

Cifras: Ramón Gómez de la Serna como guionista *

Cifras: Ramón Gómez de la Serna as Screenwriter

ALBERTO GARCÍA-AGUILAR

Universidad de La Laguna. Camino La Hornera, 37. C.P.: 38205. San Cristóbal de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias (España).

agarciaa@ull.edu.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6641-1190>

Recibido: 26-1-2019. Aceptado: 16-3-2019.

Cómo citar: García-Aguilar, Alberto, “*Cifras*: Ramón Gómez de la Serna como guionista”, *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 251-271.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.251-271>

Resumen: Ramón Gómez de la Serna escribió diez guiones cinematográficos breves, publicados en la revista *La Revue du Cinéma* en 1930 bajo el título de *Chiffres*, que a su vez constituyen adaptaciones de textos suyos. Aunque en un principio fueron elaborados para la que iba a ser la primera película de Buñuel como director, el cineasta jamás los utilizó. Debido al interés que el texto suscita por permitir una mejor comprensión de cómo el escritor concebía el cine, este artículo intenta determinar el origen del proyecto, cómo el autor adaptó sus propias historias a un formato cinematográfico y cuáles constituyen los principales recursos filmicos que estos guiones presentan.

Palabras clave: Ramón Gómez de la Serna; Luis Buñuel; guion cinematográfico; adaptación.

Abstract: Ramón Gómez de la Serna wrote ten short film screenplays, published in the magazine *La Revue du Cinéma* in 1930 under the title of *Chiffres*, which were also adapted from texts by this same author. Although at first they were thought to be filmed by Luis Buñuel in the movie which was going to be his debut as director, these screenplays were never used by this film-maker. Because of the interest that this text arouses and because it allows to understand in a better way how the writer conceived the cinema, this article tries to determine the origin of this project, how the author adapted his own stories to a filmic format and which are the main film features that these screenplays show.

Keywords: Ramón Gómez de la Serna; Luis Buñuel; film screenplay; adaptation.

* Trabajo cofinanciado por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información de la Consejería de Economía, Industria, Comercio y Conocimiento y por el Fondo Social Europeo (FSE) Programa Operativo Integrado de Canarias 2014-2020, Eje 3 Tema Prioritario 74 (85%).

INTRODUCCIÓN

Tanto la obra literaria de Ramón Gómez de la Serna como su participación en varias películas españolas¹ reflejan el enorme interés, incluso la pasión, que el escritor sintió por el cine. *Cinelandia*, novela publicada en 1923, supone uno de las máximas manifestaciones de esta intensa curiosidad. Sin embargo, el texto que mejor expresa desde una perspectiva profesional, propia de un cineasta, la concepción ramoniana de este medio audiovisual lo constituye el único de los suyos que concibió para su rodaje: *Cifras*, un conjunto de diez guiones breves publicados por primera vez en 1930 y nunca filmados.

A pesar del indudable interés que suscita esta obra —por constituir sus únicos guiones publicados y por basarse a su vez en otros textos de Gómez de la Serna—, hasta el momento apenas existen acercamientos académicos relevantes a la misma. Si bien Román Gubern, en su artículo “L'avant-garde cinématographique en Espagne (1926-1930)” (1980), fue el primero en contribuir al estudio de la faceta como escritor cinematográfico de Ramón al mencionar estos guiones y publicar en francés otro del autor, *El entierro del Stradivarius*,² no realiza ningún análisis de los mismos. Aunque Gubern menciona la importancia de estos guiones en una publicación incluida en el libro colectivo *Obsesión Buñuel* (2001: 90-91), en su estudio posterior *Proyector de luna* (1999: 21-26) ofrece una amplia información sobre la génesis del texto, algunos problemas textuales que plantea —recogidos luego por Arias (2001: 56-57)— y la sinopsis de los distintos argumentos que lo componen; el estudio de recursos fílmicos, sin embargo, queda reducido a indicar el uso del *flashback* y de primeros planos. También Sánchez Vidal (2009 [1988]) reproduce varios documentos y testimonios que arrojan luz sobre este proyecto, y José-Carlos Mainer (1999: 117-123) ha publicado un breve análisis sobre *Cifras* en el que ofrece su valoración de los distintos guiones e indica la importancia del primer plano en varios de ellos. No obstante, la mayoría de estudiosos, aunque comentan escuetamente el origen del proyecto, no incluyen ninguna referencia a técnicas cinematográficas,

¹ *El orador* (Feliciano Vitores, 1928), *Noticiero del cineclub* (Ernesto Giménez Caballero, 1930) y *Esencia de verbena* (Ernesto Giménez Caballero, 1930).

² Se conserva de este texto el manuscrito original —de una sola página— en la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt de Barcelona. Aunque no se publicó en vida del autor, Arias (2001: 57) indica que probablemente pertenecía a *Cifras* por las similitudes formales que presenta.

como se observa en los trabajos de Aranda (1975 [1969]: 54), Roof (1994: 354-355), Baxter (1994: 55), Barrère (1995: 304), Harris (1995: 122), Albersmeier (2001: 188), Puyal (2003: 186-191), García-Abad (2007: 62) y Edwards (2009: 84). Algunos autores aportan incluso una información errónea sobre los guiones al confundir dos de los títulos con los que fueron denominados con dos obras distintas: “[Ramón] escribió también dos guiones para Buñuel, antes de la colaboración de éste con Dalí, que nunca llegaron a realizarse: *Caprichos* y *El mundo por diez céntimos*” (Bonet y Palacio, 1983: 18). Y otros investigadores, a pesar de tratar la relación de Gómez de la Serna con el cine desde perspectivas tan diversas como su faceta novelística o la de libretista de ópera, no aluden a la labor como guionista del escritor, como se advierte en los artículos de García Ober (2005) y Fraser (2009).

Por esta falta de atención filológica al texto, el presente trabajo intentará realizar un análisis detenido del mismo, para lo que se recurrirá a la única traducción que existe en español.³ Así, tras tratar el origen del proyecto cinematográfico para el que Ramón escribió *Cifras*, se estudiarán los guiones desde una perspectiva comparatista, de manera que, después de exponer los problemas textuales que plantean, se dedicará un epígrafe al proceso de adaptación que realizó el propio escritor de algunos textos suyos y otro a los procedimientos cinematográficos que se aprecian en ellos.

