

## ***Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna: un temprano manifiesto hollywoodense**

Raúl ILLESCAS

Universidad de Buenos Aires

*La gran simulación de allí lejos se creaba aquí cerca*  
(Gómez de la Serna, 1997, 71)

*Todo arte construye su ciudad prohibida, su dominio  
propio, exclusivo, autónomo, específico y hostil a todo lo  
que no sea él* (Epstein, 1989, 83)

El presente trabajo tiene como objeto la novela *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna. Fue publicada en 1923; esta referencia no es ociosa puesto que se presenta como un texto *avant la lettre* respecto de las condiciones del cine. La hipótesis de trabajo es que *Cinelandia*, mediante su puesta en escena, se adelanta a una serie de textos y situaciones, que luego marcarán al séptimo arte. Si bien parte de la crítica la ha considerado como una novela vertiginosa y hasta disparatada, otro análisis, a partir de la relación literatura-cine, nos permitirá comprenderla como la construcción de un espacio de ilusiones, espejo de Hollywood, en la que Gómez de la Serna descubre que el cine no establece una relación vampírica con la literatura, sino que por el contrario el cine puede proveerle de nuevos procedimientos.

La actitud vanguardista del autor y sus experimentaciones le permiten intuir una gramática del cine y, además, discutir la clásica relación literatura-cine. De ahí que, *Cinelandia* pueda ser leída como un temprano manifiesto hollywoodense en el que el autor es consciente de las posibilidades técnicas y, sobre todo, narrativas.

Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1881-Buenos Aires, 1963) puede ser definido como un cinéfilo prematuro. Entendiendo por cinefilia la condición de enamoramiento, de auto-identificación y como un sistema de creencias. Este autor, por un lado, es consciente de las posibilidades técnicas del cine y posee una clara percepción del sello de modernidad que supone su aparición. Por el otro, reconoce la importancia de Hollywood sin por ello obviar o desdeñar los inicios del cine en Europa.

Comencemos por hacer un poco de historia. Tengamos en cuenta que el cine surge cuando el siglo XIX llegaba a su fin. Sin duda, la primera

exhibición cinematográfica que los hermanos Lumière ofrecieron el 28 de diciembre de 1895, en el *Salon Indien* del *Grand Café*, en París, marca un punto de inflexión cultural e histórica. El espectáculo, breve por cierto, de tan solo veinte minutos, estuvo integrado por una serie de cortos del cual conviene diferenciar “El regador regado” porque mientras los demás pueden considerarse meros ejercicios que se ocupan de situaciones de la vida familiar o imágenes del trabajo, y visiones de la actualidad, aquel es una excepción en la medida de que al tono risible que, se le imprime a la circunstancia, permite entrever además, un pequeño argumento. A la aparición de los hermanos Lumière es necesario introducir otra presencia fundacional para el cine. Me refiero a Georges Méliès, otro pionero, cuyas múltiples actividades en ese incipiente mundo, lo situaron como empresario, realizador, escenógrafo, guionista y hasta actor. En 1896, año en que también llega el cine a España, Méliès creó la *Star Films*, uno de los primeros estudios de cine del mundo, donde produjo y filmó incansablemente. Fue también, inventor de aparatos de impresión y proyección y creador; fue precursor en la utilización de la luz artificial y de diversas técnicas (como la de fundido y *stop-motion*) siempre con la intención de sorprender al espectador con efectos especiales, manteniendo así, la idea de magia en cada una de sus proyecciones. Su mérito, que se observa en todas sus películas, es la posibilidad de concebir el cine en relación con la ficción y su decisión, por abandonar la búsqueda documental que dieran cuenta de la realidad para apostar a historias imaginarias. Probablemente el ejemplo más interesante para nuestro trabajo sea *Le voyage dans la lune* (1906, *El viaje a la luna*).

De este modo, en la experiencia de Méliès podemos confirmar la relación entre cine y literatura en tanto adaptación o versión libre; donde el cine en sus comienzos, encuentra en la literatura la materia prima para poder contar una historia. En este sentido, David Oubiña nos propone una síntesis perfecta cuando afirma: “lo que va de los Lumière a Méliès es el pasaje de la documentación de fotografías animadas a la construcción de ficciones cinematográficas...” (Oubiña, 2000, 187).

