

El cine vampirizado por la literatura. Apuntes sobre *Cinelandia*

Donatella PINI
Università di Padova

Abstract

Literature rivals cinema and finally exploits it in a text, *Cinelandia*, that Ramón Gómez de la Serna has amusedly named *novela*. Through an acrobatic use of movement figures and an exuberant deployment of *greguerías* in serial formations as well as in chaotic accumulations, Ramón assumes in his literary text, according to a deliberate confusion, not only the cinematic fiction but also the human, material and “real” system setting up films. Fascinated by the subliminal way films can involve the public, the author scatters throughout *Cinelandia* anthropological, social and existential considerations coming from this form of seduction and always revealing, even when very serious, an oblique and never tragic manner.

Resumen

La literatura rivaliza con el cine y acaba vampirizándolo en una obra, *Cinelandia*, que Ramón Gómez de la Serna califica regocijadamente de novela. Mediante un uso acrobático de figuras de movimiento, un exuberante despliegue de greguerías en formaciones seriales y acumulaciones desordenadas, Ramón asume en el texto literario, con deliberada confusión, no solo la ficción cinematográfica sino también todo el sistema humano, material, “real” que sustancia el cine. Fascinado por la sugestión subliminal que el cine es capaz de ejercer en el espectador, el autor derrama en *Cinelandia* reflexiones antropológicas, sociales y existenciales a veces muy serias que proceden de esta seducción; pero de manera oblicua; y rehuendo siempre de lo trágico.

Leer *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna, ha sido para mí una experiencia sugestiva; y la copia de la primera edición¹, que he consultado en la biblioteca de Palazzo Maldura de la Universidad de Padua, ha aumentado este interés a causa de los pequeños detalles que guarda en las páginas preliminares². Es un libro curioso, que

¹ Valencia: Editorial Sempere, 1923. Esta fecha corresponde al copyright; en cambio, la de publicación fue 1925, según apunta Ioana Zlotescu en su edición de la *Obras Completas* de Gómez de la Serna, vol. X, pp. 972 y 977.

² Este ejemplar, en efecto, lleva en la primeras páginas – [1] y [3] –, junto con la fecha manuscrita “Barcellona, Febbraio 1926”, el nombre y el *ex libris* de Ettore De Zuani, una figura interesante de la cultura y diplomacia italiana de la época fascista; en la inmediata postguerra española dirigió el Istituto Italiano di Cultura (que se estrenaría en Madrid en 1939); escritor él mismo, manifestó interés por la

realiza de manera eficaz la solidaridad entre el aparato liminar y el texto; en su cubierta de color negro aparecen, bajo el título que forma como un arco, y que simula un gran letrero luminoso, un hombre oscuro y corpulento – tal vez un negro – y una mujer blanca y frágil. El dibujo que se abre en el espacio central, de una claridad deslumbrante, y que parece como si rasgara el fondo negro sugiriendo lo negro de una cinta de celuloide, tiene rasgos simplificados, casi infantiles, que recuerdan las viñetas de los periódicos; los colores – blanco y negro, marrón y naranja – realzan el contraste entre las dos figurillas que están muy ceñidas la una con la otra. La primera impresión es que estén bailando; pero luego se nota que el hombre no sujeta a la mujer por la cintura sino que tiene su mano – una mano grandota con dedos gruesos y torpes – sobre el escote de la mujer, mientras que ella, en lugar de tener sus brazos sobre los hombros de él, los levanta en una actitud de rechazo, para alejarle de sí. Está claro, si se mira con un mínimo de atención, que el hombre busca el amor mientras que la mujer se lo niega. Pero la escena sugiere algo más: el peligro, o la amenaza de una violencia física que podría producirse casi sin intención, como consecuencia de la fuerza bruta y de la ingenuidad animalesca de él, al mismo tiempo que de la histeria de ella. Tan gruesos y torpes son los dedos oscuros de él como afilados y puntiagudos son los dedos claros de ella. El episodio traspuesto por el ilustrador se encuentra casi al final de libro:

Carlos Wilh miraba a Carlota fuera de sí, como esos perros pachones con piel de elefante y unos ojos muy blancos en medio de su rostro de carboneros. Estaba congestionado y su cuello corto tenía como una bufanda de sangre.

Todas habían bebido un poco más de la cuenta. Comenzó el baile. Todas las parejas desaparecían en las habitaciones del fondo y volvían a aparecer.

El *jazz-band* apretaba sus notas.

Carlos Wilh danzaba sin parar con Carlota. De vez en cuando acortaba la velocidad y metiendo los pelos de su tupé descompuesto en la copa, se abrevaba en *champagne*.

Durante un largo rato no se le volvió a ver en aquella especie de cangilones del baile que eran las parejas.

