

encarnó el papel de «Jabonero», un oficial carlista lugarteniente del cura Santa Cruz.

A partir de este momento, la posición de Baroja respecto al cine se va a suavizar y de cinematófono poco agresivo pasará a ser cinematófilo tibio. Aunque el rodaje de *Zalacaín* tuvo lugar en el verano de 1928, la película no se estrenó en el cine Avenida de Madrid hasta el 1 de marzo de 1930. Pero justo un año antes, el 24 de febrero de 1929, se proyectaron algunas escenas del filme en el cine Palacio de la Prensa, en una sesión de cineclub organizada por la *Gaceta Literaria*.

En esta sesión Giménez Caballero, director de la revista, consiguió que Baroja leyera unas cuartillas en las que condensaba buena parte de sus opiniones sobre el cine y donde la problemática cine-literatura pasaba a tomar un destacado protagonismo. Es precisamente en este discurso donde Baroja acuñaba los términos «cinematófilo» y «cinematófono» como grupos antagónicos en los que se dividía el mundo artístico y literario, y así mientras los primeros esperaban del cine algo así como el Santo Advenimiento, para los segundos a base de tantas películas «iremos al caos, al abismo, a la obscuridad de la noche cineriana». Es, como se puede ver, un debate parecido al que planteaba Umberto Eco en su obra de 1965 *Apocalípticos e integrados* respecto a las nuevas formas de cultura como el cómic o la televisión.

Por su parte, Baroja exponía su posición intermedia con un simpático simil biológico: «Yo, la verdad, no soy de los cinematófilos incondicionales; quizá no he cogido el amor a la pantalla a tiempo y me ha pasado con el cine como con la bicicleta y con el fútbol. Tampoco soy cinematófono. En esto, como en muchas cosas, me siento un poco murciélago, a veces pájaro, a veces ratón». Entre las cosas que le atraen del cine cita su dinamismo y su aire de algo nuevo, rápido, sin tradición y un tanto bárbaro, pero lamenta que siempre aparezca mezclado con una retórica insoportable y con una adoración al lujo y al dinero que le resultan repulsivas.

No obstante, resulta evidente que su percepción del cine es ahora más sólida y lo considera como algo importante, como algo que produce un cambio generacional. «El cinematógrafo es una murga, un hito, una piedra miliar, un Dios Término». Pero lo que sin duda constituía el núcleo de sus cavilaciones sobre la cuestión, era como ya se ha dicho, la comparación entre la literatura y el cine: «Hoy por hoy, el cine es un arte híbrido, mixto de mediana literatura y de buena fotografía. El cinematógrafo, para perder su hibridez, para hacer algo original, necesitaría no deshumanizarse [...] El ideal del cineasta sería, sin duda alguna, hacer un cine inocente, fenomenológico, que no tuviese relación con el cine primerizo, impregnado de literatura venenosa»<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Pérez Merinero, Carlos y David: «En pos del cine», *Antología de La Gaceta Literaria*, Anagrama, p.p. 135 a 138. Esta cuestión ha sido también estudiada por Rafael Utrera y Luis Quesada en sus obras citadas.

Sin embargo, no es esta la primera ocasión en que Baroja habla de cine y literatura; en 1927 *La Gaceta Literaria* había publicado un artículo del escritor vasco en el que trataba de restar importancia a los argumentos en las películas con estas palabras: «En el momento actual del cinematógrafo, lo más importante me parecen los actores y la técnica cinematográfica; lo menos importante, el argumento y la literatura. Yo no sé las posibilidades del cine, pero creo que la literatura no lo fecunda [...] El cinematógrafo es una cosa diferente a la literatura; algo más popular, más colectivo, más cortical, menos individualista, y menos tradicional e histórico»<sup>16</sup>.

Poco después, en febrero de 1929, justo en la frontera entre el cine mudo y el cine sonoro, en una entrevista con Suárez Guillén para *Popular Films*, Baroja profundiza en esta diferencia entre la literatura y el cine que debe desarrollar cuanto le es específico y no apoyarse en las novelas cuyo éxito radica en la profundización psicológica, aspecto que Baroja ve muy difícil de transplantar a la pantalla. «La mayoría de las películas son novelas gráficas. Naturalmente, el cine tiene las ventajas y los inconvenientes de lo exclusivamente gráfico. La novela no podrá nunca competir con el film en descripciones objetivas; como el film no podrá competir con la novela en lo que sea subjetivo o psicológico. Lo subjetivo necesita explicaciones a veces prolijas, y estas explicaciones salen fuera del cuadro de la cinematografía». No hay que olvidar, insisto, que cuando Baroja vertía estas opiniones, todo el cine que se había visto en España era cine mudo<sup>17</sup>.

