

«COMO UN AIRE YODADO»: TIEMPO,  
MODALIZACIÓN E IMAGEN CINEMATOGRAFÍCOS  
EN LOS RELATOS DE *CAZADOR EN EL ALBA* (1929),  
DE FRANCISCO AYALA

*«Como un aire yodado». Cinematographic Uses  
of Time, Perspective and Image in Francisco Ayala's  
Short Stories of Cazador en el alba (1929)*

Margarita GARCÍA CANDEIRA  
*Universidad de Huelva*  
*margarita.gcandeira@gmail.com*

Recibido: 26 de junio de 2014; Aceptado: 20 de julio de 2014; Publicado: diciembre de 2014

BIBLID [0210-7287 (2014) 4; 279-291]

Ref. Bibl. MARGARITA GARCÍA CANDEIRA. «COMO UN AIRE YODADO»: TIEMPO, MODALIZACIÓN E IMAGEN CINEMATOGRAFÍCOS EN LOS RELATOS DE *CAZADOR EN EL ALBA* (1929), DE FRANCISCO AYALA. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 4 (2014), 279-291

RESUMEN: Este artículo analiza *Cazador en el alba*, colección de relatos publicada por Francisco Ayala en 1929, con el propósito de estudiar la influencia que en ella ejerce el discurso cinematográfico. Para ello se examinan, por un lado, las categorías narrativas de tiempo y modalización y, por otro, la profusión de imágenes visuales: todos estos elementos se ponen al servicio de una nueva cosmovisión.

*Palabras clave:* Francisco Ayala, *Cazador en el alba*, Cine, Narratología, Metáfora, Vanguardia.

**ABSTRACT:** This article analyses *Cazador en el alba*, a short-stories collection published by Francisco Ayala in 1929, with the aim of studying the influence of cinematographic discourses on it. Narratological categories as time and perspective, on one side, and visual images, on the other, will be examined in order to evaluate their contribution to portray a new view of the world.

*Key words:* Francisco Ayala, *Cazador en el alba*, Cinema, Narratology, Metaphor, *Avant-garde*.

*A Nigel Dennis, in memoriam*

Comentando «Hora muerta», uno de los relatos incluidos en *Cazador en el alba* (1929), muy poco después de que hubiera sido publicado, el escritor y crítico Miguel Pérez Ferrero escribió que «la narración se ha escrito [...] con técnica de cinema» (1929, 3). Esta cita informa no solo sobre la influencia del recién extendido arte cinematográfico en la colección mencionada, sino también sobre la rapidez con que se percibió la impronta de una nueva manera de contar en la etapa creativa que Ayala, autor por entonces de *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) e *Historia de un amanecer* (1926), emprendía inspirado por las propuestas de vanguardia. Al igual que otros miembros de su generación, Ayala concibe el cine como un factor fundamental para la renovación estética, pues se trataba de un arte recién nacido que inauguraba un lenguaje y una visión inédita de la realidad<sup>1</sup>. El agotamiento del arte burgués animaba a los jóvenes a destruir unas convenciones artísticas que consideraban caducas y a crear un mundo nuevo: este ideal de las vanguardias europeas halla, en el contexto español, una formulación específica en el programa intelectual y artístico de Ortega y Gasset. El objetivo de este artículo es examinar el uso de aquellos procedimientos literarios que, empleados por Ayala en *Cazador*, pueden ser tildados de cinematográficos, con el afán de trascender la mera enumeración de recursos para considerarlos como elementos al servicio de una cosmovisión determinada. Con ello, esta contribución participa de interés reciente por la etapa vanguardista del autor granadino (Vázquez Medel 1995, 1998;

1. Sobre la fascinación que las primeras generaciones de intelectuales y artistas del siglo XX español sintieron por el cine, puede consultarse Morris y Del Pino.

García Montero 2006a) y se une a la atención prestada por García Montero (2006b), Montoya y Broullón al especial papel del cine en ella.