1. ORIGEN DEL PROYECTO: *EL MUNDO POR DIEZ CÉNTIMOS*

Cifras surgió de una propuesta que Luis Buñuel le hizo a Gómez de la Serna para rodar una película que, sin embargo, no se filmó jamás. La elección del escritor madrileño como guionista guarda un estrecho vínculo con la amistad que existía entre ambos, con —según Aranda (1975 [1969]: 54)— el prestigio con el que autor contaba en Francia y, sobre todo, con la admiración que el cineasta sentía por Ramón; de hecho, como bien explica Antonio Monegal (1993: 25), Buñuel lo consideró su modelo literario y lo imitó en muchos de sus textos. Esta afinidad proviene de la presencia del director en el café Pombo de Madrid, donde Ramón había

³ La elección de esta traducción como objeto de estudio, y no de la publicación en francés, se debe a que en esta lengua escribió los guiones originales —aunque no se hayan localizado los manuscritos—. No obstante, dado que *Cifras* presenta un lenguaje eminentemente denotativo y una sintaxis sencilla, el contraste de ambas versiones revela que no existen diferencias notables entre ellas.

impulsado una tertulia en la que él constituía la figura central. Como indica Ian Gibson, “Luis no tardó en ser *habitué* del cenáculo y amigo personal de Gómez de la Serna” (2013: 116), y precisamente esta frecuencia de sus visitas estableció entre ellos cierto afecto.

La primera vez que Buñuel le propuso el proyecto a Ramón, según una carta del 21 abril de 1927 que el primero envió a León Sánchez Cuesta, fue en ese mismo año: “Ramón encantado en la colaboración que le he pedido. Va a hacer un argumento original y en lo que se muestra más empeñado es en buscar dinero para «Goya», que se haría de un *scénario* suyo” (Gubern 1999: 22). Y no solo consiguió la colaboración del escritor como guionista, sino también su interés en obtener financiación para su frustrada película sobre Goya, pensada para un concurso conmemorativo del centenario del pintor que, sin embargo, no se rodó porque las autoridades aragonesas que lo habían convocado no aportaron el dinero. El proyecto del que *Cifras* constituye el guion se titulaba en principio *El mundo por diez céntimos*, aunque también, según Sánchez Vidal (2009 [1988]: 188), recibió el nombre de *Caprichos* y *El periódico*.

A pesar de la ilusión que Buñuel había puesto en el proyecto, la demora de Ramón en enviarle el guion merma sus esperanzas de debutar junto con él y le obliga a posponerlo. Varias cartas reflejan su intranquilidad al respecto: el 28 de julio de 1927 le pide a León Sánchez Cuesta que se entere “diplomáticamente” de si el guion se encuentra en desarrollo porque no le ha contestado (Sánchez Vidal, 2009 [1988]: 193); el 8 de noviembre de 1927, esta vez en una misiva dirigida a Pepín Bello, expresa su irritación por la falta de compromiso de Ramón, quien le había prometido el texto final “para el 15 del pasado [mes], y hasta ahora sin noticias” (Sánchez Vidal, 2009 [1988]: 218); y el 21 de marzo de 1928, casi un año después de anunciarle a Sánchez Cuesta la colaboración de Ramón, le insiste a Pepín Bello en que aún no ha recibido el guion (Gibson, 2013: 265). Resulta significativa la información complementaria que también aporta en esta misma carta sobre la colaboración con el escritor: “Ya recordarás que trabajamos juntos en Madrid y que lo dimos por terminado” (Gibson, 2013: 265). Tal como confirma décadas después a Pérez Turrent y De la Colina (1993: 21), trabajó con el escritor en ese guion durante dos días, por lo que se deduce que el texto que esperaba consistía en una versión definitiva a partir de la cual comenzaría el rodaje.

Sánchez Vidal (2009 [1988]: 188) sostiene que a esta posposición del inicio de la filmación contribuyó no solo la procrastinación de Ramón, sino también el estreno de dos películas: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*

(1928), de Walter Ruttmann, y *Rien que les heures* (1927), de Alberto Cavalcanti. De acuerdo con Santiago Ontañón (Aub, 1984: 319), escenógrafo y amigo de Buñuel, el director, tras conocer estos filmes, abandonó su proyecto con Ramón porque partían de una premisa similar a la que él había ideado: mostrar la vida de una ciudad a partir de distintas historias que transcurren en ella. En efecto, el proyecto de Buñuel consistía en introducir en el metraje varias historias distintas unidas por la lectura del periódico que realiza un personaje. Poseía también cierto carácter documental al mostrar cómo se imprimía esta publicación, como él mismo explica (Buñuel, 2008 [1982]: 87):

El segundo guión en el que trabajé estaba inspirado en siete u ocho cuentos breves del escritor. Para enlazarlos, se me ocurrió presentar en forma de documental las distintas etapas de formación de un periódico. Un hombre compra un periódico en la calle y se sienta en un banco a leerlo. Entonces aparecerían uno a uno los cuentos de Gómez de la Serna en las distintas secciones del periódico: un suceso, un acontecimiento político, una noticia deportiva, etc. Creo que al final el hombre se levantaba, arrugaba el periódico y lo tiraba.

