

ALONSO ZAMORA VICENTE, EL CINE Y LA LITERATURA

José M^a FOLGAR DE LA CALLE
Universidade de Santiago de Compostela

De «A fondo» a «Madrygal»

El 29 de abril de 1979, en la 2^a cadena de TVE (Televisión Española)¹ el periodista Joaquín Soler Serrano lleva a Alonso Zamora Vicente al espacio televisivo que dirigía, un programa llamado «A fondo»², al estilo de los que entonces eran relativamente comunes en las televisiones públicas europeas.

Alonso Zamora, siguiendo la línea característica de esas intervenciones, asiente a las afirmaciones del locutor, las matiza y, sobre todo, responde a sus preguntas. Pues bien, la única aparición explícita de la palabra 'cine' ocurre hacia, aproximadamente, el minuto 51. Dice Soler Serrano:

«Ha escrito también sobre literatura hispanoamericana, portuguesa, *literatura y cine*³ y literatura y artes plásticas (...) Sobre Menéndez Pidal, sobre Américo Castro, sobre Camilo José Cela... Ha sido también objeto de estudios por parte de muchos críticos y eruditos, cuya enumeración sería imposible ya en este límite fronterizo del tiempo».

1 En aquellos años, todavía se conocía por su nombre de introducción: el UHF. Para la descripción de las siglas, v. las entradas correspondientes en *Lexique de l'audiovisuel*, Dalloz (Paris), Toulouse, 1990; J. Coutinho e Castro, *Glossário de termos técnicos multimédia. Inglês/português*, Politema, Porto, 1997; M. Tejedor Sánchez (coord.), *Léxico del audiovisual*, Fundación universitaria San Pablo C.E.U. (Moncada), Valencia, 2000. Como detalle formal, el procedimiento era el blanco y negro. En su etapa última, algunas entrevistas eran emitidas en color. La citación mencionada procede de una copia del programa, comercializada hace una docena de años por TVE. La localización cronológica exacta de la fecha de emisión procede de la base de datos de la cadena pública española, y me ha sido comunicada por R. Rivas Vidal.

2 Este programa, que ha tenido una relativa longevidad televisiva, es un vivero de documentación bastante importante que, por desgracia, no se suele utilizar. Por lo general, duraba casi una hora la intervención del personaje que subtítulo la emisión, durante la cual responde a preguntas elaboradas por el equipo que dirige Serrano.

3 La cursiva es nuestra.

Durante muchos años, según mis noticias, quienes recorrían la vida de Zamora Vicente no «entraban»⁴ apenas en su relación con el cinematógrafo, en particular, y con el hecho cinematográfico en general⁵. Por ello, resulta hasta cierto punto novedoso una pregunta específica sobre sus aficiones cinematográficas:

«M.— ¿Qué películas son as súas favoritas?

AZV.— Ahora hace mucho que no voy al cine⁶. Yo soy hombre de cine, y he ido muchísimo, muchísimo. Además, no íbamos para saber los nombres de los directores,

4 Alonso Zamora tiene un relato, «Y el cine se entró por la puerta...», en *Examen de ingreso. Madrid años 20*, prólogo de V. García de la Concha, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, que titula una comunicación de este congreso, por lo que no lo voy a examinar. Sin embargo, como término de comparación, transcribo una enumeración con un decurso no estrictamente cronológico sobre novedades que llegaban a la sociedad española, entre las que Alonso Zamora incluye el primer contacto, con la radio y la televisión, del narrador de la historia: «Por fin algo tiene que ver conmigo...». Se publicó en *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, XXVI (verano MMI), págs. 155-6. «Sonaban las canciones de Adamo, de Machín, de Concha Piquer, y hasta tuvimos una animadora que enseñaba bastante pantorrilla... Y con los Beatles, ya fue el desmadre total... El cine también se sometió al desfile de otras caras, sábados y domingos y festivos... Greta Barbo (sic) desapareció, Betty (sic) Davies se fue convirtiendo en una fruta pasa, y los noticiarios, generalmente atrasados, nos estremecían con los estampidos y crueldades de la guerra en cualquier parte del mundo (...) Y se desparramó la radio. Yo la oía en el Parador, recrecido en Hostal, y en los bares nuevos de la Plaza, y en cualquier trabajo voceaba un transistor derramando venturas sin fin sobre la Tierra y sus habitantes... ¡Sin parar, ya lo creo...! Y apareció la televisión, yo la contemplaba en el escaparate de una tienda de electrodomésticos que nació ahí, a la entrada, a un pasito del cruce de carreteras, que, por fin, amanecieron asfaltadas, y vi salir el agua en las mismísimas cocinas, y nacer los primeros baños en las casas».