El propio Ayala nos ha dejado numerosos testimonios que prueban la conmoción que le causó el séptimo arte en su día. En sus escritos autobiográficos califica el cine de «experiencia fundamental» extensible a toda su generación, puesto que, parafraseando a Alberti, «había nacido [...] con nosotros y forma parte de nuestra vida» (1991, 133-134). Además, Ayala, haciendo gala de esa dualidad creativo-crítica que identifica Richmond (1992, 31) en su trayectoria, escribe una serie de trabajos sobre este nuevo modo expresivo: destaca el breve ensayo *Indagación del cinema*, publicado de modo estrictamente contemporáneo a los relatos de *Cazador*. En él Ayala explica el impacto de las proyecciones en su juventud en los siguientes términos, con los que abre el volumen:

Yo he pensado el cine, mi coetáneo, con amor, con encanto, y hasta con cierto desenfreno. El cine –no el circo– es el espectáculo que primero me sobrecogió de maravilla, al ofrecerme el único paisaje posible en que los frutos son globos infantiles y en cuyos lagos pueden florecer los gramófonos [...] El cine era la nueva cosa estupenda (Ayala 2006, 13).

En otros pasajes se trasluce el poso orteguiano que canaliza su aproximación al lenguaje fílmico: no es difícil reconocer la postulación del arte como un «esfuerzo de control intelectual» y de «depuración sentimental» (Ortega 2006, 39) en el encarecimiento que Ayala realiza de un medio, el cinematográfico, que actúa como «una ducha de voltios» que «higieniza» y es «más saludable que el aire de la sierra» (2006, 15). Con ello se busca avanzar en la creación de un «hombre nuevo» (2006, 45), libre de la ideología imperante.

No parece sencillo establecer relaciones genéticas entre los sistemas semióticos, esencialmente distintos, del cine y la literatura, y clasificar ciertos procedimientos literarios como heredados del cine es arriesgado. Darío Villanueva ha dejado claro que «la novela, que posee una dilatada historia a través de los siglos [...] venía practicando, mucho antes del descubrimiento de Lumière, técnicas de narración que el cine luego aprovecha y desarrolla espectacularmente, porque trabaja con imágenes, no con palabras» (Villanueva 1996, 213). Pero sí se pueden destacar analogías, ya que existe similitud en los procedimientos utilizados para resolver problemas narrativos o para crear determinados efectos estilísticos: en ese sentido podemos entender la afirmación certera de Ayala de que «[el] cine, como un aire yodado, ha penetrado mi piel con su influencia difusa» (2006, 16). Para sistematizar una huella que impregna transversalmente los ocho relatos que componen *Cazador*, se estudiará, en primer lugar, la manera en que esta

influencia altera el tratamiento tradicional de las categorías narrativas, en concreto las de tiempo y modalización. Después, se examinará el uso de la imagen visual como elemento de la *elocutio* que persigue generar visiones inéditas de lo real. Como hemos adelantado, la respuesta que el cine ofrece a determinadas cuestiones no puede entenderse sin referirnos al contexto filosófico y cultural de la época, de gran efervescencia: la crisis finisecular que asoló los cimientos de la visión del mundo decimonónica y la llegada de la vanguardia, por lo que se harán referencias a este panorama.

«Nuestra percepción del espacio, pero más aún la del tiempo, es muy distinta a la de nuestros antepasados», explica Darío Villanueva (1994, 19) en un trabajo clave sobre cómo la alteración en la percepción de la realidad genera, en los siglos XIX y XX, nuevas formas narrativas identificables con la modernidad. En efecto, el amanecer del siglo XX trae consigo un giro copernicano en el tratamiento de las coordenadas de lo real, especialmente del tiempo. Desde que Einstein postulara la existencia de un tiempo particular para todo cuerpo de referencia, la noción absoluta de la dimensión temporal se reemplaza por una subjetiva y relativa. En la experimentación literaria tendrá un protagonismo especial la manipulación del tiempo al antojo del autor y, para Ayala, el séptimo arte es, precisamente, un perfecto exponente de las posibilidades de construcción de un tiempo nuevo: en «Hora muerta», relato cuyo título tematiza la problematización de esta categoría, hace pensar al personaje que el cine, significativamente, «es una concavidad» y que «[b]ien podía permitirse la broma de dar equivocada la marcha del tiempo. Como un espejo» (Ayala 1998, 123).