De pronto, sobre el ruido de *jazz-band*, se remontó un grito de Elena Aspér, mientras Georgina pedía con angustia:

– ¡Un doctor! ¡Un doctor! (XLII, pp. 250-251)

Esta cubierta se presenta como un cartel de película³; nos anuncia algo que se parece a un film, y que por lo tanto – como casi todo el cine de aquellos años – nos

literatura española ya en 1921, cuando cuidó la antología *Novellieri spagnoli* para la editorial milanese Primato Editoriale. En Barcelona, donde pasó largas temporadas, entró en contacto con la cultura catalana, de la que fue buen conocedor y divulgador. En el marco de esta hispanofilia se sitúa probablemente el título *Ronda Ibérica* (1930), del que he encontrado noticia en el Web. Lo que demuestra su aprecio por la novedad literaria representada por Gómez de la Serna es la noticia proporcionada por Carlo Boselli en 1924, según la cual, antes de esta fecha, De Zuani había publicado en “Il Resto del Carlino” algunas greguerías bajo el título *Capricci e fantasie* (Busquets, 2004: 46,56).

³ Corresponde en efecto a la etapa “cartelista” de su autor, el gráfico Román Bonet (reconocible aquí por el logotipo B°N), ilustrador de más de una obra de Gómez de la Serna con quien estuvo en relación, asistiendo además esporádicamente a la Cripta de Pombo.



va a hablar del amor y sus alrededores: el erotismo, el sexo, el crimen. El título se encarga del resto, anticipándose, además, sobre las denominaciones que hoy en día designan esas instalaciones procedentes de Estados Unidos, destinadas en todo el mundo a recrear en el público la ilusión de vivir como verdadera la ficción de las películas. Esta creación onomástica – *Cinelandia* – nos hace pensar, evidentemente, en otro nombre, *Disneyland*; y en su variante española: *Disneylandia*; pero Morris (1988: 159) nos informa que en 1923 el nombre *Cinelandia* se usaba ya con tono de sarcasmo para aludir a Hollywood en la prensa del corazón de la época (por ejemplo, en la revista *Cine*)⁴.

Ramón Gómez de la Serna, el cual – hay que decirlo – fue una estrella, un “divo” en el mundillo de las letras de los años 20 y 30 (se le llamaba “Ramón” a secas, como se entrevé incluso aquí, en la cubierta, donde el nombre, y no el apellido, va por entero en tamaño mayor), quedó fascinado por el séptimo arte y por los inmensos recursos que estaba viendo y presintiendo a partir ya de su realización técnica ya de sus potencialidades en términos, por así decir “antropológicos”; y enfoca en este libro algo muy difícil de definir y deslindar – de ahí su interés – porque se instala en un territorio fascinante para el artista y el intelectual, un territorio nebuloso poblado por diferencias e in-diferencias; o sea, la diferencia (o falta de diferencia), entre la ficción que los actores realizan en las películas y la realidad de sus vidas; la diferencia entre la ficción artística y la realidad que aquella pretende representar, y la diferencia entre un tipo y otro de ficción; en este caso, sobre todo, entre literatura y cine.

Ficción y realidad: denominaciones que, dicho sea de paso, habrá que poner entre comillas, ya que ambas están ficcionalizadas en un texto como este – *Cinelandia* – que no es un tratado de psicología, ni de sociología, ni de historia del cine, sino, justamente, de ficción. En el subtítulo, de hecho, con una consciencia clarísima de la operación intencionadamente ambigua que va a desarrollar, Ramón pone entre paréntesis: *Novela grande*. Una novela pues, un producto exquisitamente referido a la literatura, en el que se pretende hablar de cine; y un cine en el que, además, se pretende a veces trasponer la literatura; un tema del cual se subraya la dificultad con una lucidez que nos espanta, ya que anticipa con mucho las discusiones teóricas que la semiótica abriría en el ámbito comunicativo a partir de los años sesenta.

En una conversación que aborda de manera ociosa un tema contiguo – la relación entre el cine y el sueño –, los tertulianos reunidos en casa de Elsa pasan a comentar, luego, y casi al azar, la imposibilidad de trasponer la obra literaria en el cine:

- Las obras de los grandes maestros de la literatura viven resplandecientes en las películas que se han sacado de ellas – dijo el comparsa venido a más.
- No lo crea usted... Al volver a la vida se pierden... No quedará perfume en un libro del que se hizo una película... ¡Pobres autores seducidos por la mujer que todo lo desbarajusta y lo evapora!

⁴ Es notable la cantidad de datos aportada por Morris para la contextualización de esta novela; esto la sitúa dentro de una abundante serie de libros que se escribieron sobre Hollywood y el mundo de los famosos en perspectiva crítica; su estudio ha demostrado, gracias a numerosos sondeos en la prensa de los años veinte, la referencialidad de la base argumental de la novela, revelando también que Gómez de la Serna sabía muy bien de qué estaba hablando al describir el fenómeno del cine americano.

- ¿Así que usted no cree que una novela maestra mejora con el cine?
 - De ningún modo. Queda destruida, anulada, devuelta a la noche de lo inimaginado.
- (XXIII, p.133)

Un comentario, éste, que al subrayar un aspecto negativo, revela *e contrario* lo que es esencial en el arte para Gómez de la Serna: la facultad, que calificaríamos de raíz futurista, de despertar, movimentar, fulgurar la imaginación. Lo cual cierra la puerta de una vez para siempre a la posibilidad de una feliz transposición de la obra literaria en el cine a la vez que no excluye, en cambio, la posibilidad – más que de transponer – de transformar y hasta vampirizar el cine en un texto literario.

