

# Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 3 \(2015\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#) [Encuentros](#)  
[Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [ARTÍCULOS](#)

## El cine en la novela de Antonio Espina



### Fernando Cañamares Leandro

Doctor en Filología Hispánica por la UAM. Su tesis, **Ortega y Gasset y la novela de los «Nova Novorum»** (2006) estudia las relaciones de la filosofía orteguiana y la prosa de los años veinte. Desde 2000 ha ejercido como profesor en diversos institutos de la Comunidad de Madrid. Ha colaborado en publicaciones didácticas como **Una mano tomó la otra** (2004), así como en la elaboración de libros de texto digitales destinados al aprendizaje a distancia. También ha publicado materiales para opositores. Actualmente imparte docencia en el IES José Saramago, de Majadahonda.

[fernando\\_canamares@hotmail.com](mailto:fernando_canamares@hotmail.com)

Descargas:  PDF  EPUB

### Resumen / Abstract

#### Resumen.

A Antonio Espina (1894-1972) le impresionaban las posibilidades del cine como creador de un nuevo código estético. Estaba convencido de su poder para crear una nueva clase de receptor literario. Para valorar la influencia del cine a través de sus novelas y ensayos, debemos tomar en consideración también su evolución ideológica y artística. Sus primeros poemas y fragmentos narrativos aparecieron en revistas próximas al ámbito de la vanguardia, como *Horizonte* o *Revista de Occidente*; más tarde, se sentiría atraído por las tesis de José Díaz Fernández, defensor de una obra políticamente comprometida. Mientras permanece próximo a la esfera orteguiana, Espina contempla el cine desde una perspectiva filosófica; en otros casos, se centrará en otros problemas, como la debilidad de las tramas comerciales o las contradicciones éticas de las películas de Hollywood.

**Palabras clave:** cine, vanguardia, *Nova Novorum*.

## Cinema in Antonio Espina's novel

### Abstract.

Antonio Espina (1894-1972) was deeply impressed by cinema as a new artistic code. He was convinced of its power to create a new kind of Literature reader. In order to track the influence of cinema in his novels and essays, we need to consider the evolution he suffered throughout his life. His first tales and poems were published in reviews connected to vanguard literature, like *Horizonte* or *Revista de Occidente*, with the personal support of Ortega y Gasset. Later, he was attracted by the ideas of José Díaz Fernández, who defended a politically engaged fiction. While close to Ortega's world, Espina considered cinema with a philosophical view; otherwise, he focused on different problems like the weakness of commercial plots or the contradictory morals shown by Hollywood movies.

**Keywords:** cinema, vanguard literature, Nova Novorum

### Índice del artículo

#### L15-03-14 El cine en la novela de Antonio Espina

1. Y la voz se hizo
2. Antonio Espina: de *Nova Novorum* a *Nuevo Romanticismo*.
3. Bajo «la luz bruja del proyector».
  - 3.1 El público del cine. Espectadores esforzados y espectadores burgueses
  - 3.2 Una visión total.
  - 3.3 Trucos de cámara: *Ralentí* y *aceleré*
  - 3.4 Rostros de cine en las novelas.
  - 3.5 El «écran» y el agujero.
4. Referencias
  - 4.1. Bibliografía
  - 4.2. Créditos del artículo, versión y licencia



## 1.Y la voz se hizo

El 13 de junio de 1929 tiene lugar en el cine Callao de Madrid un acontecimiento histórico cuyas repercusiones se dejarán sentir con fuerza en el ámbito de nuestras letras: se estrena **El cantor de jazz**, la primera película sonora proyectada en España. La irrupción del sonido no hace sino consolidar el avance que el cinematógrafo estaba experimentando ya en años anteriores. En 1923 había en Madrid treinta salas de cine; en 1935 serán sesenta.

**El sonido dota al cine de una capacidad narrativa de la que estaba desprovista en su versión muda. Ahora es, a juicio de muchos, un instrumento artístico y comercial plenamente equiparable al teatro al que, en muchos aspectos, supera.**

El impacto que tiene el cine sonoro en la esfera teatral de la época es tratado de manera muy completa por **M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos** en su libro **La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición** (Vilches: 1997). En él se recoge el airado comentario que **Ángel Carvajal** publicó en la prensa madrileña de 1929.

¿Que por qué entonces se llenan los locales cinematográficos [...]? El cine es novedad, y novedad barata; el teatro —nos referimos al español— es arcaísmo y caro. Ésta es una razón. Otras son la comodidad y modernismo de sus salones, y la enorme voluntad de cuantos le dirigen; su anhelo siempre de servir bien al público. Que es todo lo contrario del teatro (Vilches, 1997: 33).

**Pocos son los que en aquellos días finales de la década callan ante el pujante fenómeno del cine.** **Miguel de Unamuno** sentenciará en un manifiesto dirigido a los profesionales de la escena la necesidad de que el teatro mantenga su identidad frente al cine «del cual debe diferenciarse y defenderse, en vez de querer rivalizar con él» (Unamuno, 1931:6). **Jardiel Poncela** se contentará con definir irónicamente los cines como «lugares obscenos en los que hay demasiada luz», en alusión al papel de encuentro amoroso que iban adquiriendo sus locales. **Jacinto Benavente** y el crítico **Carlos Fernández Cuesta** dirigen la cuestión hacia otro tema: se preguntan cuándo estará preparado el público del teatro para ciertas licencias morales que se contemplan como algo mucho más natural sobre la pantalla.