La instancia más empleada para modificar las relaciones temporales es la del ritmo. Ayala utiliza técnicas cinematográficas para lograr oscilaciones rítmicas, ensayando maniobras de aceleración y deceleración. El ya mencionado «Hora muerta», con fuerte carga onírica, nos presenta a un personaje que, en primera persona, transmite su desorientación en medio de una ciudad descrita como sede del movimiento y la prisa:

Viaducto. Lanzaderas. Gente. Más gente. Más gente.  
En medio, mi apresuramiento (126).

La sensación de vértigo es incrementada en el pasaje en el que la ciudad se presenta como una «plataforma giratoria». El sujeto es un eje que da vueltas sobre sí mismo y el cine es el vehículo que permite soldar las distintas estampas que ocupan su visión:

La ciudad, gran plataforma giratoria.  
Estación. Pista. Fábrica. Velódromo. Universidad. Circo. Gimnasio.  
Y cine (123).

Ayala está utilizando de modo figurado las técnicas del montaje; es decir, la visión en planos. Explica Monegal que «cuando el texto reproduce el devenir mediante la sucesión de instantes detenidos [...] con una brevedad extrema, se provoca la impresión de una mayor rapidez» (321). Además, no puede dejar de hallarse en la impresión de celeridad, tan apreciada por los vanguardistas, cierta inspiración en las posibilidades del cine de captar la imagen en movimiento. El propio Guillermo de Torre relaciona con entusiasmo estas instancias:

¡La tensión cinematográfica se halla regulada por el latido de la velocidad! Como efecto de la rapidez aceleratriz, nuestra mente percibe ilusoriamente, en el cinema, una fusión de planos que entrecruzan y segmentan las escenas desfilantes [...] ¡Y el influjo de esta celeridad mental se manifiesta literariamente en la estructura esquemática y afranjada del neoestilismo! (De Torre, 156).

Otro tipo de montaje sirve para crear la sensación contraria, de lentitud. Así sucede en el relato que da título a la colección, «Cazador en el alba», en el que se presentan las aventuras urbanas del soldado Antonio Arenas después de abandonar el hospital en el que convalecía. Precisamente la ausencia de acontecimientos y la expulsión del mundo que supone el hospital hace que «las horas elásticas, los minutos, se alargaban hasta lograr delgadeces increíbles» (66). La distribución espaciada de los acentos ayuda a crear la impresión de deceleración, que se consigue también mediante la yuxtaposición de planos relacionados entre sí por un leve transcurso temporal, de modo que parece que la acción no avanza o que lo hace muy lentamente, y es equiparable a la cámara lenta cinematográfica. Si en «Cazador» este recurso servía para recrear el suspenso vital que supone el centro médico, se usará con cierta frecuencia para recrearse en la descripción del cuerpo femenino. «Susana saliendo del baño» pinta una escena cotidiana cuyo intertexto, como ha visto Dennis y recoge Navarro Durán (1985, 104), es la pintura de Tintoretto. A este ejercicio de desmitificación contribuye el uso de términos geométricos:

La mano adaptó su caricia húmeda a la curva del contorno. Nació en aquel mapa claro la isla de un hombro. Y el cuello, metálico. Sobre el pecho –hoja de mapamundi– dos hemisferios temblorosos con agua y carmín. El vientre en ángulo y las rodillas paralelas (146).