Esta concepción de la película como una dramatización de noticias periodísticas se repite en otra declaración de Buñuel, en este caso a Max Aub: “A mí se me había ocurrido hacer una película que fuese como un periódico, es decir, con las diferentes secciones: las noticias, los dramas, lo de tribunales, los sucesos” (1984: 548). No obstante, esta afirmación se contradice con otras declaraciones de Buñuel y, por ello, plantea la duda de que fueran en verdad las películas de Ruttmann y de Cavalcanti las responsables de que Buñuel abandonara la suya. De hecho, Baxter (1994: 55) afirma que *Rien que les heures*, en lugar de contribuir a que dejara el proyecto, sirvió como inspiración del mismo.⁴ Estos filmes, si bien presentan una estética vanguardista, contienen —como indica Gubern (1999: 23)— historias de carácter naturalista en las que no existía competencia ninguna para su película frustrada, que no incluía argumentos realistas, tal como refleja *Cifras*; por eso, el 10 de junio de 1928 la revista *La Pantalla* recoge una declaración de Buñuel en la que anuncia que en octubre de ese año, coincidiendo con el Primer Congreso Español de

⁴ Buñuel conocía *Rien que les heures* como mínimo desde mayo de 1927, cuando la programó en el cineclub de *La Gaceta Literaria* (Sánchez Vidal, 2009 [1988]: 453), por lo que la afirmación de Baxter resulta verosímil.

Cinematografía, habrá terminado su película: “Es probable que para esa fecha haya realizado ya el film que sobre un *scénario* de Ramón Gómez de la Serna me hallo preparando actualmente” (Gibson 2013: 268). Esta información se corrobora con otra que escribe en una carta a Pepín Bello, fechada el 14 de septiembre de 1928: “Ahora termino el *découpage* y comienzo el presupuesto” (Sánchez Vidal 2009 [1988]: 234). Así se descartan las obras fílmicas de Ruttman y Cavalcanti como causas del abandono de la película, pues, tras recibir el guion en algún momento de la primera mitad de 1928, elaboró el *découpage* —el desglose de secuencias en planos— y expresó su intención de filmarla.

La responsabilidad de este abandono recae en realidad en Salvador Dalí, quien no aprobaba este proyecto por considerarlo mediocre, como él mismo explica en sus memorias al narrar el momento en el que Buñuel le esbozó su idea (Dalí, 1981 [1942]: 205):

Su idea me pareció sumamente mediocre. Era vanguardista de una clase increíblemente ingenua, y el escenario consistía en la edición de un periódico que se animaba con la visualización de las noticias, notas cómicas, etc. Al final se veía el periódico en cuestión tirado en la acera y echado al arroyo por la escoba de un camarero. Este final, tan banal y barato en su sentimentalismo, me repugnaba, y le dije que su film no tenía el menor interés, pero que yo, en cambio, acababa de escribir un escenario, breve pero genial, que era todo lo contrario del cine corriente.

Dalí envió ese borrador de guion al que se refiere a Buñuel, quien, entusiasmado, se trasladó a la casa del pintor en Figueras para desarrollarlo junto con él. De esta colaboración nació *Un chien andalou* (1929), la primera película en la que el aragonés figura como director y el verdadero motivo por el que no realizó *El mundo por diez céntimos*, como el propio cineasta sugiere: “Trabajé con Ramón [...]. Pero luego vino el proyecto de Dalí” (Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 21).

2. PROBLEMAS TEXTUALES PLANTEADOS POR LA PUBLICACIÓN DE *CHIFFRES*

El abandono del proyecto no gustó a Ramón, pero encontró, de acuerdo con Buñuel (2008 [1982]: 87), cierto consuelo en la publicación de los guiones en *La Revue du Cinéma* en 1930, traducidos al francés por el poeta y cineasta catalán Domènec Pruna, tal como señala la nota al final

del texto (Gómez de la Serna, 1930a: 36). Sin embargo, esta publicación plantea varios problemas textuales, algunos de ellos mencionados por Gubern (1999: 23-24). En primer lugar, el título bajo el que se agruparon no guarda ninguna relación con el contenido del texto. A diferencia de *El mundo por diez céntimos*, *El periódico* o *Caprichos* —título este último de uno de los libros de Ramón del que se seleccionan dos microrrelatos para su adaptación—, coherentes todos ellos con los guiones, *Cifras* resulta más complicado de interpretar. Gubern lo califica como “enigmático” (1999: 23), y Arias (2001: 57) señala incluso la posibilidad de que el traductor pusiera ese título de un modo provisional para agrupar los guiones que le habían llegado. Sin embargo, una referencia a este trabajo que se halla en el libro *Ismos* prueba que el propio autor eligió ese paratexto: “Yo compuse para él un escenario que se tituló *Chiffres* y cuyo guión se publicó en una revista de París” (1943 [1931]: 422).⁵

Además, al indagar en la obra del autor se observa que este título, en apariencia misterioso, guarda cierta relación con unos textos breves que publicó Ramón en el semanario *Blanco y Negro*, precisamente en 1930 —continuaron apareciendo hasta 1936—, en una sección denominada “Cifras de París”, “Cifras de Alemania” y “Cifras de ahora”, dependiendo de su contenido. En ellos, el autor describe en pocas líneas algún aspecto de la vida cotidiana y ofrece sobre objetos —como las regaderas o los buzones (Gómez de la Serna, 1930b: 25)—, personas —como los fotógrafos ambulantes de Berlín (Gómez de la Serna, 1930c: 8)— y espacios —como las escaleras de los jardines de París (Gómez de la Serna, 1930d: 11)— una visión singular y humorística, pero sin desarrollar ningún argumento narrativo. El empleo de la palabra “Cifras” en el título de estas secciones se debe a que un número, enmarcado por un rectángulo, precede cada uno de los textos. Estas colaboraciones en *Blanco y Negro*, sin embargo, se publicaron por primera vez en julio, mientras que el número de *La Revue du Cinéma* en el que se incluían los guiones apareció en abril. Por este motivo, la relación entre estos textos consiste en que Ramón eligió *Cifras* como título de los guiones porque los distintos fragmentos en que se dividen, al igual que sucede con estas colaboraciones en *Blanco y Negro*, aparecen numerados. Así lo interpreta también Puyal, para quien el título de “*Cifras* probablemente provenga de su estructura

⁵ En la edición de *Ismos* de 1943 se añaden dos capítulos, uno dedicado al escritor Isidore Ducasse y otro a Salvador Dalí. En este último aparece la cita referida a *Cifras*.

externa: diez secuencias autónomas segmentadas en números que corresponden al orden de planificación” (2003: 189).