5 Así, Jesús Sánchez Lobato, *Alonso Zamora Vicente*, Dirección general de promoción del libro y la cinematografía (Madrid), Paracuellos del Jarama, 1982, dice lo siguiente: «Entre novela y novela: el cine, lo mejor de René Claire (sic)... Alonso Zamora Vicente, al igual que los miembros de su generación, es un gran aficionado al cine; al mejor, se entiende. Publicó, en su tiempo, diversos artículos sobre temas cinematográficos, pero ante el falso rumbo que había tomado la crítica dejó de hacerlo. —«Preferí que no me confundieran, y dejé de escribir» (pág. 8). En nota, Sánchez Lobato cita varias críticas que fueron publicadas en la segunda mitad de los años 50 del pasado siglo en *Cinema Universitario*, revista del cineclub del S.E.U. (Sindicato español universitario) de Salamanca, dirigida por Basilio Martín Patino. En la página contigua, Zamora emplea una frase de Alberti para hablar de la influencia de los acontecimientos sobre la vida de las personas: «He nacido, perdonadme, con el cine». ¿Se acuerda? La vida humana está sometida a experiencias». Años después, Lobato considera su relación con el cine como algo más modular en Alonso Zamora Vicente, *Narraciones*, edición introducción y notas de Jesús Sánchez Lobato, Castalia (Madrid), Móstoles, 1998, pág. 12. En sus clases, en Madrid, entraba el cine: «En los manuales de Filología Románica se podía encontrar todo sobre la diptongación o acerca de las palatales. Pero aquellas estupendas interpretaciones de los textos de nuestros clásicos, aquellas invitaciones a leer tal o cual libro, *el comentario sobre una película de Berlanga*, o la visita obligada que debíamos hacer para contemplar el cuadro o el retablo de una iglesias cercana... no era precisamente lo que solíamos escuchar a los demás profesores», Pedro Peira, «Presentación», en Alonso Zamora Vicente, *Al traspasar de la lengua actual*, Universidad Complutense, Madrid, 1988, pág. 11. Acerca del reconocimiento que Zamora ha sentido por una parte de la actividad cinematográfica de García Berlanga, además de aludir al intento, no fructificado como se sabe, de llevar al director valenciano a la Real Academia, quiero apuntar dos hechos. Uno es la traducción a pauta literaria del recurso a lo «austro-húngaro». Cito un ejemplo de *Examen de ingreso*, «La reina viene al colegio». Como los americanos que no se detienen en Villar del Río, la reina tampoco va al colegio. Se disculpa, porque está constipada (quizá el escritor haya hecho, sin ser muy consciente, una benévola crítica antimonárquica, como la que el director de cine hace en *Novio a la vista*, con el examen del príncipe heredero en un instituto). Su ausencia produce malestar entre los funcionarios que la esperaban. Uno de ellos, un inspector, llama al orden al director del centro, «señalándole un mapa de la Europa anterior a la Gran Guerra, felizmente concluida (...) se hizo el cambio de mapas, colgó de la pared la nueva Europa, desmembrado el Imperio austro-húngaro, Austria, Hungría, Checoslovaquia, Yugoslavia», ed. cit., págs. 85-6. Otro sería el encabalgamiento descriptivo de los personajes de una pequeña comunidad, siguiendo la voz en off del narrador (Fernando Rey) en *Bienvenido Mr. Marshall*, que Zamora emplea en «Iba para tarugón», relato incluido en *Cuentos con gusano dentro*, Bitzoc, Palma de Mallorca, 1998, págs. 111-2.