Volviendo a la operación central llevada a cabo en este libro (sondear diferencias entre cine y literatura), su encanto particular consiste en que, siendo “novela” y no tratado, *Cinelandia* no intenta, ni de lejos, marcar la frontera entre cine y literatura; al contrario, en lugar de subrayar límites y poner orden, el libro se instala en el territorio mismo de lo fronterizo, difuminándolo y contribuyendo así a aumentar la confusión a través de los infinitos recursos de que es capaz el malabarismo de Ramón. Como tal “novela”, el texto de *Cinelandia* se constituye, no como un instrumento de vivisección experimental o de análisis, y menos aún de síntesis, sino como una réplica que irisa el fenómeno indagado situándolo en los ámbitos y niveles más diversos: el estético, el social, el racial, el psicológico...

De hecho, es un magnífico desorden el que Ramón crea en esta “novela”: un desorden insistido y remachado como tal desorden, una “confusión” estética preordenada que es el resultado de infinitas, múltiples e intencionadas “co-fusiones” de elementos heterogéneos, ya por afinidad y similitud, ya por contraste y oposición. *Cinelandia* no fue escrito para simplificar sino para mostrar el fenómeno multiplicándolo y, por consiguiente, complicándolo. La iteración, la antítesis, la hipérbole no son sino los instrumentos de base de la operación de Ramón: una maniobra que, una vez despegada, no se para así como así, sino que vuela alto, explorando otros territorios, otras orillas, en busca, esencialmente, de lo desconocido.

Y en efecto veremos como, partiendo de un mundo que se parece al de Hollywood, aunque connotado por rasgos que lo hacen menos tangible, más dudoso e indeterminado – casi mítico –, poco a poco lo que se va constituyendo es algo distinto y, sobre todo, inesperado. Lo que Ramón privilegia en esta suerte de búsqueda novelesca es lo estético, lo fútil, lo frívolo; los actores, al principio, se nos presentan como maniqués, autómatas, en los que otros (los realizadores cinematográficos) se encargan de insuflar la vida; en cambio, lo que acabará encontrando es algo sorprendente: algo humano, incluso trágico, aunque concebido no en los términos convencionales que esta palabra sugiere, sino algo que a la altura de 1923 se presenta descifrado solo con instrumentos nuevos: me refiero al análisis sociológico, psicológico y hasta psiquiátrico. Y, de todos modos, sin caer nunca en el sentimentalismo, sino sí, concediéndoles a estos actores que al principio se nos aparecen como dioses aislados en un Olimpo inalcanzable, una pequeña dosis de piedad: dosis muy medida y controlada gracias a una formidable lucidez y a un

saludable sentido del humor⁵ que acumula y pone en contraste entre sí un sinfín de voces: voces referidas, imitadas, fingidas, parodiadas... entre las cuales sería ingenuo tratar de identificar la del autor.

La novela se compone de 43 capítulos; desde el comienzo y a lo largo de muchas páginas el lector tiene la sensación de que no pasa nada. El ojo de Gómez de la Serna merodea entre una zona y otra de este extraño país que se llama Cinelandia con la misma pereza con que se mueven sus personajes, observa su mundo lujoso en que abundan los productos de la técnica que tanto fascinaba a los futuristas – primero entre ellos el automóvil – y lo representa verbalmente bien que a partir de una transformación visual-cinética por una posible película hollywoodiana. Pienso por ejemplo en ese cochazo desmedido en el que suben Elsa y Max, pronto asimilado a una bañera:

Aquel enorme automóvil parecía empujar la ciudad. La racha de su empuje se llevaba por delante algunas casas. Tenía tipo de un gran cuarto de baño especial y automovilístico. Cuando salían ella y él parecían bañarse juntos y muy compuestos en el baño ideal. Acostados hacia atrás en el fondo del baño sacaban la cabeza dichosos en pleno baño de placer... (III, p. 21)

Estamos aquí ante una de sus greguerías más logradas: figuras plasmadas componiendo metáforas a base de múltiples sentidos: el oído, el tacto, el olfato y sobre todo – naturalmente aquí, en una obra centrada en el cine – la vista. Hay quien ha afirmado que el libro entero es un inmenso pretexto para coser greguerías. Y en efecto todo el texto está diseminado de greguerías, ya esparcidas ya en serie. Véase por ejemplo la serie de greguerías (calificadas de “frases”) emitidas por Tomy, «el niño pervertido» (XVIII, p. 95); o la serie de greguerías emitidas por las mujeres ante los escaparates (XXII, p. 114); o bien la serie de greguerías acuñadas por los enamorados de Carlota Bray para insultarla y, así, provocarla (XXXII, p. 188). Entre ellas, las que distinguen el universo peculiar de Cinelandia, son las greguerías en movimiento.

