

«en captar la luz, en adueñarse de las sombras, en aprehender —después de haber aprehendido el mundo físico— el mundo fantástico, magnífico de lo irreal y de lo subconsciente»²².

Sin embargo, de toda esta borrasca teatral, de todo este en parte sorprendente interés, que llevó a Azorín a embarcarse en una aventura de dudosos resultados, de todo ese entramado de relaciones entre autores, empresarios, novelistas, actores, dramaturgos, discusiones sobre la renovación teatral y sobre las nuevas relaciones espaciotemporales en el mundo del espectáculo —que ya le habían interesado en 1901— lo que parece mantenerse a flote es su interés por el cine. Este interés se particularizará en un nuevo artículo un año más tarde, «El séptimo arte», en el que de nuevo la literatura sustituye al teatro en su diálogo con el cine, que cada vez cobra más protagonismo en las preferencias de Azorín²³.

Aparecido en *La Prensa* (15 abril 1928), el artículo tiene como base e inspiración un libro editado por Alcan cuyo título, *El arte cinematográfico*, muestra bien a las claras la sintonía de Azorín con el medio. Al parecer esta obra, editada en tres pequeños tomos, impresionó gratamente a Azorín y no es de extrañar al ver que recogía monografías sobre el cine de personajes tan interesantes como André Maurois, Abel Gance, o el biógrafo de Marcel Proust, Léon-Pierre Quint.

Como decíamos, en este artículo se dedica Azorín a comentar las opiniones de los escritores sobre el cine, en la línea de las reflexiones de Baroja sobre «cinematófobos» y «cinematófilos», que el levantino sustituye por los epígrafes «La hostilidad» y «La comprensión». Entre los hostiles destaca a Anatole France y a su amigo Pío Baroja, y aún yendo más lejos generalizará diciendo que los escritores son hostiles al cinematógrafo, al que llamará el arte mudo (estamos en 1928).

El argumento que aduce para esta afirmación es bastante similar al que postulaba Maeztu, en el sentido de que el cine lanzaba sus mensajes a las pasiones y no al intelecto o a la razón. Según él, lo que los escritores veían en la pantalla no eran más que absurdas ficciones, comedias del peor gusto, y en general expresiones de lo más vulgar, tosco y desabrido. Como contrapunto, señalaba el contrasentido de que no se hubieran llevado al cine novelas tan apropiadas para la «cortina blanca» como las de Valle Inclán o las de Pío Baroja.

Pero Azorín, que es un «cinematófilo», encuentra no pocas razones para la comprensión. Para ello vuelve de nuevo a las relaciones del cine con la literatura: «Nacido a la vida el cinematógrafo para reproducir la realidad, fatalmente, inevitablemente, debía tender a plasmarse, a moldearse, sobre artes ya existentes [...] debía ir a buscar, para iniciarse en la vida, la novela y la comedia». Ahora bien, estas afirmaciones le producen una cierta

²² Azorín: «El cine y el teatro», «La situación teatral», «Opiniones de Gaston Baty», ABC, 26 mayo, 2 junio, 1927.

²³ Aún estrenaría Azorín alguna obra teatral más, como *El Clamor*, en colaboración con Muñoz Seca (1928), que constituiría un gran fracaso obteniendo críticas muy duras.

desazón, porque intuye que el cine puede ser una forma de expresión, un arte independiente y si forzosamente debe reproducir la acción de una novela, su existencia será precaria y mezquina. En consecuencia, postula que el cinematógrafo debe desarrollarse independientemente del arte literario, utilizando sus propios recursos artísticos, de los que el teatro y la novela no pueden disponer, y acudiendo al misterioso mundo del subconsciente. «Es indudable que, en lo porvenir, sólo el mundo de las formas, de la luz, de las sombras, de las líneas, lejos de toda intriga literaria, ha de ofrecer el séptimo arte materia para sus creaciones»²⁴.

El interés de Azorín por las películas parece estar sometido a impulsos inesperados, a largos ciclos en los que las ideas sobre el cine desaparecen de su mundo, para reaparecer repentinamente con mayor intensidad. Pero lo más curioso es que, cuando retoma la cuestión, lo hace utilizando los argumentos que años antes había expuesto, desarrollándolos en términos muy similares a como lo había hecho en la década anterior.