Por otro lado, suscita dudas el número de narraciones de Ramón que se adaptaron para el proyecto original. En sus memorias, Buñuel habla de “siete u ocho cuentos breves” (2008 [1982]: 87) y en una carta a Pepín Bello del 1 de agosto de 1928 afirma que el film “se compone de seis cuentos” (Aranda, 1975 [1969]: 50), pero en la revista francesa se publican diez. Además, ninguno de estos guiones consiste en una dramatización de una noticia periodística. Al contrario, los argumentos de *Cifras* se acercan en ocasiones al surrealismo y a la fantasía. Todo ello crea más incertidumbre sobre la verdadera naturaleza del proyecto original de Buñuel, aunque se aprecian en sus declaraciones ciertas inexactitudes.

No existe duda de que la película consistía en la adaptación de varias narraciones breves de Ramón, pues así lo confirma en la carta ya citada de agosto de 1928 a Pepín Bello. Es, probablemente, por esta razón por la que los testimonios posteriores ofrecidos también por él en *Mi último suspiro* y a Pérez Turrent y De la Colina en conversaciones de 1974 y 1975 —publicadas en *Buñuel por Buñuel* (1993)— se construyen sobre una laguna en su memoria, pues se contradice. Si el proyecto consistía en la adaptación de textos de Ramón, resulta poco probable que Buñuel pretendiera con ellos realizar una película que mostrara con fidelidad la vida de una gran ciudad, ya que este no constituía un material literario apropiado para ese objetivo al alejarse de corrientes naturalistas o costumbristas. Por eso la afirmación de que *El mundo por diez céntimos* consistía en una dramatización de noticias periodísticas relacionadas con el deporte, la política y los tribunales resulta un tanto extraña. Dado que las únicas referencias a este carácter más realista de la película se encuentran en declaraciones realizadas varias décadas después de que Buñuel abandonara el proyecto, existe la posibilidad de que esa información surja de una imprecisión en sus recuerdos. De este modo, las noticias dramatizadas no contenían en realidad información periodística, sino historias ramonianas.

3. PROCESO DE ADAPTACIÓN

Los guiones que conforman *Cifras* consisten en una adaptación de diez textos de Ramón ya identificados por Antonio Tausiet (2013), quien ha indagado en los cuatro libros del escritor de los que se toman: *Disparates* (1921), *Ramonismo* (1923), *Caprichos* (1925) y *Gollerías*

(1926). En este proceso de reescritura se aprecian las diferentes modalidades de adaptación que Sánchez Noriega (2000: 64-65) distingue según la fidelidad que el hipertexto (en este caso los guiones) guardan respecto al hipotexto (el texto original).

A la categoría de la adaptación como ilustración, la que implica el mayor grado de fidelidad, pertenecen los guiones de “Recuerdo”, “El gran jarrón japonés” y “Los que robaron al Condestable”, pues suponen una plasmación en términos audiovisuales de los microrrelatos en los se basan, modificando solo aquellos aspectos que exigen algún cambio en su traslación al lenguaje cinematográfico. Así, en “Recuerdo” la única alteración significativa que se advierte respecto a su hipotexto, “Llega y se va” —publicada en *Disparates* (1921)—, se corresponde con una variación de la estructura dramática: el recuerdo del protagonista que le empuja a huir del hotel —un pisotón doloroso— es referido al final del microrrelato, mientras que en el guion se produce una ruptura temporal justo cuando el personaje observa los zapatos que le alteran el ánimo. Entonces se introduce un *flashback* (Gómez de la Serna, 2001 [1930]: 1108):

Breve visión retrospectiva de este hecho: Se encuentra en la esquina de una calle totalmente abarrotada; un hombre de aspecto feroz, calzado con los espantosos zapatos en cuestión, le pisa con todas sus fuerzas.

Al describir este momento pretérito e indicar que constituye una “visión retrospectiva”, Ramón explicita que no lo ha concebido como una simple analepsis, sino como un *flashback*, es decir, como una escena audiovisual que requiere su rodaje.

En los otros dos guiones ni siquiera existen diferencias estructurales. La enorme similitud entre hipotexto e hipertexto se aprecia desde el comienzo del microrrelato en el que se basa “El gran jarrón japonés”, publicado en *Gollerías* (1926) con el título “El gran tabor japonés”, donde el marido de una mujer ahoga, sin saberlo, al amante de esta cuando vierte varias jarras de agua en un florero espacioso donde este hombre se oculta. Ambos textos describen al principio la misma imagen, en la que la atención del narrador se focaliza en el jarrón. Incluso el microrrelato la evoca con un marcado carácter plástico: “Aquel jarrón estaba frente al balcón y dibujaba sobre los visillos la silueta de una mujer de opulentas caderas, puesta en jarras” (Gómez de la Serna, 2001: 424).

Del mismo modo, “Los que robaron al Condestable” no varía ningún detalle argumental del microrrelato homónimo del que surge, publicado en *Disparates* (1921), en el que un perro de piedra tallado junto a los pies de la figura de un noble ladra a unos ladrones que intentan profanar la tumba sobre la que se encuentra. Al poseer esta narración breve, al igual que “El gran tibur japonés”, una focalización cero que se manifiesta en una voz narrativa omnisciente que no adopta la perspectiva de ninguna instancia intradieгética, incluye comentarios subjetivos que, si bien contribuyen a una mejor comprensión de la historia, no resultan apropiados para su rodaje por no ofrecer una imagen de fácil representación visual, como su final: “El día del juicio final aullará detrás del condestable con aullidos tan lastimeros que rasgarán más las nubes tristes sobre un cielo todo abierto sobre el trasmundo” (Gómez de la Serna, 2001: 523).

No obstante, la focalización cero se mantiene en estos tres hipertextos y en el resto de guiones de *Cifras*. La voz narrativa en todos ellos se caracteriza por su objetividad, es decir, el narrador “no interfiere en un discurso en el que predomina la presentación directa de los personajes y situaciones” (Villanueva 1992: 196). Se trata de un rasgo que Villanueva vincula precisamente con el modo cinematográfico, un planteamiento literario que, al igual que una cámara, “pretende transmitir [...] puras facticidades” (1992: 39), por lo que resulta más que apropiado para un guion fílmico. Por este motivo, el lenguaje empleado, sencillo desde un punto de vista gramatical, presenta los rasgos que Viswanathan (1991: 15) identifica como guionísticos y que incluyen la ausencia de juegos retóricos, de marcas de enunciación y de los signos de expresividad. De hecho, varios fragmentos —sobre todo los referidos a un espacio físico— constan solo de sintagmas nominales: “Escena amorosa, cerca de este jarrón gigantesco” (Gómez de la Serna, 2001 [1930]: 1112).