## 2. Antonio Espina: de *Nova Novorum* a *Nuevo Romanticismo*

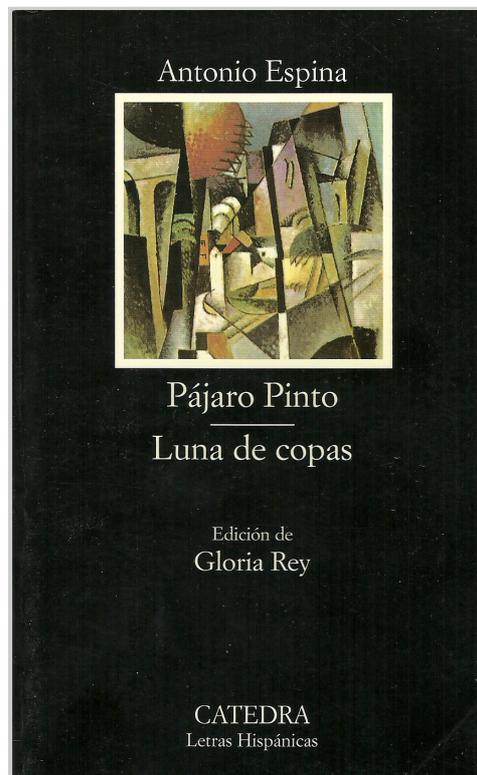
Es en este contexto de reflexión sobre el cine como disciplina en contacto con otras artes en el que debemos considerar la aportación de **Antonio Espina**, si bien este autor se mueve dentro del ámbito de la novela. Antonio Espina nace en Madrid en 1884, y cursa estudios de Medicina hasta cuarto curso. En 1917 regresa de su servicio militar en África e inicia su labor poética, que fructifica en dos libros perfectamente encajados en el contexto de la vanguardia: **Umbrales** (1918) y **Signario** (1923), al que debemos añadir un volumen de relatos y ensayos titulado **Divagaciones. Desdén** (1919).

**Cuando en 1925 Ortega revoluciona el mundo de la prosa literaria con La deshumanización del arte, Espina parece haber encontrado su lugar en el mundo literario, pues desde fecha muy temprana se integra de manera entusiasta en el grupo de artistas que, bajo el magisterio del filósofo, desean renovar radicalmente el ámbito de la novela.** El primer objetivo, por supuesto, será acabar con los destellos de la tradición realista decimonónica, a la que muchos quieren enterrar junto a **Galdós**, fallecido en 1920. En el número inaugural de la **Revista de Occidente**, el propio Espina firma un demoledor artículo contra Galdós, al que califica como «una enorme medianía» (Espina, 1923: 114). El arte nuevo, como ha dado en llamarse, rechaza las líneas generales de este realismo mimético y ramplón, de manidos temas folletinescos y en el que el narrador impera como un dios.

No es objetivo de este artículo describir en profundidad los matices de la propuesta

con que Ortega quiere renovar el arte; pero baste decir que busca someter a la realidad a una tensión poética sin precedentes. La obra moderna debe buscar una «fuga genial de la realidad», en la medida en que el arte se sobrepone al mundo; es un «arte estanco», puesto que separa al receptor de la realidad, al aislarlo en la esfera poética... La terminología filosófica de Ortega en sus ensayos de 1925 resulta en sí misma un tanto poética. Tan solo algunas ideas resultan escandalosamente claras: que la forma es más importante que el fondo y que esta nueva forma de arte divide a los hombres en dos categorías: «los que lo entienden y los que no lo entienden» (Ortega: 2000, 50).

Por otra parte, es un error reducir el magisterio filosófico de Ortega al aldabonazo de 1925. **Algunas de las novelas que después se consideraron la aplicación práctica de la deshumanización ya habían empezado a escribirse unos años antes. Es el caso de Pájaro Pinto, primera novela de Antonio Espina, de la que se habían publicado fragmentos en 1922 en la revista Horizonte.** De hecho, un estudio detenido de las narraciones que componen la colección *Nova Novorum* revela que comparten la preocupación de Ortega por cuestiones cognitivas, relacionadas con las dificultades que encuentra el hombre para acercarse a la esquiva realidad siempre fragmentaria y someterla con su intelecto. Este pensamiento aparece formulado en las **Meditaciones** y está ya completo hacia 1914, lo que, por otra parte, hace posible su conocimiento y asimilación por los novelistas mencionados. **Roberta Johnson** es una de las pocas estudiosas que logra escapar al tópico y defiende la estrecha dependencia de *Meditaciones* que se aprecia en estas novelas. Resulta imprescindible a este respecto su libro **Crossfire : Philosophy & the novel in Spain 1900-1934.**



Una edición de las novelas de Antonio Espina.

En cualquier caso, y hecha esta salvedad, no resulta extraño que ante toda esta formulación teórica un tanto ambigua, existiera una gran expectación acerca de la llamada «novela nueva», cuya existencia en la práctica llegó a ponerse seriamente en duda por los críticos de la época. El propio **Ortega** zanja la cuestión anunciando en su

**Revista de Occidente** la mencionada colección de novelas que, bajo el marbete **Nova Novorum**, aspira a reunir los frutos de este concepto deshumanizado de la novela. Dentro de esta colección, que se desarrollará entre 1926 y 1929, aparecen dos obras de **Antonio Espina: Pájaro Pinto** (1927) y **Luna de copas** (1929). Nadie tiene duda entonces de que el autor madrileño es, junto **Pedro Salinas** y **Benjamín Jarnés**, uno de los más firmes valores de la línea estética defendida por Ortega.

Sin embargo, la trayectoria de **Espina** describe un brusco giro hacia 1930. Ese mismo año, **José Díaz Fernández** publica **El Nuevo Romanticismo**, un ensayo en el que se sientan las bases de un arte escrito por y para el proletariado, comprometido políticamente con tesis revolucionarias marxistas. De inmediato, Espina se adhiere a sus tesis sin reservas, aunque ello implique su total ruptura con los postulados artísticos que ha compartido hasta el momento, no solo con **Ortega** sino con plumas de la talla de **Gómez de la Serna, Salinas, Bergamín, Rivas Cherif, Jarnés**, y muchos otros más o menos asociados a la novela nueva.