Ramón nos presenta las calles, los cafés, los alrededores de Cinelandia, luego las viviendas y los “estudios” cinematográficos donde se fraguan las películas, no por medio de largas tiradas descriptivas sino recurriendo a la imaginación metamórfica dominante en los dibujos animados y – lo que importa más observar aquí – filtrada a través de la experiencia que de ellos tienen los personajes: “El país de los zapatos de charol” (II, p. 13), “el pueblo de los sombreros viejos”:

A algunas leguas de Cinelandia había un pueblecito viejo al que Elsa había bautizado, refiriéndose a sus tejados deslustrados y vencidos, “el pueblo de los sombreros viejos”. (III, p. 23)

Esta definición por parte de Elsa nos lo dice todo sobre su perspectiva visual: la extrañeza que un personaje acostumbrado a un urbanismo y a un paisaje artificial

⁵ Fundamental, a la hora de evaluar estas páginas, es el subrayado, por parte de R. Buckley y J. Crispin (ed.1973: 12-13) de la particular inquietud vital que caracterizó la vanguardia española: una inquietud que fundía la práctica lúdica con una angustia latente. Resultado: una aleación muy especial que ya Antonio Espina había detectado al sondear retrospectivamente “el espíritu de aquella generación”.

experimenta frente a un pueblo natural por más que falseado por la literatura. Y es significativa también de su postura existencial: el hecho de vivir en Cinelandia, de haber llegado a ser una “diva”, la coloca mentalmente, *ipso facto*, en una suerte de Olimpo desde el cual mira a los hombres, a las muchedumbres con una distancia condescendiente, con una superioridad hastiada que, de la vida de los humanos, de la gente común, nota tan solo algunos elementos pintorescos, aprovechables para una película.

Ahora bien, hay que aclarar en seguida que Ramón Gómez de la Serna no parece especialmente influido por la preocupación social: su estetismo, su dandismo, precisamente, le sitúan en el lado opuesto al de los artistas que muy pronto tomarán posturas comprometidas con el tema político y social⁶. Pero hay que reconocer también que su mirada inteligentísima no ignora la escandalosa diferencia social que aleja estos falsos dioses de los verdaderos humanos (dentro de poco, en 1929, el mundo entero quedará afectado por una crisis económica sin precedentes); y tampoco ignora el despilfarro que supone la construcción de un mundo falso, edificado solamente para el cine, y a lo mejor destinado a ser destruido en un incendio provocado en alguna película catastrofista. Véase la breve glosa puesta en el capítulo “La Ciudad que va a arder mañana”:

Todo aquel grupo de casas que parecía esperar a todos esos que están buscando casa inútilmente, iba a arder. (VI, p. 37)

Desde el principio los personajes se nos presentan “en acción”: designados apenas con un nombre que tiene tan solo la función de distinguirlos de los demás, asociados a veces con una imagen relampagueante destinada a quedar grabada en la visión abstracta o en el inconsciente de un destinatario más próximo a un espectador de cine que a un público lector, desconocemos sus antecedentes familiares, históricos, psicológicos, sociológicos; igual que en el cine, se nos presentan “in medias res” y los iremos conociendo a medida que el texto nos vaya revelando el manifestarse de sus pulsiones. Al principio, estos personajes aparecen como confundibles e intercambiables pues pertenecen al mundo “feliz” de los “divos”, todos hermosos, ricos, perezosos: Mary, Elsa, Carlota... y sus amantes o galanes – Jacobo Estruk, Max York...– son el resultado de los esfuerzos más audaces de las industrias de la belleza (cosmética, textil, etc.) supeditados a la superior industria cinematográfica. Poco a poco se irán perfilando ante nuestros ojos de espectadores potenciales, pero no sin dificultad ya que la intención de Gómez de la Serna es crear, ante todo, una atmósfera, un ambiente. Y en este ambiente, como anguilas en un vivero, cobrarán forma los actantes gracias al definirse progresivo de sus siluetas. Lento y hasta perezoso el arranque de esta “novela”, que al principio se parece más bien a un documental que atestigua cómo pasa la vida en Cinelandia, ajustados casi al azar los

⁶ Piénsese en la orientación social que poco más tarde tomarían autores vanguardistas como Antonio Espina, César M. Arconada y, sobre todo, José Díaz Fernández en *El nuevo romanticismo* (1930).

capítulos, en cuyo interior se aprietan ulteriormente los párrafos más diversos. Esta operación de almacenamiento y efecto de inventario queda visible ya en los títulos:

XXII: “Mujeres, divorcios, osos, bañistas, un fox-terrier, lluvia de loros, el caimán”; XXIV: “El borracho ideal, el hombre camaleón y el del bigote cinematográfico”; XXVIII: “Los falsos toreros, la sombra de frac, el visionario, el que desapareció”; XXXV “Noticiario, películas en el campo, los hombres guapos y los hombres feos, Virginia se hincha, los ladrones de glándulas”; XXXIX: “Lifeña, el bizco, la novia que no quiso nadie, el psicoanalista, el barrio judío, detalles”; XLI: “Las princesas rusas, el hombre de los puentes, el que se parece a Ravarol, el rey que buscan, los falsos marinos”.

