

**Teoría y crítica cinematográficas
en la época de las vanguardias:
la contribución de
Guillem Díaz-Plaja**



Javier Herrera Navarro

Introducción

Guillermo (ahora y aquí Guillem) Díaz-Plaja (Manresa, 1909 - Barcelona, 1984) se nos ha aparecido hasta este momento como un caso típico de intelectual ideológicamente ambiguo «a pesar suyo», ambigüedad que le viene dada no sólo por su no disimulado bilingüismo, sino también, acaso, porque es un claro ejemplo de la fractura —él es mucho más radical: habla de «generación destruida» en sus memorias—¹ que ocasiona en la cultura española y catalana la Guerra Civil del 36 al 39 (aquí llamada, con buen criterio, «incivil»). Por ello no es raro encontrar en nuestra historia más reciente casos como el suyo (por citar aquellos que más conozco por haber trabajado sobre ellos con cierta atención: los de Adriano del Valle y José Caballero) en los que la segunda época, exitosa, conservadora y plenamente integrada en el franquismo, ha oscurecido sus años juveniles, repletos de entusiasmo y fervor vanguardista. Ahora que ya han pasado suficientes años y podemos ver las cosas con cierta claridad es preciso decir que no hay que minusvalorar a los artistas e intelectuales que se quedaron en España tras la contienda acusándolos genéricamente en muchos casos de un injusto colaboracionismo, de igual manera que tampoco hay que sobrevalorar la obra y la figura de los que se vieron obligados al exilio.²

1. Cfr. *Memoria de una generación destruida (1930-1936)*, Barcelona, Delos-Aymà, 1966. (Prólogo de Julián Marías)

2. Creemos que este punto de vista es indicio de normalidad y de superación real de la Guerra Civil. Una propaganda excesiva de parte de la izquierda ideológica ha llevado a

El caso de Díaz-Plaja es en ese sentido paradigmático: su faceta de excelente historiador y crítico literario nos ha impedido ver con claridad su labor pionera en el campo de la teoría, la estética y la crítica cinematográficas e incluso de la temprana integración del «cinema» en el ámbito universitario.³

Es más, creo que su propia actitud ante el cine resulta también sintomática no sólo de su propia evolución vital sino de la aventura irremediable que significó la adopción de una perspectiva vanguardista que toma al cinema (así se llamaba en la época) como epicentro de un terremoto estético que provoca incalculables destrozos en el resto de las artes y de la creatividad. Es ahí donde creemos que Díaz-Plaja, una vez conseguido un diagnóstico perfecto, no se atreve a romper definitivamente con la tradición cultural en la que el cine se inserta y, al igual que tantos otros, como Alfonso Reyes o Guillermo de Torre, por citar casos cercanos en el tiempo, llega a abandonarlo como tema de interés crítico, cual si se tratara de un pecado de juventud, para dedicarse al estudio de la literatura.⁴

Lo cierto es que sorprende, en su caso, dada su edad juvenil (sus primeros artículos datan de 1927, es decir, cuando contaba unos dieciocho años), la madurez, la cautela y el comedimiento con los que aborda el fenómeno cinematográfico, adoptando desde el comienzo una posición muy sensata, casi en las antípodas de Dalí, y que generacionalmente será más compartida de lo que parece: conciencia de que el cinema es un medio técnico que introduce una infinidad de valores expresivos inéditos,

esa simplificación que ahora ya no añade nada al debate, antes al contrario creemos que lo ha enquistado al verse obligado el historiador a adoptar una u otra posición maniquea en aras de un falso progresismo o un supuesto colaboracionismo con la derecha gobernante, propagadora en la actualidad de tal ideología: nosotros creemos que lo mejor es liberarse ya de los corsés, de cualquier corsé, sea de quien sea y a quien corresponda, centrándose exclusivamente en el estudio de su trayectoria. También en este sentido Buñuel se comporta como un liberador (recordemos la polémica por rodar en el solar patrio *Viridiana*).

3. La recientísima publicación del libro de Joan M. MINGUET BATLLORI, *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*, València, Edicions 3i4, 2000, donde dedica un capítulo completo a Díaz-Plaja (p. 58-71) nos exime de tratar algunos de estos temas, sobre todo el académico y pedagógico. Sí me interesa, por el contrario, situar la novedad de sus aportaciones teóricas y críticas sobre el cinema dentro del contexto vanguardista de la época a partir de una lectura más detenida de sus artículos y de su obra fundamental, *Una cultura del cinema*.
4. Desde esta perspectiva la figura de Buñuel se agranda por momentos pues creemos que su tarea, vista ahora, en pleno énfasis conmemorativo, no fue ni más ni menos que la de incorporar a «nuestra edad» (es decir, «su edad», la de los nacidos entre 1895 y 1905) todas las «edades» anteriores de la historia de la cultura y del arte. A anotar esta interesante apreciación de Fernando Vela: «El cine tiene los mismos años que nosotros los primeros futbolistas. Probablemente, hace siglos que los hombres no han sentido esta sensación de exacta contemporaneidad —de compañerismo juvenil— con un arte. Tal vez por eso nos sea posible ahora comprender algo del arte.» (VELA, 1927, p. 27.)

