

AZORÍN ENTRE EL TEATRO Y EL CINE: EL ESPEJO MÁGICO

Cuando yo me tendí en la cama el balcón estaba cerrado. No se veía apenas. [...]. Las maderas del balcón eran muy viejas; estaban alabeadas y tenían hendiduras. El sol resplandecía fuera. Y, de pronto, en la pared blanca se estampan unas figuras: imágenes de dos o tres personas que pasaban frente a la casa. Fue un momento nada más, una rapidísima secuencia (Azorín, «Cine antes del cine»)¹.

Escribía José María Valverde en 1971, y en estudio ya clásico, que «Azorín se retira al ‘Yuste del cine’, como dijo Eugenio d’Ors, al pasatiempo de los programas dobles en cines de sesión continua, y eso acaba llevándole [...] a publicar unos breves articulos de comentario cinematográfico, muy poco interesantes por sí mismos. Es paradójico que un escritor de técnica tan cinematográfica, desde *El alma castellana*, no comprendiera el nuevo arte sino a raíz de su propia jubilación. Estos breves comentarios de espectador aparecen en su acostumbrada sede periodística [el diario *ABC*], y en 1953 se publica una primera recopilación de ellos: *El cine y el momento*»². Título al que acompañaría dos años más tarde *El efímero cine*, otro repertorio de escritos, salido de los talleres del editor Afrodísio Aguado.

¹ Azorín, «Cine antes del cine», *Agenda*, en *El cinematógrafo*, J. Payá Bernabé y M. Rigual Bonastre, eds.; pról. de A. Trapiello, Valencia, Pre-Textos y Fundación Caja Mediterránea, 1995, p. 27. Quisiera expresar aquí mi gratitud a los profesores S. Díaz Lage, L. M. Fernández Fernández, Ana María Freire, S. García Castañeda, M. A. Lozano Marcos, Pau Miret y Rafael Utrera. E, igualmente a la Casa-Museo Azorín y al buen amigo Pedro Julià Vivancos. Sin su tan generosa ayuda este artículo no habría llegado a buen término.

² José M^a Valverde, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, pp. 407-408.

Estas líneas son un tanto injustas: dichos artículos (que se multiplican, generosos, por los años centrales de la pasada centuria) pueden ser en ocasiones *poco interesantes* pero en ellos brillan, aquí y allá, sugestivos destellos de comprensión del arte fílmico nada desdeñables. Destellos que logran aún hoy sorprender al buen cinéfilo y, eso, por medio de una escritura libre de estrépitos tecnicistas, de modo parecido a lo que ocurre con su mejor crítica literaria. Se olvida en exceso, igualmente, que Azorín empezó a aproximarse al cine a lo largo de la década de 1920: lo confirman diversas colaboraciones en la prensa madrileña y bonaerense, sobre todo el valiosísimo artículo «El *cine* y el teatro», que vio la luz en *ABC*, y en mayo de 1927 –la figura estelar del presente trabajo, como observará el lector a su debido tiempo–.

1. EL CINE, PLURALIDAD DE VIVENCIAS TEMPORALES

En realidad el *jubilado* Azorín (si nos atenemos al epíteto también un poco arbitrario de J. M. Valverde) redescubrirá el cine, tras casi veinte años de alejamiento de las pantallas, al visionar a comienzos de 1950 el film de Robert Siodmak *El gran pecador* (*The Great Sinner*, 1949), inspirado en *El jugador* de Fiódor Dostoyevski, y con guión nada menos que de Christopher Isherwood. Película que mereció una excelente acogida por parte de los críticos cinematográficos del momento: uno de ellos, Sebastián Gasch, no le escatimará elogios, destinándole una atenta reseña. Según sus palabras, en esta «excepcional» cinta Siodmak – cineasta de lejana filiación expresionista– «ha analizado con implacable minuciosidad» los pliegues psíquicos más íntimos de su protagonista, y de modo tan «frío», tan «rigurosamente objetivo», que «llega a desasosegar al espectador»³.

Dos artículos dan cuenta de ese redescubrimiento azoriniano del cine como disciplina nada trivial y equiparable al teatro, ofreciendo en buena medida un ramillete de reglas expresivas superiores a este. Si bien, lo reconoce sin aspavientos nuestro autor, el género dramático tiene, a diferencia de las restantes artes, una cualidad única puesto que en el escenario «se opera en carne... viva» («Cuando cae el telón», *ABC*, 20-I-1950). Redescubrimiento del cine, no hay duda, aun cuando en la década de 1940 Azorín lea –y anote de su puño y letra– algún que otro trabajo

³ Sebastián Gasch, «El sábado en la butaca. Capitol y Metropol: *El gran pecador*», *Destino*, segunda época, n.º 648, 7 de enero de 1950, p. 19.

de temática fílmica, según lo corrobora la presencia en la Casa-Museo de Monóvar de los libros *Du muet au parlant*, de Alexandre Arnoux, y la *Anthologie du cinema*, de Marcel Lapierre, selección de textos teóricos sobre el séptimo arte⁴. Ambas obras, de altísimo valor documental, salieron a las librerías en el año 1946.

Por otro lado publicaría Azorín «El encanto de la luz», un nada trivial texto, en *Primer Plano*, el 27 de octubre de 1940, y donde brilla una sentencia que, a modo de eslabón, parece unir sus dos etapas cinéfilas. Dice así, en boca de un cineasta que, de hecho, encubre al autor: «Lo que yo pretendo resolver es un maridaje entre la luz crepuscular y los estados intermedios de la conciencia». A saber, aquellos «estados psíquicos que no son enteramente subconscientes ni conscientes»: una muy buena autoconfesión literaria, con toda seguridad... Frase que ratifica lo dicho en otro lugar del artículo: «El cinematógrafo, «para mí, o no es nada o es el arte de la luz», y «La luz supone, naturalmente, la sombra»⁵. No cabe olvidar que el claroscuro será tanto para el Azorín de entreguerras como para el Azorín del medio siglo una cualidad esencial en la cinematografía: el juego de las luces y las sombras, con poderosas reminiscencias expresionistas y surrealistas, es, sin discusión, tema recurrente en sus artículos según se irá viendo.

En «La enfermedad», el primero de los escritos que el autor dedica al film de Robert Siodmak, nos cuenta asimismo de manera indirecta, a través de un literato anónimo, la honda impresión que sintió al descubrir esta obra. Su testimonio son incuestionables:

El escritor evocaba a Dostoyevski, con sus violentas crisis –de epilepsia– que le dejaban, para dos o tres días, rendido, inerte, insensible. El escritor contempló con emoción, en la pantalla, a Dostoyevski [...], en el verano de 1865, en Wiesbaden, en el Casino, jugando a la ruleta. Los actores eran admirables; prodigiosa la reconstitución de la época; el escritor era un creyente del séptimo arte («La enfermedad», *ABC*, 28-I-1950).

⁴ No me ha sido posible consultar dichas obras pero un rastreo de las anotaciones autógrafas del escritor en sus páginas quizá nos permitiera delimitar mejor ese tránsito fílmico entre el Azorín de la década del veinte –seducido por un cine tan cercano al surrealismo– y el Azorín ya anciano, pero todavía muy perspicaz, de los años cincuenta. Es de destacar que Alexandre Arnoux fue el guionista de *L'Atlantide* y *Don Quixote*, películas dirigidas por G.W. Pabst.

⁵ Art. recogido en *op. cit.* en nota 1, pp. 24-25 y 23.

Pero será en el segundo artículo, «Teatro y cine» –que aparece dos meses después en *La Prensa* de Madrid–, donde también se detenga a reflexionar con mayor hondura acerca de la misma película. El dramaturgo Arnaldo Albert, ‘autor’ de unas piezas tituladas *Old Spain* y *La guerrilla*, se reúne con Azorín para almorzar en un restaurante: «Necesitaba yo saber [...] el motivo que Arnaldo Albert haya tenido que dejar el teatro». La razón es bien clara: muy entrado en años carece, ya, del indispensable aliento para proseguir una actividad como la escénica «insaciable, voraz», que no da tregua. Por el contrario, le confiesa al autor del artículo la gozosa experiencia que ha significado para él entrar en una sala y ver *El gran pecador*: algo parecido a un chispazo tras tantos años de alejamiento del séptimo arte (a partir de entonces asistirá Azorín «obsesivamente» a los cines, viendo en tres años unas seiscientas películas que, a la larga, con los primeros 1960, pudieron tal vez triplicarse en número)⁶.

Lo que dicen Albert-Azorín tiene considerable enjundia: además de prodigar elogios al trabajo de los actores, resaltan tres cualidades cardinales en el arte cinematográfico. En primer lugar, el film como un conjunto de imágenes que van fluyendo una tras otra, en forma casi líquida: el movimiento en su mayor pureza. En segundo lugar, la asociación metonímica de todas esas imágenes: el fragmento aislado de un objeto, un cuerpo, expresa de hecho la totalidad, en un ir y venir repleto de tensión significadora hasta lograr la suma entre contrarios que, empero, no lo son pues se nutren unos a otros. El espacio filmico, por consiguiente, se temporaliza a su vez en la pantalla: recuérdese, por citar una soberbia secuencia, la batalla que transcurre en *Campanadas a medianoche*, de Orson Welles, donde la segmentación de las imágenes en primerísimos planos –manos, rostros, armas, barro, muslos y cascos de los caballos– alcanza, en el fluir secuencial, una síntesis de dicho combate que incidirá como un dardo en el ojo del espectador...

Y, por último, la no menos vigorosa expresividad que logra transparentar un rostro filmado en *gros plan*: la floración de los rasgos etopéyicos a través de la prosopografía más epidérmica (el primerísimo plano, fuente una vez más de las mayores emociones). La sintaxis filmica, así, como una corriente de encuadres nada neutros, modalidad

⁶ Ramón F. Llorens García, *El último Azorín (1936-1967)*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, p. 164. Dice nuestro escritor que «He visto en tres años unas seiscientas [películas]» y «algunas [...] las he visto dos, tres o más veces» (Azorín, «XXIV. El público», *El cine y el momento*, R. Utrera, pról., Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 87).

muy aplaudida ya por el Azorín maduro de entreguerras e igualmente por el posterior Azorín de los años cincuenta. Todo eso lo planteará tras confesar su ausencia en las salas de cine «desde hacía un cuarto de siglo», y encomiar el film de Robert Siodmak:

La emoción que he experimentado ha sido hondísima. En el cine se ve el todo y se ve la parte. Todo es continuo: la contemplación de una cara, solo la cara, en la pantalla, nos descubre un mundo anímico que en el teatro únicamente con muchas explicaciones podríamos comprender. Con *El jugador* en la mano [...], rememoro la visión intensa de Dostoyevski [...] en la pantalla; pienso en las posibilidades estéticas del cine («Teatro y cine», *La Prensa*, 26-III-1950).

Estos dos artículos que inauguran la lista de escritos que Azorín consagra al cine en la década de 1950 son, en cierta manera, un microcosmos conceptual de aquellos atributos que estima capitales en un film. No es aquí el momento de apretar al máximo tales conceptos pero sí puede resultar útil ofrecer algunas muestras que, cumple reiterarlo, cuestionan la tesis de que esa cinefilia azoriniana fuese simple esparcimiento de un jubilado, o huida ante los apremios de la creación literaria. Quizá el mismo Azorín –siempre irónico acerca de su perspicacia para analizar las películas que irá viendo–, haya colaborado involuntariamente en urdir este retrato poco propicio, cuando no burlón, por parte de algunos compañeros de letras. En cualquier caso, las tres cualidades que, a propósito de *El gran pecador*, pone en primer término constituirán el esquema ideológico más visible en esas docenas de textos consagrados al cine, y en una época donde triunfaba el relato ‘naturalista’ norteamericano o una visión de la vida testimonial, verista, del neorrealismo italiano. Ahora bien, no se olvide que la *Novelle Vague* empezará a alterar dicha hegemonía en 1958 con *Le beau Serge*, de Claude Chabrol.

Hace notar en efecto Azorín que la temporalidad –o el movimiento de imágenes suave, sin fisuras– constituye la cualidad más auténtica del discurso fílmico. Incluso, matiza, logra el cine crear un nuevo «concepto del tiempo» que, a su vez, regulará en buena medida nuestra percepción de la realidad. Señala, a ese fin, varias características fundamentales en la enunciación fílmica y que implican «una nueva revolución [...] en la sensibilidad, en la estética». Tales rasgos son: la «retrospección», la «simultaneidad» y la «anticipación» algo que D.W. Griffith había ya plasmado en sus obras, confiriéndole al cine una

incuestionable artisticidad: un acto estéticamente revolucionario, no se cansará de repetir más tarde Serguéi Eisenstein.