En «Polar Estrella» este deleite aumenta la frustración por un desnudo que resulta abortado. El relato narra la aventura de un escritor obsesionado con una estrella de cine, que acude al estreno de una película y asiste descorazonado a una proyección que, a causa de un fallo, se ve interrumpida

en el instante justo en el que la actriz se disponía a desnudarse de modo que su cuerpo se disocia en dos (138). Pero es más significativo comprobar cómo la comicidad trágica<sup>2</sup> de esta anécdota queda subrayada al final. Después de repetir la visita al cine sin lograr aliviar su decepción, el protagonista decide suicidarse tirándose por la ventana. Ayala aprovecha los efectos cómicos que asocia con el ralenti (2006, 62) para transmitir su caída de esta manera:

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

Descendía blandamente, con suavidad viscosa, desenlazándose en una danza sin música de miembros interminables y ritmo submarino.

Horizontal. Vertical. Inclinado. Los pies divergentes. Atrás, los brazos, de nadador...

[...]

(Eso fue todo) (143).

Pero el montaje tiene otras potencialidades y funciones. Las significativas capacidades analógicas del cine encontrarían un desarrollo aun más sofisticado con la llegada y extensión del cine sonoro. Ayala, a la altura de 1929, recelaba de esta modalidad por considerar que «desviaría el espectáculo en dirección a un teatro falsificado y absurdo» y solo aprueba su uso en «noticiarios» (2006, 71-72). Sin embargo, ciertos pasajes de «Cazador» parecen remedar no solo este registro simultáneo de voz e imagen, sino también de sucesos distintos acaecidos en un mismo escenario, algunos de los cuales quedan fuera del ángulo de visión. En «El boxeador y el ángel», Ayala emplea una sintaxis entrecortada y deudora del collage para intentar plasmar la simultaneidad de lo que, lingüísticamente, solo puede transmitirse como sucesivo. El ángel guardián ayuda al boxeador que está tumbado en el ring mientras *oímos* la amenazadora cuenta atrás de un árbitro ausente de la escena:

Sujetó por las axilas el cuerpo desmoronado -4, 5, 6...-. Y dijo, con voz oscilatoria de fleje:

-Anda. Un esfuerzo. Puedes. Puedes levantarte. Anda: ¡Aup!... -7, 8 (117).

La muerte del narrador omnisciente y endiosado que actuaba desde las alturas y era capaz de penetrar en los últimos recovecos de la mente trae consigo nuevas maneras, limitadas y subjetivas, de acercarse a la realidad

2. Para GARCÍA MONTERO, este relato es una «buena metáfora de la descomposición del sujeto de la Modernidad» (2006b, 131).

diegética, en un proceso intensamente alentado por el cine. Norberto Mínguez estudia comparativamente los discursos literario y cinematográfico y explica que la modalización es precisamente «aquella categoría que de modo más claro permite observar el papel que el cine desempeñó en una tradición novelesca que desde comienzos de siglo se ha mostrado cada vez más interesada por esta cuestión» (1988, 81). En parte por esta inspiración, la avidez del decimonónico por contar todo se sustituye por el afán de mostrar la realidad de manera externa, objetivo que movimientos como el *nouveau roman* convierten en consigna.

En *El cuento español*, Anderson Imbert sitúa a Ayala en una generación de «narradores que no narraban» (1959, 22). Efectivamente, el escritor granadino se acerca al denominado «modo cinematográfico» en diversos pasajes de la obra que estamos analizando. Según la tipología de narraciones literarias trazada por Norman Friedman basándose en la diferencia entre narrar y mostrar, este modo alumbra un tipo de narración objetiva según la técnica de la cámara, como un guion cinematográfico. En *Cazador...* no se da en estado puro, pero sí aparecen fragmentos donde el narrador persigue el distanciamiento total de lo narrado, especialmente en «Hora muerta». En este relato, la descripción de los personajes se resuelve con dos o tres pinceladas que inciden sobre su exterioridad, al modo impresionista:

*Boxeador.* –Dientes blancos. Frente angosta.

Un ring en cada meridiano. Sonrisas inexpresivas. Apretones de manos, también inexpresivos...

No recuerda. No recuerda. Pero... ¡a su lado va el *manager*!

