

ejemplo en «La ciencia y el cine», permite suponer que pudo sentirse atraído hacia el género por excelencia del cine USA.

Azorín disfrutó con los musicales como *Cantando bajo la lluvia*, *El gran Caruso* (1951), o *La Revoltosa*, con las películas de ambiente exótico o de aventuras como *El mundo en sus manos* (*The world in his arms*, 1952), *Objetivo Birmania* (*Objective Burma*, 1945), y sobre todo *El ladrón de Bagdad* (*The thief of Bagdad*, 1939), el delirante sueño oriental interpretado por Sabú, cuyas primeras escenas le hacían pensar en un lienzo del Veronés. También se interesó por los dramas y los romances como *Rebeca* (*Rebeca*, 1941), o *Ana* (*Anna*, 1951), donde la bella y arrepentida Silvana Mangano le hace reflexionar sobre los seres contemplativos y las vanidades del mundo, así como por el cine español o de ambiente español, *El capitán Veneno* (1950), *Cuentos de la Alhambra* (1950) y *El alcalde de Zalamea* (1953). Las películas históricas, al igual que le pasaba con los cuadros de historia decimonónicos, le parecían confusas y trasnochadas, aunque disfrutaba con algunas recreaciones de otras épocas como *Si Versalles pudiese hablar* y *Moulin Rouge* (1953)³⁶.

Pero el único género cinematográfico que tendría el honor de ser tratado independiente, como tal, por Azorín, sería el género policíaco.

No obstante, como en las películas del oeste, la anécdota, el relato, la aventura, la investigación, son trascendidas por el pensamiento crítico de Azorín, que trasladará la reflexión al terreno del problema moral. Para él, *Brigada 21* (*Detective Story*, 1951) es la película policíaca por excelencia, un «modelo de bello conjunto armónico», aunque tiene la sensibilidad para darse cuenta de que aquello es más que una historia policíaca. En realidad, tanto *Solo ante el peligro* como *Brigada 21* son dos filmes que se enmarcan en lo que se ha llamado el *western* y el *thriller* psicológico, y por eso entusiasmaron a Azorín, que buscaba en sus personajes, arquetipos. Eso es precisamente lo que ve en el detective James McLeod, interpretado por Kirk Douglas, un hombre que encarna el deber a ultranza y que sacrificará todo al cumplimiento inexorable del deber. «Ha existido, en el curso de la película, una transición: pasamos del simple análisis de un carácter al planteamiento de un grande y perdurable problema moral»³⁷.

Esto es lo que Azorín buscaba, y encontraba, en el cine.

Como secuela directa del cine policíaco, otro género tuvo gran éxito en la filmografía americana. Me refiero a las películas de juicios y jurados, a las que también prestó su atención, dedicando al tema un capítulo, «Los tribunales», en *El cine y el momento* (p. 175). Destaca entre estas películas *La costilla de Adán* (*Adam's rib*, 1949) cuya problemática del enfrentamiento entre los dos miembros de un matrimonio de magistrados, Spencer

³⁶ Campos, Jorge: *Conversaciones con Azorín*, Ed. Taurus, Madrid, 1954; Azorín: *El cine y el momento*, p.p. 107-80-82-91-58-31-35-161-70-139; *El efímero cine*, p. 152; «La ciencia y el cine»; «Clave del cine II».

³⁷ Azorín: *El cine y el momento*, pp. 77-113 a 116. En el capítulo de esta obra «Películas policíacas», hace el autor una interesante comparación entre la intriga —la «incógnita»— policíaca, y dos obras de Galdós, *La incógnita* y *Realidad*. Pero estas novelas aportan trascendencia e idealidad que faltan en las películas policíacas.

Tracy y Katherine Hepburn, por la defensa que hace la mujer de su vida profesional frente a su vida conyugal, debió sin duda impresionarle. También menciona otras dos películas, *Un lugar en el sol* y *Justicia complicada*, cuyo argumento pone en relación con los conceptos de derecho y equidad en Balzac.