La pérdida de afectos personales no detiene a **Espina** en su evolución literaria. Ahora el arte nuevo le resulta esnobista y burgués, una

escuela de estética deportiva, egoísta y aparte, llena de pequeños trucos fácilmente asequibles a cuatro señoritos pueriles... (Espina, 1930: 376).

Desde «Rifi-Rafe», su sección en la recién fundada revista **Nueva España**, de signo republicano, fustigará sin piedad a esos señoritos, sin perdonar siquiera a viejos compañeros de la colección **Nova Novorum**. El viraje literario corre paralelo al ideológico. En 1930, Espina está ya afiliado al Partido Radical Socialista; pero tras la llegada de la República, sus posiciones derivan cada vez más hacia el comunismo. En 1931 es elegido para formar parte de la presidencia de la sección española de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, organismo dependiente de forma directa del Partido Comunista de la URSS: en este momento su evolución literaria y su compromiso político convergen por completo.

Como apuntábamos más arriba, en estas mismas fechas empieza a distanciarse de sus compañeros de **Revista de Occidente**, tanto en lo personal como en lo artístico. En 1930 empieza también su andadura en **Nueva España**, publicación de sesgo republicano izquierdista fundada por **José Díaz Fernández, Arconada** y otros antiguos colaboradores de **Gaceta Literaria**, de la que habían huido espantados tras la repentina conversión al fascismo de su fundador, **Giménez Caballero**, a su regreso de un viaje a Italia. Dentro de **Nueva España**, Espina se encarga de la controvertida sección «Rifi-Rafe», en la que se fustiga a los escritores considerados ideológicamente reaccionarios o cercanos a la pureza literaria.

**El ataque de Espina contra el ámbito de la vanguardia se explica mejor en el contexto de una ofensiva más amplia por parte de literatos de izquierda contra la novela nueva y, en concreto, contra la persona de Ortega.** Muy poco antes, **Rafael Alberti** ha publicado su **Auto de fe (dividido en un gargajo y cuatro cazcarrias)**, cuajado de insultos contra el filósofo y su entorno, y su conferencia conjunta con **Eugenio d'Ors** y **Juan Ramón Jiménez** ha sido boicoteada. En una carta dirigida a **Jorge Guillén**, fechada el 11 de abril de 1930, **Salinas** habla de «ruptura total»:

La vida literaria ha pasado este año por incidentes variados que recién ocurridos parecían muy importantes, pero que con la lejanía de la historia se va reduciendo su valor. En primer término, Alberti ha asumido el papel de *enfant terrible* del curso 1929-1930. Conferencia en el Lyceum con terribles *stroncature* a Ortega, a Ors, a Juan Ramón, etc. Escándalo público. Luego lanzamiento clandestino de un vejamen contra la *Revista de Occidente*, donde se mofaba sangrientamente de Ortega y de todo el grupo. Ruptura total. Palabras amenazadoras de Vela contra Alberti. Explicaciones mías sobre la perfecta distinción entre mi amistad personal y mi admiración literaria a Alberti y mi absoluta insolidaridad con el vejamen, que fue retirado en seguida por consejo mío y de Bergamín. A consecuencia de esto un aislamiento mayor del grupo de la Revista, formado ya casi exclusivamente por Vela y Jarnés. Espina, con ese mequetrefe de Díaz Fernández, lanzó en seguida ese papel quincenal, es decir, de quincenarios, donde ejercita el chantaje de la forma innoble que habrás visto. Yo estuve por darle dos bofetadas, luego pasados ocho días por decirle una grosería, ahora ya por no saludarle simplemente cuando me lo encuentro. Es decir, que Espina se ha lanzado francamente por la vía del periodismo de escándalo y de plazuela, mientras Jarnés se queda en su papel de novelista de Occidente. Cada día más claramente «nosotros somos nosotros». Tanto mejor.

A partir de este momento, **Espina** es mencionado en muy pocas ocasiones en las cartas de **Salinas**, y siempre en términos muy negativos. Durante esos años, abandonará el cultivo de la novela: solo publica como libros independientes **El nuevo diantre** (1934), una colección de ensayos ya publicados, y **Romea o el comediante** (1935), una biografía. Su actividad en publicaciones periódicas y colectáneas es, sin embargo, mucho más intensa. **También son frecuentes, sobre todo a partir de 1934, sus artículos políticos contra los regímenes fascista italiano y nacionalsocialista alemán. Uno de esos artículos, El caso Hitler, publicado en El Liberal de Bilbao el 11 de abril de 1935, suscita una protesta formal del cónsul alemán en Madrid. El caso llega a los tribunales y el escritor es condenado a un mes y un día de cárcel.**

La sentencia suscita un gran revuelo entre literatos y periodistas, que se traduce en numerosas muestras de apoyo al escritor encarcelado. La que más nos interesa es el manifiesto que suscribe un nutrido grupo de personajes procedentes de distintas ideologías y campos de la cultura, entre los que destaca un personaje tan reacio a la actividad política como **Juan Ramón Jiménez**. Pero si revisamos la lista de los firmantes en seguida echamos de menos a los compañeros de **Nova Novorum**, que no le prestan su apoyo en este trance. Ni siquiera **Ortega**, al que se le solicitó expresamente que firmara, accede. Entre los escritores de uno y otro bando se ha abierto un abismo solo comparable al que ya divide también al resto de la sociedad española.



### 3. Bajo «la luz bruja del proyector»

#### 3.1. El público del cine. Espectadores esforzados y espectadores burgueses

**El interés de Antonio Espina por la cinematografía encajará muy bien dentro**

**de la novela nueva, en general muy receptiva a los adelantos técnicos como fuente de inspiración literaria, sobre todo si se relacionan con el ocio y la vida despreocupada.** El automóvil, los deportes, el ambiente lujoso, los bailes de moda, la vida ociosa... son elementos esenciales de esta estética.