6 Si «hace mucho» son dos años, es correcta la aseración de don Alonso. En *ABC*, 2.marzo.1997, pág. 52, publica «Lope en carne viva», comentario crítico de *El perro del hortelano*, filme de Pilar Miró (1940-1997). La película se había estrenado en noviembre de 1996. V., entre otros, M. Marfías, «Clásico vivo», *El Mundo*, 14.12.1996, «La Esfera», pág. 9; R. Pérez Sierra, «Lope, al cine. Conmover, sonreír y reír», id. id., pág. 10; A. Fernández Santos, «El perro del hortelano. Esplendor en la palabra». *El País*, 29.11.1996, pág. 52.

es más, nos costaba aprendernos los nombres de los artistas hasta que no han llegado las grandes figuras, la Greta, por ejemplo. ¡A mí que no me toquen a Greta Garbo! La Margarita Gautier, aquella que se llama la *Dama de las Camelias*. ¡Es una maravilla!. Cuando me enteré de que tenía más edad de la que yo creía me llevé un gran disgusto. ¡Verla con esa elegancia y esa discreción con que se ha ido, que aparece y se va!, y no esa colección de loros que salen por ahí divorciándose y volviéndose a divorciar, dando gritos y rajándose la falda y luego se la sujetan con un imperdible.

Íbamos al cine constantemente desde el principio, cuando era todavía por episodios. A mí me dejaron ir solo al cine por vez primera cuando abrieron el cine «San Miguel» que costaba tres reales la butaca, y tres reales una vez a la semana te lo aguantaban. Pero, sobre todo, porque era muy poca gente la que se gastaba tres reales... ¡no iba a ser un cine de esos de golfos!

Había en la espalda de las butacas, en la divisoria de los dos asientos unos cachivaches metálicos, de unos veinte centímetros de largo, que era una cajita y echabas la perra gorda y podías abrirla. Y había una cajitina de caramelos o pastillas de café con leche o pirulíes. Pero si salía una pastilla de jabón ¿qué hacías con ella?, o un tubito de pasta de dientes. ¡No te los ibas a comer!

Ibas muy ufano y esperabas a que estuviera ya la fila medio llena para que vieran cómo sacabas tu perra gorda. Y luego, el respaldo aquel que se abatía, se empleaba como percha y colgabas allí la gabardina. Si llegaba al suelo, enseguida te pasabas las horas pisoteándola y al llegar a casa sabías los gritos que tenías que oír».

El cine de «San Miguel» era muy bueno entonces. Luego ya fui mucho al «Monumental» que era mucho más barato, pero más incómodo»⁷.

Detengámonos, brevemente, en algunos aspectos contenidos en la respuesta.

En primer lugar, la aseveración de que «ahora» hace tiempo que ha dejado de ir al cine. Aparte de la edad⁸, en el descenso de la asistencia al cine de personas mayores de 50 años (por poner una cifra) ha influido la expansión de la televisión (luego, del vídeo, de la televisión por satélite,...), que permiten acceder, desde el propio domicilio, a obras cinematográficas relativamente diversas, en una oferta que, salvo los estrenos, iguala, o sobrepasa incluso, a la que en décadas pasadas existía con las salas cinematográficas.

7 «Alonso Zamora Vicente, catedrático de Filología románica e académico da lingua», (entrevista hecha por) Alumnos de Filología románica, en *Madrygal*, 2(1999), pág. 210ab. Puesto que se trata de una revista subvencionada por el gobierno gallego, según ideas expuestas por el actual presidente de la comunidad, nos encontramos con el «bilingüismo armónico»: las preguntas en gallego, y las respuestas en castellano. El «San Miguel» se inauguró en 1924; el «Monumental», en 1923. V. P. Cebollada/M.G.Santa Eulalia, *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2000, págs. 371 y 321-2, respectivamente. Debo esta referencia a A. L. Hueso. Las cajitas con sorpresa eran empleadas en otros cines, como lo recuerda Mariano Ozores para el cine Barceló: «en el respaldo de la butaca que tenías delante había un dispositivo que te daba una chocolatina si metías una perra gorda», M. Ozores, *Respetable público. Cómo hice casi cien películas*, Planeta, Barcelona, 2002, pág. 98.