*Negro.* –Sonrisas grandotas. Plebeyez –democracia multitudinaria– de sombrero hongo –muy metido– y cartera en la mano. (En la otra mano, un junco. Y en las dos, guantes amarillos (121).

Ese mismo sistema se utiliza para construir diversos escenarios: el afán de mostrar se plasma también en la ausencia de verbos, en la tendencia a la nominalización y en un uso particular de los signos de puntuación. Se utilizan con profusión los dos puntos y el signo de igual, que asumen una función de presentación e identidad:

La ciudad –aurora débil =de anemia= que se apoya en las paredes– destacada, violenta, geométrica. Edificios altos, disparados al cielo en línea recta. Puentes de hierro, tiritando. Cables musicales (120).

Pero el modo cinematográfico no solo tiene el papel de desplegar escenarios o caracterizar externamente a los personajes; también está presente en el uso del diálogo, que en ocasiones se transcribe tipográficamente sin verbos introductorios, como si de un auténtico guion se tratase. Así sucede en un pasaje especialmente surrealista del relato que nos ocupa:

*Beethoven*. –Alma atormentada. Prisionera. ¡Hija del aire!  
*La paloma*. –Ábreme tu pecho, ventanita. Quiero enhebrarlo con mi libertad (128).

La exactitud con la que Ayala renuncia a la divinidad de la omnipresencia y enclava su mirada en puntos concretos del espacio en que se mueven los personajes hace que sus indicaciones se asemejen a las acotaciones cinematográficas que construyen una escena. En numerosas ocasiones se definen precisos encuadres en los que una hipotética cámara se sitúa: «Erika ante el invierno» refiere la muerte cruel de dos niños en el frío nórdico, en lo que se ha visto como una alegoría de los fascismos que comenzaban a ganar auge (Soldevila-Durante 1977, 363). Erika contempla la marcha por la nieve de su amigo Friaul: se encuentra situada en un punto por detrás de los pies de este, y desde ahí va viendo cómo estos se alejan: «Era un largo reguero de huellas, marcadas en la escarcha. Y cada vez –rompiendo agujas y quebrando cristales– se hacía más largo, tras las botas del pequeño Friaul» (101). También la entrada del abatido protagonista de «Polar estrella» en su habitación, después de asistir a la proyección fallida, se describe desde un punto emplazado en el interior de su cuarto:

La habitación, indicada en la oscuridad por un casco de la esfera armilar y un perfil de la mesa –el resto hundido–, le vio surgir, blanco, en el ángulo de la puerta y el quicio. Y vio su mano temblona buscando el interruptor de la luz (40).

La terminología puramente cinematográfica hace del siguiente fragmento una verdadera instrucción propia de un guion. En él Antonio Arenas, protagonista de «Cazador...», abandona resuelto el cuartel militar y avanza hacia un punto en el que está situada la cámara:

Dejó atrás –imperfecto pretérito– el edificio rojo, mudo, del cuartel, con sus cuadras oscuras y sus garitas –esas quietas palomas– en la puerta. Cada vez más reducido, arrinconado en el fondo, conforme el protagonista arribaba al gran plano, rasgado en sonrisa, de una libertad, mejor que recuperada, nueva (88).

La quiebra del absoluto es el gran trauma con el que las nuevas generaciones se enfrentan: rota la existencia de una verdad incondicional, se apuesta por el ángulo personal como única vía de conocimiento posible. Esta es la base del perspectivismo de Ortega y Gasset, que hereda de Jaspers la convicción de que la verdad filosófica depende del yo: «Cada hombre tiene una misión de verdad» –dice en *El espectador*– «Donde está mi pupila no está otra; lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra. Somos insustituibles, somos necesarios» (Ortega 1995, 16). Una técnica

literaria solidaria de esta idea es la identificación del punto de vista con el personaje. Se crea así una verdadera cámara subjetiva que transmite el mundo ficcional tal como este aparece para el protagonista, borracho, de «Cazador»: «Ante los ojos de Antonio, la sidrería oscilaba como la cubierta de un navío» (94). Pero los casos más interesantes son aquellos en los que el empleo de la cámara subjetiva sirve a propósitos itinerantes, pues el movimiento redundante en una mayor ilusión cinematográfica. En este mismo relato el paisaje que los reclutas contemplan desde el tren se asimila a una auténtica proyección cinematográfica que convierte a la ventanilla en una pantalla:

Conforme el tren avanzaba, los reclutas recibían mensajes, cada vez más vehementes, de la ciudad. Los reclamos de hoteles, de fotografías, de vinos, de bicicletas, se alzaban sobre los pastos y los puentes... (68).