De hecho, la mayor parte de los textos que atestiguan el interés de **Espina** por cine son anteriores a 1930, es decir, se corresponden con la etapa en que el autor se identifica con la novela nueva o novela de vanguardia, y casi desaparecen cuando pasa a ser defensor de una literatura «de avanzada», políticamente comprometida. No es casual, por tanto, que la filosofía de **Ortega** haya dejado en toda esta reflexión sobre el cine una profunda huella. En otros aspectos, sin embargo, trasciende esta influencia para anunciar aspectos del arte comprometido. Conocer la reflexión sobre la cinematografía, así como su aplicación a la práctica literaria resulta, por tanto, muy útil para comprender el cambio que está experimentando Espina y, por extensión, la literatura española a principios de la década de los treinta.

Las primeras reflexiones de **Espina** sobre el tema repiten en gran medida las preocupaciones planteadas por Ortega a cerca del arte moderno. En un artículo de 1927, publicado en **Revista de Occidente**, el autor de **Pájaro Pinto** incluye al cine dentro de esta modernidad artística, y atribuye a sus espectadores cualidades muy parecidas a las que **Ortega** exigía a los lectores de la nueva literatura:

No solamente el cine, sino casi todo el arte moderno ha exigido de pronto, para su total comprensión y goce, a individuos y públicos, un esfuerzo, una postura violenta. Primero, de la atención, después de la inteligencia, y, por último, de la conciencia entera. Nada tiene de extraño que los débiles del entusiasmo y de la voluntad se hayan negado a hacer este esfuerzo, y que aun los más firmes, transparenten de vez en cuando alguna protesta (Espina, 1927: 38).

Un arte, por tanto, que selecciona a su propio público, lo cual encaja muy bien con la valoración que se hace en **La deshumanización del arte** de las nuevas manifestaciones estéticas, cuya percepción divide al público en dos clases de seres:

[I]os que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo (Ortega y Gasset, 2000: 50).

**Pero Antonio Espina trasciende enseguida el planteamiento puramente filosófico para abordar el cine como una realidad más amplia, en la que la vertiente artística convive con aspectos económicos y empresariales.** Así, los logros estéticos que alcance el cine van a depender del uso que «empresarios y proveedores» hagan de su enorme potencial técnico.

Si los tan maravillosos medios y posibilidades que posee la cinematografía se emplean groseramente en la reproducción de la vida vulgar [...] la fina sugestión fantasmagórica del cerebro del espectador cesa.

Lamentablemente, ese es el principal problema del cine a juicio de Espina:

Los industriales [...] atentos solo a su negocio, no se preocupan más que de satisfacer el gusto mediocre de la burguesía universal (Espina, 1927: 46).

El término «burguesía» precisa una especial atención en el discurso de **Antonio Espina**, debido al cambio de significado que sufre hacia 1930. Antes de ese hito, el arte burgués se identifica con «la reproducción de la vida vulgar» y, en última instancia, con el Realismo mimético del siglo XIX, al que se oponen las distintas tentativas de renovación literaria de los años veinte en las que él participa con entusiasmo. A partir de su adhesión a las tesis de **Díaz Fernández**, el término «burgués» se aplica precisamente a este arte nuevo, con el añadido de todas las connotaciones negativas que el marxismo ha derramado sobre la palabra. **Las dramáticas del momento**, un artículo de 1928, ilustra perfectamente un momento intermedio entre ambas posturas, aplicado al séptimo arte: se reconoce que el cine surge en el ámbito cultural y social de la burguesía y se aspira a llegar con ella a una especie de pacto, por el cual sus convenciones sociales conviven en la pantalla con un elemento transgresor:

[El público cinematográfico] Ama las películas felizoides a la norteamericana —amor burgués, conflicto de automóviles, hombres malos y pistolas, pero al final matrimonio con hijo recién nacido, mientras los papás se besan— y también ama los apolíneos actores, risueños, atléticos y a las vírgenes rubias del dólar y el sollozo. Y aquí salta una paradoja. Estos burgueses de la niebla y el órgano orquestal, mantienen un fuerte equívoco en su conciencia. Por fortuna, su paz reflexiva les salva. Por una parte, rinden culto al providencialismo cristiano que les dio el ser: la justicia triunfante —a la postre del film—, el castigo de la culpa y la moral indemne. Por otra parte, rinden otro culto nietzchano a la fuerza impositiva, audaz, pocas veces ética: el «box», las formas brutas del lujo y de los aparatos veloces, y sobre todo —atención— los juveniles artificios del diablo. Artificios que transforman al antiguo criminal de los melodramas, de pleno sentido odioso, en esta otra elegante persona, en cualquier sentido amable, que seduce cajas de caudales, mata «policemen», roba novicias de la alta sociedad neoyorkina y muere con fría distinción, exaltando la fantasía romántica y vagamente homicida del burgués (Espina, 1928: 90).

Está claro que el acercamiento a la cinematografía se hace ahora desde una perspectiva distinta. Para empezar, **Espina ha aceptado el hecho de que el cine narra en un lenguaje menos audaz de lo que él expresaba como deseable en Reflexiones sobre cinematografía, un lenguaje que procede en última instancia del Realismo**. Pero ya no contempla el cine como forma, sino que valora sus contenidos y su capacidad para ser un reflejo del mundo. Este desplazamiento de la atención, de lo estructural a lo argumental, lo aleja muchos estadios del planteamiento estético de **Ortega**, en el que la trama había pasado a un segundo plano; pero eso no es todo. Junto a ese nuevo interés por lo argumental, Espina ha descubierto en el cine una potente arma en la que sostener una ética o, si se prefiere, una ideología. Un arma que, por ahora al menos, se halla en poder del adversario, es decir, de la burguesía; pero que incluso así acaba por poner de manifiesto las contradicciones —en el sentido marxista del término— de esa clase, el «fuerte equívoco» entre la moral cristiana triunfante y la atracción que siente el espectador hacia la fuerza y la violencia.