8 Generalmente, si bien no es una afirmación que se pueda basar en una estadística fiable, los niños y los jóvenes han sido, y son, los espectadores que más frecuentemente suelen asistir a sesiones de cine. Por otra parte, las salas de cine, urbanas durante muchos años, se han convertido en periurbanas, sobre todo a partir de la década de 1980, al instalarse en grandes complejos comerciales, en los que constituyen un elemento más de las posibilidades de ocio que estos presentan.

La preferencia por Greta Garbo (1905-1990)⁹ es un testimonio más, de la fascinación que ejerció durante mucho tiempo esa actriz sueca en muchos lugares del mundo.

El cine en episodios¹⁰ sitúa el comienzo de la adicción cinematográfica de Alonso Zamora en la especial fortuna que en España tuvo ese tipo de cine, en la primera mitad de la década de 1920¹¹. Luego, indirectamente, nos habla de salas con diferentes atractivos (más entonces que ahora, con precios de entrada bastante nivelados) según el coste del asiento: un cine que no era «de esos golfos», y otro, más popular, «mucho más barato».

De 1979 a 1999 han pasado veinte años. El cine ha cumplido su primer centenario en 1995. Se está empezando a considerar como un elemento conformador de la cultura y de los gustos de los ciudadanos españoles.

Por supuesto, Zamora Vicente no ha tenido que llegar a ese centenario para aquilatar el valor del cine en nuestro complejo mundo actual. Dejada atrás la niñez y juventud¹², pasando de los años 20 a los 60, una película concreta puede influir determinadamente hasta en un viaje específico, que permita su contemplación:

«La primera vez que fuimos al Canadá (Montreal) fue a ver una película —*Viridiana*— de Buñuel; estábamos en los Estados Unidos y nos desplazamos expresamente»¹³.

De la realidad a la ficción. Diez años después, muchos españoles, sobre todo de las zonas fronterizas con Francia, hacían, o querían hacer, también un turismo cinematográfico como el de Zamora Vicente. En «Vermut con Cucu», la protagonista habla de su marido:

9 César Arconada (1898-1964) publicó en 1929 *Vida de Greta Garbo*, «una de las primeras biografías aparecidas en el mundo sobre la actriz, traducida muy pronto al italiano», J.L.B. en José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español*, AE/Fundación Autor/SGAE/AACCE, Madrid, 1998, voz, «Arconada, César M.». También fue traducida al portugués, *Greta Garbo (História da sua vida)*, y editada en Lisboa en 1932 por la Empresa Nacional de Publicidade. La artista tardó en incorporarse al cine sonoro, y en ofrecer una imagen cotidiana, cercana a la de cualquier ciudadano. Cuando hizo esto último, en *Ninotchka*, dirigida por E. Lubistch, lo importante era que «reía». Una estampa publicitaria del rostro de la actriz, en color, difundida en Galicia, cuando el estreno, contenía lo siguiente en el verso: «Dicen que mi risa es una novedad. A ti te la brindo con toda simpatía, en mi interpretación de «Ninotchka». La Empresa Fraga opina que es mi mejor película. Por ello va a ofrecértela en la mejor pantalla de esta ciudad y en aparatos Western Electric, que yo, a mi vez, estimo como los mejores del mundo».