Los mismos cambios que implica el proceso de traslación de un formato a otro se advierten en los hipertextos que corresponden a una adaptación como transposición. En estos casos se producen algunas modificaciones argumentales entre un texto y otro, aunque se mantiene la estructura narrativa. Los guiones de *Cifras* incluidos en esta categoría conforman el grupo más numeroso, lo que indica que Ramón no se contenta con una adaptación que siga punto por punto los hipotextos, aunque tampoco se aleja demasiado de lo que estos proponen para respetar su propio mundo —que, al fin y al cabo, era el objetivo que perseguía el proyecto de Buñuel—. Así, las diferencias entre hipotextos e hipertextos se limitan en este caso a los desenlaces, de modo que en «El

espantapájaros» el final resulta más cruel que en el microrrelato homónimo —publicado en *Disparates* (1921)—, pues, mientras que en este último el protagonista termina como un trabajador más de un circo itinerante, en el guion acaba reducido a cenizas tras haber encendido un puro.

En el desenlace de otros guiones, sin embargo, se añade algún gesto que acentúa la ilógica situación en la que el protagonista se ve envuelto, tal como sucede en “Mensaje de socorro” y en “¿Y la víctima?”. Los microrrelatos de los que surgen —“La llamada” y “Yo vi matar a aquella mujer”, respectivamente, publicados en *Disparates* (1921)— presentan dos argumentos distintos que, como indica Gubern, “podrían formar parte de una historia única” (1999: 25) por su temática. En el primero, un hombre es perseguido por un papel en el que una mujer secuestrada durante veinte años pide ayuda, aunque, tras haber buscado algún rastro de ella y no encontrarlo, desiste. En el segundo, un testigo observa desde la calle cómo, en una habitación, un asesino acuchilla a una mujer hasta matarla, pero cuando entra junto con la policía encuentra el cadáver en el interior del “pavimento del espejo del armario de luna” (Gómez de la Serna, 1999: 545). Las únicas diferencias entre los finales de estos textos —narrados en primera persona— y los de los guiones radican en las acciones de los personajes: en “Mensaje de socorro” el protagonista, cuando abandona la búsqueda de la secuestrada, rompe en pedazos el papel; y en “¿Y la víctima?”, cuando el testigo advierte el cadáver en el espejo, el asesino lo rompe en pedazos para que no quede prueba alguna de su crimen y, entonces, todos —incluyendo algunos transeúntes curiosos— abandonan la habitación.

En este mismo guion se aprecia una de las pocas ocasiones en las que, en el hipertexto, la voz narrativa muestra su omnisciencia al reproducir —aunque escuetamente— el pensamiento de los personajes. Así ocurre en el último fragmento, donde el narrador aporta una información no destinada para su rodaje cuando revela la preocupación de los que se hallan en la habitación del asesinato: “Comprendiendo que el criminal será aquel que se quede el último, todos se marchan después de despedirse del asesino” (Gómez de la Serna, 2001 [1930]: 1105). Esta omnisciencia se manifiesta también en el guion “El espantapájaros”, en el que un fragmento expresa la falta de reflexión del protagonista antes de abandonar el travesaño al que siempre ha vivido clavado: “Sin sopesar los pros y los contras, el espantapájaros se arranca de la traviesa de madera que le sostenía [...]” (Gómez de la Serna, 2001 [1930]: 1111).

Otra particularidad de “¿Y la víctima?” consiste en que constituye el único guion de *Cifras* que contiene una intervención en estilo directo: “«¿Y ahora», pregunta, «dónde está la víctima?»” (Gómez de la Serna, 2001 [1930]: 1105). A pesar de que Ramón defendiera en 1929 las importantes posibilidades artísticas que auguraba el cine sonoro, hasta el punto de afirmar que solo “hay que esperar un poco” (Piqueras, 1929: 12) para ver sus logros, la ausencia de diálogos en *Cifras* implica que el escritor escribió los guiones pensando en su filmación como películas mudas. De hecho, la intervención citada, por su brevedad, se concibió probablemente como un intertítulo.

Esta supresión de los diálogos resulta más llamativa en el guion “El caballo vacío”, ya que en el cuento que constituye el hipotexto, titulado “Reverte I” y publicado en *Caprichos* (1925), la conversación entre el narrador —en primera persona— y el dueño del animal resuelve el enigma sobre el que indaga el protagonista: por qué el caballo, con su aspecto demacrado, gana todas las carreras. Así, en este caso la transposición que exige el cuento al reescribirlo como un texto cinematográfico requiere lo que Arias considera una “eficaz síntesis” (2001: 56), ya que en el guion nadie explica que el caballo vence siempre porque, tras haber sido herido muchas veces en corridas de toros, lo han rellenado de serrín y, por eso, posee una ligereza inaudita. En “El caballo vacío” esta información se deduce de las acciones de varios trabajadores, tal como se lee en el séptimo fragmento: “Se le vuelve a llevar al *patio*, se le rellena de serrín y se le recose” (Gómez de la Serna, 2001 [1930]: 1107).

A otro procedimiento de adaptación, en este caso como interpretación, pertenece el guion “El que come un ojo de pescado”, que se basa en un breve texto humorístico titulado “El que se come un ojo”, publicado en *Gollerías* (1926). En él se habla de los efectos que provoca comerse el ojo de distintos animales, entre los que se encuentran el besugo, el cordero, la liebre, el gato y las aves en general. Precisamente los efectos que causa el ojo del pescado, que incluyen ver “panoramas del mar, parajes del mundo submarinos, visiones y paisajes escenográficos” (Gómez de la Serna, 2001: 579), se retoman en el hipertexto y se introducen en un argumento en el que un hombre, después de ingerir ese ojo, comienza a ver paisajes marinos; entonces busca la sustancia que, al final, detiene estas visiones. Por tanto, esta adaptación se aparta en numerosos puntos de “El que se come un ojo”, pues presenta una historia nueva que implica una selección del hipotexto.