Y ello porque –razona Azorín– la «fábula, en el *cine*, dispone de las tres *direcciones*, podemos ver en la pantalla –y dentro de un mismo marco– lo que está pasando al mismo tiempo en otro lugar, lo que pasó y lo que pasará». Tal hecho supone que el espectador que contempla el relato que discurre por la pantalla «se encuentra [...] dominando el tiempo». Mas dominándolo en una acepción sensorial, no abstracta o imaginativa, según acontece con las historias verbales que se diseminan por un libro. Puesto que, concluye, «en la novela [...] se da, a querer, la pluralidad de tiempos, [pero] no es lo mismo imaginar esa pluralidad que estarla viviendo, con luz, con color, con figuras, con palabras, con movimiento» («El mundo nuevo», *ABC*, 24-V-1950).

2. LA METONIMIA FÍLMICA, CONDENSACIÓN DE LA REALIDAD

Hasta aquí esos juicios azorinianos en torno a lo que Rafael Utrera llama «la semántica de lo temporal»⁷, sin duda el resorte decisivo del cine –sería una incongruencia un film *estático*–: unas consideraciones, acaso livianas, no privativas de un crítico especializado en la imagen cinemática, pero muy sagaces siempre. Ahora bien, en segundo lugar –según se dijo ya– es consciente Azorín de que en la «dramaturgia del cine» el papel metonímico de esas imágenes acuosas, en movimiento, es otro aspecto a tener en cuenta siempre⁸. Y ello unido no pocas veces a la descripción por la cámara de la orografía del cuerpo humano: un descripcionismo que irá sacando a ‘flor de piel’ un muy concreto vivir psíquico –cuando no algún oscuro secreto–. Tiempo y espacio, por lo tanto, alimentándose mutuamente. O, mejor dicho, la pantalla como un *espacio móvil*, gracias a una sintaxis de planos, profundidad de campo y ángulos visuales que van creciendo al paso de más y más de tensiones dialécticas: el *montaje*, en una palabra. Había ya puntualizado Eisenstein en 1929 que «La cinematografía es, en primer lugar y antes que nada, montaje»⁹.

Unos tropos todos ellos, no hay que olvidarlo, de raíz novelesca pues, como solía insistir Roman Jakobson, la narrativa es un juego de

⁷ Rafael Utrera, «Prólogo», *ibid.*, p. 18.

⁸ Azorín, «XXXII. Las tres unidades», *El cine y el momento*, *ibid.*, p. 109.

⁹ Sergei Eisenstein, «The Cinematographic Principle and the Ideogram», en *Film Form. Essays in Film Theory*, Jay Leyda, ed., New York, Harcourt, 1977, p. 28.

metonimias, pero que su radical visualización fílmica avivará también a la postre –y en el terreno de la escritura– una potenciación de tales códigos. Es lo que con singular agudeza llama Azorín la «infiltración callada, clandestina» del cine en la novela a lo largo del siglo veinte («El primer arte», *ABC*, 11-VI-1950). En un inicio la novela influye en el cine –Dickens fue el ‘maestro’ de Griffith¹⁰– pero con el paso de los años la cinematografía modelará a su vez el relato literario. Hablando acerca de lo que él entiende como disparidades entre el género escénico y el cine recalca que este (a diferencia del «espacio limitado» teatral) dispone de «la visión del todo y la visión de la parte», en acotación idéntica a la que vimos en uno de sus textos sobre *El gran pecador*. Para agregar, facilitando una de las claves del cine, que

A veces en la parte está lo esencial; eso se pone de relieve en el *cine*; unas manos lo dicen todo; en una cara, contemplada aisladamente, observamos –sin engorrosas explicaciones– todo un estado anímico, todo un carácter. Basta con la crispación de las manos, con la luz de los ojos («El *cine*», *ABC*, 11-II-1950).

Tal hecho metonímico lo ejemplifica Azorín con el rostro del protagonista de *Ladri di biciclette*, de Vittorio de Sica: en este obrero que «anda y anda por la gran ciudad» podemos observar (gracias a una sucesión de primeros planos) un «entrecejo [que] se frunce» y unos ojos que «relampaguean». Y añade, lleno de entusiasmo, «toda la angustia humana [...] está contenida en los ojos» de esta criatura anónima que, al poco, «vuelve a sumirse en la oscuridad», disolviéndose en ella. Un simple «átomo», una vez más: «nadie», una vida «opaca»¹¹. No alude Azorín al neorrealismo en su acepción más sociológica pero ese razonamiento contiene, a mi juicio, una serie de sugerencias que sí nos trasladan al drama, tan individualizado, de un obrero –entre otros

¹⁰ Así lo destaca Eisenstein al observar en Griffith una serie de técnicas procedentes, sobre todo, de *Oliver Twist*, *Hard Times* y *Dombey and Son*. En particular, el montaje paralelo de diversas historias que, al cabo, convergen unas con otras; aceleraciones o suspensiones en el *tempo* narrativo o, asimismo, primerísimos planos de objetos, rostros que acrecientan el dramatismo del relato (S. Eisenstein, «Dickens, Griffith and the Film Today», *ibid.*, pp. 195-255).

¹¹ La «actitud» azoriana ante el mundo responde al «sentimiento que despiertan los objetos cotidianos» y «las vidas opacas» (Miguel Ángel Lozano Marco, «No hay más realidad que la imagen. Azorín, el creador como espectador», *Anales Azorinianos*, n.º 6, 1997, p. 67).

muchos en la Roma de 1948– en pugna con su indefensión, su pobreza... Todo esto quedará resumido, en turbadora metonimia, en esos *ojos* que tanto realza Azorín: un «símbolo» netamente fílmico que opera como una «condensación de la realidad», por citar una no menos feliz frase suya («La plástica de un siglo», *ABC*, 17-IV-1950).

Los asuntos fílmicos que toca el Azorín del medio siglo son múltiples y merecerían una atenta monografía que supera, con creces, las presentes cuartillas. Quisiera solo mencionar que, en dicha etapa de senectud se siente muy atraído por el cine estadounidense, acaso porque ha logrado un raro equilibrio entre el discurrir del relato, libre de estridencias formales, y la plenitud interpretativa de unos actores y actrices contrarios al abuso gesticular. Las películas americanas resultan, explica Azorín, muy eficaces como historias que resbalan, sin el menor escollo, por el tiempo de la enunciación y proporcionan al espectador – de manera muy sobria– aquellas noticias o situaciones imprescindibles para que pueda ir absorbiendo el film y, acto seguido, reconstruirlo en su imaginación. Aduce al respecto Azorín dos cintas que le conmocionan con igual intensidad a la que había experimentado al descubrir *El gran pecador. Solo ante el peligro*, de Fred Zinnemann (*High Noon*, 1952) y *El hombre que sabía demasiado*, de Alfred Hitchcock (*The Man Who Knew Too Much*, 1956).

High Noon es obra que Azorín contrapone a *Bienvenido Mister Marshall*, de Luis G. Berlanga, uno de los títulos más legendarios del cine español y, por ello, muy esquivo ante cualquier reproche. Nuestro autor, al contrario, se atreve a censurarlo, resaltando lo que a su juicio constituye un grave desacierto en esta obra: una voz relatora que habla y habla sobre lo que el espectador va viendo en la pantalla. Los reparos que esgrime Azorín son incontestables y hemos de celebrarlo como ejercicio de libertad interpretativa ante un film hoy mítico por razones muy notorias. Compara, en efecto, la presencia de una tan redundante *voz en off* con la visualización de la aldea en que tiene lugar *High Noon*, una visualización colmada siempre de resonancias psíquicas. Sin mediar palabra alguna esta aldea irá materializándose al paso de los sucesos que se desarrollan por sus calles, a través de una admirable deixis espacio-temporal. Y comenta con firmeza:

La primera explicación que nos da la voz de Fernando Rey, al comenzar la película, es la del pueblo en que ocurre la acción. Estamos viendo la plaza con su fuente esculpida en medio. ¿Era necesario este recurso de

explicación? [...]. No en la exposición de la obra, sino en su curso, vemos, sin explicaciones, sentimos, percibimos en la película *Solo ante el peligro*, la vida, el ambiente, la cotidianidad del pueblo en que acontece el drama. Lo estamos viendo en las visitas que Gary Cooper hace a los [...] vecinos que pueden auxiliarle [...]. Conocemos también el hotel del pueblo, el bar del pueblo. El ambiente ha sido captado por el arte y lo respiramos todos¹².

Solo ante el peligro es, por eso, una cinta «perfecta estructuralmente» y «una de las más bellas películas que hayan pasado por las pantallas»¹³. A su vez, *El hombre que sabía demasiado* es otro film sin grieta alguna, obra de un «virtuoso», Alfred Hitchcock, al que Azorín no nombra pero muy presente en el análisis que realiza de una trama nada sencilla, si bien de fácil asimilación para el espectador ya que las piezas del rompecabezas narrativo encajan unas con otras y están, en ocasiones, henchidas de un aire lúdico, chispeante, que aplaude. Muy en particular la secuencia que transcurre en el «taller de disecador de fieras [...] con gritos, golpes, artefactos que ruedan por el suelo». Una historia, en resumidas cuentas, que constituye un «inmenso mundo [...] coordinado, trabado, dirigido con habilidad perfecta, insuperable, magistral, como quien maneja unos juguetes. Y eso es precisamente la película: un jugueteo» («Recuadro de un virtuoso», *ABC*, 27-VII-1960).

Con dicha cita *hitchcockiana* finalizan esos apuntes en torno al conocimiento fílmico de Azorín en los años, ya, terminales de su vida (su último artículo, sobre Santa Teresa de Jesús y el cine, apareció en agosto de 1962). Se trata, qué duda cabe, de una «pasión de senectud», como bien dice J. A. Ríos Carratalá, apoyándose en una frase de José Ángel Valente. Una pasión no exenta de arbitrariedades, inconsistencias pero, eso sí, rica en agudas sugerencias reveladoras de que la pupila azoriniana estaba muy alerta ante las imágenes surgidas de la *pantalla mágica*. Mas ahora, y haciendo uso de esta fórmula tan cinematográfica del *flashback*, realizaremos una amplia retrospectiva, situándonos en el decenio de

¹² Esa *voz en off* tan enfadosa implica también un tratamiento no menos molesto de los aldeanos que protagonizan el film: una mirada paternalista, desde un ángulo de superioridad intelectual que se nos antoja algo elitista. Cosa que, por ejemplo, no ocurre en *La terra trema* (1948), donde Luchino Visconti describe con mesura la dignidad e ilusiones de un núcleo de pescadores de la Sicilia más pobre.

¹³ Azorín, «XVIII. Gary Cooper» y «XX. Donald», en *El cine y el momento*, op. cit. en nota 6, pp. 71-72 y 78).

1920, cuando el creador de *La voluntad*, tras unos inicios algo reticentes con el arte fílmico irá, paso a paso, descubriendo sus valores estéticos, al abrigo del surrealismo y su libre despliegue de las imágenes. E, igualmente, a partir de la percepción de que el cine es concisión, vivacidad narrativa (a diferencia de un teatro que él califica de muy estático o premioso).

3. LA GRAN GUERRA: RUPTURA SOCIAL Y CULTURAL

Si se nos permite esa analepsis, la progresiva aceptación del cine por el entonces maduro Azorín podemos situarla entre 1921 y los primeros años treinta. Diversos críticos han estudiado ya los artículos donde la cinematografía alcanza notable relevancia aun cuando, tras una minuciosa exploración de otros escritos de aquellos días, se descubren también alusiones fílmicas, breves, acaso metafóricas, pero nada insustanciales, y siempre en disconformidad con el *viejo* teatro del momento. Trabajos –y algún cuento– que Azorín dará a conocer en sus habituales tribunas de *ABC*, *Blanco y Negro* y *La Prensa* de Buenos Aires, sin olvidar un luminoso escrito impreso en *La Gaceta Literaria*. Hasta podríamos ensanchar esa retrospectiva un año atrás, observando alguna posible semilla de su futura cinefilia en unas notas relativas a un Góngora, enigmático e introvertido, en lucha con la realidad «externa», diríase que casi presurrealista, y a la caza de las representaciones psíquicas más íntimas («Góngora Club», *La Prensa*, 9-VII-1920).

Esa decantación de Azorín por el cine puede muy bien responder a una serie de estrategias analíticas que, según Richard Abel, se dan en los escritores que observan la eclosión, con el tránsito del siglo XIX al XX, de un espectáculo que, en cualquier caso, pronto sabrá crear sus códigos estéticos más inconfundibles (Griffith, Lois Weber, Eisenstein, el Chaplin de *A Woman of Paris*). Tales literatos ven en el cine una «innovación tecnológica», un «medio de información y educación», un «entretenimiento para las masas» o, finalmente, un «nuevo modelo y lenguaje artísticos» nada desdeñable¹⁴. Azorín se ajustará a estas líneas especulativas, aunque vaya encaminándose con cierta rapidez hacia una valoración del cine como *forma artística*, apoyada, eso sí, en una tecnología

¹⁴ Richard Abel, *French Film. Theory and Criticism. 1907-1939*, I, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. XIX.

fruto de los adelantos científicos que tuvieron lugar con la nueva centuria.