Sin embargo no estaba en la mente ni en las aspiraciones de los inventores del cinematógrafo, la idea de concebir el cine como un arte sino tan solo como un espectáculo que, devenido entretenimiento, convocaría cada vez a más espectadores. En ese momento, el cine era considerado como un medio de comunicación que registraba de manera novedosa, lo que podríamos denominar la realidad pero sin avizorar el gran futuro que le esperaba.

A pesar de su corta vida y de su condición de embrionaria industria o mero entretenimiento, el crítico Ricciotto Canudo en su trabajo *Manifiesto de las Siete Artes*, sienta las bases para considerarlo como un arte. El texto, escrito en 1911 y publicado en 1914, se refiere al cine como “Séptimo arte”

que en su práctica, sintetiza pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música (Canudo, 1989, 17).

A la valoración de Canudo, se sigue la actividad crítica de teóricos y realizadores tales como Germaine Dulac, Hans Richter y Louis Delluc, entre otros, que comenzaron a pensar en términos de una teoría cinematográfica y de una autonomía respecto de las otras artes. También reconocemos la búsqueda formal de un lenguaje cinematográfico en la labor de Sergei Eisenstein, Bela Balazs, Lev Kuleshov, y David Griffith. Todos ellos, teóricos y críticos, conciben el cine en tanto arte, en la medida de que privilegian un procedimiento novedoso: el montaje. Como bien aclara Eduardo Russo: “[...] no debe confundirse la dimensión propia del montaje con la maniobra técnica que consiste en elegir, cortar y pegar pedazos de película. Es más bien, el principio organizador de todo film en cuya estructura haya distintos puntos de vista ópticos” (Russo, 1998, 160).

En este micro-mundo se inserta con actitud vanguardista Gómez de la Serna. Este autor ha sido un decidido entusiasta de lo nuevo y de la trascendencia de la tecnología. Recordemos que Gómez de la Serna firma un contrato con la empresa Unión Radio Madrid, fundada en 1924, mediante el cual se instala un micrófono en su casa con el cual realiza una sesión radiofónica diaria.

Con la misma intensidad, Gómez de la Serna se preocupa por la llegada del cine. Roman Gubern (1999) afirma al respecto que en el ámbito literario español, este autor fue el eslabón entre la generación del 14, escasamente receptiva al fenómeno cinematográfico, y la generación de los poetas del 27, la cual se enriqueció con el cine.

Además cuenta John Baxter:

El cine sonoro había llegado por fin a España tras una embarazosa demora. Durante la primera proyección de *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), Ramón Gómez de la Serna tuvo que subir al escenario con la cara tiznada de negro para explicar que la primera película parcialmente sonora de Hollywood iba a tener que proyectarse sin sonido; nadie había instalado aún el equipo adecuado (1996, 182).

Respecto de la novela *Cinelandia*, Carolyn Richmond (1997, 27) la ha considerado como un homenaje al cine. No obstante, un análisis desde otra perspectiva permite concebirla como producto de la intuición de una revolución estético-tecnológica y de la certeza de la construcción de un espacio cultural decisivo para el siglo XX. Es decir, Gómez de la Serna comprende la evolución del nuevo arte. Ello se verifica en publicaciones previas como por ejemplo, el artículo “El corral de Pathé”, publicado en la revista vanguardista *Ultra*, en 1921 en el que se permite jugar con el famoso gallo galo que

identificaba a la empresa de los hermanos Lumière. Otro caso es su novela *El incongruente* de 1922, donde el cine tiene un lugar privilegiado puesto que como en *Sherlock, Jr.* (1924) de Buster Keaton<sup>1</sup>, funde y confunde realidad y ficción. Gustavo, el protagonista de la novela, descubre en la sala de cine que es protagonista del film que se está proyectando y, a su lado, en la butaca reconoce a la heroína con quien mantiene un romance.