Bastan estos títulos para darnos la evidencia de que este es un mundo aparte que, por algunos aspectos, se parece al de una feria. A este respecto, véase el título del capítulo XIV: “La feria novísima” (p. 75). Un mundo aparte donde lo que priva son tipos, maniqués: tenebrosos, negros, japoneses, gordos, hombres malos, falsos médicos, falsos toreros... Sobre todos ellos, pero en particular sobre los negros, se detiene Ramón reiteradamente para constatar y sugerir su explotabilidad estética para el cine. Interpretar estos fragmentos como comentarios unívocamente racistas sería forzar el texto, entrando además en un reto lanzado por el mismo Ramón, del que saldríamos perdedores. En ellos encontramos imágenes que son ya buñuelescas y en que podemos constatar una estética, y una inteligencia, anticipadora de la célebre película sobre King Kong que saldrá diez años después:

A los negros generalmente se les ponía el pie en la frente y se les aplastaba como a sapos de ojos blancos y repugnantes. (XX, p. 101)

Animales del pantano de la vida, oscuros seres que solo están alerta, pero que no comprenden las cosas, o si las comprenden un poco, es a dentelladas. (XX, p. 102)

[Los negros] ponían un vivo contraste en Cinelandia como sombra de los blancos, como ejemplares zoológicos que arcangelizaban a los blancos. [...]

Sus ojos de reloj, de esos relojes que mueven los ojos, tenían miradas de máscara que daban a Cinelandia un aspecto de carnaval cosmopolita. (XX, p. 102)

– Tema usted solo a los negros.

– ¿Y por qué?

– Tienen cosas que solo cura la devoción a sus ídolos negros... cosas que nacieron entre el légamo y la miseria más espantosa. (XXII, p. 116)

Aquí el racismo posible del autor queda rápidamente escamoteado al integrarse en un discurso ajeno, conformista, en busca de un resultado refinado y, al fin y al cabo, perverso porque, a través de procedimientos de animalización y efectos sádicos, lleva a reflexionar implícitamente sobre cómo una explotación en clave racista de estas figuras puede ser rentable para la industria cinematográfica potenciando la violencia del receptor.

Un mundo aparte – decía – que es el resultado, altamente improbable, de la combinación de elementos incongruentes. La estética de lo incongruente – como ha demostrado Sánchez Vidal – pasará al más grande de sus alumnos, Buñuel, junto con

otros elementos. Entre ellos hay que subrayar motivos procedentes del futurismo, como el de la seducción de la belleza deportista en movimiento, anticipadora de la buñueliana Ramuneta⁷. Dice de Carlota:

Ella, como ligera ciclista, pasaba por en medio de todos, rauda, ágil, sin posible interferencia. (XXXII, p. 186)

Sobre “El gran estudio” Ramón despliega una profusión de secuencias celebradoras de la técnica y el maquinismo, responsables además de la creación de un imaginario nuevo. Piénsese en los ejemplos siguientes:

Junto al edificio del gran estudio se levantaba la enorme fábrica de luz eléctrica que subvenía al enorme despilfarro luminoso de Cinelandia.

Los rayos de todas las inexploradas tormentas africanas los estilizaba aquella gran fábrica ojival. Era la más potente del mundo y la habían dado forma de catedral, no solo porque así se cumplía mejor su fin, sino porque era aprovechada a veces como fondo peliclesco.

La luz que aparecía en sus altas claraboyas hacía un gesto estrábico a la luna. (VII, p. 39)

Muestras de luz, aplicaciones de luz, parches magníficos cubrían todo el ámbito y vertían sobre él las ráfagas y los grandes platos de natillas luminosas. (VII, pp. 40-41)

Y ojos: ojos seductores, anticipadores de los tres peces de la Lucille de Buñuel⁸ (XXX, p. 175 XXXII, p. 186), ojos quemados por la luz mercurial (XIX, p. 97; XXX, p. 177) y que dejan penetrar la luz violadora del alma (XXVI, p. 153), ojos como huevos o gónadas (cfr. Dalí, Lorca, Buñuel⁹), ojos inmensos de drogadicta:

¡Todos los espectadores se sentían dentro de aquellos ojos, de gran embocadura, porque daban a la sima abierta! (XXII, p. 119)

Ojos repertoriados (XXII, p. 123), y finalmente ojos cortados con Gillette, anticipadores de *Un perro andaluz* y de *Sobre los ángeles*:

De pronto se lanzaban problemas difíciles escritos sobre la pizarra de los cielos.

– ¿Qué relación hay entre el cinematógrafo y la Gillette?

– Ya he pensado yo en eso muchas veces.

– No cabe duda que el afeitarse con Gillette tiene algo cinematográfico.

– Sí, quizás a través de los días se forme la película... Cada hoja de Gillette con sus ranuras, es como una vista afilada. (XXIII, p. 134)

Como se puede ver, estamos ya en pleno taller surrealista y en una atmósfera que acabará transformando el ambiente aparentemente apacible del inicio.

El punto de vista del que brota al principio la narración se desplaza lentamente de un lugar a otro de Cinelandia, con una lentitud que imita el ocio imperante en la vida de los cinelandeses: entre ellos nadie tiene que hacer nada, y no pasa nada. Lo que

⁷ Sánchez Vidal (ed.1982: 103-104, 254).