Las dos ideas rectoras que irán hilando el discurso azoriniano consisten en que el teatro, por lo general, se ha convertido en algo caduco, en tanto que el cine exhibe una indiscutible modernidad, y ello explica el fervor de la gente por ese nuevo arte: un fervor que va ampliándose también a las élites intelectuales. El cine, en buena medida, ha agilizado el ritmo de la enunciación narrativa¹⁵ y, además, gracias a técnicas visuales ajenas a la dramaturgia –en especial la sobrepresión– saca a la luz lo que el Azorín de aquella época más se afana en alcanzar: el enigmático espacio de las figuraciones inconscientes, donde bulle –no se hartará de repetirlo– la verdadera vida, una vida que poco tiene que ver con el mundo empírico. Una nueva modalidad descriptora que el autor, tanto en sus trabajos dramáticos como críticos, reitera una y mil veces, al arrimo del nuevo teatro vanguardista –Lenormand, Evreinoff, Pirandello, Gaston Baty– y de personalidades como Breton y Freud (con Góngora y Proust al fondo, junto a Maeterlinck o Rilke).

El cine se convierte así para Azorín, sobre todo hacia los últimos 1920, en el paradigma a suscribir por las artes escénicas: su indiscutible mentor, con todo derecho. De ahí el respeto que muestra –por lo menos teórico– por algunas películas de Jacques Feyder, Victor Sjöström y T. Hayes Hunter-Basil King. Y decimos teórico porque, pese a citarlas, probablemente no las visionara: el texto en que las menciona –como se verá en su momento– parece ser cita indirecta de dos ensayos. Uno, de Ricciotto Canudo y, el otro, del psicoanalista René Allendy, muy atento al arte fílmico (la huella hipertextual, o transtextual, de Allendy se deja notar en los juicios azorinianos sobre el cine mudo, prolongándose, si bien con menor intensidad, por los años cincuenta).

Tras la lectura de los artículos o alguna declaración acerca del cine, a más de algunos breves pasajes de otros textos destinados *in extenso* al teatro, así como diversos cuentos donde las afinidades con el arte fílmico son innegables, en el Azorín de la década del veinte sobresalen cinco vectores temáticos. El primero, de carácter curvilíneo, envolvente o epocal, y que contiene –condiciona, mejor dicho– a los cuatro

¹⁵ Para Alfred Hitchcock el ritmo constituye una «de las técnicas propias del cinematógrafo» y eso «tuvo lugar cuando D. W. Griffith [...] empezó a ensamblar los diversos fragmentos de película, los planos, para convertirlos en secuencias. Era el descubrimiento del ritmo cinematográfico por la utilización del montaje» (François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Ed., 1974, p. 49).

restantes. Todos ellos, sea de manera directa u oblicua, ayudan a impulsar la cinematografía como modelo estético muy a tener en cuenta y que supone un punto de inflexión en nuestra cultura: un nuevo arte con visos revolucionarios. Veámoslos.

Advierte Azorín, en primer lugar, que la Gran Guerra ha favorecido la «ruptura» con las «normas antiguas», facilitando la floración de una «multiplicidad prodigiosa, caótica» de «fórmulas y tendencias» («De las candilejas», *ABC*, 15-IX-1927). La «tremenda» sacudida bélica es, en su sentir, decisiva en el cambio de mentalidades, costumbres, estéticas que se deslizará, imparable, por los años veinte. Ha constituido una «ventolera que «lo ha destruido todo» y exige, como respuesta, una radical «renovación». Por ello, agrega –aunando psicoanálisis, cine y teatro–,

Los partidarios de la renovación decimos y no nos cansamos de repetir: «El cinematógrafo [...], las exploraciones de lo subconsciente, la inquietud que ha producido la guerra han cambiado las condiciones de la vida. Y si la sensibilidad es otra, el teatro ha de ser también otro» («El teatro en España», *La Prensa*, 23-I-1927, y «Siguiendo a Tamayo. Lógica», *ABC*, 31-X-1929).

Una «sensibilidad» entre refinada y nihilista: lo que É. Tonnett-Lacroix denomina el «nouveau mal de siècle»; casi una vuelta al romanticismo¹⁶. Pero, como bien matiza el propio Azorín, un «neorromanticismo más desordenado, más libre que el antiguo», o sea un «superrealismo» poderoso al tiempo que esquivo a cualquier definición («De las candilejas», *ABC*, 15-IX-1927). Y sensibilidad cuyos síntomas más sustanciales serían un neoespiritualismo morboso, fantasmal; la conciencia de la fragilidad del yo y su desintegración, o desplome, por las simas de la neurosis; el rechazo de una realidad vulgar, perturbadora, etc. Es el caso de Pirandello, en cuyas obras la personalidad humana aparece «fugitiva e inestable» y «No sabemos nosotros mismos quiénes somos» («El teatro de Pirandello», *ABC*, 1-VI-1925). En suma, un «nihilisme radical» que –en cita ahora de Maurice Nadeau– «s'étend [...] a toutes les manifestations» de una «civilisation qui a perdu ses raisons d'être», al provocar la primera guerra mundial¹⁷.

¹⁶ Éliane Tonnett-Lacroix, *Après-guerre et sensibilité littéraires (1919-1924)*, Paris, Sorbonne, 1991, p. 156.

¹⁷ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, pp. 186-187.

Tal acontece en gente de teatro como el ya citado H.-R. Lenormand, J.-V. Pellerin, Simon Gantillon o J.-J. Bernard –que mucho admira Azorín–, miembros además de *l'école du silence*, propiciada por Gaston Baty y deudora, en parte, de las nuevas fórmulas fílmicas. Las confluencias entre esos autores y nuestro escritor son bien patentes: unos dramaturgos que, por encima de todo, rompen con la tradición verista de André Antoine y su Théâtre-Libre: lo que el crítico Jules Marsan, muy elogiado también por Azorín, llama el «réalisme officie»¹⁸. Se trata, en resumen, de una atmósfera turbia, malsana, surgida tras el desastre de 1914 y cuya toxicidad había sido prevista por Freud cuando alude a la descomposición moral del «Estado combatiente», que cede a «todas las violencias», originando con ello no poca perplejidad al «ciudadano del mundo civilizado». Y, a su vez, algo que se convertirá en asunto predilecto de muchos escritores y cineastas de la década del veinte: «La muerte no se deja ya negar» y «tenemos que creer en ella». Puesto que los hombres, concluye Freud, mueren «decenas de millares, a veces, en un día»¹⁹.

Todo eso se disemina como una herida psíquica por los años veinte: también las heridas físicas –los hombres lisiados, las ciudades reducidas a escombros– son tema harto visible en novelas, piezas escénicas y películas europeas o estadounidenses. Varias de ellas son mencionadas por Azorín y una, hay que destacarlo, será vertida al castellano por él: *Maya*, del antes citado Simon Gantillon²⁰. Lo mortuorio con su despliegue de espanto, disolución, onirismo, recogimiento metafísico constituye asimismo –en sintonía con el surrealismo– materia crucial en *Lo invisible*, como bien saben los lectores más devotos del creador de *La voluntad*. Es, en definitiva, el triunfo del antinaturalismo, el cuestionamiento de «les excès du théâtre libre», a saber, una «réaction contre le réalisme», y su sustitución por una literatura dramática orientada «à suggérer au lieu de montrer», como hace notar Benjamin Crémieux en su ensayo «Théâtre de connaissance», otro escrito decisivo

¹⁸ Jules Marsan, *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Cahiers Libres, 1926, p. 265.

¹⁹ Sigmund Freud, «Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte», *Obras completas*, II, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 1005, 1010 y 1019.

²⁰ Sus señas son: Simon Gantillon, *Maya*, Azorín, trad., *La Farsa*, n° 127, 15 febrero 1930. Pieza estrenada en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 25 de enero de 1930. El propio Gantillon haría un guión de esa pieza para el film del mismo título dirigido por Raymond Bernard en 1949.

para el Azorín de los últimos 1920 (abundan, también, en sus artículos regueros intertextuales procedentes de este valioso trabajo)²¹.

Es preciso poner de relieve, en segundo lugar, que la Gran Guerra fue un hecho cardinal en la floración del surrealismo, conforme se ha sugerido ya. Juntamente con el repudio moral, un André Breton descubrirá allí «la *pensée parlée*» cuando, haciendo suya la exégesis psicoanalítica de Freud, vaya copiando los monólogos de los militares heridos, repletos de incoherencias e imágenes insólitas —es decir, con «un très haut degré d'*absurdité immédiate*»—. Un «mode d'expression» al que asignaría con el nombre de «*SURREALISME*», en cursivas y con mayúsculas²².

Pone el acento Azorín en que el superrealismo constituye uno de los frutos más relevantes que ha generado la guerra, con sus secuelas de desajuste emocional e inversión de las mentalidades. Indica sobre todo que el surrealismo, al lado del psicoanálisis, saca a la luz ese «núcleo vital», henchido de «oscuridad», oculto en nuestro yo, y poblado de imágenes que navegan por las aguas revueltas de un psiquismo adverso a la cronología convencional («La interpretación escénica», *ABC*, 23-IV-1926)²³. Núcleo del que irradian —apunta en otro escrito— las «fuerzas misteriosas» y «terribles» del inconsciente («Libros sobre teatro», *ABC*, 21-VII-1927). De hecho, muy poco antes había ya especificado que el surrealismo se ha impuesto en las letras y a él se consagra —aunque de manera nada subversiva— en una dirección tanto teórica como creativa («El superrealismo es un hecho evidente», *ABC*, 7-IV-1927). Y en ese mismo artículo deja claro también lo dicho arriba: «La vida actual —tras la [...] guerra— nos impulsa a la superrealidad», asumiendo la tesis acuñada por Breton en su *Manifeste* del año 24 de que «gran parte de nuestra

²¹ Benjamin Crémieux, «Théâtre de connaissance», *La Nouvelle Revue Française*, n° 162, marzo 1927, p. 390. Y todo ello porque la Gran Guerra —y sus tan dañinas secuelas— ha supuesto el derrumbe del «sentiment du réel», con la consiguiente disolución de «l'unité» del ser humano (*ibid.*, p. 390).

²² André Breton, «Manifeste du surréalisme. 1924», en *Manifestes du Surréalisme*, pp. 10 y 11; en <http://www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/esquivos/Bretonsour.pdf>. (consulta: 10 de enero de 2016).

²³ Ese carácter acuoso, nocturnal del subconsciente constituirá el meollo de *Superrealismo*: un «acuario de aguas oscuras donde hay también anémonas y actinias con sus filamentos sedosos» y «pulpos voraces» (*Superrealismo, Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, p. 799).

existencia está embargada por el sueño», siendo por tanto este último «una considerable realidad».

Una inmersión en nuestro yo más secreto que Marcel Proust había aquilatado en toda su riqueza pocos años atrás: un Proust que Azorín leerá «con avidez», según confiesa en uno de sus mejores escritos dados a la prensa. En él anota una cualidad capital en este novelista: «*La labor de lo subconsciente*», una labor desplegándose en forma de «condensaciones» surgidas de nuestro inconsciente y que, por algún «incidente» imprevisto, salen al exterior, a la realidad más tangible, sedimentando en ella una constelación de «recuerdos de sensaciones», hasta darle «viveza» y «plasticidad». Mudándola, así, en literatura («El arte de Proust», *ABC*, 4-XII-1925). Todos esos juicios rebrotarán con firmeza, y mayor amplitud, poco tiempo después cuando el autor se involucre ya enteramente en ponderar las cualidades más originales del cine.

El surrealismo que profesa Azorín es, con certeza, suave, idealizante, al contrario del surrealismo de Breton y sus compañeros, siempre blasfemo, provocativo, en busca de una instintividad que – creen– representa la liberación de cualquier atadura moral. Es el caso de algunos versos del joven Dalí, o de diversas secuencias de los dos filmes preparados por Buñuel y el propio Dalí: los obispos putrefactos de *La edad de oro*, que yacen entre las rocas del Cabo Creus, son buen indicio de ello. Ese surrealismo *blanco* quedará afianzado por nuestro autor en 1930 cuando, en su autocrítica a la traducción que hace de la ya citada *Maya*, declare que dicha obra pretende «infiltrar de delicadeza una realidad ruda» y, con ello, «elaborar un nuevo realismo» que esté «impregnado de una sutil idealidad»²⁴ («Autocríticas», *ABC*, 23-I-1930).