Todas estas películas, las veía Azorín en alguna de las ciento veinte salas con que Madrid contaba en 1950, según él mismo nos cuenta en «El cine en Madrid»: «Hay en Madrid ciento veinte cines; los hay que dan una proyección diaria, y los hay de sesión continua. De estos últimos, unos comienzan a las diez de la mañana y funcionan hasta la una de la noche; otros comienzan a las cuatro de la tarde, en los días festivos, a las cinco en los laborables y actúan hasta la misma hora de la una. Cuentan todos con locales cómodos, limpios. En invierno tienen calefacción y en verano están, como se dice, "refrigerados".»

El cine es para la multitud, afirma Azorín. De hecho, su opinión respecto al público del cine no es muy positiva, creando una clara jerarquía entre la colectividad en el teatro, que es público, y la colectividad en el cine, que es multitud: «Obras y obras del cine son como tragadas por las fauces de la multitud: nos embarga la sensación de la inestabilidad de las cosas y de los hombres». Tal vez era injusto el escritor con aquel público multitudinario que acudía al cine a soñar, a vivir hermosas aventuras, a creer que todavía había tiempo para la felicidad³⁸.

Un nuevo y último enfoque de la cuestión es la relación que encontraba entre el séptimo arte y otros más antiguos.

Empecemos con la literatura. El maestro consideraba idéntica la misión histórica y social de la imprenta y el cine: por un lado, potenciar la cultura; por otro, avivar las pasiones malsanas y la frivolidad. Sin embargo, demostrando su fascinación por el cine, afirmaba que ningún libro podía alcanzar la fuerza de sugestión de este espectáculo intenso y pleno de movimiento.

De esta relación entre el cine y el libro surge su interés por los guiones y los guionistas. Y si, como ya se ha visto, decía en algún momento que el cine debía ser independiente de la literatura, en «La ciencia y el cine» (1954) escribía: «El cine es literatura; si no es literatura no es nada». Más explícito se muestra, no obstante, en otro artículo aparecido en *ABC* pocos días después del anterior, «El guionista y el director», donde ya no es el cine, sino el guion cinematográfico, el que es literatura, y esto es ya incuestionable desde la aparición del «cine parlante», según Azorín, que ve, en las acotaciones del guion, la frontera entre los dominios del guionista y del director³⁹.

En alguna ocasión se ocupó el pequeño filósofo de rastrear la aparición del cinematógrafo en el mundo de las letras, citando unos párrafos de

³⁸ Azorín: El efímero cine, p.p. 13-25-26.

³⁹ Azorín: «Andanzas y lecturas», *La Prensa*, 5 junio 1921; «La ciencia y el cine», «El guionista y el director», *ABC*, 5 y 17 febrero 1954.

Entre naranjos, obra de Blasco Ibáñez de 1900 —ya se vio cómo Unamuno se refería al nuevo espectáculo en 1896—; sin embargo, consideraba más interesante «la infiltración callada, clandestina».

Pero donde se hace más interesante, más creativa, la reflexión de Azorín sobre el cine y la literatura, es en lo que Antonio Bestard llama las «excursiones literarias», esa recurrencia a los autores clásicos que le inspira aquel universo de imágenes en movimiento.

Así, verá una película en cada comedia de Lope, un pensamiento de Leopardi en *Solo ante el peligro* de Gary Cooper, o una paisana de Quevedo en *Aurora Bautista*.

Ahora bien, cuando más azorinianas son las opiniones de Azorín sobre esta cuestión, es al hablar de Maquiavelo. Para él, Nicolás de Maquiavelo es la clave del cine italiano. Es el florentino un hombre, como el alicantino, preocupado por el paso del tiempo, por el pasado y el presente. Recuerda Azorín unas cartas familiares del autor de *El príncipe*, que traduce, y en las que se lee: «Paréceme que todos los tiempos vuelven, y que nosotros, los hombres, siempre somos los mismos». Es este el eterno volver azoriniano, la interminable danza de los átomos, la fascinación por las nubes, siempre iguales y siempre diferentes, el eterno repetirse del pasado en el presente. Eso es lo que ve Azorín en las películas históricas. Mejor aún, en todas la películas⁴⁰.

Ya se ha hablado de cine y teatro en Azorín, al analizar su primer interés por el séptimo arte en la década de los veinte, en relación con su época «superrealista». Por otro lado, el interesante artículo de Antonio Díez Mediavilla constituye una completa aportación y a él remito al lector.