pero que se encuentra ligado a la tradición cultural y artística anterior, de que en definitiva se trata del «arte nuevo» más acorde con su tiempo histórico y capaz de ejemplificar como ningún otro la modernidad.⁵

Pero ese reconocimiento, consecuencia de una irresistible fascinación por lo nuevo, no es óbice para que, una vez pasados los efectos del brebaje, Díaz-Plaja, incluso enorgulleciéndose de haber sido «primero que nadie» en el empeño (Díaz-Plaja, 1943, p. 77), caiga presa del carácter efímero de su objeto de estudio, lo que llama su «fungibilidad», y se vea en la desagradable tesitura de tener que dejar de estudiarlo, arguyendo que «de otro modo especular sobre materia cinematográfica es como situarse al borde de un trágico torbellino del que aprehendemos, únicamente, unas impresiones fugitivas y fatalmente desvanecibles» (Díaz-Plaja, 1943, p. 78), por lo que no tiene nada de extraño que «nos encontraremos en el caso trágico en el que se hallaría el historiador de una escuela pictórica cuyas obras, encerradas en un Museo único, hubiesen sido devoradas por un feroz, voracísimo incendio» (Díaz-Plaja, 1943, p. 78-79). Ciertamente es que durante esos años —aún no se habían creado los archivos filmicos y no existía la más mínima cultura conservacionista al respecto, y aún menos en España—⁶ era quimérico dedicarse al estudio del cine como no fuera para realizar las más puras especulaciones teóricas o estéticas (que es lo que en última instancia lleva a cabo Díaz-Plaja), o dedicarse a la crítica, consecuente con la efimereidad de su objeto, es decir integrarse de lleno en la máquina del sistema como un engranaje más y vivir a costa de él, idea que parece no entra en sus cálculos, ya que la segunda razón que argumenta para su desestimiento es precisamente esa, la imposibilidad de tener una independencia de criterio, razonada de la siguiente manera (Díaz-Plaja, 1943, p. 77-78): «Un hombre que quiera mantenerse en un terreno de honestidad intelectual, no puede ejercer, con absoluta independencia, la tarea crítica sin chocar con la atmósfera cínicamente comercial que constituye la llamada propaganda cinematográfica. Conviene que esto se diga —concluye— por lo que tiene de grave y de trascendental, ya que ello supone que queda sin responsabilidad crítica el máximo espectáculo de nuestro tiempo.»

5. El concepto de *novedad* se aplica en principio al arte plástico (véanse CHABÁS, 1919 y ESPINA, 1920) pero de inmediato se concentra en el «cine» por ser el que verdaderamente se percibe en su totalidad de implicaciones como «nuevo». Creemos que esa «novedad» que se percibe en las artes, incluida la literatura, es una consecuencia del empuje del cinematógrafo primero y del cine después. (Véanse LEDESMA RAMOS, 1928 y GÓMEZ MESA, 1930.)

6. Los primeros archivos filmicos se constituyen durante los años treinta a partir de 1933 en que se crea la Cinemateca Sueca, el año siguiente el Reichsfilmarchiv de Berlín, en 1935 los de Londres y Nueva York, y en 1936 el de París; la Filmoteca Española se fundará en 1953.

Estas palabras, justificativas del cambio de rumbo adoptado, pertenecen al preámbulo de su ensayo *Estética del cine mudo* publicado en 1943 y que no es otra cosa que la versión castellana incompleta de su obra anterior, fundamental, publicada en catalán en 1930 bajo el título *Una cultura del cinema*. En efecto: en dicho texto, en el que falta cualquier referencia a la época anterior (Dalí, Buñuel, la vanguardia, el cine ruso o ejemplos concretos de films) además de todo el capítulo III de la tercera parte, «La nosa de les paraules», y del capítulo final titulado «Geografía», parece que se ha producido una especie de retroceso hacia una zona más segura del pensamiento crítico en el que se tiende a buscar en lo anterior (el cine mudo) los elementos estéticos que siguen siendo válidos para la cinematografía actual, ya en pleno predominio del sonoro. Se trata más bien de un proceso de autodepuración ideológica, obligado por las nuevas circunstancias políticas —el texto está dedicado a Adriano del Valle, a la sazón recientemente nombrado director de la revista *Primer Plano*—, proceso en el que no es difícil atisbar, por las ausencias referidas, una renuncia a los planteamientos metodológicos anteriormente profesados aunque siempre se busque tender puentes, muy difusos por lógica, con la época de las vanguardias.⁷

En este sentido tanto en *Estética del cine mudo* como en el resto de ensayos que conforman *El engaño a los ojos* se aprecia esa vocación multidisciplinar que es característica de los intelectuales de la vanguardia y que ve en el cine su campo de aplicación más favorable; sin embargo se tratará sólo de un espejismo pues la reflexión sobre el cine, sinónimo de modernidad, quedará hundida en esa tristeza, en ese luto sempiterno, que caracteriza nuestro cine y nuestra cultura durante los años cuarenta, con predominio de una mentalidad puritana y purista reivindicadora de las recuperaciones disciplinares promovidas por los ideólogos del Régimen a fin de limpiar cualquier atisbo de contaminación que procediera de la época republicana; por eso el cine ya no será ese campo de aplicación idóneo de la estética más moderna en el que confluyen, siendo superados, los géneros artísticos tradicionales sino que a partir de este momento hay necesidad de invertir la tendencia de la historia y apoyarse en esos géneros ya pontificados e indiscutidos para no asumir riesgos intelectuales innecesarios.⁸

7. Las dedicatorias de cada uno de los ensayos contenidos en este libro son significativas de esta tendencia: «Lo plástico y lo auditivo» a Camón Aznar, «Poesía y estética del Mediterráneo» a Eugenio Montes, «Viaje alrededor de la poesía» a Dámaso Alonso y «Programa para un curso de estética» al marqués de Lozoya. En este momento, Díaz-Plaja era catedrático de Estética de la Escuela de Bellas Artes de San Jorge.