Dos son, por lo tanto, las fórmulas de interpretación que aplica Espina a la cinematografía. La primera es la que considera esta arte como una forma novedosa que exige del espectador una participación y un esfuerzo nuevos, inexistentes en la estética mimética y fácil del Realismo. La segunda, más centrada en el contenido ético e ideológico, tiende a considerarlo una herramienta de influencia social en manos —al menos por ahora— de la burguesía capitalista. El planteamiento puramente estético o

filosófico está dejando paso a preocupaciones de carácter más pragmático.



## 3.2. Una visión total

**Espina** también aplica la magia del cine a otra de las grandes preocupaciones filosóficas de Ortega, precisamente la que más influye en los autores de **Nova Novorum**: el problema perceptivo-cognitivo, es decir, la lucha del ser humano para construir una visión lo más completa posible a partir de los fragmentos que recogen nuestros sentidos. **En sus Meditaciones, este problema aparece para Ortega como insoluble: la infinita variedad de perspectivas posibles impide al hombre percibir un objeto en su totalidad. La conclusión se resume en el axiomático enunciado «nadie ha visto jamás una naranja»** (Ortega y Gasset, 1990: 105). **Solo una parte del objeto está al alcance de nuestra mirada, mientras el resto permanece latente.** El movimiento puede hacer que se nos presenten, de forma sucesiva, la diversidad de posibles perspectivas; pero incluso esta presentación resulta incompleta. Tan solo la yuxtaposición de todos los infinitos puntos de vista nos pondría ante la visión total de la realidad, la «verdad omnímoda y absoluta». Sin embargo,

esta suma de las perspectivas individuales, este conocimiento de lo que todos y cada uno han visto y saben, esta omnisciencia, esta verdadera «razón absoluta» es el sublime oficio que atribuimos a Dios (Ortega y Gasset, 1983: 202).

En las novelas de la colección **Nova Novorum** encontramos un amplio desarrollo de este problema cognitivo. Diversos personajes de estas obras están empeñados en obtener, tras un arduo trabajo de observación y ensamblaje mental, una visión de las cosas liberada de las ataduras del espacio y del tiempo. En **Entrada en Sevilla**, una de las narraciones que **Pedro Salinas** incluye en **Víspera del gozo** (1926), Claudio es incapaz de hilvanar los fragmentos de ciudad que ha visto desde su automóvil en marcha, y la capital del Guadalquivir queda para él ignota. A la diversidad de perspectivas espaciales se suma el problema del devenir temporal: en **Volverla a ver** —también de *Víspera del gozo*—, Jorge se enfrenta con la apariencia cambiante de su amada, que le obliga a renovar a diario su trabajo de contemplación. Lo mismo sucede con Carlota en **El profesor inútil** (1926), de **Benjamín Jarnés**, donde el intento de construir una imagen esencial e inamovible naufraga «en la sensual fugacidad de la carne» (Jarnés, 1999: 178). Los ejemplos podrían ser más numerosos, pero en todos ellos esa búsqueda de una visión total, por definición destinada al fracaso, constituye la meta inalcanzada y siempre perseguida de los protagonistas de *Nova Novorum*.

Sin embargo, **Antonio Espina ve en el cinematógrafo un potente instrumento perceptivo, capaz de solucionar de un plumazo la cuestión que ha mantenido tan ocupados al filósofo y a los literatos de su entorno.** En **Desfile y ángulo pinza** —publicado en **El Sol** el 1 de diciembre de 1927 y recogido años más tarde en **El nuevo diantre** con el título Desfile— lo explica de este modo:

Gracias al «cine», cualquier figura, cualquier situación, puede verse por todas partes. Por arriba, por abajo, por delante, por detrás, por dentro y por fuera, por varios sitios a la vez, simultáneamente. Y estos ángulos no sirven solo para enfocar [...]. Sirven para introizar distingos, magmas, sutiles formas, estructuras y conjeturas alma adentro. Sirven para

pinzar (Espina, 1934: 57).

**Hay que explicar que esa capacidad para la «visión total» no reside en realidad en el cine —cuya imagen permanece sometida a las dos dimensiones del plano— sino en los hábitos mentales que genera en los espectadores disciplinados. Estos aprenden en la escuela de la imagen**

a situar «en el aire», bajo la luz bruja del proyector, ideas, emociones, sensaciones...

La imagen cinematográfica constituye un aprendizaje no solo de la mirada sino del pensamiento.

La consecuencia de esta innovación teórica en la novela de **Espina** es, paradójicamente, la desaparición de un tema que ha sido esencial en las obras precedentes de **Nova Novorum**. Aunque la cuestión llega a esbozarse, los protagonistas de sus novelas ya no experimentan como problema la búsqueda de esa visión absoluta de los objetos. La definitiva «solución cinematográfica» del problema filosófico propicia que en la práctica literaria cobren importancia otras preocupaciones.



### 3.3. Trucos de cámara: *Ralentí y aceleré*

Las coincidencias teóricas con la filosofía de **Ortega** no terminan aquí. Uno de los principales requisitos que el filósofo atribuye al arte nuevo es el hermetismo, que reivindica la autonomía del universo ficticio frente a la realidad. **El «poder mágico» de la novela consiste en trasladarnos a unas coordenadas vitales de espacio-tiempo distintas a las que habitamos:**

aislar al lector del horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario (Ortega y Gasset, 1983b: 404).

Ortega planteaba el concepto de hermetismo como contrapunto a la novela de tesis y, en general a los modelos literarios que aspiraban a influir sobre los lectores o a transformar la realidad; pero esta idea de un mundo aislado de lo real y con normas distintas recibirá de **Espina** un sentido más amplio, y muy ligado a la cinematografía. En otro artículo de 1927, el filme aparece considerado como un espacio artístico con reglas propias. El cine corta las amarras de la mente espectadora, que la sujetan al firme de lo «real, demasiado real», y la atrae hacia su «ámbito fluido» (Espina, 1927: 45).