Hay por el contrario un tema poco estudiado y por el que siento un particular afecto, como es el de la plástica en el escritor, específicamente el cine y las artes figurativas en este caso, con el que vamos a terminar.

Dijo Azorín en alguna ocasión que ante el cine se sentía «como un rústico ante una pinacoteca», lo cual puede servir como introducción a este atractivo tema que, según creo, no ha sido tratado más que por Rafael Utrera en su ya citada obra *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*.

Ya en 1940, en su artículo «El encanto de la luz», se encuentran referencias a Leonardo da Vinci, Rembrandt, Claudio de Lorena y Guido Reni, poniendo en relación la luz del cuadro y la luz de la pantalla como elemento básico en estas dos formas de expresión artística. Años más tarde, acudirá de nuevo a Reni y a Rembrandt para expresar la emoción de la luz del alba y la luz del atardecer en su artículo «El último Don Juan» (*ABC*, 28 julio 1950).

Pero será en sus dos libros sobre cine donde aparecerán sus más sugestivos comentarios. Así, en su artículo «Greta Garbo», incluido en *El efímero*

⁴⁰ Azorín: El cine y el momento, p.p. 141-83-85-87-76.

cine (p. 61) al referirse a la «divina», en quien la materia es anulada por el espíritu, habla del lenguaje de las manos, y se pregunta si Greta Garbo, al igual que otros actores, no habrá estudiado en los museos de pintura la mímica y los ademanes de los personajes retratados. «Dos o tres veces, en esta película, acciona Greta con el índice erecto, imperativo, como algún personaje de Vinci, el San Juan del Louvre, por ejemplo. Con Vinci, nos sitúa Greta en una civilización refinada».

Azorín, que se sintió siempre atraído por el debate sobre el realismo y el naturalismo, y por la controvertida figura de Zola, se mostró en general opuesto a la inclusión de lo que consideraba escenas repulsivas en las novelas de los naturalistas, y esta característica se acentuó en la senectud, propugnando frente a las crudezas naturalistas las suaves calidades de Murillo. «Sea nuestra norma, en el cine, el cuadro de Murillo, en el Louvre, *La cocina de los ángeles*. Tan reales son los ángeles que cocinan, guisan, como los personajes —dos caballeros y un religioso— que contemplan la escena, y como otro religioso suspenso en el aire, arrobado»⁴¹.

Hay una curiosa obsesión en el Azorín cinéfilo que no es fácil encontrar en épocas anteriores. Se trata de la fascinación que parece sentir por las joyas de las damas, o más concretamente por sus anillos y sortijas. De hecho, en *El cine y el momento* (p. 97) se incluye un capítulo «La sortija de Claudette» en el que entreteje una vaporosa ensoñación en la que se mezclan las manos de Claudette Colbert en su papel de religiosa en *Tempestad en la cumbre* (*Thunder on the hill*, 1951) con las del filósofo del siglo XVI Erasmo en el retrato pintado por Holbein que se encuentra en el Louvre, siendo el nexo de unión, un punto en lo espacio-temporal, los anillos que lucen esas manos, un símbolo de poder y belleza y por tanto un símbolo de lo efímero. Una *vanitas*.

«Erasmo, en el retrato de Holbein, que figura en el Louvre, está de perfil; escribe; en su mano izquierda se ven tres sortijas [...] Dos de las sortijas de Erasmo ostentan piedras. ¿Qué piedras son éstas? ¿Casan o no con el color en el traje de Erasmo? Esas dos piedras son: una magnífica esmeralda, un soberbio rubí [...] En otro retrato de Erasmo, también por Holbein, que se encuentra en la Pinacoteca de Parma, Erasmo está de medio lado; aparece escuálido, escurrido; en la misma mano izquierda, con los dedos ligeramente separados, no hay sortija alguna [...] ¿Se las quitaría Erasmo cuando más viejo?»

Hay varios ejemplos más, pero acabaremos con un pintor que representa en su vejez lo que el Greco en su juventud. En mi tesis doctoral *Estética y artes figurativas en la literatura de la generación del 98; 1898-1914* puede verse cómo este escritor con alma de pintor, tuvo, a partir de 1936, un artista favorito que parecía colmar sus anhelos de espiritualidad:

⁴¹ Ibid., p. 63.