En otros términos, el surrealismo «aguado» de Azorín no está exento de concepciones abstractas, y se desliza de continuo por ese idealismo al que nunca querrá, o sabrá, renunciar²⁵. Lo atestigua un cuento que sale al público por esas mismas fechas: «Superrealismo. Las tres caretas» (*Blanco y Negro*, 2-II-1930). En él figuran tres máscaras colgadas en el muro de una tienda cuyo dueño es un anciano con apariencia diabólica. No son máscaras inertes: hablan y hablan entre sí, haciendo «extrañas muecas» (la visualización ‘fílmica’ es, aquí,

²⁴ Azorín, «Autocríticas. *Maya*, la famosa comedia de Gantillon, se estrena el sábado en La Zarzuela, traducida por *Azorín*», *ABC*, 23 de enero de 1930.

²⁵ Ana María Freire, «Azorín, el teatro y su teatro», en *Ciclo de conferencias: el Madrid de Alfonso XIII*, Madrid, Ayuntamiento, 1998, p. 23.

considerable, ayudada además por una escritura muy austera, libre de arborescencias sintácticas). Pero ese clima tan inquietante se enfría a causa del aviso con que finaliza el cuento: estamos en cuaresma y en la frente de los personajes hay «una crucecita de ceniza» y, en su bolsillo, un papel con la frase *Memento homo...*

Lo absurdo –tan primordial en el surrealismo– queda pues condicionado en Azorín por un excesivo alegorismo: *lo maldito* es ajeno a su escala de valores, incluso durante estos años veinte en que absorbe con fruición las primicias que le llegan de París y que suele comprar en la Librairie Centrale de Bayona. Su surrealismo es muy plástico, pero apenas rompedor: moralizante en unos casos; festivo en otros. Aunque de forma pasajera se descubra en él alguna imagen insólita, inquietante, sobre todo en *Superrealismo*. En esta obra tan metanarrativa –tan ‘nivolesca’, casi– se trasluce en efecto uno de los temas fetiches del surrealismo y, nuevamente, de modo muy cinematográfico, gracias a un discurso asindético, rico en anáforas y geminaciones. A saber, el motivo de la mano que brota de la subconsciencia, va tomando cuerpo, se agiganta y se vuelve un órgano extraño a su dueño (piénsese en *El perro andaluz*, o en diversas fotos de Dora Maar, Lee Miller y Man Ray, segregando al máximo una turbulenta sexualidad). He aquí esas líneas:

La mano; la mano que emerge del condesijo de los recuerdos; la mano que surge de lo subconsciente; la mano que aparece en todas partes, en todos los momentos. Mano grande, inmensa [...]. No poder olvidar la mano; echarla hacia dentro –dentro de lo confuso, dentro de lo olvidado– y repentinamente saltar ante los ojos la mano. Caos; espacio negro; ámbito en que se agitan confusamente recuerdos, emociones, imágenes. [...] Mano que se dirige hacia un picaporte; el picaporte de una puerta. [...] De pronto, en su marcha hacia la puerta, la mano se detiene. No puede avanzar. Sentimiento [...] de leve temor en el personaje que tiene la mano tendida²⁶.

²⁶ Azorín, «X. Manos», *Superrealismo*, en *op. cit.* en nota 23, p. 811. Por otro lado, en este episodio puede haber también alguna huella procedente de los *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*: el niño que observa, aterrorizado, cómo se le acerca una mano «grande», tras salir de un muro, y que «se movía sola, casi como un animal acuático» (Rainer María Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, F. Ayala, trad., Madrid, Alianza Tres, 1988, pp. 66 y 67). Azorín dedicaría por aquellas fechas al autor de *Elegías de Duino* un artículo donde resalta, nuevamente, las discordancias entre la vida más prosaica y una sensibilidad enfermiza, neurótica (conforme ocurre, a su juicio, con Góngora). Escribe, en ese sentido, que la «realidad externa, brusca, gruesa» es enemiga del poeta si bien

Es, al respecto, muy ilustrativo que Azorín admire la obra de N. Evreinoff *Entre los bastidores del alma*, donde el escenario se transfigura en una cavidad torácica, ocupando gran espacio la columna vertebral, los pulmones, el corazón. En dicha cavidad luchan entre sí «el yo racional, el yo pasional y lo subconsciente», es decir, los yoes que «constituyen [...] la persona humana». Se pelean por culpa de una muchacha de la que están enamorados los tres. Y, de improviso, «suena una detonación: el drama se ha producido: en una de las paredes del pecho [...] se ha abierto un agujero y salta un grueso chorro de sangre». Un conflicto que se desarrolla en forma de pesadilla, por medio de situaciones ilógicas, si bien concluya irónicamente. Dado que, tras la refriega, entra en esa caja torácica un jefe de estación alzando nervioso un farolito. Se dirige al subconsciente y le dice: «¡Eh, caballero, el viaje ha terminado! Hemos llegado a la estación. El yo subconsciente se despereza y exclama: «¡A mí lo mismo me da!». Y termina la obra («Nicolás Nicolaewitch Evreinoff», *La Prensa*, 8-IV-1928).

Un brillante testimonio, en definitiva, de extrema visualización teatral, asumiendo sin ambages algún que otro código filmico. Y, junto a eso, de manera ahora simbólica, la nueva percepción del ser humano como un manojo de yoes conscientes e inconscientes, siempre en pugna. Azorín no podía rechazar tal planteamiento escénico, a la vez pictórico y psicologista, de acuerdo con el freudianismo tan en boga por aquellas fechas. La pesadilla, no obstante, se disolverá en forma de humor absurdo, aunque nada sedicioso o provocador.

Una literatura dramática ciertamente visualizada y en busca de los secretos psíquicos que habitan, o malviven, en nuestro ser. Ahora bien, es la cinematografía el arte que parece más cercano –por su diégesis tan fluida– a esa existencia plástica, líquida: aquí radica el fundamento del culto surrealista por el cine y el influjo de este en las restantes modalidades artísticas. Antonin Artaud ponía bien en claro por el año 1927 que «Le cinéma est essentiellement révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation. [...]». Si le

este –a través de su temperamento tan sutil– logrará descubrir, no sin dolor, la «esencia de las cosas» que yacen en dicha realidad, mudándolas al cabo en palabra artística (Azorín, «Los poetas», *Blanco y Negro*, 16 de octubre de 1927).

cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas»²⁷.

Y poco después sentenciará Ludwig Wittgenstein que «el cine es algo muy parecido al sueño y las ideas freudianas son susceptibles de aplicarse inmediatamente a él»²⁸. Curiosísimas afinidades pictóricas, qué duda cabe, entre la cinematografía y el deslizamiento de las imágenes en una pesadilla: figuraciones a menudo, anómalas, troceadas, pero en todo momento vivaces. Se trata, en resumen, de una misma «iconographie» y de ahí el gusto de algunos cineastas por «des miroirs, les reflets, les déformations»²⁹.

Los surrealistas, por lo tanto, descubren en el relato filmico unas posibilidades hasta entonces inéditas para visualizar los sueños, las alucinaciones, los deseos *latentes*: también Azorín, como iremos viendo. Es decir, el inconsciente en su mayor pureza: «l'envers du décor logique»³⁰. Por eso, y en cita de Ado Kyrou, «le cinéma est d'essence surréaliste», al constituer «le moyen d'expression rêvé du contenu latent de la vie»³¹. Puesto que, y cumple destacarlo nuevamente, el film se desarrolla en el tiempo, con imágenes que crecen, se funden unas con otras, mediante técnicas narrativas muy específicas y que, además, inciden en el espectador de manera «fisiológica», sin la menor huella racionalizadora³². Recursos como el fundido, la distorsión de la imagen y la sobreimpresión (y que tanto parece atraer al Azorín de 1927, a propósito de las películas de Jacques Feyder y Victor Sjöström *Crainquebille* y *La carreta fantasma*), gracias a los cuales podemos observar en la pantalla que la realidad móvil de la psique se impone a esa otra realidad exterior, cotidiana, hasta llegar a desfigurarla.

No obstante, y en unas lúcidas páginas, cuestionará G. Díaz Plaja la posibilidad de un cine surrealista, dado que si la esencia del surrealismo es el «automatisme psychique pur», tal cosa «presuposa un factor mòbil d'expressió». Sin la menor duda, «les arts que poden assolir

²⁷ En Alain Vimaux, «La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1968, XX, n° 20, p. 265.

²⁸ Ludwig Wittgenstein, *Movimientos del pensar. Diarios*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 31.

²⁹ Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme et les arts*, II, Paris, Payot, 1980, p. 255.

³⁰ Maurice Nadeau, *op. cit.* en nota 17, p. 10.

³¹ Ado Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, Ramsay, 2005, pp. 13 y 15.

³² Umberto Eco, «Cine y literatura: la estructura de la trama», en *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970, p. 195.

una veritable expressió de la subconsciència, són les arts de moviment. Literatura. Música. Cinema». Pero se atisba aquí –matiza nuestro profesor– un «problema» de «interès vivíssim», si se tiene en cuenta que la «ortodòxia surrealista obliga a l'expressió automàtica». Algo muy difícil en términos fílmicos, ya que «la translació a *l'écran* d'aquesta expressió suposa sempre un artífici intel·ligent. Una tècnica. Una preparació acurada i conscient de tots els detalls. Un *scénario* realitzat d'una manera perfecta»³³. Dicha contradicció, en fin, explica que Dalí defendiera el film «anti-artístico», única vía para lograr una «palpitación pura», e «intensa», libre de cualquier maquinismo³⁴.

4. EL CINE, PINTURA EN MOVIMIENTO

En tercer lugar, una nueva secuela de la guerra sería, juntamente con el surrealismo –pero abriéndose a espacios sociales más amplios–, el culto al espiritualismo, lo mortuorio, lo espiritista e hipnótico. El mundo de los fantasmas, en suma, que pueden llegar a mezclarse con hombres y mujeres, deformándolos al cabo en insólitas hibridaciones psíquicas: la «realidad fantasmagórica», en frase del mismo Azorín («El teatro de Pirandello», *ABC*, 25-XI-1925). Una temática que dio pie a destacables películas, incardinadas en el expresionismo germano surgido tras 1918 (Wiene, Murnau, Lang, Wegener) e, igualmente, en el cine americano, ya sea en una vertiente abstracta o por la línea del *horror film*, con tanto sabor expresionista también, sin olvidar una cierta fusión entre ambos estilos que logró materializarse en diversas películas nórdicas, firmadas por Carl Th. Dreyer y Victor Sjöström. Un «dúgubre fantasear» que desaprobarán Serguéi Eisenstein y otros cineastas soviéticos pues, a su entender, resulta «demasiado extraño al espíritu [...] joven y robusto de la clase que iba ascendiendo entre nosotros»³⁵.

Mas tampoco cabe desdeñar, inmersos en esa atmósfera fantasmal, una pieza dramática: la obra del inglés Sutton Vane *Outward Bound*, cuyo estreno en Londres el 17 de septiembre de 1923 fue apoteósico. Dicho escritor había combatido en la guerra y, traumatizado por ella, decidió redactar este singular drama cuyo éxito fue debido, en

³³ Guillem Diaz Plaja, *Una cultura del cinema*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1930, pp. 54 y 56-57.

³⁴ Salvador Dalí, «Film-arte Film-antiartístico», *La Gaceta Literaria*, 15 de diciembre de 1927, p. 5.

³⁵S. Eisenstein, *op. cit.* en nota 9, pp. 202 y 203.

mayor o menor medida, a las secuelas psíquicas que el conflicto había depositado en su país, que contaba con innumerables jóvenes muertos en los campos de batalla. En ese texto se concentra, a las claras, un *zeitgeist* repleto de pesadillas entre espirituales y espiritistas: el *universo invisible* (por decirlo con el famoso libro de E. González-Blanco) iba esparciéndose por extensos sectores de la sociedad occidental. Una ‘sensibilidad histórica’ que se atisba asimismo en el film *Los muertos nos rozan*, de T. Hayes Hunter y Basil King, donde un personaje asesinado por mantener relaciones adúlteras con la mujer de su compañero de estudios retorna, en forma fantasmal, para implorar perdón por el daño que ha infligido en el pequeño círculo amical.

Menudean en las narraciones de Basil King (entonces muy popular entre el público *middlebrow* angloamericano) los fantasmas que han abandonado el ropaje físico, vagan por el espacio y acusan una sensibilidad febril, temblorosa. Les perturba, sobre todo, su disolución en la memoria de los vivos, tal y como sucede en *The Ghost's Story*, uno de los principales relatos de este autor, a menudo tan sumiso al didactismo moralizante. Sabe crear a su vez B. King un clima anímico muy sugestivo, muy gráfico, que recuerda alguna que otra técnica fílmica. Así en *The Spreading Dawn*, otro buen cuento, puede observarse, en forma ahora de ‘sobreimpresión’, el fraccionamiento de un personaje en trance de morir: el alma va lentamente desasiéndose de un cuerpo que observa «marchito», las manos «rígidas» y «el cabello extendido por el lecho». Y razona: «Ella era ya el pasado, lo engañoso, lo hiriente»³⁶.