Una vez atrapado, el espectador debe someterse a sus leyes perceptivas, sufre el control de otra especie de noción espacio-temporal, sugerida por el mundo —por el universo— de la pantalla. No es que cambie para nosotros la noción de «naturaleza» del tiempo y del espacio. Sería imposible. Pero sí cambian sus reflejos en nuestra conciencia (Espina, 1927: 40).

**La consecuencia en la arquitectura novelesca moderna es una manipulación libre del espacio y, sobre todo, del tiempo, que Espina atribuye de forma expresa a la influencia del cine.** De ella derivan dos operaciones que, si bien no resultan del todo insólitas, sí han cobrado a su juicio una nueva dimensión en la novela de los años veinte: el *ralentí* y el *aceleré*:

Si un novelista emplea diez páginas en describir con toda minucia un pequeño objeto, verbigracia, el rostro de una mujer, y las diez páginas siguientes las emplea en describir veinte figuras y diez sucesos, no cabe duda de que estas diez segundas páginas resultarán más veloces que las primeras [...].

Yo no digo que estos procedimientos y otros muchos que de ellos derivan no hayan sido puestos en práctica por la novela sempiterna. Pero sí afirmo que nunca se manejaron con la diversidad, inventiva y fina conciencia estética con que se ensayan ahora. Gracias a la cinegrafía.

La novela pretérita, en general obedece a otro sistema. En ella domina el tiempo lento y multiforme. Fotografía fija, hecha con invariable diafragma (Espina, 1928b: 1).

Mientras que la posibilidad de una «visión total» cinematográfica se reduce a la esfera teórica, las operaciones de *ralentí* y el *aceleré*, sí producen frutos literarios. Encontramos estupendos ejemplos en **Xelfa, carne de cera**, uno de los relatos recogidos en **Pájaro Pinto**. Las peripecias del protagonista en la guerra de África se narran, gracias a la magia del cine, «a cámara rápida»:

De Tifaurín los trasladaron a Tetuán quince días. Después, al campo. Operaciones. Las marchas. Las acciones de guerra. Los reposos breves. Las marchas. Los combates grandes. Los heridos. Los muertos. Las marchas. Los enfermos. Un permiso —ocho días—. El descanso. Las marchas, y ¡muerto! (baja definitiva). ¡No! Una falsa alarma: un «chinazo» en la rodilla. Evacuado a Tetuán. Dinero. Algo de Cabaret. Las marchas. «En columna volante». Las marchas. Las marchas por los prolongados itinerarios de la estrategia. Por fin, Tetuán. Cuartel. La paz. La repatriación (Espina, 2001:151-152).

En unas pocas líneas se ha condensado la materia argumental que hubiera constituido sin duda el núcleo de una narración realista tradicional. El procedimiento cinematográfico queda de esta forma perfectamente integrado una vez más dentro del trasfondo teórico del arte nuevo tal y como lo formula **Ortega** en **Ideas sobre la novela**, donde el argumento ha quedado relegado en favor de la estructura formal.



Tetuán en 1925. La guerra de África sirve de escenario a *Pájaro Pinto*.

Sin embargo, el hecho de que lo argumental siga siendo secundario no resta importancia al cambio temático que supone **Pájaro Pinto** respecto a las obras anteriores de **Nova Novorum**. En todas ellas, el protagonista responde a un perfil que, hasta la aparición de Xelfa, había permanecido inalterado: un joven desocupado, con buena formación cultural y sin preocupaciones económicas, que puede dedicarse a la contemplación de la realidad o a buscar aventuras amorosas más o menos frívolas en un ambiente siempre festivo y muchas veces lujoso. Xelfa, en cambio, ha cambiado esos escenarios por las penalidades de la guerra en África, lo que implica una preocupación por la realidad que, en el contexto de la evolución ideológica y literaria del autor, debe entenderse como un paso hacia una novela de perspectiva social. En la vasija vanguardista del cine, **Espina** ha envasado un licor con cierto gusto a compromiso.

No acaban aquí los recursos cinematográficos empleados en **Pájaro Pinto**. Unas páginas más adelante encontramos la secuencia titulada «El viaje. Una cinta histórica proyectada al revés», en la que el convoy que conduce al protagonista junto con su batallón de Tetuán a Ceuta recorre la misma ruta que siguió la expedición de O' Donnell en 1860, solo que a la inversa.

Así enrollada, debería haber ocurrido que las víctimas de los combates volviesen a la vida (Espina, 2001: 152).

El experimento formal sirve ahora para ponernos, bajo el engaño de un lúdico artificio cinematográfico, ante la crudeza de unos hechos reales: en la guerra de verdad los muertos no se levantan al terminar el rodaje. Dado que la Guerra de África había acabado solo dos años atrás, parece claro que las palabras de Espina encierran una protesta, y buscan una clara implicación emocional de unos lectores, cuando no una toma de partido. Un propósito que choca frontalmente con los principios del arte nuevo.

El relato de aquellos sucesos históricos corre a cargo de un soldado, maestro en la vida civil,

con su aire de feto en alcohol y la voz pedante que suelen fijar para siempre en la laringe pedagógica las Escuelas Normales (Espina, 2001: 152).

La antipatía con la que **Espina** descalifica a este personaje se debe a su descripción idealizada de la guerra, impropia de alguien que ha sufrido sus rigores. Siguiendo la marcha inversa del tren, su relato empieza con el despliegue de O' Donnell en la vega de Tetuán, justo antes de la ocupación de la plaza y, tras un intermedio en el que Xelfa contempla el monte Negrón, finaliza con la batalla de Los Castillejos, uno de los primeros combates. Antonio Espina ha cedido la voz narrativa a un personaje; pero se ha reservado un poderoso recurso para desautorizarle: su retórica heroica resulta ridícula en una película que se rebobina. Se da la circunstancia de que Espina utiliza uno de los recursos más sorprendentes de la novela nueva para favorecer una opinión dentro de la obra y conducir hacia ella a los lectores. Algo a lo que los seguidores de **Ortega** habían renunciado, por considerarlo un vicio de la omnisciencia narrativa decimonónica.