Rembrandt⁴². Y a pesar de que prácticamente todas sus referencias al mismo son posteriores a 1936, con su estancia en París y sus visitas al Louvre, su amor por este pintor parece venir de lejos. En *El cine y el momento* (p. 187) desvela el secreto.

Azorín, observador impenitente, psicólogo aficionado, se sentía atraído por los personajes de reparto, esos personajes a veces magistrales que no obstante se mantenían siempre en segundo plano. «Siempre, en el cine, observo con curiosidad los personajes secundarios: en un salón, en una sala de fiestas, en la calle, en un teatro». En la dirección de estos personajes ve un buen motivo para que el realizador demuestre su maestría en la composición, esa misma maestría que Rembrandt poseía, tanto con el dominio de la luz como en el de la organización de sus cuadros, como es el caso de su *Lección de anatomía*, en el que el levantino encuentra un perfecto dominio de la construcción pictórica y una magistral utilización del matiz psicológico en los siete alumnos que asisten a la dirección del doctor Deymann. Y entonces Azorín revelará el secreto de su amor a Rembrandt, que es el secreto del amor a su infancia, a su pasado, a sus recuerdos: «Este cuadro de Rembrandt lo estuve yo viendo desde niño —reproducido en oleografía— en casa de un tío mío, médico eminente. Luego, he visto en París, en el Louvre, los dos cuadros de Rembrandt en que aparecen los *Discípulos de Emaus*: lección de luz, lección provechosa al director de cine».

Aunque menos que la pintura, también el arte escultórico aparece en relación con sus comentarios sobre el cine, llegando a afirmar que el arte del actor cinematográfico está más próximo a la estatuaria que a la pintura.

Ya se vio cómo recomendaba a los actores tener siempre a la vista una imagen del Laocoonte del Vaticano, mientras en el mismo capítulo de *El efímero cine*, «Los cineastas», compara a María Félix (M.F. la llama) con la Venus de Milo, al tiempo que, entusiasmado con la belleza de la actriz mexicana, recuerda unas palabras del escultor Auguste Rodin, al que considera un cincelador de bellas mujeres. Y un mago capaz de captar el instante efímero de la suprema hermosura de la juventud, podríamos añadir: «La verdadera juventud, en la pubertad virginal, aquella en que el cuerpo, henchido de savia nueva, se condensa en su esbelta altivez y parece a la par temer y desear el amor, ese momento apenas dura sino algunos meses»⁴³.

Hemos llegado al final. Azorín, llevado por su absoluto convencimiento de la instantaneidad, de la volatilidad del cine, dio por hecho que las imágenes que él contemplaba no las verían las generaciones futuras, y que las pocas que se salvaran, a costa de múltiples precauciones, no constituirían sino un documento para los eruditos y no un placer para la multitud. Las

⁴² Bernal Muñoz, J.L.: *Estética y artes figurativas en la literatura de la generación del 98 1898-1914, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1994.*

⁴³ Azorín: *El efímero cine*, p.p. 49-52.

filmotecas no vendrían a remediar nada, porque las películas llevan implícita su propia condena. «No dirá nada una película exhumada en una filmoteca al cabo de sesenta, cien años. Será una mera curiosidad histórica. No podrá entrar en íntimo contacto con la sensibilidad —ya otra sensibilidad— del contemplador. La película ha captado el momento, con lo sutil, etéreo de la vida, y es víctima también, aún con grandes actores, de ese momento».

Creo que, afortunadamente, en esto el maestro se equivocó. Hoy la tecnología nos permite tener la filmoteca en casa, con copias en perfectas condiciones, y el público de todas las edades se sigue emocionando con *Casablanca* e intrigándose con *El halcón maltés*. Al final del siglo XX el cine ha invadido nuestras vidas, se nos ha metido en casa y nos ha impuesto pautas de conducta. Ha servido, como decía Azorín, para lo mejor y lo peor. Pero de lo que no cabe duda es de su vitalidad y su vigencia.

José Luis Bernal Muñoz