La perspicacia del escritor le lleva a comprender que el cine triunfará por sí mismo y no por la ayuda de la literatura publicada. De hecho el número de películas que han triunfado con guiones escritos expresamente para la pantalla es abrumadoramente mayoritario respecto a las adaptaciones de obras de la literatura universal a la pantalla, si bien estrenos como el que ha tenido lugar recientemente en Madrid, *Vania en la calle 42*, realizada en Estados Unidos por Louis Malle y basada en la obra de Antón Chejov *Tío Vania*, que es un prodigio de sensibilidad en el que se mezclan teatro, cine y literatura, son un buen motivo de reflexión.

*Zalacaín el aventurero* tuvo un éxito relativo a pesar de que Metro Goldwyn Mayer compró los derechos de exhibición. De hecho, la productora Cide no volvió a realizar película alguna. Por el contrario, el ambiente cinematográfico que Baroja había vivido le predispuso a escribir una pequeña obra, *El poeta y la princesa* o *El cabaret de la Cotorra verde*, que subtítulo «Novela-film» y está fechada en julio de 1929. En ella, el escritor realiza una especie de guion cinematográfico para su publicación, o bien, la versión literaria de una película. Se hace patente el uso de la técnica cinematográfica, apareciendo los *flash-backs*, las secuencias de planos largos y

<sup>16</sup> Baroja, P.: «Nuestros novelistas y el cinema», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 diciembre 1927.

<sup>17</sup> Suárez Guillén, A.: «Hablando con D. Pío Baroja. Lo que dice el autor de *Zalacaín el aventurero*», *Popular Films*, n.º 144, 2 febrero 1929. En un reciente artículo publicado en *El País* se anunciaba la recuperación por parte de la Filmoteca Nacional de *El misterio de la Puerta del Sol*, la primera película sonora del cine español realizada por Francisco Elías en 1929 con el sistema Phonofil, un método pionero creado en los Estados Unidos por Lee de Forest. Cfr.: Palou, Josep: «La Filmoteca recupera la primera película sonora de la historia del cine español», *El País*, Madrid, 25 enero 1995.

cortos e incluso la numeración de las escenas que le sirven como gramática visual para marcar la longitud de los planos, los *racords* etc.<sup>18</sup>.

Si a cuanto hasta ahora se ha dicho se añade el estilo propio de Baroja, análisis descriptivo, caracterización de los personajes, especialmente de los secundarios o de «reparto», amor por la aventura, definición de los paisajes y los decorados, se comprenderá por qué la crítica ha destacado siempre las grandes posibilidades cinematográficas de la obra barojiana, habiendo sido comparado por su sobrino Pío Caro Baroja con el guionista italiano Cesare Zavattini. No obstante, la identificación de las características que podrían ser consideradas cinematográficas en las novelas del escritor, exigiría una extensión muy superior a la que aquí nos hemos propuesto. Así pues, nos contentaremos con dejar planteada la cuestión<sup>19</sup>.

Pero sin duda, el verdadero «cinematófilo» de la generación, aunque eso sí, de tardía vocación, es José Martínez Ruiz, «Azorín». Su primer artículo sobre la cuestión, «Andanzas y lecturas. El cinematógrafo», se remonta a 1921 y apareció en las páginas de *La Prensa*. Posteriormente, publicaría otros artículos en los años 1927, 1928, 1940 y 1941, pero será en la década de los cincuenta cuando Azorín descubriría el cine como objetivo prioritario de sus reflexiones y como activo descanso al final de su intensa vida intelectual.

La primera experiencia cinematográfica del escritor, al menos la primera que él mismo relata, es la película de la expedición de Shackleton al Polo Sur. Leyendo sus comentarios, se tiene la impresión de que Azorín, en un primer momento, pensó como el resto de sus compañeros de generación que el cine no era sino un entretenimiento, más o menos culto, cuya más alta misión educativa era «hacernos vivir durante una hora, sin dejar nuestra ciudad, en tierras remotas y fantásticas». Esta posibilidad del cine de poner en contacto a los pueblos, sacándolos de su aislamiento, le sugiere la curiosa idea de que si Kant hubiese vivido en su tiempo, y hubiera en Königsberg un cinematógrafo, aquel hombre metódico y de ordenadas costumbres, «se hubiera creado una nueva costumbre: la de ir todas las tardes, cronométricamente, a presenciar la proyección de una película». No sabía que, con el paso de los años, aquella reflexión se convertiría en su norma de conducta.