La última modalidad de adaptación que se observa en *Cifras*, la libre y, por ello, la que más modificaciones implica, se corresponde con el guion de “El caballero”, con cuyo hipotexto, titulado “Las dramáticas chimeneas” y publicado en *Caprichos* (1925), no guarda en realidad casi ninguna similitud. De este escrito, el autor toma como referencia para el guion un símil, advertido por Arias (2001: 56), que se utiliza para describir una chimenea abandonada en medio de una ciudad: “En mi propia calle me encontré una chimenea exánime y tendida. [...] como el guerrero lleno de una alta y misteriosa experiencia cuya arma fue una absurda y fulminante sabiduría interior” (Gómez de la Serna, 2001: 286). A partir de esta comparación, Ramón crea un argumento muy alejado del hipotexto en el que dos personajes —un filósofo y un bohemio— encuentran en el interior de una chimenea tirada en la calle a un guerrero, atrapado y aterido de frío, a quien salvan antes de morir congelado.

4. RECURSOS CINEMATOGRAFICOS EN *CIFRAS*

Los diez guiones de *Cifras* presentan la misma estructura formal, que se ajusta a lo que Price explica sobre el formato del guion cinematográfico en Europa en torno al año 1929, que vacilaba entre “the short story, the theatrical play script or the rudimentary outline form of scene summary” (2013: 103). Así, estos textos de Ramón mantienen de lo que Price denomina *scene summary*⁶ la división en breves fragmentos numerados —entre 16 (en “El gran jarrón japonés”) y 8 (en “Los que robaron al Condestable”)—, que a veces corresponden con la indicación de algún recurso fílmico concreto, sobre todo planos: “5. Plano interior de la habitación, que desde la calle sólo se entreveía” (Gómez de la Serna, 2001 [1930]: 1104). En ocasiones esta separación se produce incluso dentro de un enunciado, de manera que la oración subordinada queda en un fragmento diferente de la principal para señalar el empleo de un plano distinto del anterior, tal como se observa en “El gran jarrón japonés”: “13. Mientras él las vierte alegremente [las jofainas con agua] 14. ella hace gestos de espanto y de angustia” (2001 [1930]: 1112). Así se indica que, tras el plano medio que abarca la figura del hombre echando agua en el jarrón, se introduce un primer plano de la mujer que muestra con claridad

⁶ Este formato, propio de los inicios del cine, consistía por lo general en una serie de fragmentos breves numerados y conformados por sintagmas nominales que apenas aportaban información sobre el contenido de la escena a la que se referían.

sus expresiones de desesperación. Esta distribución de un mismo enunciado en dos fragmentos también se aprecia en “Recuerdo”, donde se explicita el uso de un plano cercano en la oración subordinada: “2. El recepcionista mira al casillero de las habitaciones 3. que aparece en plano próximo con un marco de cobre y las escarpías para colgar las llaves” (2001 [1930]: 1108).

Sin embargo, muchas de estas divisiones responden solo al arbitrio del autor, pues no respeta la separación entre escenas o planos al combinar en un mismo fragmento la voz narrativa con la extraficcional, esto es, aquella que según Ingelstrom (2014: 35) aporta información sobre la recreación visual de la imagen denotada: “11. Encantado por ese éxito, continúa engullendo, más rápidamente, la preciosa magnesia —un primer plano del vaso muestra las burbujas” (Gómez de la Serna, 2001 [1930]: 1106).

Precisamente la función de esta voz extraficcional en *Cifras* consiste sobre todo en indicar planos, entre los que destacan los cercanos por su frecuencia de aparición. José-Carlos Mainer resalta la importancia de estos por constituir, según él, “un aviso de que la secuencia lógica se ha roto y comienza lo absurdo” (1999: 123). Así sucede, tal como indica este estudioso, en “Recuerdo”, donde se recurre implícitamente al plano cercano de los zapatos que alteran el ánimo del protagonista y le empujan a marcharse del hotel: “Momento de horror. El viajero acaba de advertir unos enormes zapatos que le recuerdan algo muy desagradable” (Gómez de la Serna, 2001 [1930]: 1108). Del mismo modo, en “Los que robaron al Condestable” otra indicación, explícita en este caso, de un plano de escala similar precede los ladridos del perro de piedra que protege el sepulcro: “En un primer plano que corta bruscamente la escena, se ve el cadáver del Condestable, cubierto de joyas, a la luz de una linterna” (2001 [1930]: 1112). Esta misma escala de plano anticipa en “¿Y la víctima?” la desaparición de la fallecida de un modo que ningún personaje comprende —“Primer plano de la parte baja del espejo, que refleja el cadáver yacente sobre las losetas” (2001 [1930]: 1104)—. Y en “El que come un ojo de pescado” la situación planteada escapa a la razón no como sostiene Mainer (1999: 123), después del “plano (muy próximo) del frasco [de magnesia]” (2001 [1930]: 1106) que contiene el remedio a las peculiares visiones marinas que experimenta el protagonista tras haberse comido el ojo, sino justo cuando lo ha ingerido. Entonces, aunque no se explicita, el segundo fragmento exige un primer plano de la mirada de este personaje para mostrar su expresión al darse cuenta del error que ha cometido: “Sus ojos expresan el horror que le produce su descuido” (2001 [1930]: 1106). No

obstante, en otro guion en el que Mainer aprecia esta función de los primeros planos —“Mensaje de socorro”—, la ruptura con la lógica se produce con anterioridad a la aparición de estos, donde, antes del inserto⁷ del texto de auxilio, el papel, como poseído de una voluntad propia, persigue al protagonista hasta que lo lee.

