloide (Entrambasaguas, 1954: 139).

Los dramaturgos tienen que buscar un teatro puro, que sería el puro teatro —y que no podría estar basado, por ejemplo, en las unidades neoclásicas que mostraron su fracaso en el mismo siglo XVIII— y debería apoyarse en “los medios actuales” y hacerlo, a la vez, “ensimismándose, más de lo que se suele, en esas dimensiones escénicas, reducidas, sí, pero llenas de una intensidad dramática muy propia de la concentración característica de nuestro tiempo” (Entrambasaguas, 1954: 143). La cuestión de las crisis teatrales venía de lejos y había producido abundantes reacciones que con frecuencia se centraban en torno a las consecuencias derivadas de la invención del cine (García Pavón, 1979; Navas, 1928). Frente a los que consideran muy negativa la aparición del cine para el teatro, Entrambasaguas logra ver con claridad las repercusiones de las interrelaciones entre cine y teatro y cómo la salida al conflicto planteado durante décadas podía hallarse en el reconocimiento de la especificidad de cada una de estas artes sin negar a la altura de 1954 las que ya eran más que evidentes influencias mutuas. Y es que tras la Segunda Guerra Mundial “ya nada queda de lo teatral, más que aquello que queramos ver en las comedias americanas o en ese *cine impuro* que decía BAZIN —que sin duda es cine y no teatro—, y las obras demuestran que se puede adaptar teatro de un modo fílmico pleno sin concesiones” (Guarinos, 1996: 25).

En definitiva, como ha señalado Urrutia (1984: 34), con cuyas palabras termino, “La *Filmoliteratura*, de la que habló Joaquín de Entrambasaguas, apenas tuvo repercusión, y creo que injustamente. Pensemos, por ejemplo que la afirmación escrita por Frank D. McConell, en 1975, en su libro *El cine y la imaginación romántica*, ya la había hecho Entrambasaguas veinte años antes en *Filmoliteratura. Temas y Ensayos*”. Además, el profesor crítico, fiel a los presupuestos imperantes en su época, supo ver la importancia de la literatura en el cine sin negar los horizontes abiertos por el nuevo arte así como su propia especificidad expresiva. Su intento de profundizar en el carácter de estas relaciones así como de trasladar al ámbito académico estos estudios encierra una importancia que desde el estado actual de la investigación de los estudios literario—cinematográficos podemos apreciar como enormemente positiva.

#### Referencias bibliográficas

- ARNHEIM, R. (1938). “El nuevo Laocoonte: los componentes artísticos y el cine sonoro”. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BUENO, M. (1930). “Literatura cinematográfica. Un pleito curioso”. *ABC*, 20 de agosto
- AMO, A. del (1948). *El cinema como lenguaje*. Madrid.
- BEGOÑA, M. de (1953). *Elementos de filmología. Teoría del cine*. Madrid.
- CABERO, J.A. (1949). *Historia de la cinematografía española*. Madrid: Gráficas Cinema.
- CAMPOS, J. (1968). “Los pioneros de la crítica cinematográfica en España”. *Cinestudio*, 70.
- EGIDO, L.G. (1965). “Elegía por un cine nonato”. *Ínsula*, 224-225, 2.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de (1954). *Filmoliteratura (Temas y ensayos)*. Madrid: C.S.I.C.
- GARCÍA PAVÓN, F. (1979). “Breve lista de crisis teatrales”. *ABC*, 5 de agosto.
- GRANADOS FERNÁNDEZ, J. (1992). “Panorámica en torno a un problema fílmico”. *Revista de Literatura*, I, 211-216.
- (1953). “El montaje como valoración filmoliteraria”. *Revista de Literatura*, III, 347-361.
- GUARINOS, V. (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla.
- GUBERN, R. (1973). *Historia del cine*. Barcelona: Danac.

## GENARA PULIDO TIRADO

MORENO, J.L. y RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1955). "Cine y teatro". *Film Ideal* (1961) 65, 13-15; 66, 15-17; 67, 22-26.

NAVAS, F. (1928). *Las Esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro español*. Madrid: Imprenta Real del Ministerio de El Escorial.

PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.

URRUTIA, J. (1984). *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar-Padilla.

UTRERA, R. (1985). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC.

ZÚÑIGA, A. (1949). *Una historia del cine*. Barcelona: Ediciones Destino.