Si bien existen otras producciones de Gómez de la Serna que dan cuenta de su obsesión por el cine, los ejemplos mencionados bastan para observar cómo este escritor madrileño comprende que la guerra por la futura industria cinematográfica la había ganado EEUU. Como consecuencia de la Primera Guerra Mundial y de la guerra de patentes, una serie de empresarios se afincaron en la costa sudoccidental del país, en California. Hollywood, un suburbio de Los Ángeles, suerte de ciudad-jardín hasta 1907, se convirtió después de la primera gran conflagración en la sede exclusiva de la industria cinematográfica, en el verdadero centro regente del mundo del cine. David Griffith, Charles Chaplin y el western son determinantes en la constitución de Hollywood como “la Meca del Cine”.

Asimismo y para subrayar la relación de Gómez de la Serna con el cine y el lugar de *Cinelandia* en el ámbito cinematográfico, me parece conveniente considerar la lectura que sobre el desarrollo del cine propone Eduardo Grüner:

[...] ‘inventar’ un arte que pretenda articular [la imagen y la palabra] en un sentido unívoco es contribuir al delirio de los sentidos: el cine supo esto desde el principio, por eso –siguiendo una ruta paradójica, inversa a la de las otras prácticas estéticas– empezó por ser de vanguardia (empezó por Eisenstein, pero también por Griffith, por Buñuel, por los expresionistas alemanes) y sólo después se academizó (Grüner, 2001, 100).

Es decir, la aparición del cine expresa esta paradoja. Surge precisamente en un momento revolucionario; de inmediato, las vanguardias se apoderaron de este lenguaje nuevo y ello les permitió romper con el realismo tradicional y lineal de la novela decimonónica. Sin embargo, el cine terminó justamente por tomar el relevo de la gran narrativa del siglo anterior, dedicándose (al menos en su vertiente principal, definida por la industria) a “contar historias” al modo convencional.

Cabe pensar, como afirma Grüner, que a lo que se llamado paradoja no sea sino una compleja red de contradicciones dialécticas constitutivas de su propia estructura interna. El cine es capaz de construir las formas más verosímiles de representación de lo real, y no a pesar de ello, que es también capaz de denunciar más profundamente las ilusiones ideológicas del

1 O más adelante, *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), de Woody Allen.

“representacionalismo”. Las vanguardias recuperaron este segundo término de la contradicción, mientras que la industria se recostó en el primero, por razones obvias (razones económicas, sociales, políticas o ideológicas, pero no *estructurales* del lenguaje cinematográfico (2001, 107-108).

Es en esta situación, en la que podemos leer *Cinelandia* como un temprano manifiesto hollywoodense. En ella observamos una serie de características que destila el texto. Una novela que no puede y no quiere escapar a la seducción que implica Hollywood. En este sentido, *Cinelandia* es sin solución de continuidad, un barrio, una ciudad y un mundo falsos.

Así, en ese universo de maquetas y de simulacro, Gómez de la Serna intuye el futuro del cine:

En esa película transportadora se producirá el sueño vidente de los espectadores y se les llevará por los vericuetos del verdadero paisaje y el verdadero argumento. Gracias a la gran fuerza eléctrica, radiográfica y quintadimensionalista del nuevo aparato, los espectadores entrarán por el embudo caleolítico que substituirá a las sábanas blancas de la pantalla (Gómez de la Serna, 1997, 108).

*Cinelandia*, escrita en 1923, exhibe una doble situación. Por un lado, la escritura de un texto que da cuenta del poder de seducción que representa esa tierra de simulacro y, por el otro, las posibilidades que este nuevo arte le proporciona en términos de escritura.