10 Un exhibidor de Madrid se especializó en este tipo de películas: «este empresario discretísimo se mostró celoso de la ejemplaridad del léxico y en uno de sus programas estampó esta protesta aleccionadora: “Episodios, no series, como por otros sitios anuncian, pues eso no es castellano”», en C. Fernández Cuenca, *Viejo cine en episodios*, Rialto, Madrid, 1943, pág. 16,

11 Fernández Cuenca, id., sobre todo págs. 227-232.

12 «Y así, día tras día, el cine se fue cobijando en la entraña cotidiana, tan suavemente que no nos dimos cuenta hasta qué punto obraba el embeleso. Se empezó a hablar, suficiencia desmañada, de rodajes, de extras, de montaje, de exteriores filmados, de largos y cortos... El cine ayudó a soltar el primer estirón de adolescencia valorando el hecho de ir solito al cine, un local que esté próximo, un cine al que vayan gentes de buena casta. Y así se fueron acabando también las reuniones», «Y el cine se entró por la puerta...», en *Examen de ingreso*, cit. pág. 59. En sus relatos que podemos situar en la segunda mitad del pasado siglo, la televisión va adquiriendo un papel notable, que no voy a considerar aquí. Como muestra de estar al día de los cambios de nuestra sociedad, señalo el prólogo que Alonso Zamora hizo al texto de M. Pérez Calderón, *Libro de estilo de los servicios informativos de TVE, RTVE*, Madrid, 1985.

13 V. Alonso Zamora Vicente, *Narraciones*, cit., pág. 20, n. 31. *Viridiana* (1961) fue una película en coproducción hispano-mexicana, que el régimen franquista consintió al director, exiliado desde la guerra civil, posiblemente con la intención de dar una especie de coartada liberal a la falta de libertades que se vivía en España en esos años. El resultado fue explosivo (v. R. Gubern/D. Font, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Euros, Barcelona, 1975, págs. 97-9). La película estuvo prohibida por la censura en España, para la exhibición comercial, hasta 1977, año en el que se suprimió dicha traba.

«Fede siempre va a tiro fijo, a lo suyo, vamos. No he conseguido que me lleve a Biarritz a ver *El último tango*, y no me hagas que te repita los argumentos que me da para justificarse. El menos tonto es que en Biarritz llueve casi siempre. No, si va a convencerme de que los cines en Francia están cuajaditos de goteras. ¿Tú, no...? Pues, hija, somos dos bichos raros, mira que no haber ido, con lo que cuentan de...»¹⁴.

Termino remedando con otras marcas los dos jalones del epígrafe. En los seis volúmenes del *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, publicados entre 1988 y 1996, según mi recuento, solamente hay dos trabajos que tienen como tema de su exposición alguno de los aspectos del hecho cinematográfico¹⁵.

Hoy, en este congreso, ha habido una mesa específica dedicada al «cine y literatura».

El cine en la literatura de Alonso Zamora

No voy a repetir las particularidades de la relación de Zamora con el cine, que ya he considerado hace diecisiete años¹⁶. Sí quiero aquí detenerme en aquellos relatos que tienen al cine como elemento central, que no fueron examinados entonces en el apartado «El cine en primer plano»¹⁷, por el simple hecho de no estar publicados en libro.

«Tenía buena voz»

Este relato ocupa las páginas 107 a 112 de *Examen de ingreso* (v. ns. 4 y 12). Alonso Zamora habla de un explicador, un personaje que suplía con sus palabras la falta de sonido del cine. Desde hace unos 20 años, se estudia en diversos países el papel de estos hombres en la consolidación del espectáculo¹⁸.

14 A. Zamora Vicente, *El mundo puede ser nuestro*. Ediciones del Centro, Madrid, 1976, págs. 29-30. *Le dernier tango à Paris*, fue una coproducción francoitaliana, dirigida en 1972 por Bernardo Bertolucci. Se convirtió en una película de gran éxito en Francia, sobre todo por escenas de sexo infrecuentes en el cine comercial europeo de entonces. Como *Viridiana*, tuvo que esperar a la supresión de la censura para poder ser proyectada en España. En Biarritz, y en Perpignan, avispados exhibidores hicieron sesiones pensadas para un público español con el filme de Bertolucci y con otras obras prohibidas.

