

ocasión para reflexionar sobre los tiempos heroicos del nacimiento del cine sonoro, con aquella tragicómica historia de doblaje magistralmente interpretada por Gene Kelly y Donald O'Connor en clave de comedia. Azorín es decididamente partidario de los doblajes, que no desmerecen en absoluto del idioma original, porque «la voz es necesaria; el tono, las inflexiones, tienen su expresividad, su elocuencia, que nos hechizan». En cuanto a los especialistas del doblaje, considera maestros de las voces a Hugo Donarelli y Julio López Cañedo³¹.

De todas las aportaciones a la realización de una película, los actores constituyen para Azorín el factor esencial. Así se lo confirmaba el propio escritor a Marino Gómez Santos en una entrevista concedida a *Foco*: «El cine, para mí, son los actores; voy al cine para ver a los actores, y veo una película tres o cuatro veces». Y aunque en «El cine en Madrid» —tras afirmar que el cine no es el séptimo, sino el primer arte— vacila en sus preferencias entre el argumento y los protagonistas —los «cineastas»— acaba inclinándose por estos últimos. Y no es de extrañar.

El maestro, que fue siempre una persona tímida, fue al mismo tiempo un gran observador, y en su senectud aquel arte nuevo, que discurría en una sala oscura, en un entorno que permitía observar sin ser observado, le permitiría disfrutar del enorme placer del *voyeur*. Así, Azorín podría dedicarse a contemplar, una y otra vez, las expresiones; a sorprender emociones reveladoras del alma humana: la perversidad, la avaricia, el amor, el odio. De hecho, él mismo confiesa que al entrar en un cine no reparaba casi nunca ni en el nombre de la película ni en el de los actores, y en 1950 insistía en que, después de haber visto unas ciento cincuenta obras, apenas conocía el nombre de algunos actores. Se verá enseguida cómo esta situación cambió en el curso de tres o cuatro años.

Azorín se entusiasmaba con la expresión de los rostros. «En el rostro radica, principalmente, la expresión: en la frente, en el sobrecejo y entrecejo, en los ojos, en la nariz, en los labios con sus comisuras, en el mentón». Pero tampoco olvidaba ni dejaba de observar las manos, los hombros y toda expresión corporal. Por ello, recomendaba a los actores tener siempre a la vista una fotografía de la estatua de Laocoonte, en la que Lessing estudiaba no ya la expresión, sino la medida de la expresión. Actuando así, de forma reflexiva, el actor, sin público, podrá ser dueño de sí mismo, con lo cual vendría a cumplir la máxima de Diderot de que el arte del actor no es inspiración sino reflexión.

Y si entre los contribuyentes a la producción de un film destacaba a los actores, entre los actores destacaba sin titubear a los norteamericanos, a pesar de que, sin olvidar a Poe o a Longfellow, no consideraba a aquella nación muy dotada para el arte. Con sorpresa, al ir descubriendo el cine,

³¹ Azorín: «Los doblajes», ABC, 26 febrero 1954; «Hugo Donarelli», El Cine y el Momento, op. cit. p.p. 103 a 106.

iría también constatando la inmensa calidad de los actores de este país. «Incesantemente se producían actores perfectos, consumados. Cada papel encontraba su actor: la adecuación era irreprochable, en la edad, en el físico, en los modales, en los movimientos, en la expresión»³².

Azorín se sintió entusiasmado con el *star-system* americano, y dedicó artículos completos a sus actores. Y si en su artículo «El cine en Madrid» decía desconocer a la mayoría de los protagonistas de los filmes, negándose a hacerles publicidad, para lo cual los nombraba sólo con iniciales, sólo tres años más tarde en *El cine y el momento* y en artículos de la época demuestra un gran conocimiento de los grandes actores de Hollywood. Aunque ya en 1921, en «El séptimo arte», había dedicado su atención a Charlot, considerando a Charlie Chaplin un soberano y maravilloso artista al que consideraba como un moderno Molière, será entre 1953 y 1954 cuando el escritor expresará su admiración por los nombres míticos de la cinematografía USA.