Sin embargo, aparece ya aquí una de las ideas que siempre preocuparán a Azorín, como a Unamuno, con respecto al cine, y es su relación con el mundo del libro, con la literatura. Considera el levantino que, en la evolución humana, el cine vendrá a representar algo similar a lo que constituyó el descubrimiento de la imprenta, e incluso yendo más lejos que el simple designio científico, afirmará que «no hay ningún libro que tenga la fuerza de sugestión de este espectáculo vivo y lleno de movimiento». Y aunque el

<sup>18</sup> Quesada, Luis: «Pío Baroja y el cine», Nueva Estafeta, Madrid, n.º 31-32, junio-julio 1981. En las páginas 65 y 66 de su artículo hace este autor un interesantísimo análisis de El poeta y la princesa desde el punto de vista cinematográfico.

<sup>19</sup> Para el estudio de estas cuestiones podrían recomendarse las siguientes obras: Aguado, A.S.: «Baroja, un cine por hacer», Cinema Universitario, Salamanca, n.º 4, 1957, p.p. 32 a 37; Caro Baroja, Pío: «Dos boinas: la de Pío Baroja y la de Cesare Zavattini, argumentista», Claridades, Méjico, 17 enero 1954; Delgado Casado, Juan: Bibliografía cinematográfica española. Aproximación histórica, Arco Libros, 1993; Duque, Aquilino: «La novela en el cine», Papeles de Son Armadans, 1960, n.º 53; Quesada, Luis: Op. cit.; Santos Fontela, César: «Cien años de soledad», Informaciones de las Artes y de las Letras, 28 diciembre 1972; Uribe-Echevarría, Juan: Op. cit.; Utrera, Rafael: Op. cit.; Villegas López, Manuel: «Baroja y el cine», Índice de Artes y Letras, Madrid, n.º 70-71, 1954, p. 29.

propio Azorín constata el aumento día a día de la afición a este entretenimiento, es curioso señalar que desde el ya lejano año de 1896 en que la Maison Lumière había presentado el nuevo espectáculo en las fiestas de San Isidro de Madrid, desde aquel «Salón Maravillas» instalado en la glorieta de Bilbao por los empresarios aragoneses, señores Jimeno, en 1921 no había en la capital, siempre según el levantino, más de quince o veinte salas de proyección, algunas «verdaderamente elegantes»<sup>20</sup>.

Van a pasar seis años hasta que José Martínez Ruiz vuelva a tratar del cine. Por esa época, 1927, el escritor se ocupa con insistencia del teatro. Ese interés, que se inicia en 1926, va a dar lugar a obras teatrales como *Judith*, *Old Spain* (1926), *Brandy, mucho brandy*, *Doctor Death, de 3 a 5*, *El segador*, *La arañita en el espejo*, o *Comedia del Arte* (1927), pero también producirá en Azorín el efecto del crítico que reflexiona sobre el proceso creativo teatral, los mecanismos del nacimiento de la obra en la mente del autor, los conceptos del espacio escénico, y ese neologismo, «superrealismo», que acabará cristalizando en su novela de 1929 *Superrealismo*, más tarde titulada *Libro de Levante*.

No es fácil decir si es antes el huevo o la gallina, si fue el nuevo modo de expresión el que inspiró a Azorín el «superrealismo» y con él una nueva forma de concebir la literatura de manera más teatral, o por el contrario fue esta nueva visión más plástica, más de actor, más «superrealista», la que le hizo interesarse por el cine. En cualquier caso, no cabe duda de que, como señala Díez Mediavilla, para Azorín el cine y el teatro comparten no sólo el mismo público, sino un mismo marco de referencias estéticas. Preocupado por lo que de novedoso en el arte dramático se hace en Europa, conoce las propuestas de Gaston Baty, de Pirandello y de Gaudillou, pero también las experiencias literarias de André Breton y las novedades fílmicas de Jean Cocteau y Giraudoux.

Fundiendo todas estas experiencias, construirá una nueva realidad estética que definirá como superrealista y que encuadrará en un amplio campo referencial. «De la filosofía de William James y Bergson a la apología de lo inconsciente que predica Andrés Bretón, por ejemplo, hay una inmensa distancia y esa línea tan extensa puede resultar el radio de un círculo que abarque todo el superrealismo»<sup>21</sup>.

Este campo referencial constituirá la base de la propuesta azoriniana de renovación teatral, pero de que esta propuesta encontraba su inspiración y modelo en los avances y descubrimientos del cinematógrafo no dejan lugar a dudas tres artículos publicados por Azorín en 1927: «El cine y el teatro», «La situación teatral» y «Opiniones de Gaston Baty». Hablando de enormes progresos del nuevo arte, valoraba el empeño y el esfuerzo de aquellos profesionales, investigadores y directores artísticos en lograr nuevos efectos,

<sup>20</sup> Azorín: «Andanzas y lecturas. El cinematógrafo», *La Prensa*, 5 junio 1921.

<sup>21</sup> Díez Mediavilla, Antonio: «Cine y teatro superrealista en «Azorín»; Análisis Azorinianos-4, *Fundación Cultural CAM*, Alicante, 1993.