15 Hemos de ser realistas. Es evidente que la estructura del homenaje, en bloques temáticos cronológicamente cerrados, no favorece una mayor presencia de lo cinematográfico. Uno de los artículos, Darío Villanueva, «Narrativa literaria y narrativa fílmica en *La colmena* (1951-1982)», se recoge en el vol. IV, *Literatura española de los siglos XIX y XX*, págs. 421-438. El otro, de quien esto escribe, aparece en el vol. V, *Literatura hispanoamericana contemporánea. La obra de Alonso Zamora Vicente. Para Alonso Zamora Vicente*, «Alonso Zamora: un escritor y el cine», págs. 169-187.

16 Escrito a comienzos de 1985, el artículo aludido fue publicado once años después, en 1996.

17 Son «Tarde de cine», en *Primeras hojas*; «Sesión infantil», en *A traque barrique*, y «El cine de las fiestas», en *Suplemento literario*. Hago excepción de «Y el cine se entró por la puerta...», v. ns. 4 y 12.

18 V. para Alemania, H.J. Brandt, «Los inicios del cine», en W. Faulstich/H. Korte (comp.) *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*. Vol. I. 1895-1924. *Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*, Siglo XXI, México, 1997, págs. 101-4; para Italia, A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Ambiente, spettacoli e spettatori 1896/1904*, Laterza, Bari, 1980, págs. 120 y 141-2; S. Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze, 1992, págs. 60-4; para Galicia, J.M^a Folgar de la Calle, *Aproximación a la historia del espectáculo cinematográfico (1896-1920)*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago, 1987, pág. 278; para España, D. Sánchez Salas, «La figura del explicador en los inicios del cine español», en *Tras el sueño. Actas del centenario. VI Congreso de la Asociación Española de Historia del cine*, AACCE/AHCE, Madrid, 1997, págs. 73-84; L.M. Fernández, «Una figura desconocida del espectáculo finisecular español: el explicador de películas», en *Literatura modernista y tiempo del 98*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago, 2000, págs. 215-229. Asimismo, A.

El cinematógrafo, artefacto creado por burgueses europeos (los hermanos Lumière eran hijos de un inmigrante francés, natural de Besançon, que se había trasladado a Lyon para hacer fortuna) tuvo su presentación al público, a finales de diciembre de 1895, en un bajo de un céntrico café de París. Pero a los pocos meses, pasada la impresión inicial, se retiró a lugares de menor nivel. Es el inicio de la fascinante etapa del cine ambulante, del cine en las ferias y en las fiestas populares, que había de predominar en Europa hasta el final de la primera década del siglo XX¹⁹.

Para ir haciéndose un hueco en medio de las más variopintas barracas de feria, el cinematógrafo precisaba de complementos que sirvieran de cebo para sus indecisos clientes. El propietario del barracón, o un empleado suyo, se colocaba en la entrada del local, en la que a voz en grito resumían las excelencias del espectáculo²⁰.

El explicador del relato de Zamora es un recién llegado a la ciudad, y se instala en una casa de varios pisos. Atrae las miradas y comentarios de sus convecinos, especialmente de las mujeres. Destacaba en muchas cosas, «sobre todo, la voz. (...) El nuevo vecino era explicador diplomado del cine» (pág. 108).

No encontramos una descripción del papel del personaje, antes del comienzo de la proyección. Sí, en cambio una recreación irónica de su intervención en un espectáculo, apostillando, interpelando y explicando a los asistentes la labor, muda, de un ejercicio de unos bomberos:

«No debe tirar al chiquitín, señora, recapacite, porque, si lo suelta, el atortillamiento será inapelable y sin remedio, señora, sin remedio, un poco de paciencia, ya llega el socorro gracias a la nueva escalera». La señora, indudablemente sugestionada por las reconvenciones del explicador, nuestro vecino, reconsidera su decisión, lloriquea un poquito, deja al crío en el suelo del balcón rodeado de llamas y, quizá agotada del enorme esfuerzo por sorberse los mocos, se desmaya. También es oportunidad, vaya por Dios. El explicador se enzarza en palabras y palabras para exaltar el amor materno, el sufrimiento del maltrecho corazón de la desventurada y sufrida madre. Ténganlo muy presente los señores espectadores, tan tranquilos en la cómoda butaca de este elegantísimo salón, ténganlo muy presente, esa pobre madre, el chiquitín rodeado por la muerte asesina, el abismo a sus pies... Pero, no faltaba más, observen el heroísmo del cumplidor bombero, que, no cabe la menor duda, está conmovido por la trágica situación y, lloroso, se lamenta del espeluznante caso. Un espectador levanta la voz en lo oscuro para proclamar que las lágrimas del mosiú

Gaudreault/F. Jost, *Le récit cinématographique*, cito por la traducción de N. Pujol, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós (Barcelona), Sant Adrià de Besós, 1995. El explicador está tratado en el capítulo 3, «La palabra y la imagen». Los autores introducen un epígrafe con reminiscencias religiosas para referirse a su función: «Al principio fue la palabra: el presentador», pág. 72. Los franceses emplean para designar esa función la palabra «bonimenteur», «charlatán». Alonso Zamora hace un acercamiento a una sesión de cine mudo, o silencioso si se prefiere, empleando en el título del relato la referencia al lado «humano» de las proyecciones, tenidas como una de las muestras de los avances tecnológicos de finales del siglo XIX.

19 Entre otros, v., N. Bürch, *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, trad. de F. Llinàs, Cátedra (Madrid), Humanes, 1987, cap. «Lejos de los barrios elegantes», pág. 59 y ss..

20 El cineasta G. Franju (1912-1987), en su película de reconstrucción histórica *Le Grand Méliès* (1953) ha reproducido el ambiente de una de esas ferias de principios del siglo XX, cuando la exhibición de *Le Voyage dans la Lune* (1902), incontestable primer gran éxito mundial del naciente espectáculo. G. Hofmann publicó en Alemania, *Der Kinoerzähler*, que ha sido traducido al español por H. Pawlowsky como *El narrador de películas*, editado por Anaya/Mario Muchnik (Madrid), Fuenlabrada, 1993. La versión portuguesa, en cambio, se ha publicado, también en 1993, con el título de *O homem do animatógrafo*.

bombero serán por el humo, que hay que ver qué humareda se gastan los del cine, si incluso en la sala estamos medio ahogados, pues sí que. El explicador por lo visto hoy viene de malas pulgas, no lo habíamos notado antes, a ver, cosas que pasan, en visita todos somos muy finolis, muy buenecitos, pero, luego, a la menor cosa... A gritos, el explicador hace ver al importuno que un bombero no llora jamás por el humo, ya que para pertenecer al honroso cuerpo han de demostrar que el humo no les afecta al aparato respiratorio, y menos al lloratorio. Y para remachar la discusión, lleno de orgullo pedantón, llama imbécil y gilipavoso al anónimo hablante de lo oscuro. ¡Dios, la que se armó...!» (pág. 110).

La rememoración de Zamora sigue, luego, con las particularidades de la pelea, la interrupción de la proyección y el recuerdo, por parte del explicador retirado y convaleciente de los golpes en su piso, de otro incidente mucho más peligroso en un pueblo de Sierra Morena.

«Niños de cine»²¹

Para trabajar en una producción cinematográfica se anuncian unas «Pruebas infantiles, de diez a doce», en unos estudios²². Acuden docenas de madres con sus hijos.

El ansia por salir en la pantalla surgió con las primeras filmaciones de los operadores que trabajaban al estilo de los Lumière. Los tomavistas en la calle eran un atractivo para los paseantes, muchos de los cuales dirigían miradas directas al objetivo, que este reproducía.