En cualquier caso, en *Cinelandia*, Ramón Gómez de la Serna explicita los guiños cinéfilos. Por este motivo, la novela ensaya desde su estructura diversas técnicas del novísimo arte. Así, lo que algunos críticos refirieron como un ritmo algo enloquecido o alocado, resultan ser ensayos o ejercicios montajísticos en el que además pone de manifiesto un concepto fundamental para pensar la ilusión y el contrato entre el espectador y el film. Me refiero al concepto de “continuidad” en la lógica espacio-temporal. A través de Jacobo Estruck, el explorador en *Cinelandia*, Gómez de la Serna juega con cada historia, cada escena, cada espacio en tanto tomas que pueden ser contemplados como fragmentos de un todo. A través de elementos como la luz, el decorado, el vestuario, los actores, el maquillaje, el sonido y la dirección de mirada o movimiento y en su conjunto, lo que recibe el nombre de *raccord* (o continuidad en los planos), al mismo tiempo y en la lógica acelerada e invasiva, Jacobo Estruck muestra los hilos, los hilvanes de esas supuestas costuras. Exhibe la falsedad y la ilusión momentánea del cine. Por ello podemos afirmar que *Cinelandia* es un texto filmico que prescinde de *script*.

Las diferentes relaciones que se entablan develan la experimentación en función de diferentes planos y hasta el fuera de campo. Es decir, tanto en el cine como en *Cinelandia*, los bordes de la pantalla actúan como máscaras,

las superficies que se muestran en ellas bien pueden ocultar algo y comienzan a rebelarse como decisivas. Asimismo, el fuera de campo ayuda a pensar que el texto, se activa por su acción temporal y se redobla por la acción del sonido sobre la imagen. Además, en *Cinelandia* hay un eco de los expresionistas alemanes<sup>2</sup> y, al mismo tiempo, ello genera la posibilidad de leerla desde el *caligarismo* por su insistencia en un universo onírico y caótico, por una puesta en escena exagerada y muy estilizada, ángulos distorsionados, gruesas capas de maquillaje y sombras geométricas que se alargan.<sup>3</sup>

En este sentido, Gómez de la Serna en ese gesto desencajado y alocado con la obturación de la luz, juega con la velocidad o el ritmo. Y aunque escribe la novela durante el imperio del cine mudo, *Cinelandia* desde su sintaxis realiza la transición del pasaje de 16 fotogramas por segundo, propio del cine mudo al del cine sonoro de 24 fotogramas por segundo.

En cuanto a los guiños sobre la industria del cine y la complicidad que se establece a partir de su vocación de espectador, el viaje del protagonista permite recorrer esa ciudad-mundo y exhibir diversidad de géneros, los *star-system* y los diferentes procesos de producción.

*Cinelandia* revela la cinefilia de Gómez de la Serna, en más de un caso enmascarada con el cine y su industria. Algunos ejemplos incluyen: las actitudes del magnate Emerson que se corresponden con las de Thomas Alva Edison (uno de los inventores del cine) y si de industria se trata, “el edificio de los leones” nos recuerda la productora Metro-Goldwyn-Meyer y, las productoras en *Cinelandia*, El Círculo y Cosmogónica, aluden a la Universal.

Reconocemos homenajes y parodias respecto de actores: hay numerosas referencias monstruosas en la que resplandece Lon Chaney, el hombre de las mil caras<sup>4</sup>. También el famoso actor japonés “que hace daño a las mujeres con sus miradas entornadas y el vuelo oblicuo de sus cejas” es una parodia de Sessue Hayakawa,<sup>5</sup> el primer actor asiático que fue una verdadera estrella del cine mudo tanto en EEUU como en Europa, comparable a Chaplin.

Además, está presente la imagen del hombre salvaje a propósito del actor Arikson “que tanta fama mundial tuvo por cómo se subía a los árboles y lucía una gracia fantástica de simio humano” (De la Serna, 1997, 97-98).

2 Friedrich Murnau (*Nosferatu*, 1922) y Fritz Lang (*Dr. Mabuse*, 1922).

3 Inspirado en la película *El gabinete del Doctor Caligari* (1919), del director alemán Robert Wiene. Ello se verifica cuando delinea los tenebrosos, “hombres con grandes facultades sombrías”, que “hacen contraste en la vida de Cinelandia”. (Gómez de la Serna, 1997, 80).

4 Recordemos el personaje tullido que se cura en *El milagro* (*The Miracle Man*, 1919), el protagonista de *El fantasma de la Opera* (*The Phantom of the Opera*), su caracterización de Quasimodo en *Nuestra Señora de París* (*The Hunchback of Notre Dame*), ambas de 1925.