Esta simbiosis se explicita al final:

... De pronto, todo quedó inmóvil, parado (Un film que se corta) (68).

Las coordenadas físicas espaciales aparecen alteradas en sus dimensiones absolutas ya que se adaptan a esa mirada subjetiva y deben, para imitar la capacidad analógica del cine, reflejar las leyes de la perspectiva, definida por Mínguez como «el arte de representar los objetos sobre una superficie plana de tal manera que su percepción se parezca a la percepción directa de los objetos reales ubicados en un espacio tridimensional» (68). Un ejemplo podemos hallarlo de nuevo en «Hora muerta». Cuando el protagonista corre por la ciudad, la avenida aparece deformada por su punto de visualización y no en sus proporciones reales, y acorrala al personaje: «La avenida –cada vez más estrecha– terminaría por apresarme en lo más agudo, en el vértice –casi– de su ángulo» (130).

En lo que la influencia del cine adquiere su mayor importancia estética es en la profusión de imágenes que inunda la prosa de *Cazador*, como ha constatado Ellis: «Su elemento dominante es la imagen y su objetivo la prosa por la prosa» (1964, 43). Todas ellas utilizan el atractivo de la visualidad como denominador común, que se une a un empleo profuso y sugestivo de la metáfora. En *Cazador en el alba* todo es otra cosa: gracias al poder de este recurso, unos objetos se metamorfosean en otros, en una conciliación directamente inspirada por el cine. Por algo es la capacidad transformadora del séptimo arte lo que más fascina al granadino:

El cine consigue ese divino escamoteo que es la imagen, con limpieza única. Convierte –sin esfuerzo– una copa en una rosa de cristal. La rosa, en una mano; la mano, en un pájaro. O –como en un reciente film alemán– un

frutero con dos manzanas en el pecho de una mujer. Todas las imágenes, todas las maravillas caben en su horizonte incoloro (Ayala 2006, 32-33).

Estas mutaciones se asemejan a fundidos cinematográficos. En «Hora muerta», el personaje describe buscando semejanzas: la luna «es –también– un anuncio luminoso» y el bastón que lleva en el brazo le sugiere «un brazo de mujer» (p. 120). Especialmente relevante es la conversión del mar en las sábanas de la cama donde yace Aurora, la mujer de la que se enamora Antonio Arenas en «Cazador»:

Desde la alta perspectiva de los dioses y los aviadores, el mar [...] está lleno de triángulos, de planos, de líneas, de interferencias, de reiteraciones, de pliegues que se doblan y desdoblan como limpias sábanas de agua.

Entre las sábanas de su cama, Aurora parecía una deidad marina [...] (85).

La brevedad y la precisión originalísima hacen que estas identificaciones sean verdaderas greguerías, en las que el movimiento actúa frecuentemente como coadyuvante. Incluso recuerdan en la sintaxis y en la puntuación a las de Ramón, como podemos ver en «Hora muerta»: «Carteles: sábanas desplegadas –tiernas, refrigerantes–» (119); «Calcetines a rayas: ondas eléctricas» (122).