⁸ Sánchez Vidal (ed.1982: 100, 253).

⁹ Cfr. Profeti (1978-1979).

domina en sus vidas es un eterno presente, un ocio que remite a una imagen edénica de Cinelandia, una ciudad que aparece por momentos como una nueva Atlántida o como un mundo feliz, primaveral, de principio de la creación del mundo, evidente proyección de cómo las masas imaginan la vida de los famosos prolongando ilusoriamente situaciones contempladas en las películas (siendo los ojos, una vez más, responsables de tal estrago). Lo cual deja entrever, tras la consistencia lúdica de esta novela, un componente sociológico y psicológico, de reflexión sobre el fenómeno devastador del divismo y sobre el poder absoluto que los medios de comunicación amenazan con tomar entre las masas. Fenómeno que afecta gravemente a las muchedumbres, obligándolas a una actitud pasiva, adoradora de fetiches, pero que también destruye a aquellos seres que, presentados siempre como envidiables, deberían gozar de una garantía de perenne felicidad, y que en cambio no pueden ser felices con motivo del vacío y la damnación que causa incluso en ellos la explotación de la industria del cine. El ejemplo más elocuente es la “Boda seguida de divorcio” (XXXVII, pp. 217ss) montada para el disfrute de las masas adoradoras de Carlota Bray. Cito tan solo el final:

Max pareció someterse y la novia se fue con sus amigas al hotel de que había salido. A su alrededor las sanguijuelas del cinematógrafo se nutrían de ella y la acompañaron corriendo sobre sus trípodes hasta la misma alcoba en que desgarró los velos de novia, no pudiendo quitarse en su impaciencia los muchos alfileres con que los llevaba prendidos. (XXXVII, p. 220)

Estos seres, con que las masas sueñan llenas de deseo, se revelan poco a poco como unos pobres seres frágiles: individuos irresponsables, insulsos y hasta tontos. Eterodirigidos todos. De ahí la impresión, que a menudo percibimos, de encontrarnos en el clima de una novela de ciencia-ficción donde las decisiones sobre la vida de estos individuos y sobre la organización del país se toman de manera desconocida, en otros lugares y en otros niveles, por parte de un poder oculto. A medida que la novela progresa, Cinelandia se irá configurando como un mundo estructurado jerárquicamente, dominado por un jefe que lo manda todo (Emerson, metáfora sugerente, evocadora tal vez de la dictadura que acaba de afirmarse simultáneamente en España y en Italia) y dispone tiránicamente de las vidas de todos.

Y es así como el mundo de *Cinelandia* se revela paulatinamente, siempre al igual que en algunas novelas de ciencia-ficción, como un mundo falsamente feliz, asolado por diversas patologías. Ante todo, el tedio representado además visualmente. Véase la “lamparilla penosa” que brilla en los ojos de “La aburrida”:

La mujer que más se destaca en Cinelandia, la que revolotea por las calles de Cinelandia, dejando detrás de ella el vuelo de su capa como ráfaga de humo de su persona, es la más aburrida. En sus ojos tristes brillaba la lamparilla penosa. No encuentra la diversión absoluta de Cinelandia, la ciudad en que todo está pagado. (X, p. 59)

Y prosigue aludiendo a su uso de las drogas:

Aquellas noches de non en que no llamaba nadie a su puerta, y los automóviles con capota cerrada, como un dominó, y con rasgaduras de talco, como las de los ojos de los antifaces, no rezongan frente a su portal, ella se refugia en los paraísos artificiales, llenando de voluptuosidad sus venas, sintiéndose enervada como si el corazón, durmiéndose también, se pusiese a soñar. (X, p. 60)

“La aburrída”, “la peliculera”, que se da a la droga, no se conforma con empujar a los “señoritos” hacia otros excesos como el alcohol, el juego y demás dependencias con “el placer malsano de que se arruinen” (X, p. 60), sino que desarrolla un instinto definitivamente criminal al matar al médico que quería salvarla de la cocaína (X, pp. 60-62).

Pero no todos los personajes son como ella. Para la mayoría de sus colegas el tedio se vuelve como un sacerdocio¹⁰, desarrollando una actitud pasiva, incapaz de resistir al poder de la melancolía. Lo tienen todo, no saben qué cosa nueva beber o comer, que “cocktails absurdos” inventar en Cinelandia:

Los cocktails que toma el pueblo cinematográfico son terribles y han llegado a mezclar en ellos esencia de trementina y alcoholes de maderas preciosas.

Son en las copas largas como medias de listas de distintos colores o como esas bolsas alargadas hechas con el mosaico de las cuentas de cristalitos de color. Como un cohete de colores chisporrotean en el estómago con distinto estrago. (XII, p. 67)

Todos estos prófugos del mundo, dedicados a la alegre francachela, tienen un punto de melancolía inevitable, el punto intrascendible de su vida.

No se pueden defender de las dolencias que el día tiene en todos sitios. (XIII, p. 73).