En 1940 y 1941 aparecen, en la revista cinematográfica *Primer Plano*, sendos artículos, «El encanto de la luz» y «El primer gesto», donde Azorín expone sus ideas del cine como arte de la luz. En el primero de ellos pone en boca de un personaje, Joaquín Mascarat, sus propias reflexiones, procedimiento que repetirá en el segundo, dando ahora el protagonismo a un actor y a un realizador de cine, César Casas y Joaquín Vélez, quienes dialogan sobre un proyecto de filme en el que el protagonismo de los actores y su prestancia anuncian uno de los aspectos que más van a interesar al escritor en sus futuras reflexiones sobre el cine. Así mismo, aparece en estos artículos por primera vez un tema muy querido por Azorín como es la pintura, ahora en relación con el séptimo arte. Y es precisamente a través de Rembrandt, mago de la luz, como el levantino pone en relación la luz de los cuadros con la luz de la pantalla. Otros pintores como Guido Reni, Leonardo da Vinci y Claudio Lorena, algunos de sus artistas favoritos, aparecen citados también en estos artículos²⁵.

Habrían bastado los escritos hasta ahora comentados, para considerar a Azorín como uno de los escritores de su época más interesados por el cine, y sin embargo, será a partir de los 77 años cuando se sentirá apasionadamente atraído por el mundo del séptimo arte, hasta el punto de que el cine ha sido considerado en el monovarense como una pasión de senectud.

Es la década de los cincuenta, especialmente los años 1950 y 1954, la época en que aparecen más y mejores artículos sobre la cuestión, así como sus recopilaciones en sendos libros, *El cine y el momento* y *El efímero cine*, donde se concentran algunos de sus más interesantes comentarios respecto al arte de la pantalla.

²⁴ Azorín: «El séptimo arte», *La Prensa*, 15 abril 1928.

²⁵ Azorín: «El encanto de la luz» y «El primer gesto», *Primer Plano*, n.º 2 y 30, 27 octubre 1940 y 11 mayo 1941.

En marzo de 1950 publica un artículo, «Teatro y cine», en el que, siguiendo su habitual método de poner en boca de algún personaje sus propias opiniones, hace explicar a Arnaldo Albert cómo hacía un cuarto de siglo —la época del surrealismo— que no acudía al cine, por el que curiosamente afirma haber sentido una cierta ojeriza. Habría sido su pasión por Dostoievski la que le habría llevado de nuevo a la oscuridad de las salas para ver «El gran pecador», película inspirada en la novela *El jugador* del escritor ruso. Aquello había sido una revelación que le devolvería nuevamente a su amor por el cine como cuenta Arnaldo Albert: «Yo me encontré con un arte maravilloso al enfrentarme con el cine: los actores eran admirables: prodigiosa la constitución de la época. La emoción que he experimentado ha sido hondísima»²⁶.

Esta es pues la razón, expuesta por el propio escritor, de su redescubrimiento del cine en 1950, momento a partir del cual confiesa que dedicaba la mañana a la lectura y la tarde, desde las tres, al cine. «Suelo ver diariamente dos obras»²⁷.

No obstante, a partir de este momento olvidaremos los aspectos cronológicos. Azorín está ya en la última vuelta del camino, su universo íntimo está ya completamente construido, y en consecuencia sus opiniones no habrán de sufrir ya las oscilaciones debidas a las contingencias temporales.

¿Cuál es la esencia del cine para Azorín? Como todo cuanto es, como todo cuanto existe, el cine encuentra su esencia en el tiempo. Es éste un arte cuyo objetivo prioritario, casi único, es la fijación del momento para, a través de la sucesión de los momentos, reproducir la vida. Para Laín Entralgo, el instante ofrece tres notas destacadas al espíritu de Azorín: su fugacidad, su aislabilidad y su repetibilidad.

El sentido de lo fugaz es lo que lleva a Azorín a escribir *El efímero cine*; la aislabilidad del instante no puede tener mejor expresión que la instantánea fotográfica; la repetibilidad de los instantes es la esencia de la técnica cinematográfica, es el ver volver azoriniano. El cine es el momento, y el momento lo resume todo. Así explica este sentimiento: «El tiempo, en el cine, se resuelve todo en momentos; todo es momentáneo en el cine [...] En el cine nos embarga la sensación de la inestabilidad y de la fugacidad de la vida [...] El cine apacigua el ánimo, nos desentendemos de la obsesión del ayer y de los cuidados del mañana»²⁸.