Entre las actrices americanas destaca a Claudette Colbert, de origen francés, a la que recuerda en «Tempestad en la cumbre» (*Thunder on the hill*, 1951); Greer Garson; Olivia de Havilland, intérprete de *La heredera* (*The heiress*, 1949), película que al parecer vio cinco o seis veces, y a quien comparaba con Joan Fontaine como inigualables intérpretes de la modestia; Ava Gardner. Pero sobre todas, recuerda a Greta Garbo, la maravillosa actriz de *La dama de las camelias*, en quien dice que la materia es anulada por el espíritu, y que alcanza su mayor idealidad cuando aparece vestida de negro. Tampoco hay que olvidar a la mexicana María Félix, que para Azorín, con su hermosura y su arte, podría emular a la Venus de Milo.

En cuanto a los actores, cita a Clark Gable; a Cary Grant, que en *Hogar dulce hogar* (*Room for one more*, 1951), le da la oportunidad de hacernos conocer hasta qué punto parecía incompatible en 1953 el hombre español con la cocina «¿Puede un caballero —dice Azorín— adobar unas tortas, freír unos huevos, sin merma de su dignidad? Lo que es natural, corriente, en los Estados Unidos, ¿podrá serlo en otro país?»; Douglas Fairbanks y Ralph Richardson, que le llevan a reflexionar sobre la medicina; Spencer Tracy, cuya espléndida película *La costilla de Adán* (*Adam's rib*, 1949) le hace escribir un capítulo sobre Balzac y la justicia; Errol Flynn, con su recreación de un Don Juan alegre (*El burlador de Castilla*, 1948); Montgomery Clift, al que admiró en *La heredera* y *Un lugar en el sol* (*A place in the sun*, 1951).

Sin embargo, sus actores favoritos son Gregory Peck, Gary Cooper y Walter Pidgeon. El primero de ellos fue quien le recuperó para el cine en 1950, con su interpretación del personaje de Dostoievski en *El gran pecador*

³² Azorín: «Azorín habla para Foco», *El séptimo cine*, p. 151; «El cine en Madrid», *La Prensa*, 1 octubre 1950; *El efímero cine*, p.p. 51-52-16; *El cine y el momento*, p. 18.

(*The great sinner*, 1949). «En todos sus papeles este actor es admirable; posee naturalidad; representa propiamente; fluye de su persona —y esto es importante en los actores— viva simpatía». También le recuerda en *El mundo en sus manos* (*The world in his arms*, 1952), y en *Almas en la hoguera* (*Twelve o'clock high*, 1949) obra en la que, para el escritor, alcanza su plenitud.

En Walter Pidgeon veía al caballero, al hombre mundano y elegante, a quien bastaba salir de la escena andando con distinción, de espaldas, en *La dinastía de los Forsyte* (*That Forsyte woman*, 1949), para fascinar a Azorín. Y si en Walter Pidgeon encontraba el tipo de caballero de ciudad, en Gary Cooper descubrirá el tipo del caballero en el pueblo. Este será el actor que sustituirá a Pidgeon en sus preferencias.

Y es que al alicantino, a quien seducen los pueblos, Cervantes, el caballero de la triste figura y La Mancha, veía en Gary Cooper un manchego y un defensor de causas perdidas. Es decir, Azorín veía en el gran actor americano una reencarnación de Don Quijote. «Gary Cooper ha nacido en Albacete, o en Villarrobledo, o en Quintanar, o en Tomelloso; es netamente manchego. Su figura es ésta: alto, cenceño —sin escualidez—, la cara alongada, expresiva la boca, largas las finas manos». Este actor es, para la mirada cansada y sabia de nuestro escritor, el arquetipo del hombre de bien en lucha contra los malvados del mundo. El ciudadano por excelencia³³.

Del resto de actores y actrices destaca a algunos italianos como Amadeo Nazari, Vittorio de Sica o Silvana Mangano y también algún francés como el extraordinario realizador y actor cómico Max Linder, injustamente olvidado, o a Jean Marais en su interpretación de *Carmen*. Pero son sobre todo los actores de su país por los que siente un especial interés. De las actrices, sus preferencias se dirigen a Sarita Montiel «insuperable en hermosura y simpatía», Aurora Bautista, Carmen Sevilla, Ana Mariscal, Conchita Montes y Amparo Rivelles, y en cuanto a los actores elogia a Tony Leblanc en *La Revoltosa*, a Fernando Fernán Gómez, cuyo temperamento de artista es «fino, flexible, multiforme», al singular e inolvidable Pepe Isbert de *Cuentos de la Alhambra*, y a Fernando Rey. Tampoco hay que olvidar a los actores de la América hispana, además de María Félix, como Dolores del Río, Libertad Lamarque y Carlos Arruza³⁴.