La belleza en Cinelandia produce cierta tristeza, como la produce en los espíritus nobles ver jugar al *tennis*. (XXII, p. 118)¹¹

Inevitable que, entre tanta belleza y melancolía, pase a delinearse el motivo más insidioso de todos, el que está en asecho en toda la obra de Gómez de la Serna. Ahora se dibuja de repente, propiciado por la seducción visual y auditiva de la velocidad:

[...] cuando cogían por delante una tarde buena se sentían capacitados para llegar hasta la muerte. [...] En la velocidad de sus automóviles había el deseo de absorberse las distancias, de ser absorbidos por ellas y de llegar a ese último destino. [...] ¿Habían muerto? Se reconocieron como los que reaparecen en la vida y el coche comenzó a deslizarse por el camino llano. (III, pp. 22-23)

Ahora se presenta como un rasgo que pasará a ser distintivo de muchas novelas y películas de ciencia-ficción, metáfora prometedora de un fenómeno destinado a producirse en las sociedades “desarrolladas”; bajo la apariencia de una felicidad y hermosura absoluta, se esconde una muerte que la organización de Cinelandia trata de

¹⁰ Inevitable pensar aquí en la d'orsiana *Oceanografía del tedio* (1919).

¹¹ No hace falta detenerse en demostraciones para notar que este fragmento, al igual que otros que se acaban de citar, lleva en ciernes los grandes logros del cine de la alienación.

encubrir, aprovechando una vez más la intermediación del color y el contraste luminoso:

No podía estar prohibido morir en Cinelandia, pero se podía incomunicar al moribundo, llevándole primero a los grandes hospitales blancos y si no daba tiempo y moría en una de las calles alegres evitar que nadie se diese cuenta de ello.

Los sepelios eran disimulados. Hubo muerto que fue sacado en el carro de la leche y otros que salieron en carros de mudanza o en la alegre tartana de las campanillas.

– ¿Y fulano de tal? – se preguntaba a veces.

– Se fue sin dejar su dirección – era la contestación ritual y que quería decir discretamente que había muerto. (XIII, p. 74)

Pero, luego, lo peor de este lugar, que llega hasta a asolar su calma y felicidad aparente, son una rivalidad y una competencia destructoras. A causa de ellas el paraíso de Cinelandia se vuelve un infierno:

Cinelandia se produce gracias a conjuntos arrolladores, en que se ve a las mujeres disputándose la palma, dejando sueltos gestos, maneras, bellezas, sonrisas y creando la confusión femenina más atroz.

Esta rutilante definición de tipos, gestos y ojos, no admite síntesis. (XXII, p.113)

Como todos estaban dispuestos a sostener un *round* unos con otros, o a alternar en la sala de esgrima, así todas ellas estaban dispuestas a amar a todos ellos. (XXII, p. 116)

Todo lo mueve en ellas su desesperada ambición y aguantan los días inocuos de Cinelandia, porque después, ya enriquecidas, irán a recoger las ovaciones a las plazas de toros del mundo. (XXII, p.119)

La violencia de este ambiente se percibe de manera sinestética como el peligro de que la luz que se usa en las filmaciones se convierta en un fuego destructor capaz de aniquilar las almas. Y la falta de sustancia ética del personaje queda marcada en el plano visual por la imagen del ser sin alma:

[Jacobo a Mary]

– Se quema el alma en las películas – le decía a lo mejor.

– Pues sin alma se está bien... – respondía ella entonces con un cinismo que no solía tener –. Lo único que pasa y por lo que no es general esta supresión, es porque no se conoce el medio de que todos se estirpen el alma. Es lo más difícil de estirpar o de dar por no tenido... Sin alma el mundo estaría más sosegado. (XV, pp. 83-84)

Y hasta por la icona del ser cuya alma ha sufrido una violación:

[Virginia a Abel]

– Mi pobre amigo... Es usted un estudiante extraviado... Nuestra delicia y nuestra sonrisa son solo la sonrisa y la delicia anuncio. Tenemos violada el alma por los grandes focos. Ya no podemos hacer otra cosa que figurar en la película o historieta que nos dicten, siendo siempre olvidadizas... La mucha luz le juro que borra el alma y más que el alma sus últimas supersticiones... (XXVI, p. 153)

Lo invade todo una sensación general de vacío producida por la perenne falsificación que, conaturada a la profesión dominante en Cinelandia (todo actor es un falsario al simular impulsos y posturas que no tiene en principio) se desborda del arte y pasa a la vida, a las vidas de cada uno de los personajes, para luego rebotar a veces, para colmo de paradoja, a la película de nuevo. Pienso, por ejemplo, en los príncipes rusos, verdaderos príncipes huidos de la revolución del '17, que han venido a Cinelandia para desempeñar en el cine falsos papeles de príncipes.