Una fluencia, por consiguiente, de imágenes fantosmas u oníricas: la pantalla se puebla de fantasmas y esos fantasmas hieren las capas racionales del espectador para, a renglón seguido, introducirse en su imaginación, cohabitando con seres no menos irreales. La polisemia que destilan voces tales como *imágenes, fantasía, imaginación, ensueños*, desdoblamientos del ser humano entre *lo carnal* y *lo espectral* es asunto recurrente en los textos sobre teatro y cine que Azorín fue publicando por la década de 1920. ‘Fantasmas’ que se avistan, asimismo, en sus piezas dramáticas de aquellos días bajo el impulso originario de Maeterlinck y, más tarde, de Rilke y sus *Apuntes de Malte Laurids Brigge*, cuya traducción francesa de 1926 bien pudo manejar. En esos *Apuntes* podemos distinguir, por cierto, algún que otro ser invisible que ejerce un

³⁶Basil King, «The Spreading Dawn», en *The Spreading Dawn. Stories of the Great Transition*, New York, Harper, 1927, pp. 33 y 39.

influjo maléfico sobre los vivos –así, Cristina Brahe– e, incluso, alcanza un notable grado de aleación mental con dichos personajes carnales³⁷. Sin olvidar, por supuesto, el ya citado *Outward Bound*, que tanto turbaría a Azorín y cuya versión española se estrenó en Madrid, el 28 de abril de 1926, bajo el título de *El viaje infinito*.

En esta obra el camarero de un transatlántico que navega hacia *la otra orilla* –la propia Muerte, de ademanes «calmosos» y voz «dulce»³⁸– irá revelando a los pasajeros su peculiar situación: han dejado de vivir y es inútil evocar esa vida, pues la memoria se diluye poco a poco. De este modo –agrega Azorín– «El terror acaba por apoderarse de todos [los personajes]» («Novedades teatrales», *La Prensa*, 18-VII-1926). Nuestro autor quedó, en verdad, muy conmovido por *El viaje infinito*: así lo confiesa en diversos artículos. En uno de ellos declara que

en la otra vida, Plutón juzga a [...] Esquilo, Eurípides, Sófocles; en la comedia moderna, los valores juzgados [...] son morales. En *Las ranas*, de Aristófanes, el trasatlántico de la comedia inglesa es una barca, la de Caronte; y en la comedia moderna, en vez de ser un solo personaje el que hace el viaje, son varios («Todo está hecho», *ABC*, 8-VI-1926).

Pieza, en fin, que bien pudo depositar alguna semilla en el *Doctor Death*, de 3 a 5, estrenada un año después, y donde el Ayudante de la Muerte revela asimismo a la protagonista que ya no es un ser de carne y hueso, sino una conciencia ajena al mundo real: un muerto, o fantasma, que habla y habla, intentando recordar una existencia ‘previa’ por entero desvanecida. Un clima espectral acentuado aún más gracias a una luminosidad verdosa que irá envolviendo al personaje, según acontecía en la puesta en escena madrileña de *El viaje infinito*: el verde, color del

³⁷ Rainer María Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, *op. cit.* en nota 26, especialmente pp. 13-15, 23-26, 59-64 y 112-113. No puede obviarse, además, que las líneas preliminares al frente de la trilogía *Lo invisible* –escritas en mayo de 1927– están dedicadas a Rilke: en ellas confiesa el autor que «La lectura de [...] *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* –el libro de la Muerte– ha suscitado estos tres actos» (Azorín, *Lo invisible, Obras selectas*, *op. cit.* en nota 23, p. 1252). Las señas de la edición francesa de esos *Apuntes*, o *Cuadernos* que –repito– bien pudo consultar Azorín son: Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, M. Betz, trad., Paris, Émile-Paul Frères, 1926. Sin embargo, no figura en los fondos bibliográficos de la Casa-Museo Azorín.

³⁸Sutton Vane, *El viaje infinito, Comedias*, nº XVII, 12 junio 1926, p. 2.

misterio y de la muerte³⁹... Influencia que acaso pueda ampliarse a *Brandy, mucho brandy*, cuyos personajes se mueven en un «ambiente de patética irrealidad» y «no se sabe si los muertos viven o si los vivos están muertos» (Azorín, «Autocríticas. *Brandy, mucho brandy*, *ABC*, 17-III-1927).

Una atmósfera irreal, en última instancia, que reaparece en otro drama que conmovió no menos a Azorín: la obra de Shalom Anski *Le Dibbouk*, o *Entre deux mondes*, cuya traducción saldría en París el año 1927. Una vez más asistimos a una serie de mezclas fantasmáticas y carnales, en este caso un espíritu errático que se adhiere al cuerpo de una muchacha para vampirizarlo gradualmente: tal es la expresión del término hebreo *dibbuk*. De obra «superrealista», la califica Azorín: un «sueño» que se despliega por el espacio escénico de manera «vaga, incierta, fantástica». Y lleno de entusiasmo, concluye eufórico: «¡En marcha por la nueva vía», puesto que esa «nueva estética» supera, con creces, las «obras producto de una doctrina y una práctica usadas, conocidas» («Una obra superrealista», *ABC*, 14-IV-1927).

Diríase, en última instancia, que un cierto espiritualismo va calando en algunos sectores de la cultura de entreguerras, nada lejano al psicoanálisis, el hipnotismo, el expresionismo y el surrealismo, rompedores con los modelos tradicionales de orden mimético o positivista. Sin menospreciar –en el terreno de la literatura dramática– el impulso de un dramaturgo como Henri-René Lenormand, figura estelar en el teatro francés de la época, arropado siempre por escenógrafos del fuste de Camille Corney, Firmin Gémier, Georges Pitoëff o Gaston Baty. Sus piezas *Le Mangeur de rêves* y *L'Homme et ses fantômes* (donde la figura mítica de don Juan aparece sexualmente ambigua) fueron muy admiradas por Azorín y de ellas dijo Daniel-Rops que «doivent [...] quelque chose au Professeur Freud»⁴⁰.

A continuación, y en cuarto lugar, sin moverse Azorín del espacio escénico observa que –gracias a los avances industriales–, la

³⁹ La plenitud semiológica del verde como indicio de lo enigmático y lo mortuorio será esencial, años más tarde, en la película de Alfred Hitchcock *Vértigo* (1958), que no consta viera Azorín, tan interesado a la sazón por el cine en color. No conviene, empero, olvidar que en ese film la necrofilia que experimenta su protagonista es, en rigor, fruto de unas simulaciones de las que él no es consciente: el color, por tanto, como proyección subjetiva.

⁴⁰ Daniel-Rops, *Sur le théâtre de H. R. Lenormand*, Paris, Cahiers Libres, 1926, p. 123. Este estudio dejó también cierto poso en Azorín, según lo acreditan varios artículos suyos de aquellos años.

luminotecnia, con sus juegos de luces y sombras, resulta determinante para el teatro: implica una nueva rítmica visual, no menos fecunda en expresividad. Lo descubre en los escritos de G. Baty y F. Gémier; en las representaciones teatrales de Georges y Ludmilla Pitoëff en el Madrid de 1927; en las piezas dramáticas de H. R. Lenormand y J-V. Pellerin. Lo defiende, lo propaga en sus artículos y lo plasma en su teatro, en su narrativa corta: piénsese en *Brandy, mucho brandy*, en cuentos como «La mayor emoción», y el ya mencionado «Superrealismo. Las tres caretas» (obras, todas ellas, que salieron de la imprenta entre 1926 y 1930). En *Brandy, mucho brandy*, la protagonista experimenta en el tercer acto varios sueños –se mueve entre la realidad y la irrealidad– y ello quedará enfatizado con una iluminación verde y roja. Una acotación dice: «En toda la escena que sigue se supone que Laura, dormida, tiene un ensueño. Aparece en la puerta un viejecito. Le envuelve un vivo foco de luz verde. Va vestido de negro». Y en otra, puede leerse: «Aparece don Lorenzo, joven. Joven y apuesto. Un nimbo de luz roja rodea su persona». E indica Azorín, en las notas finales alusivas al diseño escénico de su obra, que «A los dos aparecidos los iluminaban, además de las luces verde y roja, un blanco fulgor que –en el sitio donde se hallaban colocados– ascendía del foso a través de un grueso cristal, y que aparecía y desaparecía al aparecer o desaparecer las figuras»⁴¹.

En un artículo muy reacio al teatro verbal, y basándose en diversas acotaciones que hace del libro de G. Baty *Le Masque et l'encensoir* –impreso en 1926–, aduce Azorín que el texto «es solo uno de los elementos» teatrales y, entre esos elementos, la luz constituye «un factor de primer orden». Incluso advierte –citando una frase del mismo Baty– que si un escenógrafo «no dispone de luces apropiadas, las logra poniendo papeles de colores delante de los focos blancos». Un buen ejemplo, en fin, de esa ‘estética de la pobreza’ con la que Georges Pitoëff había alcanzado memorables resultados en sus espectáculos, tanto en la Unión Soviética como, después, en la Europa occidental («Contra el teatro literario», *ABC*, 21 abril 1927). Y en un nuevo escrito hará Azorín hincapié en que la luz –y sus discordancias con las sombras– es lo que identifica el teatro moderno, alejándolo irremisiblemente del antiguo. Pues, señala, «no existía» en las viejas tablas

⁴¹ Azorín, *Brandy, mucho brandy*, Madrid, Caro Raggio, 1927, pp. 155, 164 y 196.

un elemento de que nosotros disponemos; me refiero a la luz eléctrica. De luces variadas, espléndidas, se disponía antiguamente; pero no de una luz tan fácil de emplear, tan dúctil, digámoslo así, tan fluente, tan dócil, tan perdurable. Y en la luz –en el llamado cuadro de luz– reside la superioridad del moderno director de escena sobre el antiguo («De las candilejas», *ABC*, 15-IX-1927).

Detrás de todo eso está la lección plástica del cine: Azorín se percató de tal hecho, lo que le conduce a valorar aún más un atributo básico en la *dispositio* filmica. Una y otra vez, tanto en los años veinte como en el medio siglo (lo apuntamos ya), insistirá en que el cine es el arte de las luces y las sombras. La semilla de ese énfasis a favor del claroscuro –con las derivaciones mentales que ello aviva en el espectador– pudo nacer de la lectura que realiza de los ensayos de R. Canudo contenidos en *L'Usine aux images*, libro que salió al público el 15 de septiembre de 1926⁴². En dicha obra se caracteriza el cine como «peinture en mouvement», subrayándose que «La peinture n'est que lumière, au fond, jeu de lumières, harmonisation des états de lumières dont les contours s'appellent: formes. L'Oeuvre cinématique, le film, n'est en définitive que l'exaltation la plus immédiatement émouvante de l'écriture de la lumière»⁴³.

Un año más tarde Azorín, impresionado por los antes citados espectáculos de Georges y Ludmilla Pitoëff –donde la luminotecnia jugó un papel muy activo–, nos regalará una reflexión pictórica que resulta utilísima para el teatro y, sobre todo, para la cinematografía. Refiriéndose a José de Ribera comenta que «en una estancia [...] a oscuras, abría en el techo un agujero y por él dejaba [...] filtrarse la luz. La luz que caía en las densas tinieblas sobre la figura que el pintor había escogido». Para preguntarse, entusiasmado: «¿Y no es este casi el procedimiento de Pitoëff?» («El actor en el museo», *ABC*, 14-XI-1927). Poco después, en unas declaraciones con destino a *La Pantalla*, y aludiendo ahora al cine, resalta que este arte «dará todo su relieve a la luz, a las sombras», aflorando de ese modo nuestro «subconsciente». Había ya algún tiempo atrás Azorín confesado, igualmente, su devoción por el uso lumínico que Georges y Ludmilla Pitoëff prodigaron en la realización del drama de L.

⁴² En el colofón de ese libro podemos leer, efectivamente: «Achevé d'imprimer le quinze septembre mil neuf cent vingt six» (Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, Paris, Jean-Pascal, 1926¹, s. p.). No figura tal obra en la biblioteca de la Casa-Museo Azorín.

⁴³ Ricciotto Canudo, «III. La tache de l'écraniste», *ibid.*, p. 26.

Andréyev *El hombre que recibe las bofetadas*: por medio de un sutil ritmo de los claroscuros recuerda que –conforme agonizan los personajes centrales– «la luz de la escena se va extinguiendo», y, tras su muerte, «ha desaparecido ya toda la luz». Para G. Pitoëff, en suma, «el juego de la luz» es «cosa esencial» («Los Pitoëff», *ABC*, 15-V-1927).