El cine incide también en el fructífero esfuerzo que hace Ayala para expresar los sentimientos de forma visual, utilizando referentes técnicos o geométricos, tendencia de clara filiación futurista, cuando explica que el sexo «hace girar a la tierra 90°. El valor de un ángulo recto. Esto es, cambia todas las perspectivas» (72) o cuando el paso de la infancia a la madurez incipiente se constata como «uno de esos giros de escenografía que la vida tiene» (96). Se nos dice también que el amor entre Antonio y Aurora «creció paralelo [...] aumentando en progresión geométrica» (80). Otras veces son los mismos conceptos cinematográficos los que actúan como referentes en el juego metafórico, y la percepción de la realidad de Antonio, filtrada por su enamoramiento, se expresa como una superposición de planos: «El presente se componía de dos planos cinematográficos: un gran plano con el rostro de Aurora y, a través de él, todo el paisaje en movimiento» (93).

Muchas de estas imágenes están destinadas a provocar el desconcierto en el lector, pues los vínculos entre el término real y el imaginario son tan inesperados y sorprendentes como en la asociación libre de imágenes promovida por los surrealistas y en las greguerías, muchas veces. En «Medusa artificial» es ilustrativa esta imprevista comparación del movimiento de las manos, mientras la protagonista las lava, con el jugueteo de los peces:

[l]os dedos, penetrados de agujas, se creían peces en su pecera, volvían el rosado vientre, se enlazaban, y se desprendían hasta caer desmayados al fondo (150).

Esta búsqueda desesperada de la originalidad, de unas formas de expresión no esquilgadas por la tradición literaria, es sintomática de un afán de renovación del lenguaje para que este inaugurase una nueva percepción que descorriera el velo polvoriento que la cotidianeidad hace sedimentar sobre la realidad. Decía Ortega que «todo el arte nuevo [...] adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo para crear puerilidad en un mundo viejo» (89) y los formalistas rusos defendían algo parecido con sus nociones de *extrañamiento* y *desautomatización*. Esta nueva expresión no solo redescubría, sino que creaba nuevas realidades al originar percepciones vírgenes: este es el objetivo del grupo de Ayala, cuyos componentes, en palabras de Anderson Imbert, «se sentían hartos de la imitación de la realidad, aun de las impresiones embellecedoras de la realidad» de modo que «el escritor se sentía un productor de la realidad, no un consumidor de ella» (Anderson Imbert 1959, 21).

Es evidente la consonancia con las prerrogativas ontológicas que da Ortega al poeta, quien «aumenta el mundo» en la medida en que su misión es «inventar lo que no existe» (Ortega y Gasset 2002, 72) en una postura que prefigura una tesis fundamental de la fenomenología literaria, que tan importante sería en el siglo que entonces empezaba. Este prurito creador tiene una especial manifestación en las descripciones visuales especialmente logradas, que se hacen en «Cazador», de la luz del hospital. Vemos de otra manera sensaciones usuales y cotidianas: «Abrir una ventana hubiera sido echar en la sala, entre dos camas, un metro cúbico de luz compacta» (63). El silencio se expresa explicando que «[l]as palabras chocaban como cristales insolubles dentro de un vaso» (63), en un empleo nada gratuito del cristal, pues no hay que olvidar que en él simboliza Ortega el poder de mediación de la metáfora.

El surrealismo apostará por un modo de acercamiento al mundo liberado de la servidumbre racionalista, dejando asomar al subconsciente y proponiendo las situaciones en que la percepción convencional está alterada como reveladoras de una realidad inédita, verdadera. Estos momentos de enajenación mental son sufridos por los personajes de *Cazador* y casi todos están íntimamente relacionados con la experiencia cinematográfica: el protagonista de «Hora muerta» sale del cine preso de una profunda confusión hipnótica, que se refleja en la sintaxis fragmentaria del relato. La desesperación motivada por la imposibilidad de ser correspondido por la actriz aboca al protagonista de «Polar, Estrella» al suicidio, y mientras se

dirige a este ve que «la ciudad le iba cuajando paisajes de cine en planos superpuestos» (142).