8. Tras unos comienzos realmente prometedores como adelantado de los estudios multidisciplinarios, pues entre 1928 y 1936 combina a la perfección los trabajos de índole artística, con los de crítica e historia literaria, teatro y cine, después de la guerra,

En este aspecto Díaz-Plaja coincide con otro pionero en el estudio de la cinematografía desde el punto de vista estético, el aragonés José Camón Aznar quien, más o menos por los mismos años, publica el ensayo *La cinematografía y las artes*,⁹ significativo de dicha orientación y perfectamente coherente con su trayectoria sobre el tiempo y su dimensión artística,¹⁰ si bien ideológicamente en Camón no se da como en el caso del intelectual catalán una ruptura tan traumática entre el antes y el después de la guerra, quien, tras retractarse prácticamente de sus ideas a través del silencio, no logrará recobrar su pulso primitivo hasta 1963 a través de un espléndido ensayo, *Cuestión de límites* (Díaz-Plaja, 1963), que supone la culminación de su teoría estética mediante la acuñación del término actualísimo de «estética fronteriza» y aplicarlo sin distinciones valorativas a los campos temáticos que hasta ese momento habían sido objeto de su interés: el literario (Cervantes), el artístico (Velázquez y Goya) y el cinematográfico.

La crítica cinematográfica: 1927-1935. Análisis de una trayectoria

1. Conexiones entre literatura y cinema

El proyecto que culmina en los años sesenta tiene su origen más de treinta años antes en un artículo sobre las películas de dibujos animados (Díaz-Plaja, 1927), consecuencia de la lectura de un número monográfico que le dedica a dicho tema (aún no suficientemente valorado en sus conexiones con la vanguardia) la *Revue du Cinéma*. A partir de ahí su órbita de preocupaciones va a girar en torno a los temas más candentes de su coetaneidad pero siempre con un trasfondo intergenérico en el que, deductivamente, predominan los apuntes acerca de las conexiones entre el cinema y la literatura en su sentido más amplio: así el artículo citado, en el que observa parentescos con el ab-

como hemos visto, abandona esos planteamientos totalizadores al renunciar al cinema como género nuevo y unificador de las distintas artes. Desde esa perspectiva *El engaño a los ojos* es una especie de recapitulación y comienzo de un paréntesis de veinte años, durante los cuales trabajará disciplinada y disciplinariamente sobre diversos aspectos de la didáctica de la lengua, la lingüística y la literatura españolas, destacando ya en fecha tan temprana como 1948 un estudio crítico acerca de la poesía de García Lorca, el importante ensayo *Modernismo frente a noventa y ocho* (1951), así como una antología de literatura catalana (publicada en catalán en 1956, algo inusual para la época).

9. Editado en Madrid por la Sección de Estética del Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1952.

10. Cfr. *El tiempo en el arte*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1958.

surdo en las peripecias del gato Félix, el ratón Mickey o el conejo Oswald, remite al tema más genérico del *humorismo*, del que los dibujos animados serían la forma más nueva, por plástica, frente al humorismo dickensiano, y adulto, de los Chaplin, Keaton o Langdon, a quienes, sobre todo al primero, estudia en otro artículo posterior (Díaz-Plaja, 1929) a propósito de *Luces en la ciudad* y en el que también descubre las cualidades poéticas de otro gran cómico, Larry Semon, conocido por *Tomasín*, protagonista de *El soldado*, otra obra inolvidable.

Otro tema muy de su interés, y que será crucial en sus trabajos posteriores, es el de las *raíces teatrales* del cinema, sobre todo en lo que respecta a la interpretación de los actores y que se resume, como la mayoría de los contemporáneos del «arte mudo», en la especial atención que le concede al gesto, cuya evolución hacia una cada vez mayor economía en duración y expresividad apunta en otro trabajo primerizo (Díaz-Plaja, 1928b-c).¹¹

Del mismo año es otro trabajo de filiación literaria, centrado en Blasco Ibáñez, tras los homenajes cinematográficos que recibió después de su fallecimiento ese mismo año, en el que incide con atinadas observaciones en el tema de la *adaptación*, tema siempre candente y en el que parece anticipar opiniones, como la de Hitchcock más adelante, respecto a que las obras (siempre novelas en su opinión, nunca obras de teatro) que menos se adaptan a la pantalla son las mejor escritas (cita en este caso a las clásicas de ambiente valenciano y las de tesis), las que poseen más valores intrínsecamente estilísticos, siendo, por el contrario, las que poseen «agilidad mimética» (Díaz-Plaja, 1928a) y «movilidad de planos y situaciones», las más idóneas para su paso al cine.¹²

Respecto a la crítica cinematográfica propiamente dicha Díaz-Plaja se muestra distanciado respecto a los mitos de la época (la Garbo y Chaplin), abogando ya en esas fechas tan tempranas por el *cinema de autor*, fundado en la importancia del director: así en su comentario (Díaz-Plaja, 1930l) a *El beso* de Feyder, protagonizada por la Garbo, concede todo el mérito y el triunfo total al director francés, destacando asimismo la novedad en la elección del punto de vista, sacado de las memorias y los diarios escritos, que supone el narrador-protagonista que en primera persona cuenta su propia historia.