A pesar de que estos textos se escriben en una fecha en la que aún en la industria cinematográfica de España no se había impuesto ningún modelo estándar de guion, algunos de ellos sí incluyen al comienzo uno o varios sintagmas nominales que sitúan la historia, desempeñando la función de una línea de encabezamiento de escena. Por lo general, estos sintagmas solo mencionan el espacio donde se encuentran los personajes, sin aportar ningún tipo de descripción, tal como se advierte en “Recuerdo”, en el que solo se indica “Un hotel por la noche” (Gómez de la Serna, 2001 [1930]: 1108), o en “El caballo vacío”, donde toda localización espacial queda reducida a “La plaza” (2001 [1930]: 1107). Otros de estos sintagmas nominales incluyen adjetivos para ofrecer una imagen algo más precisa del espacio, aunque sin explicar los pormenores de la escena: “En el piso bajo de la casa, una ventana grande con un balcón” (2001 [1930]: 1104); “Un rincón pintoresco de la ciudad al declinar el día” (2001 [1930]: 1109). Solo en dos de ellos, en “El espantapájaros” y en “Los que robaron al Condestable”, sí se realiza una descripción algo más detallada, como se aprecia en “Al borde de una viña, un espantapájaros pintoresco con aires de Cristo bizantino y de excéntrico inglés” (2001 [1930]: 1111) y en “En una catedral, en el ángulo de la nave donde se encuentra la sepultura del Condestable, que está representado en un altorrelieve con un perrito a sus pies” (2001 [1930]: 1113).

Aunque Ramón recurre varias veces a términos visuales propios del mundo cinematográfico para introducir indicaciones sobre cómo mostrar al espectador las imágenes que describe —sobre todo “primer plano”—, en la mayoría de ocasiones emplea expresiones ambiguas que no imponen ninguna escala de plano concreta, como “visión”, que se utiliza con este fin una sola vez. Con este sustantivo el autor proporciona una total libertad creativa para interpretar el tipo de plano o de movimientos fílmicos que requiere el rodaje de la escena, tal como se aprecia en “Visión de una carrera de caballos” (Gómez de la Serna, 2001 [1930]: 1107). Por otro

⁷ De acuerdo con Konigsberg (2004 [1997]), el inserto consiste en un «plano de un objeto [...] que se filma por separado y se inserta posteriormente en la escena durante el montaje» (2004 [1997]: 269).

lado, el verbo pronominal “verse” se emplea en dos ocasiones y, aunque en una ellas no sugiere ningún plano concreto —“Se ve entonces descender rápidamente el nivel del agua detrás de la ventana del café” (2001 [1930]: 1106)—, en la otra denota al comienzo del guion un inserto del jarrón en torno al cual se desarrolla la trama: “Se ve un gran jarrón japonés delante del balcón de un palacio” (2001 [1930]: 1112).

Ramón emplea también la ocularización interna primaria en “El que come un ojo de pescado” cuando los espacios por los que transita el protagonista se convierten en paisajes submarinos. De acuerdo con Gaudreault y Jost, la ocularización caracteriza “la relation entre ce que la caméra *montre* et ce que le personnage est censé *voir*” (2017 [1990]: 208). Por tanto, la ocularización interna primaria se vincula con la mirada de una instancia intradiegetica y muestra lo que esta ve, tal como sucede en este guion al sugerir que la visión del espectador de esos paisajes coincide con la que posee el personaje: “Su mirada se dirige a la vitrina del restaurante, donde ve aparecer un paisaje marino de *acuarium*” (2001 [1930]: 1106). Aquí el empleo del verbo “ver” se corresponde con la ocularización interna primaria al enseñar ese panorama acuático a través de los ojos del protagonista.

Otros recursos filmicos se observan en el último fragmento de “Los que robaron al Condestable”, donde, al mismo tiempo que se indica un fundido en negro con el que finaliza la secuencia, se incluye el único efecto sonoro de *Cifras*, demostrando así el interés del autor por el sonido en una fecha relativamente temprana como 1930: “El perro sigue ladrando furiosamente, con la pantalla totalmente oscurecida” (2001 [1930]: 1113). Asimismo, la didascalia entre paréntesis con la que termina el texto implica que, por lo menos este guion, constituye un borrador en el que el autor no ha decidido un final definitivo: “Se podría acabar la escena más violentamente haciendo que el perro despertado mordiera a uno de los ladrones” (2001 [1930]: 1113). Con ella Ramón deja en manos de un futuro director la elección de un desenlace u otro.

CONCLUSIONES

El análisis de *Cifras* demuestra que este texto supone el acercamiento más profesional al cine que realizó nunca el autor. Gómez de la Serna, a pesar de no haber ejercido nunca como cineasta, despliega aquí su sentido práctico de este medio audiovisual. Incluso emplea términos específicos de este arte para detallar cómo concibe él la imagen referida, y, si bien no

constituye un vocabulario de difícil comprensión ni lo utiliza con demasiada frecuencia, este léxico refleja una auténtica pasión por la creación fílmica y un deseo por comprenderla en profundidad.

Por estos motivos, el autor se muestra como un verdadero guionista, preocupado por transmitir una historia y también por cómo esta se visualizará y se proyectará en fotogramas ante el espectador. Además, ofrece indicaciones que muchas veces no constituyen imposiciones para representar las imágenes de un modo concreto, sino sugerencias que dejan en manos de un posible director la responsabilidad creativa de solucionar varios planos y diseñar los espacios y los personajes —que en su mayoría no se describen— según su criterio.

Asimismo, resulta llamativo que, a pesar de su defensa del cine hablado en 1929, concibe *Cifras* como guiones de cine mudo en los que apenas existen intervenciones de los personajes. Aunque sin duda confiaba en el potencial creativo de los avances técnicos del sonido fílmico, de reciente invención cuando escribe estos textos, adapta sus narraciones como películas mudas (y no silentes, por lo menos en el caso ya aludido de “Los que robaron al Condestable”, donde se incluyen los ladridos de un perro) por apreciar las posibilidades artísticas que este cine aún poseía para él.