5 *La marca de fuego* (*The Cheat*, 1918) dirigida por Cecil B. De Mille.

Este parodia al protagonista de *Tarzán de los monos*, Elmo Lincoln, en la primera versión de la novela de Edgar Rice Burroughs.

El cine cómico mudo es homenajeado de diversas formas: Ben Turpin está representado por el cómico bizco:

Como toda gran ciudad cinematográfica, Cinelandia tenía su bizco (...) que transformaba todo el sistema de mirar de Cinelandia. Todos eran un poco bizcos por aquel bizco (Gómez de la Serna, 1997, 188).

Y Mack Sennet está presente a través de las cinelandesas, en referencia a las *Sennet Bathing Beauties* (la Bellezas bañistas de Sennet) que aparecían frecuentemente en los films de este cómico:

[las cinelandesas] vestían traje de baño todo el día y buscaban la orilla del mar para sumergirse un rato en el agua. Lavadas de virginidad constantemente deshollinada, esparcían más que el conflicto de su sexo y el temor a las ideas chinchas y mortificantes de las obras, un aura suave, ideal, bonacible, dichosa como la de andar por el huerto de frutos excogitables” (Gómez de la Serna, 1997, 24).

También, el actor infantil Tomy es un homenaje a Jackie Coogan el actor de “El pibe” (*The Kid*, Chaplin, 1922). Este personaje presentado como “El niño pervertido” (Capítulo 18) es el que le permite a Gómez de la Serna dar rienda suelta a sus greguerías.<sup>6</sup>

A través del humor, de lo cómico, se cuele la historia negra de Hollywood. El gordo Carlos Wilh “con soñadoras expresiones” al que se le dedica unos cuantos capítulos de la novela y finaliza con la violación y muerte de Carlota Brey en una fiesta de la farándula, se refiere a la estrella del cine mudo americano, Roscoe “Fatty” Arbuckle.<sup>7</sup>

La inclusión del actor cómico obeso sirve para pensar nuevamente ficción y realidad en el cine y en sus actores. La construcción de la figura pública como el caso de la actriz Mary, La Venus de Plata, una ingenua devoradora

6 Ejemplos de las greguerías son: “Hoy ha dicho el niño Tomy que ‘el elefante es un animal de procesión’” (Gómez de la Serna, 1997, 107) y “Hoy ha dicho el niño Tomy que ‘Cinelandia es la nueva Jerusalén y por eso no quedará piedra sobre piedra dentro de unos años’”. (Gómez de la Serna, 1997, 107).

7 1921 fue un año inolvidable para Arbuckle. La Paramount le ofreció un contrato millonario a la medida de una verdadera estrella. Sin embargo, toda esa situación resultó un sueño. Arbuckle convocó a una fiesta en el Hotel St. Francis de San Francisco con el objeto de celebrar la novedad. Entre las invitadas estaba la actriz Virginia Rappe, que se sintió indisputada durante la fiesta y murió cuatro días después. Como en una pesadilla, el cómico fue acusado de abusar y asesinar accidentalmente a la joven. Fue llevado a juicio en reiteradas oportunidades y aunque fue absuelto, su carrera artística se había terminado.

de hombres en la vida real (Gómez de la Serna, 1997, 97-98), remeda a Mary Pickford:

Comenta Jacobo: “¡Qué sagacidad la de Mary! Tentaba de todas maneras, por la mañana, por la tarde, por la noche.

Comprometía toda la ilusión moral del cine como ninguna de sus compañeras y para ella eran siempre los papeles de virgen de las películas, de agasajada por su candor, de víctima inocente.” (Gómez de la Serna, 1997, 99).

Todo ello, prefigura la creación de la censura en Hollywood a partir de la implementación del Código Hays (1927) en un mundo en el que más allá del brillo y las luminarias se iba convirtiendo en la visión de las autoridades norteamericanas en una Sodoma y Gomorra.

Para finalizar entonces, *Cinelandia* propone un recorrido incesante en el que narrador es consciente de lo finito del mundo, con arquitecturas de cartón piedra que no hacen más que ratificar lo efímero de esas vidas, esas historias y esos lugares.