11. En este artículo se encuentra la primera mención en su obra a las teorías de Balazs así como a Fernando Vela, su divulgador en castellano, a través de su trabajo «Desde la ribera oscura (Para una estética del cine)». Véase VELA, 1925.

12. En cierto modo, al año siguiente no tiene más remedio que desdecirse de esa apreciación tras el estreno de *La bodega*, basada en la novela de «tesis» del mismo título, y que considera una de las mejores películas españolas realizadas recientemente, sobre todo por las cualidades plásticas que introduce el operador (DÍAZ-PLAJA, 1930ñ, p. 97 y 113).

Por el contrario se muestra enormemente receptivo con el *cinema de vanguardia*, representado por *Un perro andaluz*, y el *cinema soviético*, ejemplificado por *La línea general / Lo viejo y lo nuevo*, de Eisenstein.

2. *Un perro andaluz*

El film de Buñuel y Dalí (Díaz-Plaja, 1929b) le sirve, en principio, para ir consolidando sus planteamientos anticomerciales al tiempo que perfilando las características de ese nuevo espectador comprometido con las obras de vanguardia. En efecto, Díaz-Plaja se siente integrado dentro de un grupo *selecto* de público que demanda cada vez con mayor insistencia películas que sean «expresión personal, antindustrial, pura» y que entienden el cinema como «productor de emociones, como espejo de técnica y dirección, como espectáculo superior de arte», público que, por lógica, exige también que la «crítica cinematográfica se haga de una manera seria y sin intervencionismos de propaganda»; es decir, hacia octubre de 1929, el joven de veinte años tiene ya perfilados sus fundamentos críticos, los mismos que hemos visto formulados en 1943 y que le sirven para desistir: la independencia de criterio y la seriedad, que sólo puede venir del ensayo reflexivo alejado de «esas anécdotas de divos y estrellas» y cual corresponde a una expresión superior y pura de arte en el que también puede manifestarse la personalidad del sujeto.

Respecto al contenido de la crítica hay varias cosas a resaltar: el tratamiento secundario concedido a Dalí, al que asocia con el escándalo y hostilidad que ha podido provocar el film en cierto sector del público extranjero y al que le asigna sólo la «redacción del “scenari” en colaboración con el director de la obra», hecho significativo ciertamente ya que dentro del ambiente intelectual catalán se le considera prácticamente el autor del mismo. Dicho tratamiento, nada entusiasta, dejando aparte la escasa simpatía hacia las *boutades* infantiloides del artista, puede ser indicio de la fuerte discrepancia representada por ambos a propósito de la «artisticidad» o «anti-artisticidad» del cinema tras las ideas expuestas por el ampurdanés en sus famosos manifiestos y escritos de tan sólo un año antes.¹³

13. La discrepancia creemos que atañe al concepto esquivo y equívoco de *pureza* así como en última instancia a la concepción del arte que cada uno profesa; de hecho en *Una cultura del cinema* las citas a Dalí, entonces, no lo olvidemos, principal referente de la cultura catalana de vanguardia, destacan su dependencia respecto a las ideas de Epstein acerca del carácter vivo de los objetos en la pantalla, a la ausencia de «naturalezas muertas» propiamente dichas. (Véase DÍAZ-PLAJA, 1930ñ, p. 42 y 78).

En otro aspecto la crítica a *Un perro andaluz* es un modelo de culturalismo, fundado en la búsqueda de los antecedentes que en la tradición pueden encontrarse de la actualidad o de lo moderno, planteamiento que le va a caracterizar durante toda su trayectoria: así, en este caso, su interpretación del film parte de considerarlo de acuerdo con «la moda freudiana» (por desarrollarse en él «escenas de subconsciencia») para pasar luego a centrar el tema esencial del mismo en «el conocido truco del desdoblamiento» que lo encuentra emparentado con obras de la tradición dialogal española del tipo *Disputa del alma y el cuerpo* y con los autos sacramentales, a los que añade la novedad de «la fuerza expresiva, violenta, terrible, con que se presenta la lucha».

Otro tema que toca, sin mencionarlo todavía pues utiliza el eufemismo «freudiano», es el de la presencia del surrealismo en el cinema a través de los dos caminos que atisba en la sugerencia del mundo onírico: de un lado el uso de «vidrios esmerilados y “ralentis” acentuadísimos» propios de los «films superrealistas de Man Ray» y de otro, el de Buñuel, ejercido en base a su «misma arbitrariedad [y a] la misma incoherencia de su desarrollo», cuestión esta que encontraremos más elaborada en su libro, donde el surrealismo, junto a la deformación subjetiva de las imágenes y los dibujos animados, pasará a ser una de las excepciones a tener en cuenta en la esencial «objetividad» que otorga a la imagen cinematográfica (Díaz-Plaja, 1930ñ, p. 55-57).