Diversos estudiosos han analizado la habilidad de Georges Pitoëff por diseñar un nuevo concepto del espacio escénico gracias a la conjunción activa entre luces y sombras, a través todo ello de una serie de antítesis sónicas de los colores, en especial el verde, el azul, el rojo, el gris, el negro. Con dichas modulaciones lumínicas la escena no es ya pasiva –simple tablado para la acción actoral– sino que, al contrario, posee vida, *respira*: se dilata y encoge al compás del *tempo* emocional creado por esas manchas cromáticas. Una escena concisa, simple, nada afín a las espaciosidades decimonónicas rellenas de mobiliario, tapices, cortinajes con un afán mimético que, a la postre, resultaba fatigoso: condensación abstracta y, a la par, ciertas sinestesias entre colores, gestos, sonidos. Con motivo del estreno en Ginebra, y en 1915, de *Hedda Gabler*, la actriz que encarnaba al personaje homónimo –la eminente Greta Prozor–, declaró que en la escenografía concebida por G. Pitoëff para esta pieza prevalecían, ante todo, «Lumière, ombre, temps, silence», es decir, «tout ce qui n'est pas dit avec les mots, mais qui donne vie»⁴⁴.

En fin, tal vez ese tratamiento en claroscuro del escenario que va imponiéndose por aquellos días pretendiera convertirlo en 'pantalla fílmica'. Las sombras, nada neutras, jugarían por lo tanto un papel activísimo, aislando –a manera de encuadres– espacios, fragmentos corporales y lográndose, con ello, una cierta narratividad visual. A ese propósito es modélica la pieza de J.-V. Pellerin *Intimité*, donde en el fondo oscuro del escenario se objetiva, encarnándose en imágenes humanas, el pensamiento más oculto de los personajes. Experimento que Azorín aprueba, según lo refleja en su artículo «Juan Víctor Pellerin», aparecido en *ABC* el 12 de mayo de 1927. ¿Un intento, ahora, por montar en escena una sobreimpresión fílmica? Así acontece cuando la protagonista, en medio del aburrido diálogo que sostiene con su esposo, piensa en la lejana juventud y comienza a hablar mentalmente con Thérésè, una muchacha «bleuâtre, irrèelle»: un fantasma, a decir verdad. Pero tras unos minutos el diálogo decrece y el fantasma va evaporándose

⁴⁴ Jacqueline Jomaron, *Georges Pitoëff, metteur en scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, p. 185.

para, al cabo, desaparecer entre las sombras. ¿El fundido, o *fade out*, fílmicos? Una acotación lo aclara de esa forma:

Thérèse s'efface peu à peu.

Thérèse a disparu.

Silence.

Madame songe⁴⁵.

Finalmente, y en quinto lugar, destaca Azorín el papel que juegan en el teatro y, sobre todo, en el cine la arquitectura, los objetos, los espacios físicos, etc., nada neutros o indiferentes. Destilando, al contrario, vida, emoción: ecos simbólicos que exteriorizan, en buena medida, nuestro vivir psíquico más intenso. Las cosas que nos rodean no son impávidas, antes bien se lamentan, ríen, lloran, *gritan*, diríamos con Ramón Gómez de la Serna. La cinematografía, a ese respecto, ejercerá un papel cardinal en el afianzamiento de la nueva sensibilidad posbélica: algo que Azorín asume gustoso. Una tropología objetualizadora, a qué negarlo, de extensa tradición literaria pero que el discurso fílmico potenciará considerablemente.

Las ideaciones azorinianas sobre las *cosas* y su *aura* derivan, a decir verdad, de una rama muy destacable del surrealismo, siendo a la par ingrediente principalísimo en el arte fílmico, dada su esencia icónica: el *aura* que segregan los objetos brota, por supuesto, cuando son percibidas por el escritor o, por la cámara cinematográfica. Se harán perceptibles, consiguientemente, por medio de la mirada, una mirada repleta siempre de 'humores' anímicos. Alcanzan, así, la entidad de metáforas visuales, según sea el propósito del artista, ejerciendo un muy activo papel en la diégesis narrativa, tanto literaria como fílmica.

Esa referencia de Azorín a las *cosas* como uno de los usos más genuinos del cine es agudísima y se propaga, con mayor o menor énfasis, por diversos trabajos de madurez. Así sucede en el artículo «El *cine* y el teatro», culminación –vale insistir– de todas sus disquisiciones en la década del veinte. Mencionando una posible película que, por desgracia, no nombra se detiene a pensar en cómo *habla* un edificio contemplado por alguien quien, tras una larga ausencia, vuelve a él: un hombre maduro que, súbitamente, retorna al territorio de su infancia. Dicho edificio es el mismo y es *otro*: sus muros están cubiertos por el mantillo

⁴⁵ Jean-Victor Pellerin, *Intimité. Pièce en un acte*, en *Masques. Cahiers d'Art Dramatique*, VII, 1927, pp. 14 y 15-16.

de los mil azares que este ser ha sufrido en el curso de su vida. Un crecimiento psíquico que también lo ha mudado, casi, en *otra* persona... Tres bellos modelos fílmicos de esa aleación entre arquitecturas, objetos e íntimos psiquismos pueden serlo, pongo por caso, *Las tres luces*, de Fritz Lang (*Der müde Tod*, 1921), *La Chute de la maison Usher*, de Jean Epstein (1928) y, unos veinte años más tarde, *Los mejores años de nuestra vida*, de William Wyler (*The Best Years of Our Lives*, 1946).

Los objetos, cierto es, ríen, se afligen cuando son descubiertos por el escritor o por el cineasta. El mirar, por tanto, transmite a tales objetos, o espacios exteriores, un muy exclusivo estado anímico, constituyendo en fin una serie de resonancias que se activan unas a otras –es el famoso *objective correlative* de W. Allston y T. S. Eliot–. En sus declaraciones a *La Pantalla*– citadas, ya, en parte– describe Azorín, con singular fortuna, ese ir y venir entre el mundo emocional y el mundo cósmico:

Pasará el tiempo; se verá que en el séptimo arte lo de menos es una fábula [...], y entonces el cinematógrafo hará vivir las cosas, dará todo su relieve a la luz, a las sombras, a las líneas; las cosas irradiarán su vida profunda y misteriosa, y los hombres se nos manifestarán en sus relaciones con el arcano subconsciente. Hombres y cosas formarán un mundo de asociaciones y disociaciones que ahora el teatro y la novela solo por excepción abordan; pero que [...] el cinematógrafo podrá expresar maravillosamente⁴⁶.

La clave de ese fulgor que segregan las cosas al ser observadas –y hechas suyas por el escritor o el cineasta– puede residir en el artículo de Azorín «Españoles. Don Luis de Góngora», inserto en *Blanco y Negro* el 11 de agosto de 1929 (una clave sugerida ya en su otro artículo «El arte de Proust»). Góngora, un ser hipersensible, neurótico, se encuentra en el pasillo de un «gran expreso» dirigiéndose, raudo, a París. Y contempla, como si fuera una pantalla cinematográfica, la sucesión vertiginosa de imágenes «a través de los [...] vidrios» del vagón. No obstante, desdeña tales percepciones y se abisma en su subjetividad para, así, intentar apresar el «mundo de las imágenes desconocidas», un mundo al margen de la realidad cotidiana: y ello a la largo de un severo despojamiento de

⁴⁶ Sin Firma, «¿Qué opina usted del cine?», *La Pantalla*, n° 1, 18 de noviembre de 1927, p. 2; en R. Utrera Macías, «Azorín, periodista cinematográfico», *Cuadernos de EIH CEROA*, n° 13-14, 2011, p. 185.

su vivir más convencional. Ahora bien, pronto se dará cuenta de que esas figuras –a manera de flujo subconsciente sin fin– «entran una en otra; parece que la visión entra en un espacio desconocido; es decir, que ve, *por dentro*, la realidad aparente». No hay, pues, una fractura entre realidad empírica y realidad psíquica: en rigor las figuraciones más henchidas de subconsciencia permiten, por paradójico que sea, descubrir el meollo a su vez misterioso de aquella realidad a primera vista vulgar. Germinan, por consiguiente, los ‘enlaces’ entre las cosas que nos rodean y nuestro mundo emocional –de hecho *es lo mismo*, gracias a la sensibilidad del artista–. Todo eso nos traslada a Béla Balázs quien escribió que, en el cine,

La expresión del rostro humano irradia fuera de sus límites y se refleja en las imágenes de los muebles, árboles y nubes. Vemos *ecos visuales*. El ambiente de un paisaje o de una habitación prepara la escena que se desarrollará. Este ambiente refleja la tensión que descargará en la acción del hombre. Todo esto el operador lo logra mediante el encuadre⁴⁷.

5. AZORÍN Y *L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE*

Hemos repasado, en estas últimas páginas, los cinco motivos axiales que más preocuparon al autor de *Old Spain* en la década del veinte: motivos que desembocarán, a la postre, en el artículo «El *cine* y el teatro». Núcleos, intereses que pueden, en ocasiones, resultar nebulosos o poco satisfactorios. Conviene no olvidar que la prosa azoriniana suele ser discontinua, avanza por medio de elipsis y sugerencias a menudo inesperadas. Incluso esos artículos acostumbra a estar llenos de interrogaciones que vibran en el aire, sin obtener respuesta alguna que satisfaga las expectativas del lector. En resumidas cuentas, una escritura alusiva y elusiva, incómoda para el analista académico, ansioso siempre por alcanzar resultados infalibles. El ensayismo en su mayor pureza, qué duda cabe...

Una nota impresa en *ABC* resume muy bien esas inquietudes azorinianas: el teatro está «podrido» y «Necesita simiente nueva». Debiera por lo tanto actualizarse y lo «ultramoderno» se llama ahora «superrealismo, subconsciencia, desdoblamiento, desintegración del Yo [...]» (Sin Firma, «la cuádruple entente», *ABC*, 12-I-1928). El mismo Azorín argüía en 1927, año de grandísimo ardor polémico, que «da

⁴⁷ Béla Balázs, *Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 73.

autoridad literaria ha quedado quebrantada» («De las candilejas», *ABC*, 15-IX-1927). Una modernización que supone –reiterará en diversos artículos– la primacía del espacio escénico sobre la verbalización de lo textual en boca de los intérpretes. No pretende suprimir lo literario en el teatro pero sí que enfatiza, y mucho, la importancia de la combinación entre las luces y las sombras como indicio de los estados anímicos que embargan a los personajes; los objetos esparcidos por el escenario –con su honda expresividad–; la gestualidad de los intérpretes cercana, en ocasiones, al ralenti fílmico. Todo eso lo acoge con entusiasmo en su lectura de diversos escritos –o estrenos que tuvieron lugar en Madrid– de gente que pone las bases de lo que será el nuevo teatro. Escenógrafos del prestigio de Firmin Gémier, Nicolas Evreïnoff y Georges Pitoëff, nada indiferentes, por añadidura, al arte fílmico.

Ello se refleja en la campaña a favor de unas nuevas pautas dramáticas que Azorín inaugura tras la guerra: al acecho de una teatralidad más refinada irá poco a poco acercándose al cine, haciendo notar sus insólitas propuestas de visualización de la vida psíquica y las resonancias figurativas que esa vida irradia por el espacio físico. Unas resonancias que pueden materializarse, en *gros plan*, en el faro encendido de un coche por la noche, casi un enorme ojo; en una lágrima resbalando por la mejilla de una estatua bajo la lluvia; en el cristal roto de unas gafas tras una refriega, etc. (Lo microscópico alcanza su plenitud en forma de *a magnificent view*, según dijera el cineasta George Albert Smith). E igualmente valorando cómo la nueva rítmica enunciativa del film puede, y mucho, agilizar la deixis escénica, tan ampulosa todavía. Tal y como hará saber nuestro autor, «van anocheciendo las formas viejas» al tiempo que «van alboreando las formas nuevas» («La revolución teatral», *ABC*, 28-XI-1929).

Como vamos viendo, Azorín confiesa en los escritos de la década del veinte su admiración por el cine. Un arte que alcanza notoria relevancia en cuatro artículos, se deja ver en algunos párrafos de otros textos dedicados al teatro y, en un sentido metafórico, asoma en un par de escritos donde se habla –recuérdese– de la ventanilla del expreso que transporta a Góngora por tierras francesas o, muy en particular, de un espejo mágico. En este último caso, se trata de una sugestiva muestra de relato paracinemático: un brujo sefardí posee un habitáculo oscuro, en uno de cuyos muros está colgado un «cristal con un marco». El protagonista es invitado a entrar en ese cuarto y observa, entre las tinieblas, que en el «ancho vidrio» va surgiendo un niño. Atónito se

acerca aún más al cristal y, con gran sorpresa, descubre en él su lejano rostro infantil, envuelto por un «fulgor misterioso, una luz verde». Pero cuando intenta besar al niño, la imagen se diluye repentinamente causándole una honda turbación («Cuento. La mayor emoción», *Blanco y Negro*, 22-VIII-1926).