Luego, andando el tiempo, hubo academias de cine que explotaban ese atractivo, con promesas de un empleo pagado, en momentos en que el trabajo era escaso. Andrés Carranque de Ríos escribió, en 1936, *Cinematógrafo*, novela en la que describe la actividad de un productor que, en Madrid, saca los dineros a una serie de personas de clase baja, deslumbradas por lo que entonces se llamaba «lienzo de plata».

Pero el referente cinematográfico de la historia de Zamora es, a mi modo de ver, el filme de Luchino Visconti (1906-1976) *Bellissima*, del año 1951, en donde una versátil Anna Magnani (1908-1973) hace lo imposible para que el director A. Blasetti, que necesita una niña para una película, elija a su hija.

Visconti, y sus coguionistas, hacen una sátira sobre Cinecittà, y sobre la ilusión, casi sagrada, que una madre de familia sin apenas recursos tiene por el cine²³.

Alonso Zamora hace un seguimiento de esa obsesión, pero le da unas características propias. Primeramente la adelanta en el tiempo. Se puede decir que se desarrolla entrados los años sesenta, ya que un equipo de televisión llega al lugar en donde están los candidatos, para recoger las impresiones de los niños. En segundo lugar, su historia adquiere, al final, unos tintes próximos al humor negro, alejado del ternurismo familiar con que remata la película italiana²⁴:

21 En *Voces sin rostro*; prólogo de E. de Zulueta, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, págs. 206-211. Nuevamente la importancia del título. Se juega con la relación «de cine»/«de película», y con lo que se describe, niños para actuar en una película.

22 Es lo que ahora se conoce con el nombre inglés de «casting».

23 V., A. Bencivenni, *Luchino Visconti*, La Nuova Italia (Firenze), Città di Castello, 1982, págs. 23-6 y 110.

24 Magnani ha conseguido, tras denodados y complicados esfuerzos, que su hija sea elegida para una prueba, entre otras muchas niñas también acompañadas por sus madres. Cuando se visiona el resultado, los miembros del equipo se parten de risa con su «interpretación». Aunque le proponen la firma de un contrato, no lo acepta, y recupera la tranquilidad familiar con su marido.

«¿No les da vergüenza traerme esos micos...? ¡Parecen arenques, no niños...! ¿Los quiero rollizos! ¡Aquí vamos a filmar *La degollación de los inocentes*, señoras, a ver si se enteran...! Pero, ¿qué se habrán creído...?» (pág. 211).

En ambos casos, las esperas para las entrevistas son un monumental barullo, en el que cada madre trata de poner en primer lugar los talentos de su hija.

Coda

En los relatos mencionados, Alonso Zamora utiliza aspectos del hecho cinematográfico como piezas de descripción social. Forma parte de lo que Valentina de Antonio Domínguez ha estudiado bajo la etiqueta de 'cronotopo social', siguiendo el concepto introducido por M. Bajtin²⁵.

Las dos «narraciones cinematográficas» tienen algunos puntos en común. Quizá el más obvio es el de los recuerdos de la niñez y de la juventud del escritor²⁶. En segundo lugar, la importancia que el cine tenía entonces: en unos años en los que las posibilidades de diversión en las ciudades eran reducidas. El cinema apareció como una especie de tabla de salvación.

25 Dice la autora que su obra literaria es la del «más sensible perceptor de la «polifonía» de las «voces» sociales que expresan el «cronotopo» de la España moderna», V. de Antonio, *La obra narrativa de Zamora Vicente: la polifonía verbal y el cronotopo social*, Universidad Autónoma, Madrid, 1990, pág. 3. Cito por la edición en microforma de la tesis doctoral del mismo título defendida en junio de 1989.

26 Otro de sus recuerdos, bastante frecuente, es el tren, el viajar en tren. Ferrocarril y cinematógrafo fueron, hasta cierto punto, inseparables en los años de la difusión del espectáculo. No es casual que dos de los relatos de Alonso Zamora, que Sánchez Lobato antologiza en el libro citado, *Narraciones*, tengan ese elemento como componente del título: «Trenes perdidos» y «Tren de cercanías», respectivamente en págs. 111-115 y 135-142.