Pero aún hay más: prescindiendo del alto contenido humano que destaca en la película es de los pocos observadores que la vieron como una forma de *expresión poética*, si bien desde la capacidad simbólica para sugerir ideas a partir de objetos, de igual manera que es también de los pocos (por no decir el único) en apreciar la contribución de Buñuel y Dalí a la «nueva visión», a la configuración de la nueva mirada, arriesgada e insólita, que por esos años los movimientos vanguardistas europeos (Bauhaus, Constructivismo, De Stijl) estaban empeñados en construir a través del uso artístico de la cámara, primero fotográfica y luego cinematográfica: dentro de ese contexto a Díaz-Plaja le llaman la atención las tomas en *picado* desde una altura considerable sobre la calle, tal y como se aprecia en diversos momentos de la película.

3. La época de *Mirador*

El caso es que hacia octubre de 1929, fecha del artículo sobre *Un perro andaluz*, nuestro autor posee un sólido bagaje intelectual para abordar con garantías el hecho cinematográfico en toda su amplitud. Es entonces cuando, al mes siguiente, comienza a colaborar en la revista *Mirador*, recién fundada, que es la que en Barcelona se corres-

ponde generacionalmente con la madrileña *La Gaceta Literaria* (González, 1991), con un trabajo titulado «Plasticitat», pero ya bajo un epígrafe general que titula *Una cultura del cinema* (Díaz-Plaja, 1929c) y que constituye el precedente del libro posterior del mismo título. Entre noviembre de 1929 y diciembre de 1930 publicó un total de catorce colaboraciones, entre artículos, reseñas de films y libros amén de una entrevista, la mayor parte de las cuales, ocho, se refieren a los temas tratados posteriormente en forma de libro, tal y como puede comprobarse en el cuadro adjunto.

**Correspondencia entre los artículos
de *Mirador* y el sumario del libro
*Una cultura del cinema***

<i>Artículos aparecidos en Mirador con el mismo título que el libro (por orden cronológico de aparición)</i>	<i>Sumario del libro</i>
Plasticidad	ESTÁTICA I. Culto, cultivo, cultura II. Defensiva y ofensiva III. Objetividad
El gesto La deshumanización del gesto: Objetos expresivos La deshumanización del gesto. Las manos	MECÁNICA I. Teoría del gesto facial II. Deshumanización del gesto: 1. Objetos expresivos 2. Las manos III. Interrogantes
Valor espiritual de la cámara El estorbo de las palabras Acción-Narración	DINÁMICA I. Acción-Narración II. Valor espiritual de la cámara III. El estorbo de las palabras
	GEOGRAFÍA

Según se desprende del cuadro anterior, da la impresión que Díaz-Plaja tenía perfectamente planificadas sus colaboraciones ya que las organiza desde el primer momento según una cierta estructura lógica y argumental, y que posteriormente respeta casi en su totalidad al pasar al formato libro. Por otra parte, dicha planificación es síntoma elocuente de que posee ya desde el primer momento un proyecto sólido,

una teoría, pues lo habitual cuando se publican libros de estas características es la agrupación ordenada *a posteriori* de los temas tratados y aquí esa ordenación existe no sólo cronológicamente sino conceptualmente al subordinarse todos los artículos a un título genérico que luego se respeta. Y todo eso a una extrema juventud no deja de seguir siendo único y sorprendente.

Pero lo que más sorprende es el enlace continuo que establece con las fases anteriores de su propio discurso, esa sujeción no rígida respecto al programa establecido y ese ir tejiendo sobre la marcha, a la par que se van incorporando nuevas ideas, ocurrencias o intuiciones, una sutil trama de contactos horizontales (en el espacio) y verticales (en el tiempo) que resultan perfectamente coherentes con el carácter efímero del objeto de estudio: diríase que persigue dar forma permanente a lo transitorio, dar solidez a un esqueleto, muy débil aún, al que nutre con las raíces y los mejores antecedentes, que no es otro el objetivo cuando se está construyendo el armazón de una teoría. Desde ese punto de vista Díaz-Plaja ha sido el único teórico de cierta entidad que ha producido nuestra literatura cinematográfica, al menos en lo que atañe al período de las vanguardias históricas: su importancia radica precisamente en la consideración del cinema en su estricta dimensión cultural, como formando parte de un todo más amplio, lo que supone verlo inscrito, socialmente hablando, en igualdad de condiciones que el resto de los géneros artísticos. Ese es el punto de partida de su teoría, pero su teoría –podemos avanzarlo ya aunque no podamos profundizar ahora en ello– procede, es consecuencia directa, de su programa, de su pensamiento y de su labor como crítico; es decir, hay siempre en él una traslación desde lo particular a lo general, desde lo concreto a lo abstracto que viene definida de antemano por la elección intencionada de sus temas de interés.¹⁴