Especialmente significativo es el caso de Antonio, cuyo delirio febril le hace comprobar las tesis surrealistas de que «las realidades puras sólo son visibles a la temperatura de 40 grados centígrados» (62); estas aparecen como alucinaciones en «descabalados trozos de *film*» (62) en el que están «las imágenes rotas, las ideas sueltas» (62), haciéndose el estilo igualmente caótico e impresionista. La capacidad del cine para reflejar visualmente lo que excede a los límites de la razón le otorgó un papel esencial en el lenguaje de las corrientes de vanguardia tanto europeas como españolas.

Ayala usa las técnicas cinematográficas en tres ámbitos principales: en la temporalidad, para crear sensación de velocidad o de lentitud y reflejar la simultaneidad de los sucesos acaecidos en la vida real. También le sirven para ensayar modelos de narradores distanciados del omnisciente tradicional decimonónico. El poder creativo de las metáforas visuales es otro aspecto de una ascendencia, la cinematográfica, que, tal como se ha mostrado a lo largo de estas páginas, rebasa la mera dimensión estilística para fundar un cambio epistemológico y una cosmovisión nueva que encuentra en los idearios de vanguardia una fuente de inspiración primordial.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique. *El cuento español*. Buenos Aires: Columba, 1959.
- AYALA, Francisco. *Cazador en el alba*. Madrid: Alianza, 1988.
- AYALA, Francisco. *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza, 1991.
- AYALA, Francisco. *Indagación del cinema*. Madrid: Visor, 2006.
- BROULLÓN LOZANO, Manuel. «Francisco Ayala y el cine: reflexión teórica y producción literaria». *Cauce*, 2008, 31, pp. 69-87.
- DE CÓZAR, Rafael. «Francisco Ayala: de la vanguardia a la permanente actualidad». En TORRE, Guillermo de. «El cine y la novísima literatura: sus conexiones». En ROZAS, Juan Manuel (ed.). *La generación del 27 desde dentro*. Madrid: Istmo, 1986, pp. 156-160.
- DEL PINO, José M. *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- DENNIS, Nigel. «Francisco Ayala and Tintoretto: Literature, Painting, Film». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2003, 28.1, pp. 103-118.
- ELLIS, Keith. *El arte narrativo de Francisco Ayala*. Madrid: Castalia, 1964.
- GARCÍA MONTERO, Luis. *El escritor en su siglo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006a.
- GARCÍA MONTERO, Luis. *Francisco Ayala y el cine*. Madrid: Visor Libros, 2006b.

- IRIZARRY, Estelle. *Francisco Ayala*. Boston: Twayne Publishers, 1977.
- MÍNGUEZ, Norberto. *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: Contraluz, 1988.
- MONEGAL, Antonio. «La imagen fugaz: el rastro de la visualidad en la escritura». *Moenia*, 1996, 2, pp. 309-326.
- MONTOYA, María. «El cine en los relatos vanguardistas de Francisco Ayala». *Hispania*, 2006, 89, 4, pp. 751-758.
- MORRIS, C. Brian. *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1927*. Hull: Oxford UP, 1980.
- NAVARRO DURÁN, Rosa. «Una miniatura literaria: “Susana saliendo del baño”, de Francisco Ayala». *Castilla: Estudios de literatura*, 1985, 9-10, pp. 103-114.
- ORTEGA Y GASSET, José. *El espectador*. Madrid: Alianza, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral, 2002.
- PÉREZ FERRERO, Miguel. «Francisco Ayala: El boxeador y un ángel». *La Gaceta Literaria*, 1929, 54, 15 marzo, p. 3.
- RICHMOND, Carolyn. «Un espejo trizado: la fragmentada unidad de la obra ayaliana». *Anthropos*, 1992, 139, pp. 30-32.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio. «Para una hermenéutica de la prosa vanguardista española (A propósito de Francisco Ayala)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1977, 329-330, pp. 356-365.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (ed.). *El universo plural de Francisco Ayala*. Sevilla: Alfar, 1995.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (ed.). *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla: Alfar, 1998.
- VILLANUEVA, Darío. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- VILLANUEVA, Darío. «O cinema dende a literatura». *Moenia*, 1996, 2, pp. 211-224.