Nótese en estas citas el repertorio de equivalencias *filmicas* que traza Azorín a modo de fascinante subtexto. En primer lugar, un cristal enmarcado, algo muy afín a la pantalla cinematográfica. Después, la oscuridad que nos conduce explícitamente a una sala de cine. Y, por último, el rostro infantil que va brotando poco a poco en dicho espejo, a manera casi de cámara lenta. Misterio, resplandores verdosos, sombras, figuras visuales, exaltación psíquica, evocaciones repentinas y todo ello urdido por el mago, a la vez *cinesta* y *proyectista*. Así pues, logra Azorín en ese cuento un compendio de cómo —fascinado por el surrealismo— entendía el cine, con toda su plenitud pictórica, psíquica y mágica. Un cine que responde, sin rodeos, a sus anhelos por concebir (en estos años veinte para él estéticamente tan ambiciosos) un teatro «concéntrico», o «subjetivo», disconforme con al teatro «excéntrico» que tritura «las formas exteriores»⁴⁸.

El vector envolvente, o histórico, de la Gran Guerra; el surrealismo y la floración del subconsciente; la presencia de *lo invisible* entre los seres vivos; la mezcla activa de luces y sombras y, finalmente, las cosas, los espacios como ecos figurativos de la psique constituyen, a buen seguro, una acción diegética compartida por el teatro y el cine. Una temática muy densa, sin discusión alguna, que paulatinamente irá orientándose hacia la primacía del lenguaje filmico sobre la escena dramática. Para Azorín, en efecto, la cinematografía *vence* al teatro; por lo menos así lo indica en la segunda mitad de la década del veinte. ¿Es posible, sin embargo, acotar más esa ruta hacia el cine, en términos a la vez cronológicos y contextuales? Sin la menor duda: las anteriores páginas lo han ya apuntado, según dejan entrever las citas allí contenidas. Pero veamos ahora, con mayor exactitud, dicho itinerario con nuevos datos, nuevos escritos —por breves que sean— y sin olvidar determinados hipertextos de origen ajeno que, a nuestro juicio, perfilan muy bien, por no decir que condicionan, las ideas azorinianas sobre el séptimo arte.

Como se anticipó también, y con arreglo a la tesis propuesta por Richard Abel acerca de la recepción del cine entre los intelectuales de

⁴⁸Azorín, «Concepto del teatro», *La Gaceta Literaria*, nº 4, 15 de febrero de 1927, p. [1].

aquel tiempo, Azorín respondería en buena medida a los cuatro puntos establecidos por dicho profesor. Ya en 1921 juzga que la cinematografía es un invento industrial –que aplaude–; un medio didáctico de singular eficacia; una distracción popular –que en modo alguno menosprecia– y un nuevo lenguaje artístico –que suscribirá sin el menor reparo a partir de 1926–. Así lo sostiene en el primer artículo que, al parecer, consagra al cine, revelándonos su experiencia como espectador que asiste a la proyección del documental de Frank Hurley *South. Ernest Shackleton and the Endurance Expedition*⁴⁹. En él desliza frases del tenor de espectáculo «lleno de movimiento»; «culto entretenimiento»; «fuerza de sugestión» que «no tiene ningún libro»; «misión educativa», etc. No le place, empero, la sobreactuación de los actores, ni las «estúpidas carreras de las muchedumbres». Todavía no valora el alcance estético del cine, aun cuando algunas voces parezcan insinuarlo: «culto», «sugestión», «movimiento» y «vivacidad» («Andanzas y lecturas: el cinematógrafo», *La Prensa*, 5-V-1921).

Por el contrario, dos años más tarde se observa un súbito retroceso en la estimación del cine, puesto que Azorín retoma –e intensifica– uno de los argumentos deslizados en este artículo sobre el film de Frank Hurley: la exagerada gestualidad de los intérpretes. Hace hincapié en lo mismo y, a renglón seguido, niega en redondo que el cinematógrafo sea un arte exquisito, elegante. Haciendo suyos los reproches de Julián Romea a los actores torpes y enfáticos, concluye con esas frases tan displicentes: «Hoy basta con ir al cine para reproducir luego en escena las muecas violentas, afectadas, y los movimientos prestos y rudos de este arte grosero» («Amenidades de un loco», *ABC*, 25-IV-1923). Aquí el autor coincide plenamente con la hostilidad cinemática de miembros tan eximios de su grupo generacional como Antonio Machado y Unamuno.

Pero se trata de una minusvaloración excepcional, pues los nuevos textos que consagra al cine serán muy encomiásticos ya: sean artículos dedicados por entero a él o aquellos otros donde el teatro constituye el centro de sus ideaciones. En cualquier caso, habrá que esperar unos tres años para percibir ese cambio de opinión ante la cinematografía. Y ello cuando su lucha por un teatro que logre soltar para siempre los lastres realistas, alcance gran ardor polémico. Un ardor

⁴⁹ Este espectacular documental fue editado en 2002, y en DVD, por la compañía Milestone Films, tras su restauración por el British Film Institute.

en función también de su personalísima escritura dramática que, por desgracia, no convence al público (el estreno de *Brandy, mucho brandy*, se saldaría con un doloroso fracaso)⁵⁰. Tal cambio es fruto, a su vez, de las lecturas de diversos, e importantes, ensayos sobre el arte fílmico que Azorín realizó por estos meses. Lectura que pudo responder, asimismo, a una previa curiosidad por el cine avivada —como ya quedó dicho— por algún texto teórico sobre el nuevo teatro y el descubrimiento de Lenormand o Sutton Vane. Un teatro en el que, casi huelga repetirlo, lo visual iba triunfando, inspirado por las imágenes fílmicas, hipnóticas y en ágil enunciación siempre. Mas sin olvidarnos de escritos donde se traslucen las honduras psíquicas *en movimiento*, según sucede con Proust o Breton e, indirectamente, con las obras de Freud —en particular su *Interpretación de los sueños*—⁵¹.

A ese fin, y si se nos permite un inciso, el notable trabajo «El séptimo arte» (*La Prensa*, 15 de abril de 1928) nos facilita la clave de las lecturas azorinianas que bullen en los artículos sobre el cine o, asimismo, tras aquellos pasajes cinéfilos contenidos en sus disquisiciones sobre los males del teatro. Una clave que contiene nombres, títulos e ideas: incluso algún que otro texto que rebrotará, como cita indirecta, en esas colaboraciones que el autor dio a la prensa entre 1926 y 1929. En «El séptimo arte» puede, por ejemplo, leerse esto:

Hablemos brevemente del cinematógrafo: nos invita a hacerlo una reciente publicación hecha en París. La casa Alcan ha publicado tres tomitos, compuesto cada uno de varios estudios dedicados al cinematógrafo; el título general es el de *El arte cinematográfico* y los autores que estudian tal materia son [...] novelistas, dramaturgos, críticos, poetas.

Para luego nombrar aquellos autores que más le sedujeron, entre ellos André Maurois, René Allendy, Leon Pierre-Quint, Pierre Mac Orlan, Abel Gance y Émile Vuillermoz. De dicha nómina destaca a René Allendy, cuyo ensayo «La valeur psychologique de l'image» —declara— «es

⁵⁰ Así lo atestigua la reseña anónima que ofrece *ABC* de este estreno, con fecha 18 de marzo de 1927, y en el teatro Centro de Madrid: «El juicio de público fue [...] desfavorable a la obra de *Azorín*, que no tuvo ocasión de salir a escena».

⁵¹ Freud tiene una destacada presencia en la biblioteca azoriniana, pero en ediciones posteriores a 1930 y, siempre, en la traducción de L. López-Ballesteros. Véase Roberta Jonhson, *Las bibliotecas de Azorín*, San Vicente / Alicante, CAM, 1996, p. 139.

curiosísimo». Curiosísimo, es cierto, y crucial para Azorín habida cuenta de que la interpretación psicologista del cine que lleva a cabo este estudioso nutrirá con fuerza su artículo «El *cine* y el teatro», publicado en 1926, cuando Félix Alcan edita precisamente el número inaugural de *L'Art Cinématographique*, publicación de altísima relevancia en la cultura fílmica del primer tercio del siglo veinte.

Volvamos, tras ese paréntesis, a echar mano del hilo temporal que encadena los escritos donde Azorín vierte sus ideas sobre la nueva disciplina fílmica. Tras las líneas, tan agrias, contenidas en «Amenidades de un loco», habrá que esperar, en efecto, tres años para que el autor dedique alguna nueva reflexión al cine. Así ocurre en «El pleito teatral» donde el sesgo crítico cambia por entero de rumbo, siendo más proclive al séptimo arte: Azorín ha leído ya la primera entrega de *L'Art Cinématographique*, lo que supone un giro en su percepción de los valores estéticos del cine. En este nuevo artículo comienza a urdir su estrategia orientada a contrastar las deficiencias del teatro más reacio al momento histórico, y las posibilidades que brinda un arte joven –no sujeto a un «realismo agotado»– como es el cine. Y selecciona un valor fílmico que, si se incorpora a la literatura dramática, podría impulsarla a dar el «paso hacia delante» que tanto necesita: la «ansiosa» fantasía. Algo que «pide y gusta la muchedumbre» y no lo encuentra en el escenario y sí en las salas de cine («El pleito teatral», *ABC*, 26-III-1926).

Esa argumentación resulta muy somera, y acaso se inspire en el ensayo de P. Mac Orlan «Le Fantastique», que abre el número inaugural de *L'Art Cinématographique*, si bien este autor (tan cercano a Marcel Carné y J. Duvivier) sí puntualice lo que él entiende por «de fantastique social»: una derivación de la atmósfera, a la vez popular, misteriosa e inquietante, de las metrópolis⁵². La otra posibilidad sería que Azorín reivindicase el *crazy humor* tan privativo del cine americano y cuyas figuras máximas eran, por descontado, Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd. De hecho, alude a «lo absurdo», ligándolo a esa «fantasía» tan necesaria para regenerar el teatro: él mismo usará tal registro en *Old Spain*. Por otra parte, es de recordar que nuestro escritor (en el ya citado artículo «El séptimo arte») manifiesta su devoción por Chaplin, un «artista extraordinario» y cuyo humor tiene muchas caras pues en él habitan la melancolía, la «tristeza» y el «desdén».

⁵² La ficha completa de ese ensayo dice: Mac-Orlan [sic], «Le Fantastique», *L'Art Cinématographique*, n° 1, Paris, Félix Alcan, 1926, pp. 1-19.

Azorín retomará pocas semanas después ese binomio *cine-fantasia*, confrontándolo con el otro binomio *teatro-realismo*. Pese a que sus colaboraciones en el diario bonaerense suelen ser eco de lo dicho poco antes en *ABC* ahora sí que el autor se prodiga algo más, dado que logra perfilar mejor los conceptos, bañándolos en ocasiones con cierto aire provocativo (dentro de lo que cabe en el siempre comedido Azorín). Las discordancias entre tales binomios son palpables, aun cuando a la postre se pronuncie a favor del primero, ya que solo de ese modo –alega– el teatro podrá superar sus dolencias gracias al estímulo de la tan cinematográfica fantasía. Hace mención, así, a que el «cuadro escénico» es «estrecho» y en él reina aún el «viejo» realismo: principalmente en España habida cuenta de que en Francia germinan nuevas tentativas dramáticas, superadoras ya del verismo, tal como lo atestiguan H.-R. Lenormand, J. J. Bernard o J. Romains.

Por ello, y en caso de que quiera sobrevivir, al teatro le urgen «audacias estéticas», o sea, «irrealidad», «fantasía» e «imaginación», con el saludable grado de «libertad» que eso implica (se adivina aquí, un surrealismo suave e irónico que, en el plano filmico, bien puede ilustrarse con las primeras obras de René Clair). Y una fantasía, dice Azorín, que «se cultiva intensamente» en el cine, al contrario de lo que sucede con la escritura dramática, sujeta todavía a «la gleba de la tradición». Para concluir con una frase imperativa que otorga aún mayor brío al artículo: «¡Fantasía, fantasía, un poco de fantasía!» («Del teatro. La escena», *La Prensa*, 23-V-1926).

6. «EL CINE Y EL TEATRO»: UN ARTÍCULO CRUCIAL

Tras ese escrito habremos de esperar un año para que Azorín retome la temática fílmica y, ciertamente, con gran brillo conceptual, amén de una no menor garra polémica: el más ambicioso de sus trabajos sobre el nuevo arte. Es el texto –al que ya se ha hecho alusión– «El cine y el teatro», que saldrá en *ABC* el 26 de mayo de 1927. Constituye la pieza capital azoriniana en todo lo relativo a la cinematografía: esta alcanza plena entidad en dicho artículo si bien, una vez más, en pugna con la disciplina escénica que, reitera nuestro autor, es incapaz de oír los latidos del mundo moderno. Una *inventio* teatral estéticamente marchita, a diferencia de las exquisitas hechuras cinematográficas: ingeniosas, vivaces y en crecimiento técnico imparable (el claroscuro, las sobreimpresiones, los ángulos contrapicados, la distorsión de la imagen, los acelerados, el

ralentí, las elipsis de tiempo y espacio o los fundidos encadenados). Una sintaxis plástica encaminada, lo hemos sugerido antes, a reflejar ese *núcleo oscuro* del individuo y que el teatro apenas logra hacer suyo: por lo menos el teatro español de aquellos días.