La demostración de todo cuanto decimos viene dada, de una parte, por la visible concatenación de los artículos aparecidos en *Mirador* y el resumen provisional, como una especie de alto en el camino para recapitular, que aparece en marzo de 1930 en *La Gaceta Literaria*. En él aparecen ya definitivamente fijados los temas que van a ser incluidos en las dos primeras partes (Estática y Mecánica) de su libro. Su comienzo no puede ser más explícito: «Si en todo momento nos sugestionan el estudio de cualquier faceta del arte cinematográfico, cada vez se hace más apa-

14. Dejamos para otro trabajo posterior, una segunda parte de éste, la señalización y la interpretación de los ejes de su teoría estética; ahora lo que nos interesa es solamente analizar cómo se van gestando cada uno de dichos ejes y cómo van saliendo a la superficie a través de sus publicaciones anteriores a la Guerra Civil: esa es la causa de que no profundicemos en todos y cada uno de los planteamientos del libro *Una cultura del cinema*. Para un resumen del mismo véase MINGUET i BATLLORI, 2000, p. 61-68.

sionante su enfoque como un fenómeno total de nuestro tiempo... El porvenir, cuando se enfrente con nuestra cultura, la calificará –en un gran sector– de “cultura del cinema”» (Díaz-Plaja, 1930*n*). La incardinación de esa temporalidad nueva en la historia no hay más remedio que hacerla apelando a lo que se intuye va a suponer de superación de la cultura anterior: en este sentido aparece como sustitución del romanticismo del siglo XIX, como «un claro baño de luz cenital que devuelve a cada cosa sus perspectivas normales» y, sobre todo, como una ruptura con una civilización basada en el signo abstracto y en la intelectualidad que es sustituida, en una especie de retorno a la infancia de la humanidad, otra vez por una cultura fundada en la sensibilidad, en la imagen, en lo visible, de ahí que diga que «el cinema es como una ducha de infanilidad con que se va tejiendo una renovada faz al viejo mundo».¹⁵

De ahí a la revalorización de las superficies (y de lo «superficial») por contraposición a las profundidades (y de la «profundidad») anteriormente vigentes sólo hay el paso que lleva, a través de la expresividad de las imágenes, a la revalorización de los objetos, a la consideración del hombre y del mundo en sus puras categorías de visibilidad, sencillas condiciones de existencia, planteamiento ya presente en Epstein y que tendrá no escasas repercusiones en las poéticas posteriores de la imagen (Dalí y Buñuel). A partir de ahí entramos ya en una órbita «deshumanizadora» por cuanto el gesto facial, lo equivalente a humano, deviene consideración de objeto en su progresiva simplificación y minimización respecto a sus orígenes excesivamente gesticuladores en el teatro e incluso a su paulatina desaparición a través de la presentización cada vez más acusada de fragmentos del cuerpo: los pies y las manos, sobre todo. Fragmentación que lleva a la disolución de la imagen convencional del hombre, del sujeto, y su incorporación a una realidad más amplia como la masa (seguimos en terrenos orteguianos) y que cinematográficamente se concreta en el protagonismo de las «multitudes». Ese argumento novedoso es lo que hace del cinema, por su bisonería, respecto a las demás artes un terreno propicio para ser invadido pero al mismo tiempo, en esa misma medida, a ejercer una gran influencia sobre los medios invasores más viejos: es en esa dialéctica defensiva/ofensiva en la que se debate hasta llegar al proceso depurativo en el que se encuentra, fenómeno que, desde luego, no puede abordarse desde una óptica particularista sino que ha de adoptar el punto de vista ensayístico para intentar abarcarlo en su totalidad (Díaz-Plaja, 1930*n*): «Llega la hora de los ensayistas. Ya no nos

15. Esta idea de la «infanilidad» del cinema tiene mucho que ver con las ideas expuestas por ORTEGA y GASSET acerca del «arte nuevo» en *La deshumanización del arte*, idea que, no obstante, se encuentra enriquecida por el punto de partida de Balazs y desarrollada por Fernando Vela. (Véanse BALÁZS, 1978, p. 32-37 y VELA, 1927, p. 59-64.)

interesan los divorcios de Pola Negri, los contratos de Douglas, el vestuario de la Swanson. Particularismo. Ni la crítica de un “film”. Particularismo, particularismo, particularismo. Sino el enfoque –total– de este fenómeno enorme. Productor de poesía, de plástica, de música, de costumbres. De vida nueva.»

Después de este artículo –y tras dos meses sin publicar nada sobre el tema, sólo críticas, reseñas y alguna entrevista, con Lya Lys a propósito– sacaría en *Mirador* los trabajos que faltaban para terminar de pulir el libro, que se completa con un epílogo geográfico sobre la situación actual de las diferentes cinematografías nacionales y con un inapreciable e infrecuente para la época índice de autores que demuestra el enorme aparato informativo y documental, sobre todo de filiación francófona, que atesoraba su autor en fechas tan tempranas, y que se manifiesta igualmente de manera sugestiva y reveladora de su puesta al día sobre el «estado» de cualquier cuestión, en las notas a pie de página que, en número razonable, certeras de contenido y muy atinadamente dispuestas, se reparten por el texto.