De ahí que, Ramón Gómez de la Serna adopte para su escritura técnicas propias del nuevo arte, y al mismo tiempo, comprenda de manera precursora la lógica industrial hollywoodense.

## Bibliografía

- Baxter, John, 1996. *Luis Buñuel. Una biografía*. Barcelona: Paidós.
- Canudo, Ricciotto, 1989. “Manifiesto de las Siete Artes”, en Joaquim Romaguera I Ramio y Homero Alsina Thevenet, eds., *Textos y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra, pp. 15-18.
- Gómez de la Serna, Ramón, 1997. “Cinelandia”, en *Obras completas. Novelismo 2. Cinelandia y otras novelas (1923-1928)*, edición de Ioana Zlotescu, Tomo 10, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 47-204.
- Epstein, Jean, 1989. “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”, en Joaquim Romaguera i Ramio y Homero Alsina Thevenet, eds., *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra [texto publicado originalmente en *L'Art Cinématographique*, vol. II, París: Félix Alcan, 1927, p. 83].
- Grüner, Eduardo, 2001. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma.
- Oubiña, David, 2000. “Mundos en frágil transformación (La alquimia visual de Jacques Tati)”, en *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires: Manantial, pp. 187-200.
- Richmond, Carolyn, 1997. “El ‘novelista’ Ramón y sus ‘novelas grandes’”, prólogo a Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas. Novelismo II. Cinelandia y otras novelas (1923-1928)*, edición de Ioana Zlotescu, Tomo 10, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 13-44.
- Russo, Eduardo, 1998. *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires: Paidós.



---

**Resumen:**

La presente comunicación tiene como objeto la novela *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna. Publicada en 1923, la referencia no es ociosa, se presenta como una verdadera avanzada respecto de las posibilidades de este nuevo arte, pues *Cinelandia* se adelanta a una serie de textos y situaciones que luego marcarán al séptimo arte. Es entonces que *Cinelandia* como fábrica de películas, da cuenta de la industria cultural propugnada por Adorno-Horkheimer en *Dialéctica del iluminismo*. Asimismo, y con la lógica de los fotogramas (16 a 18 por segundo en el cine mudo y 24, el cine sonoro), Gómez de la Serna articula un texto vertiginoso y disparatado, que permite pensar la novela desde la lógica del montaje; en ella se ponen en juego diferentes procedimientos que por un lado diseñan una gramática del cine y, por el otro, discuten la clásica relación literatura-cine. *Cinelandia* también puede ser leída como espacio: ciudad o universo del cine, nos instala en un paisaje que se transforma en historia y construye los tipos y estereotipos hollywoodenses. A través de ellos dialogará con los diarios. Finalmente, Gómez de la Serna desde el final de su novela, se anticipa a la censura en Hollywood (Código Hays).

**Palabras clave:**

Gómez de la Serna, cine, Hollywood, *Cinelandia*, manifiesto.

---

**Abstract:**

This communication focuses on the novel *Cinelandia* by Ramón Gómez de la Serna. Published in 1923, the reference is not idle; it is presented as a text *avant la lettre*, a real anticipation of the possibilities of this new art. In this way, we can offer our hypothesis that *Cinelandia* anticipates a series of texts and situations that will mark the seventh art. We argue that *Cinelandia* as movie factory reflects the cultural industry advanced by Adorno-Horkheimer in *Dialectic of Enlightenment*. Additionally, and with the logic of the frames (16 to 18 per second in silent films and 24 in sound ones), Gómez de la Serna articulates a dizzying and crazy text, which leads us to think on the novel from the point of view of the editing. Here different procedures are brought into play, procedures that on the one hand design a grammar of cinema, and on the other discuss the classic literature-film relationship. *Cinelandia* can also be read as a space: a cinema city or universe that sets us in a landscape which becomes history and constructs Hollywood types and stereotypes. Through the latter it will dialogue with newspapers. Finally, at the end of his novel Gómez de la Serna anticipates censorship in Hollywood (Hays Code).

**Keywords:**

Gómez de la Serna, cinema, Hollywood, *Cinelandia*, manifesto.

---