Por todo ello, *Cifras* supone la manifestación literaria más profesional de su relación con el medio cinematográfico y un texto con el que se enfrentó a obstáculos propios de un director al orientar con criterios fílmicos la visualización que el lector realiza de los guiones, todavía a la espera de que alguien se interese por ellos para ser trasladados a la pantalla.

BIBLIOGRAFÍA

- Albersmeier, Franz-Josef (2001), *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Berlín, Erich Schmidt Verlag.
- Aranda, J. Francisco (1975 [1969]), *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen.
- Arias, Alfredo (2001), “Prólogo”, en Ioana Zlotescu (ed.), *Vol. V Ramonismo. Caprichos. Gollerías. Trampantojos. (1923-1956)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 11-58.

- Aub, Max (1984), *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid, Aguilar.
- Barrère, Bernad (1995), “Chiffres. Ramón Gómez de la Serna”, en Christian Janicot (ed.), *Anthologie du cinéma invisible: 100 scénarios pour 100 ans de cinema*, París, J-M. Place / ARTE, p. 304.
- Baxter, John (1994), *Buñuel*, Londres, Fourth State Limited.
- Bonet, Eugeni y Manuel Palacio (1983), *Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*, Madrid, Ed. Universidad Complutense. Disponible en: <https://bit.ly/2RP4U6K> (fecha de consulta: 26/01/2019).
- Buñuel, Luis (2008 [1982]), *Mi último suspiro*, Madrid, Debolsillo.
- Dalí, Salvador (1981 [1942]), *La vida secreta de Salvador Dalí*, Figueras, Gerona, Dasa.
- Edwards, Gwynne (2009), *Lorca, Buñuel, Dalí. Forbidden Pleasures and Connected Lives*, Londres, I. B. Taurus.
- Fraser, Benjamin (2009), “Imagen, materia, cine: Bergson, Deleuze y Cinelandia de Ramón Gómez de la Serna”, *Hispanic Review*, 77 (4), pp. 449-470.
- García Ober, Juan Ramón (2005), “Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo”, en Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid, Vervuert / Iberoamericana, pp. 139-160.
- García-Abad, María Teresa (2007), “Literatura, disparate y humor en *Manicomio* de Fernando Fernán-Gómez”, en Juan A. Ríos Carratalá (coord.), *Anales de literatura española*, 19, pp. 59-80.
- Gaudreault, André y François Jost (2017 [1990]), *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, París, Armand Colin.

- Gibson, Ian (2013), *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*, Madrid, Aguilar.
- Gómez de la Serna, Ramón (1930a), “Chiffres”, *La Revue du Cinéma*, 9, pp. 29-36.
- Gómez de la Serna, Ramón (1930b), “Cifras de París”, *Blanco y Negro*, 2045, pp. 11-12.
- Gómez de la Serna, Ramón (1930c), “Cifras de Alemania”, *Blanco y Negro*, 2050, pp. 7-8.
- Gómez de la Serna, Ramón (1930d), “Cifras de ahora”, *Blanco y Negro*, 2061, pp. 25-26.
- Gómez de la Serna, Ramón (1999), *Vol. V. Ramonismo III. Libro nuevo. Disparates. Variaciones. El alba. (1920-1923)*, ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Gómez de la Serna, Ramón (1943), *Ismos*, Buenos Aires, Editorial Poseidón.
- Gómez de la Serna, Ramón (2001 [1930]): “Cifras. El sepelio del Stradivarius”, en Ioana Zlotescu (ed.), *Vol. V Ramonismo. Caprichos. Gollerías. Trampantojos. (1923-1956)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 1101-1115.
- Gómez de la Serna, Ramón (2001), *Vol. VII. Ramonismo V. Caprichos. Gollerías. Trampantojos. (1923-1956)*, ed. Ioana Zlotescu, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Gubern, Román (1980), “L'avant-garde cinématographique en Espagne (1926-1930)”, *Les Cahiers de la cinémathèque*, 30-31, pp. 155-16.
- Gubern, Román (1999), *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Madrid, Anagrama.

- Gubern, Román (2001), “El primer Buñuel: Ramón Gómez de la Serna y la Residencia de Estudiantes”, en Antonio Castro (ed.), *Obsesión Buñuel*, Madrid, Ocho y Medio, pp. 89-96.
- Harris, Derek (1995), *The Spanish Avant-garde*, Manchester, Manchester University Press.
- Ingelstrom, Ann (2014), “Narrating Voices in the Screenplay Text: How the Writer Can Direct the Reader’s Visualisations of the Potential Film”, en Craig Betty (ed.), *Screenwriters and Screenwriting. Putting Practice into Context*, Basingstoke” Palgrave Macmillan, pp. 30-45. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137338938_3.
- Konigsberg, Ira (2004 [1997]), *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal.
- Mainer, José-Carlos (1999), “El espejo inquietante: Ramón y el cine”, en Carmen Peña Ardid (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine, Teruel*” Instituto de Estudios Turolenses / Caja de Ahorros de la Inmaculada, D.L., pp. 109-134.
- Monegal, Antonio (1993), *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos.
- Pérez Turrent, Tomás, y José de la Colina (1993), *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot.
- Piqueras, Juan (1929), “Aspectos del cinema. Ramón habla en Pombo del film sonoro”, *Popular Film*, 168, pp. 11-12.
- Price, Steven (2013), *A History of the Screenplay*, Basingstoke, Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137315700>.
- Puyal, Alfonso (2003), *Cinema y arte nuevo. La recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1937)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Roof, Gayle (1994), “Gómez de la Serna as Literary Mentor: Ramonian Aesthetics in the Early Work of Luis Buñuel”, *Revista Hispánica Moderna*, 2, pp. 353-366.

Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

Sánchez Vidal, Agustín (2009 [1988]), *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.

Tausiet, Antonio (2013), “Obras de Ramón Gómez de la Serna”. *Tausiet.com*, <https://goo.gl/VDXeG8> (fecha de consulta: 25/01/2019).

Villanueva, Darío (1992), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar.

Viswanathan, Jacqueline (1991), “Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario”, *Cinemas: Revue d'études cinématographiques*, 2 (1), pp. 7-26. DOI: <https://doi.org/10.7202/1001049ar>.