4. Después de 1931

Tras la salida del libro (el último artículo de *Mirador* con él relacionado es del mes de septiembre del año 1930 por lo que hay que suponer saldría después, ya a finales del mismo año) sigue publicando en la misma revista críticas de films, pero parece que su interés va decañtándose cada vez más hacia la enseñanza: no se conforma con la teoría sino que es preciso llevarla a la práctica. De hecho presentará en el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, que tiene lugar en Madrid en octubre de 1931, un trabajo titulado *El Cinematógrafo y la Universidad*, en el que expone sus planteamientos ciertamente vanguardistas y pioneros en materia cinematográfica, referidos al ámbito de la Generalitat de Catalunya, sobre los cuales no me voy a detener por haber sido tratado el tema muy recientemente con cierta extensión (Minguet, 2000, p. 28-33).¹⁶

16. Díaz-Plaja contempla tres vías de inclusión del cine en la Universidad: la primera «haciendo un esfuerzo para situar el cinematógrafo como fuente de doctrina estética, en relación con todas las manifestaciones de la cultura contemporánea. La necesidad de rodear los estudios sobre cinema de todo el rigorismo científico y de toda la voluntad de precisión de cualquiera otra labor universitaria. Hacer odiosa la idea de que la crítica cinematográfica es simplemente una reacción impresionista ante la pantalla. Extender el convencimiento de que es necesario documentarse para trabajar sobre el cinema con la misma densidad con que uno se prepara para hablar de la pintura del Renacimiento o de la lírica romántica» (DÍAZ-PLAJA, 1931e, p. 65); la segunda, creando un Instituto de Cultura Cinematográfica, adscrito a la Facultad de

Una prueba de que sus ideas obtenían una destacada receptividad dentro de los medios más avanzados es la publicación en la portada de uno de los números de la revista tinerfeña *Gaceta de Arte* de un resumen de sus puntos programáticos a modo de decálogo (Díaz-Plaja, 1933). Y ya en los albores de la guerra amplía el ámbito de sus reflexiones a la fotografía (Díaz-Plaja, 1935).

Bibliografía

- BALÁZS, Bela. *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- CHABAS, Juan (1919). «Orientaciones de la postguerra». *Cervantes* (enero), p. 154 y 160. En: BRIHUEGA, J. [ed.]. *Manifiestos, proclamas y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1979, p. 189-195.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1927). «Los films de dibujos animados». En: *Vanguardismo y protesta...* Barcelona: José Batlló Editor, 1975, p. 87-89
- (1928a). «Blasco Ibáñez y la cinematografía». En: *Vanguardismo y protesta...* Barcelona: José Batlló Editor, 1975, p. 95-98.
- (1928b). «La expresión cinematográfica». En: *Vanguardismo y protesta...* Barcelona: José Batlló Editor, 1975, p. 52-54.
- (1928c). «Rodando el film. Gestos máximos y gestos mínimos». *Jueves Cinematográficos*, núm. 57 (5 abril 1928: parte I) y núm. 59 (19 abril 1928: parte II).

Letras o al Seminario de Arte, que tuviera como misiones: dar un curso de historia y otro de estética del cinema, impartir conferencias sobre aspectos particulares del cine y de su relación con la vida contemporánea; pintura, literatura, música, etc. (ambas cosas serían llevadas a cabo en cierta medida un poco después; véase MINGUET, 2000, p. 28-33, p. 69-70), crear una sección de bibliografía cinematográfica dentro de la biblioteca de la Facultad y, por último (lo más novedoso y sobre lo que no se ha insistido), crear una cinemateca, que se trata para él del «punto más interesante» por dos motivos: uno «constituir el material para las clases prácticas que, como complemento indispensable de las teóricas, habrían de darse en la misma Facultad» (DÍAZ-PLAJA, 1931e, p. 65) y otro, «la centralización y oficina de distribución de los films culturales que, bajo el patronato universitario o de la Generalidad, habrían de ser distribuidos por las escuelas de Cataluña» (DÍAZ-PLAJA, 1931e, p. 65) y ofrece soluciones a los posibles problemas que podrían plantearse, sobre todo acerca de qué fondos constituirían la citada cinemateca; los films que son retirados de la circulación por su antigüedad procedentes de las casas distribuidoras radicadas en Cataluña. (Téngase en cuenta, para calibrar mejor la iniciativa de Díaz-Plaja, que la primera cinemateca que se crea en el mundo, la sueca, se crearía dos años después de esta propuesta.) Finalmente, la tercera conexión posible sería la creación de sendas escuelas para enseñanza de los técnicos y para la educación de los actores: «Unos [dice] habrían de alcanzar la perfección mecánica; los otros la artística... Estas dos instituciones podrían darnos, de una parte, la producción de cinema educativo, especialmente los films de información (Geografía, Botánica, Mineralogía, Zoología) típicamente catalana, y de otra la preparación de un posible cinema catalán» (DÍAZ-PLAJA, 1931e, p. 66).