### 3.4. Rostros de cine en las novelas

En otro orden de cosas, **Espina** convierte la iconografía de Hollywood en cantera visual para sus novelas. El narrador de **Pájaro Pinto** atribuye a Xelfa un gran parecido con Archibald Barrymore, mientras que a Silvia Contreras, la protagonista de **Luna de copas**, se la compara con Gloria Swanson. Pero esta última comparación no se basa en el parecido físico, sino en la actitud liberada de ambas respecto al amor. A la *fémmina insurgente*, esto es, la mujer moderna que rompe las ataduras sentimentales, se la reconoce por su pose y su sonrisa «cinematográficas»:



Gloria Swanson, famosa actriz de la época, sirve de modelo a Silvia en *Luna de Copas*.

La manera de reír de los actores cinematográficos. Les brota la risa de la dentadura. Los labios se dilatan sin luz, como dos tiras de caucho descolorido. ¿Quién apaga los labios de carne de Gloria Swanson, apretando contra sus encías el cepillo dentífrico del beso? (Espina, 2001: 269)

**A pesar del barniz que le procura el recurso del cine, Espina vuelve a alejarse del arte nuevo, al usurpar como narrador la tarea que esta estética atribuye, en la teoría y en la práctica, al lector.** Para **Ortega**, el «mayor error» estriba en «definir el novelista sus personajes», pues

el novelista no debe narrar, sino representar. Que veamos a los personajes con nuestros ojos (Ortega y Gasset, 1983b: 391).

Sin embargo, **Espina** se apresura a etiquetar a Silvia Contreras y no nos deja llegar a

conclusión alguna. Por si fuera poco, la definición va acompañada de connotaciones muy negativas: esos labios de caucho y esa risa que brota de la dentadura —no del interior— nos sugieren hipocresía, frivolidad... Como sucedía en el caso del soldado-feto de **Pájaro Pinto**, Espina no solo define al personaje, sino que nos conduce a conclusiones predeterminadas, en la más pura tradición dirigista del siglo XIX.

La escasa simpatía que el narrador muestra hacia Silvia Contreras coincide con el fracaso de sus pretensiones de insurgencia femenina. Cuando Aurelio la besa, los labios de Silvia arden de pasión. La joven queda sometida sentimentalmente hasta el punto de resistir todas las humillaciones a que la somete el seductor quien, finalmente, la abandona embarazada y con la razón perturbada. **Espina** ha recurrido a la imaginería cinematográfica para poner ante nuestros ojos a la mujer liberada de los años veinte para, a continuación, hacerla fracasar. **Aparece así un elemento sentimental que no encontramos en el arte nuevo, más centrado en problemas filosóficos y experimentos formales. La implicación emocional del lector con los sucesos de la novela es incompatible con el arte deshumanizado.**



### 3.5. El «écran» y el agujero

La última reflexión sobre el cine anterior a 1930 la encontramos intercalada, a modo de digresión metaliteraria, en **Luna de copas** (1929). El autor debe poner ante sí, en diferentes compartimentos, lo descriptivo, lo dialogal, los personajes... Luego debe cerrar los ojos y tomar esos ingredientes a puñados, para arrojarlos sin más al pote novelesco. El resultado será, en apariencia «desarticulado y monstruoso», pero eso no debe preocuparnos:

En realidad, lo que ocurre es que la articulación, la clave articulada, queda fuera de la novela, como el proyector cinematográfico queda fuera y lejos de la pantalla. En ambos casos, el proyector es lo más importante. Ese haz de luz del ojo de la cabina que traspasa como una estocada la cámara oscura. La verdadera vida se halla en este ojo. La fuente de la vida, al salir en cueros, en chorro germinal. Por eso el espectador —el lector—, si tiene imaginación, necesita mirar alternativamente al *écran* y al agujero. Observar ese ojo inyector de la cabina, con atención profunda de oculista (Espina, 2001: 236-237).

**Esta parábola literaria se entiende mejor si acudimos de nuevo al modelo filosófico y a la terminología de Ortega. La dualidad entre la pantalla —el écran— y el agujero del proyector cinematográfico es análoga a la que establece el filósofo entre la ventana y el jardín, dos realidades sobre las que el observador no puede enfocar la vista simultáneamente:**

ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes (Ortega y Gasset, 2000:17).

Aplicado a la literatura, el jardín se identifica con el contenido de la obra, mientras que la ventana representa la forma, el lenguaje y la arquitectura del relato.

Una vez nos ha dado la receta, el autor procede a una demostración práctica. Se dirige al «compartimento» de los personajes para introducir en la novela a don Enrique, el

padre de Silvia; pero este se rebela y muerde al autor en la mano. Solo más adelante comprendió don Enrique que su presencia es necesaria en la historia «y accedió a presentarse solo» (Espina, 2001: 237). El personaje se retrata a sí mismo con una serie de rasgos entre los que destaca una tendencia colérica y nerviosa, y cierta afición teosófica. Es lo de menos. Lo importante es el intento de que «veamos a los personajes con nuestros ojos», tal y como recomendaba **Ortega**. Pero, en realidad lo que vemos no es un colérico en acción, sino a alguien que dice ser colérico. Una vez más, el lector encuentra su trabajo hecho. Es entonces cuando el autor irrumpe en la novela o, si se prefiere, en el *écran* cinematográfico:

(El novelista, sin embargo, hace un ademán significativo detrás de su personaje. Se lleva un dedo a la sien y le mueve con un movimiento horadatorio. Y advierte —además— que don Enrique es un hombre triste y reseco. Un alma desmantelada.) (Espina, 2001: 237).