Todo el mundo de Cinelandia está connotado por lo falso desde el principio. La falsificación es el motivo dominante, como ha sido subrayado acertadamente por la crítica, ya que está vinculado forzosamente con la finalidad del lugar, con la profesión de todos los que trabajan allí; hasta hay una “isla falsa” (como reza el título del capítulo XXXVI, p. 211); lo falso está remachado a cada momento tanto en sentido negativo como en sentido positivo; hay falsas iglesias, falsos médicos, falsos toreros, falsos militares, falsos viejos, falsos crímenes. Cinelandia, sobre todo, es la ciudad falsa por excelencia, el resultado logrado de una arquitectura lúdica:

[Cinelandia] Parecía [...] la ciudad de recreo de la infanta más poderosa del mundo, la primera infanta que jugó con una ciudad falsa, inventada solo para el juego y la suplantación. (I, pp. 7-8)

Como decía, el efecto dominante en el tiempo de la novela es el perdurar de un eterno presente. Pero hay que reconocer que no todo es así, ya que están entreverados en el libro unos cuantos capítulos “narrativos”, por decirlo así, donde, a pesar del ocio, el hastío, la inutilidad y la dependencia, en realidad sucede algo. Algo que se acelera hacia el final hasta culminar en una tragedia: la violación y muerte de Carlota Bray y la consecuente destrucción de Cinelandia, asimilada a una nueva Gomorra. Hecho que deja abrumado al lector porque la muerte de la “novia del mundo”, de la “novia universal” (hipérboles ya de por sí sugerentes), adquiere la dimensión de una verdadera catástrofe. Y catastrófica es la resonancia verbal de la clausuración de Cinelandia “después de aquel escándalo que había repercutido tanto en el mundo” (XLIII, 253).

Pero el texto, con repentino viraje, se encarga de suavizar la catástrofe gracias a una deriva hacia reflexiones de procedencia simbolista en las que el arte cinematográfico resalta especialmente como una garantía de eternidad más allá de la muerte: una eternidad no escultórea, inmóvil, sino ligera, con movimiento y por lo tanto con vida.

Con esa retentiva del vivir resulta más absurda aún la paradoja del no vivir, del dejar de haber vivido aun en el parpadeo del pasado.

No se dejó de vivir, ni se dejó de nacer, ni se dejó de haber muerto. El consuelo está en el hecho innegable de haber estado, recuerdo que pulsará siempre el nuevo tiempo y por si eso fuese poco, ahí está esa prueba cinematográfica que contradice y echa abajo toda la falsedad de lo que ha dado en llamarse ausencia y muerte. [...]

Lo que se nota es que la mascarada de la vida es una verdadera mascarada por lo visto siempre. Les parece cosa seria en su tiempo a los mamelucos, pero no lo es nunca. (XLIII, p. 255).

Lo peculiar de Ramón está aquí, en ese tono burlón, alérgico a la tragedia, con que se enfrenta al miedo y a la muerte: por encima de una acrobática sintaxis pluritemporal, disuelve entre los destellos de un léxico oximórico y alusivo la esencia ligera y volátil del humorismo. Nada más opuesto, por ejemplo, al unamuniano “sentimiento trágico de la vida”.

Podríamos aplicarle un rótulo como este: “*Consolatio philosophiae*”. O mejor: “Píldoras buenisimas contra el desengaño”.

BIBLIOGRAFIA

- BUSQUETS, LORETO (2004): “Fortuna e sfortuna di Ramón Gómez de la Serna in Italia”, en Baroni, Giorgio (ed.): *Letteratura e riviste*, Pisa: Giardini, pp. 45-64.
- BUCKLEY, RAMÓN Y CRISPIN, JOHN (ed. 1973): *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid: Alianza Editorial.
- DENNIS, NIGEL (ed. 1988): *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa: Dovehouse Editions Canada.
- DI BRIZZI, OTTAVIO (1993): “La città dello stupore. Ramón Gómez de la Serna (1988-1963) e *Cinelandia* (1923)”, *Cinema e Cinema*, 66, pp. 93-100.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, JOSÉ (1930): *El nuevo romanticismo*, Madrid: Zeus.
- FERNÁNDEZ ROMERO, RICARDO (1996-1997): “Cine y literatura en *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna”, *Espéculo*, revista electrónica, n°4 (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/index.htm>).
- HENN, DAVID (1979): “La gran ciudad falsa: *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 350, pp. 377-387.
- MORELLI, GABRIELE (ed. 1987): *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, Milano: Jaca.
- MORRIS, C. BRIAN (1988): “*Cinelandia*: Ramón in Shadowland”, en Dennis, Nigel (ed. 1988: 153-171).
- PROFETI, MARIA GRAZIA (1978-1979): “Buñuel e la generazione del '27: appunti su forme comuni”, *Quaderni di Lingue e Letterature*, 3-4, pp. 185-231.
- RICHMOND, CAROLYN (1997): “El ‘novelista’ Ramón y sus ‘novelas grandes’”, prólogo a Gómez de la Serna, Ramón: *Obras Completas*, edición de Ioana Zlotescu, X (que incluye *Cinelandia* en edición crítica), Barcelona: Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg, II, pp. 13-44.
- SÁNCHEZ VIDAL, AGUSTÍN (ed.1982): *Introducción y notas a Buñuel, Luis: Obra literaria*, Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón.
- SENBRE SEMPERE, RICARDO (1967): “Sobre la técnica de la greguería”, *Papeles de Son Armadans*, 45, pp. 121-145.
- SOLDEVILA-DURANTE, IGNACIO (1988): “Para un estudio de la creatividad léxica de Ramón Gómez de la Serna”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, pp. 753-766.