- (1929a). «Cine y humor». En: *Vanguardismo y protesta...* Barcelona: José Batlló Editor, 1975, p. 90-94.
- (1929b). «Cinema de vanguardia: *Un chien andalou*, película de Luis Buñuel y Salvador Dalí». *La Noche* (25 octubre 1929). [También recogido en *Vanguardismo y protesta...* Barcelona: José Batlló Editor, p. 101-103]
- (1929c). «Una cultura del cinema. Plasticitat». *Mirador*, núm.44 (28 noviembre 1929).
- (1930a). «Una cultura del cinema. El gest». *Mirador* (enero 1930).
- (1930b). «La deshumanització del gest: Objectes expressius». *Mirador* (marzo 1930).
- (1930c). «La deshumanització del gest: Les mans». *Mirador* (marzo 1930).
- (1930d). «Panorama du Cinéma», un llibre de Georges Charensol». *Mirador* (abril 1930).
- (1930e). «E. A. Dupont». *Mirador* (mayo 1930).
- (1930f). «Valor espiritual de la càmera». *Mirador*, (mayo 1930).
- (1930g). «Anna May Wong». *Mirador* (julio 1930).
- (1930h). «Conversa amb Lya Lis [sobre Buñuel y *L'Age d'Or*]». *Mirador* (julio 1930).
- (1930i). «La innoble lletjor». *Mirador* (agosto 1930)
- (1930j). «*Anna Christie* de Clarence Brown». *Mirador* (diciembre 1930).
- (1930k). «Vanguardismo». En: *Vanguardismo y protesta...* Barcelona: José Batlló Editor, 1975, p. 31-32.
- (1930l). «Un film de Jacques Feyder, con Greta Garbo». En: *Vanguardismo y protesta...* Barcelona: José Batlló Editor, 1975, p. 104-105.
- (1930ll). «Una cultura del cinema. La nosa de les paraules». *Mirador*, núm. 77 (17 julio 1930).
- (1930m). «Els assassinats del sonor». *Mirador*, núm. 92 (30 octubre 1930).
- (1930n). «Enfoques. Una cultura del cinema». *La Gaceta Literaria*, núm.78 (15 mayo 1930).
- (1930ñ). *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film*. Barcelona: Publicaciones de «La Revista», 1930.
- (1931a). «Superrealismo». En: *Vanguardismo y protesta...* Barcelona: José Batlló Editor, 1975, p. 69-71.
- (1931b). «El cinema (Notacions teòriques. Revisió de films)». *Revista de Catalunya*, núm.70 (junio 1931).
- (1931c). «Tres poemes [Passió i mort de Greta Garbo]». *La Revista*, vol. XVII (1 junio 1931).
- (1931d). «El cinema i la universitat». *Mirador*, núm. 137 (17 setiembre 1931).
- (1931e). «El Cinematógrafo y la Universidad». *Actas del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*. Madrid, 2-12 de octubre, 1931.
- (1932a). *L'Avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*. Barcelona: Publicacions de «La Revista», 1932.
- (1932b). «El cinema i la premsa. Un esforç de reforma». *Mirador*, núm. 175 (9 junio 1932).
- «Dogmática del cinema». *Gaceta de Arte*, núm.13 (marzo 1933).
- (1934a). «Cine y adolescencia». *Revista Internacional del Cine Educativo* (1934).

- (1934b). «Cinema educatiu. Els acords de Roma». *Mirador*, núm. 277 (24 mayo).
- «Dues estètiques lligades. Fotografia i cinema». *D'Ací i d'Allà*, núm. 177 (junio 1935).
- (1943). «Estética del cine mudo». En: *El engaño a los ojos. Notas de estética menor*. Barcelona: Destino, 1943.
- (1963). *Cuestión de límites: cuatro ejemplos de estéticas fronterizas: Cervantes, Velázquez, Goya, el Cine*. Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- *Ensayos elegidos*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- ESPINA GARCÍA, A. (1920), «Arte Nuevo». *España* (16 octubre 1965). En: BRIHUEGA, J. [ed.]. *Manifiestos, proclamas y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1979, p. 197-202.
- GÓMEZ MESA, L. «Cinema y arte nuevo. Originalidad de Maruja Mallo». *Popular Film*, núm. 198 (15 mayo 1930), p. 3; «Cinema y arte nuevo. Consejos a Cruz Collado». *Popular Film*, núm. 220 (16 octubre 1930), p. 15.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira «La crítica cinematográfica en la primera revista barcelonesa *Mirador*». En: *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. Actas del III Congreso de la AEHC*. Donostia/San Sebastián: Euskadiko Filmatagia/Filmoteca Vasca, 1991, p. 309-351.
- GUBERN, Román «La asimetría vanguardista en España». En: *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. Actas del III Congreso de la AEHC*. Donostia/San Sebastián: Euskadiko Filmatagia/Filmoteca Vasca, 1991, p. 255-279.
- *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- LEDESMA RAMOS, R. «Cinema y arte nuevo». *La Gaceta Literaria* (1 octubre 1928). [También publicado en: BRIHUEGA, J. [ed.] *Manifiestos, proclamas y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1979, p. 241-245].
- MINGUET BATLLORI, Joan M. «El cine como signo de modernidad en las primeras vanguardias artísticas». En: *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. Actas del III Congreso de la AEHC*. Donostia/San Sebastián: Euskadiko Filmatagia/Filmoteca Vasca, 1991, p. 281-300.
- *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*. València: Edicions 3i4, 2000.
- VELA, F. «Desde la ribera oscura (Para una estética del cine)». *Revista de Occidente*, núm. XXIII (mayo 1925), p. 205-227. [Edición original]
- VELA, F. «Desde la ribera oscura (Para una estética del cine)». En: *El arte y el cubo y otros ensayos*. Madrid: Colección Contemporánea, 1927, p. 21-64.