**Espina no resiste la tentación de dejar su silla de director-novelistas y ponerse al otro lado de la cámara, rompiendo los límites de ficción y realidad. Pero la modernidad del recurso es, de nuevo, solo formal. La aparición del autor en la novela sirve para desautorizar el discurso del personaje y sustituirlo por el suyo.** Para «definir» al personaje, lo que, para Ortega, constituye el «mayor error».

Con esta «adaptación cinematográfica» del clásico ejemplo de **Ortega, Espina** afirma, una vez más, su adscripción teórica a la novela nueva; pero una lectura cuidadosa de **Pájaro Pinto** y, sobre todo, **Luna de copas** pone de manifiesto la tendencia de Espina a la descripción realista y a una omnisciencia narrativa que a menudo sustituye a la libre interpretación del lector. El paso del arte nuevo, lúdico y neutral, a la novela de avanzada, tradicional en la forma e ideológicamente comprometida, está esbozado ya en estas obras. Los procedimientos cinematográficos, sólidamente fundamentados en la filosofía de Ortega, constituyen un poderoso vínculo con el arte de vanguardia que Espina está abandonando en estas fechas. El cambio, sin embargo, resulta imparable y, como hemos visto, estos procedimientos acabarán sirviendo para volver los ojos a problemas sociales —como la guerra o la liberación de la mujer— y reforzar el peso de la voz narradora. Espina está viajando del arte nuevo a la literatura comprometida, y los recursos cinematográficos forman parte de su equipaje.

**En conclusión: Espina aborda el cine en sus ensayos desde varios puntos de vista, que incluyen tanto el estudio de su potencial como lenguaje artístico como sus implicaciones sociales, comerciales e incluso morales, todo ello bajo la perspectiva de su posicionamiento ideológico, que le hace considerarlo como un arma de cambio.** En cuanto a su novela, son varias las vertientes que se hallan tocadas por la nueva luz del cine. La primera de ellas, más filosófica, ve resuelto al fin el eterno problema perceptivo de **Ortega**: quien quiera ver entera de una vez una naranja solo tiene que someterla a la magia del cine y confiar en los hábitos perceptivos del espectador disciplinado, muy capaz de colocarla fácilmente «en el aire». La segunda tiene que ver con el concepto, formulado en **La deshumanización del arte**, de la novela como arte estanco, quebrantado por la audacia de Espina, capaz ahora de mirar simultáneamente a la ventana y al paisaje, al *écran* y al agujero del proyector. La tercera afecta directamente a la técnica novelesca que, de pronto, incorpora trucos de cámara, como el *ralentí*, el *aceleré*, aunque también se puede, si se desea, rebobinar la cinta de

la narración. Por último asistimos a la entrada de una nueva iconografía, de un nuevo código que solo puede ser compartido con un público que, además de lector de novelas, es espectador de cine.



## 4. Referencias

### 4.1. Bibliografía

- AGUSTÍ, Ignacio (1974). *Ganas de hablar*. Barcelona, Tusquets
- ESPINA, Antonio (1923). «Libros de otro tiempo: B. Pérez Galdós». *Revista de Occidente*, nº 1, pp. 114-117.
- —(1927). «Reflexiones sobre cinematografía». *Revista de Occidente*, nº 43, pp. 36-46.
- —(1928). «Las dramáticas del momento» en *Lo cómico contemporáneo y otros ensayos*. Madrid, Cuadernos Literarios, pp. 71-91.
- —(1928b) «La cinegrafía en la novela moderna», *El Sol*, 8 de julio, nº 3.411, año XII, p. 1.
- —(1930). «El "Nuevo Romanticismo". José Díaz Fernández», *Revista de Occidente*, nº 90, pp. 374-378.
- —(1934).«Desfile» en *El nuevo diantre*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 53-57.
- —(2001). *Pájaro Pinto y Luna de copas*, ed, Gloria Rey. Madrid: Cátedra.
- JOHNSON, Roberta (1993). *Crossfire : Philosophy & the novel in Spain 1900-1934*. Lexington, University of Kentucky.
- ORTEGA y GASSET, José (1983). «El tema de nuestro tiempo», en *Obras Completas*, vol. III, ed. Paulino Garagorri. Madrid: Alianza.
- —(1983b). «Ideas sobre la novela», en *Obras Completas*, vol. III, ed. Paulino Garagorri. Madrid: Alianza.
- —(1990). *Meditaciones del Quijote*, ed. Julián Marías, Madrid: Cátedra.
- —(2000). *La deshumanización del arte*, ed. Valeriano Bonzal, Madrid: Austral.
- SALINAS, Pedro y GUILLÉN, Jorge (1974). *Correspondencia*. Barcelona: Tusquets.
- SPIRES, Robert (1998). *Transparent simulacra Spanish Fiction (1902-1929)*. Missouri University Press.
- UNAMUNO, Miguel de (1931). «Desde Alemania, la crisis actual del teatro mundial», *Heraldo de Madrid*, 30-III-1931, p. 6.
- VILCHES DE FRUTOS, M<sup>a</sup> Francisca (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un momento de transición*. Madrid: Fundamentos.

## 4.2. Créditos del artículo, versión y licencia

CAÑAMARES LEANDRO, Fernando (2015). «El cine en la novela de Antonio Espina». Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid. Año II. Nº 3. ISSN 2341-1643 [URI: <http://letra15.es/L15-03/L15-03-14-El-cine-en-la-novela.html>]

Recibido: 21 de febrero de 2015

Aceptado: 24 de marzo de 2015.



Letra 15



[Créditos](#) | [Aviso legal](#) | [Contacto](#) | [Mapaweb](#) | [Paleta](#) | [APE Quevedo](#)