Demostrando su escaso interés por los aspectos técnicos del cine, Azorín se refirió en muy escasas ocasiones al director de las películas, figura fundamental en su realización. En alguna ocasión se planteará el problema de la autoría de una película entre el guionista y el director, y aunque no consigue resolverlo, expresa al menos cuál es en su opinión la función básica del director, que no es otra que la de saber en cada momento cuál es el verdadero «punto indivisible» de la película que está rodando, en el

³³ Azorín: *El Cine y el Momento*, p.p. 9-22-54-97-50-65-125-157-159-176-30-47 79-93; *El efímero cine* 61-52; «*El cine en Madrid*», *Sobre Gary Cooper* Cfr. «*Gary Cooper*», *El cine y el momento*, p.p. 79 a 84.

³⁴ Azorín: *El cine y el momento*, p.p. 70-85-139-163-167-57-9-137-153; *El efímero cine* 52; «*La ciencia y el cine*», ABC, 5 febrero 1954; «*El guionista y el director*», ABC, 17 febrero 1954; «*Clave del cine I*», ABC, 6 junio 1957.

sentido de saber dar al actor, al ambiente, al relato, el espacio vital y estético justo y necesario.

En cualquier caso, parece evidente que no eran los afanes del realizador una gran preocupación del escritor, que en su artículo «El Director» contenido en *El cine y el momento*, para explicar cuales sean sus funciones y objetivos, remite al lector al libro de Alexandre Arnoux, *Du muet au parlant* (París, 1946). Hay sin embargo al respecto, un punto de vista interesante en Azorín. Aparte del dominio de la técnica, de los procedimientos, del tráfago de los estudios, que al levantino no le interesan en absoluto, cree que ninguna preparación puede ser más interesante para el director de cine que el estudio de las ciencias naturales.

Muchos años antes se había levantado poco antes del amanecer con una lamparita y su libro de notas, para observar y anotar los poéticos y mágicos efectos cambiantes de las primeras luces del día. Eso mismo recomienda a los realizadores: estudiar las ciencias que obligan a la observación mediante la cual se puede saber si lo que se está rodando corresponde en todos sus detalles a la vida misma.

En cuanto a directores concretos, apenas aparecen algunos nombres en sus ensayos, entre ellos los de Jean Cocteau, Cecil Blount de Mille, Georges Méliès, Edgar Neville y José Luis Sáenz de Heredia, al que considera el mejor realizador español³⁵.

¿Cuáles son las películas que le gustan a Azorín? Azorín es un enorme consumidor de películas, es un *filmóvoro*. Ya se ha visto cómo afirmaba que en muchas ocasiones entraba en el cine sin saber lo que iba a ver y que había visto algunas películas más de seis veces. De hecho, apenas habla sobre los géneros fílmicos a pesar de que debió conocerlos todos. En 1953, es decir, a los tres años de haberse renovado su interés por el cine, decía haber visto unas seiscientas películas, o lo que es lo mismo, más de una cada dos días, aunque también reconoce que algunas no las entendía y entonces se impacientaba y se marchaba antes del final.

En unas entrevistas que le hizo Jorge Campos, Azorín aseguraba que la película que más le había gustado era *Hedda Gabler* (*The velvet touche*, 1948) aunque no hay muchas más referencias a esta película. Sí que se encuentran por el contrario muy favorables comentarios a *Solo ante el peligro* (*High noon*, 1952), el espléndido *western* de Fred Zinneman que inauguraba una nueva época en el género, y al que Azorín consideraba «una de las más bellas películas que hayan pasado por las pantallas». También consta que vio otras dos películas del oeste igualmente interpretadas por Gary Cooper, *Dallas, ciudad fronteriza* (*Dallas*, 1950), y *Tambores lejanos* (*Distant drums*, 1951), lo cual junto algunos comentarios, por

³⁵ Azorín: *El cine y el momento*, p.p. 9-19-21-95; *El efímero cine*, p. 154; «Clave del cine I», «El guionista y el director».