Como el tiempo, el espacio es ilimitado en el cine. Esta es otra característica del cine que entusiasma a Azorín, porque en él se dispone de la universalidad del espacio que no aparece limitado como en el teatro, sino que, en un instante podemos pasar de un lugar al más lejano, haciendo al espectador dueño y señor de lo real y lo irreal.

²⁶ Azorín: «Teatro y Cine», La Prensa, 26 marzo 1950.

²⁷ Azorín: «El cine en Madrid», La Prensa, 1 octubre 1950.

²⁸ Azorín: El Cine y el Momento, Biblioteca Nueva, Madrid, 1953, p.p. 5 y 6.

Espacio y tiempo combinados dan lugar al movimiento, que es la esencia del cinematógrafo, y junto a ellos la luz completa los elementos que Azorín considera básicos en el cine. En algunos momentos estima la luz como el elemento fundamental del cine, en particular cuando, como artista plástico, pone en relación el cine con la pintura, y esta luz ya no es sólo un elemento físico, sino un estado de ánimo. «Lo que yo pretendo resolver es un maridaje entre la luz crepuscular y los estados intermedios de la conciencia. En la fábula que yo trame habrá de expresarse esa alianza íntima de una luz especial y de una espiritualidad indeterminada». Por el contrario, en otras ocasiones, nos advierte contra la superstición de la luz, porque a pesar de que no hay nada tan bello como la luz, no debemos creer que sea éste el único elemento del cine, sino que sirve para resaltar los rostros expresivos y bellos de los actores, así como sus cuerpos jóvenes y altivos.

«No os hartéis, queridas actrices, de pedir primeros planos. Y ya sabéis vosotras que cuando se tiene escultural arranque del brazo hay que colocarse de canto. ¡Cómo resbala la luz en la morbidez!»²⁹.

Antes de continuar, conviene señalar que a pesar de su indudable amor por el cine, no hay que esperar encontrar en Azorín a un teórico del medio, a un estudioso con carácter enciclopédico. En el monovarenses el cine, como tantas otras cuestiones a lo largo de su obra, tiene el aroma de las pequeñas cosas, de los primores de lo vulgar. Aquellas capillas oscuras y recogidas que son las salas de proyección inspiran a Azorín sentimientos de serenidad y ternura, una poética que podríamos llamar familiar en la que los actores, como Carmen Sevilla o José Isbert, se convierten en alegres compañeros del final de su viaje. No busquemos pues estudios sobre procedimientos del color, el *travelling*, o la noche americana, sino que antes bien disfrutemos de sus comentarios y reflexiones, a veces tan tiernos e ingenuos como en aquella ocasión en que, refiriéndose a un filme mudo sobre la expedición al Polo Sur del sueco Shackleton, se quejaba de que la película se podría haber hecho mejor, porque «¡Ni siquiera sabemos los grados de temperatura en aquellos desiertos parajes!»³⁰.

Y ya que se ha hablado del cine mudo, hagamos alguna referencia a la palabra en el cine, en la visión de José Martínez Ruiz. En un capítulo de *El cine y el momento*, no se explica Azorín cómo, después de tantos años de cine parlante, se retorne al cine mudo. Esta reflexión surge a la vista de una película en la que se oía en *off* la voz de Fernando Rey, lo cual le producía una incómoda sensación de escamoteo.

Pero donde mejor se aprecia el valor que otorga a la voz, es en sus comentarios sobre los doblajes. Será una espléndida película de Stanley Donen, *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, 1952), la que le dará la

²⁹ Azorín: «El encanto de la luz», Primer Plano, n.º 2, 27 octubre 1940; El efímero cine, Afrodísio Aguado, 1955, p.p. 51-52; «Clave del cine II» ABC, 7 junio 1957.

³⁰ Azorín: «Andanzas y lecturas. El cinematógrafo», La Prensa, 5 junio 1921. Este aspecto humano y un poco superficial de la visión del cine en Azorín, es también tratado por Antonio Bestard Fornés: «Azorín ante el cinema», Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 226-227, Madrid, octubre-noviembre 1968, p.p. 413 a 422.