Núcleo oscuro, mundo invisible habitado por fantasmas que transitan por las aguas revueltas de los sueños. Vida psíquica que, no obstante, puede materializarse en diversas *cosas* esparcidas por los espacios físicos, y destilando expresividad sin cesar. Aflora ahora el nervio del pensamiento azoriniano: más que contraponer realidad psíquica y realidad empírica, anhela fijar el autor cómo esta última toma vida, se distorsiona, gracias a nuestros temblores emocionales. O sea, se trata de *ver por dentro la realidad aparente*, en consonancia con lo que escribirá dos años después, y a propósito de Góngora. Una síntesis que el cine alcanza plasmar con pasmosa fortuna, dada su innata visualización: tal como el mismo Azorín pugnaba por lograrlo en *Brandy, mucho brandy*, en *Lo invisible*, o en novelas del fuste de *Félix Vargas y Superrealismo*. En este artículo se agrupan por tanto todos aquellos vectores analizados en las páginas precedentes y que irán fortaleciéndose tras la Gran Guerra. Vectores temáticos, estructuras expresivas, hallazgos psicoanalíticos que transparentan el ‘espíritu de la época’, colmado de malestar y turbación. La sociedad segregaba esos temores quizá sin darse cuenta y, gracias al arte (el nuevo teatro francés, el cine expresionista), tomaría al cabo conciencia de ellos.

Conviene así desmenuzar ese escrito, anotando las ideas motrices que lo regulan para, acto seguido, ir acotando las fuentes hipotextuales que lo nutren, ya sea en forma de intertextos, o de apoyaturas conceptuales más abstractas. Con el primer párrafo lanza Azorín las preguntas que, en puridad, constituyen el eje ideológico del artículo, y que los sucesivos párrafos irán esclareciendo. A saber, «¿Cuáles son las relaciones del teatro y del cinematógrafo?». Por otro lado, los indiscutibles «progresos» del cine, ¿pueden «dañar» el desarrollo del arte escénico? O, al contrario, ¿en qué aspectos «pueden favorecerle»? Interrogantes que –añade– «procuraremos contestar con pocas palabras». Y eso, confiesa, «con ayuda» de diversos «expertos»: en este punto se avista –aunque no lo nombre– algún colaborador de *L’Art Cinématographique* o, asimismo, diversas sugerencias procedentes de Ernest Coustet y Ricciotto Canudo.

Azorín destaca, sobre todo, el insólito desarrollo del cine, tanto en el terreno técnico como social. Un desarrollo prodigioso en apenas

tres decenios, durante los cuales este espectáculo «se adueña de las muchedumbres y cautiva a los públicos reducidos, selectos». Y el salto estético no ha sido menos admirable, ya que de las «sencillas» historias proyectadas en las primeras pantallas «se ha llegado a las sutiles [...] creaciones que ahora contemplamos». Por detrás de esos enunciados parece insinuarse la presencia de E. Coustet, quien dejó escrito que el cine

a conquis le monde entier. Dans tous les pays se multiplient les salles obscures [...] et partout le public afflue vers le nouveau spectacle avec un empressement sans exemple, un engouement décorcertant et qui, lois de se lasser depuis ses débuts, n'a fait que grandir, à mesure que l'art naissant perfectionnait son esthétique et son technique⁵³.

Se demora, y mucho, Azorín en ponderar la calidad artística que estaba obteniendo el cine tras 1918: los mejores años de su etapa silente. En este punto enfatiza lo que, para él, resulta esencial en el nuevo arte: la avenencia entre sus refinamientos visuales y el mundo de las emociones (aleación, por lo tanto, entre cinematografía y psicología). Empieza a asomar el decisivo puntal en que se apoyarán los pensamientos del autor: el ensayo de R. Allendy «La valeur psychologique de l'image», según comprobaremos muy pronto. Dicha avenencia toma cuerpo en la luz y su juego, henchido de expresividad, con las sombras; es decir, el *claroscuro*, en término ciertamente clásico. Un juego entre luminosidad y oscuridad, con sus mil matices, que hace posible —indica Azorín— horadar la realidad más epidérmica y adentrarnos por los laberintos de la mente: las afinidades entre el cine, el surrealismo y el psicoanálisis se adivinan ya. El cinematógrafo sería, por decirlo de otro modo, el arte que mejor logra apresar la tan evasiva, confusa, subconsciencia. Señala, por ejemplo, que los buenos cineastas ponen «su empeño» en «captar la luz, en adueñarse de las sombras, en aprehender [...] al mundo fantástico, magnífico, de lo irreal y de lo subconsciente». Es posible ver, por consiguiente, cómo va dibujando Azorín una trama semántica entre voces a la vez psicológicas y fílmicas: *luz, sombra, irrealidad, fantasía, subconsciencia*... Algo que fijará de por vida en su ideario cinemático pues forma parte también de sus más íntimas creencias literarias: ya en la

⁵³ Ernest Coustet, *Le cinéma*, Paris, Hachette, 1921, p. 6.

senectud –vale repetirlo– el claroscuro continuará teniendo para él altísima vigencia.

Poco a poco van asentándose las argumentaciones del autor, inmerso en esa andadura fílmico-psicológica que se adentra ya en la zona central de su escrito. Advierte, así, que el vivir humano está henchido de imágenes dispares, acaso contrapuestas, en lucha unas con otras. Por un lado, las imágenes que conforman la realidad cotidiana, «captadas por los sentidos»; por otro, las «imágenes subjetivas, indirectas, creadas por la imaginación». Matiza, empero, que nuestra «vida psíquica se desenvuelve [a su vez] en dos planos distintos: el de lo consciente y el de lo subconsciente». El primero abarca el existir «de todas las horas», e intenta «crear en nosotros la idea clara [...] de las cosas». Dado que «Ansiamos darnos cuenta exacta de todo», pues lo exige sin el menor disimulo la convivencia social y, consecuentemente, «ladeamos del plano de la conciencia toda imagen [...], toda noción que no sea exacta». Para rematar que la disciplina teatral, «salvo excepciones», cultiva en demasía dichas imágenes «conscientes» y «claras».

A renglón seguido pone Azorín gran empeño en subrayar el vasto mundo que se abre para los escritores y que el cine, a diferencia del teatro, ha hecho suyo. Considera, en este sentido, que el territorio que debiera afianzar un arte atento a las más modernas exigencias del siglo veinte es, justamente, la subconsciencia. Un territorio oscuro, irracional que, en determinadas ocasiones, asciende a la superficie de nuestra conciencia: oscuro, sin duda, aun cuando en él se agite el individuo en su mayor pureza, e incompatible siempre con las transacciones que el vivir conlleva. El texto merece ser copiado: pocas veces el autor se acercó más a la entraña del surrealismo. Dice así:

Pero allí, en el fondo de nuestro espíritu, existe otro mundo vasto, casi en tinieblas, por no decir en tinieblas del todo, profundo, veleidoso, extraño, fantástico. De cuando en cuando las emanaciones de ese mundo subterráneo suben a la conciencia [...]. Y esas imágenes, que nosotros no sospechábamos, responden a una realidad indudable, viva, auténtica. Todo lo que pasa ante la conciencia tiene allá abajo, en [...] lo subconsciente, su repercusión.

Ahora bien, tales figuraciones subterráneas pueden, por obra de una crisis psicósomática, mezclarse con las más conscientes. Se da, entonces, una situación confusa: estalla la alucinación y el sujeto cae en un estado de zozobra. Incluso la imagen surgida de la subconsciencia

puede llegar a suplantar las imágenes objetivas que llenan el mundo por el que se mueve este individuo. Se impone una realidad incompatible con la vida despierta, dado que

Llega un momento –por la emoción, por la angustia, por el dolor– en que las dos series de imágenes, la objetiva y la subjetiva, se entremezclan [...]. Surge la alucinación. ¿Cuál es la verdadera realidad? ¿Lo es la objetiva o lo es la subjetiva? La emoción sobrecoge nuestro espíritu [...]. La imagen subjetiva [...] se ha colocado en el lugar de la verdadera realidad. Todo un mundo distinto del real ha surgido ante nuestros ojos.

Vamos entrando ya en el terreno predilecto de la cinematografía: lo resaltaré el autor en un nuevo párrafo con el que, además, cristaliza la tesis central del artículo. Dicha tesis pone énfasis en que el cine –*el arte de la imagen en movimiento*– es capaz de reflejar mejor esas tensiones entre las imágenes objetivas y las imágenes procedentes de nuestra «psicología» más «abisal», por decirlo ahora con Freud⁵⁴. El *ojo fílmico* no está quieto y, en vez de fijarse en el mundo cotidiano, se adentra por la conciencia del sujeto, absorbiendo su íntima agitación. Paso a paso, por consiguiente, va cuajando una estética y una psicología visuales, que se enriquecen mutuamente: el cine como el arte más afín a la ‘vida oculta’, habida cuenta de que logra «dominar el mundo de lo subconsciente», según lo abonan algunas «películas prodigiosas». Para añadir Azorín que la imagen de una escena «produce en distintos personajes distintos efectos», pues la realidad puede ser «inmutable», pero «dos ojos que la perciben recogen de esa realidad imágenes distintas». Y al cine, sin la menor duda, «ha sido llevado ese procedimiento».

Acto seguido apuntala Azorín esa focalización fílmico-psicológica en un fenómeno sobre el cual hemos hablado antes (y otro de los asuntos más inconfundibles en esa cultura de entreguerras tan teñida por el surrealismo). A saber, la psicologización de la realidad o, dicho de otra manera, el papel expresivo de las *cosas*, los paisajes que actúan como reflejos simbólicos de unos muy específicos estados de ánimo. El mundo exterior, así, quedará deformado, o reinventado, por el individuo: nuestra percepción de ese mundo, por tanto, toma cuerpo en unas *imágenes polivalentes*, a la vez objetivas y subjetivas, como dejara bien claro Béla Balázs. Pues, y en texto sugerido ya más arriba,

⁵⁴ Sigmund Freud, *Nuevas aportaciones a la interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Ed., 1979, p. 117.

La polivalencia de las representaciones puede darse en una misma persona. ¿Qué nos dice [...] la vieja casa familiar, que hemos habitado de niños y que ahora, tras veinte años, volvemos a ver? En la pantalla blanca van sucediéndose las imágenes que en nuestro cerebro suscita la vista de ese edificio⁵⁵.

Para agregar después, aludiendo a un pasaje del film *Crainquebille* (dirigido por Jacques Feyder en el año 1922), que «En un proceso, con alternativas de esperanza y desesperanza, ¿cuál es el estado de espíritu del procesado, del bueno de Crainquebille, el personaje de Anatole France? Los objetos que contempla ese procesado van desfigurándose [...], según la marcha del espíritu del buen acusado».

No nombra Azorín a J. Feyder pero sí es muy preciso en su mención a la secuencia central de la película donde, por medio de una creciente subjetivación visual –la cámara en primera persona–, se resaltan los estados anímicos del protagonista con esas distorsiones ópticas. El indolente abogado de oficio que le han asignado a Crainquebille irá menguando a través de los ojos de este: otro tanto ocurre con algún testigo. Por el contrario, el gendarme que acusa a nuestro personaje, irrumpe como una figura gigantesca que inunda la pantalla, destilando intimidación, prepotencia. El ‘punto de vista’ homodiegético que desarrolla Feyder es bien palmario: una cámara en absoluto neutra. Por el contrario, la focalización del relato que había escrito Anatole France era ‘externa’, orientada a destacar las rigideces de la justicia. Solo en el primer capítulo narra el autor las peripecias a que está sometido Crainquebille, refiriéndose muy a la ligera al «terreur» que lo invade, ese terror por el que se adentrará J. Feyder para ir detallándolo puntualmente. Eso explicaría que Azorín hable del film y no de la narración en que este se apoya –pese a conocerla muy bien–⁵⁶. Y habla,

⁵⁵ Había apuntado ya previamente Azorín esa psicologización arquitectónica, a través de una conmoción emocional y el estallido de diversas rememoraciones, en el cuento «El tiempo y las cosas» (*Blanco y Negro*, 31/X/1926). Cuento, en realidad, muchísimo más complejo que esa secuencia de una película desconocida por nosotros, aun cuando se trate de un tema no raro en la historia del cine.

⁵⁶ Anatole France, *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables*, Paris, Calmann-Lévy, 1904, p. 6. En la biblioteca de la Casa Museo de Azorín consta un ejemplar de *Crainquebille*, editado también por Calmann-Lévy, pero sin fecha de publicación. El interés del autor por este relato –y la problemática de índole judicial que contiene– vendría avalado por un recorte periodístico donde se comenta un error de

con toda seguridad, por boca de Canudo y Allendy, porque no es plausible que viera dicha cinta o, en cualquier caso, no hay datos suficientes que lo avalen.

Pero aduce Azorín dos ejemplos más en dicha psicologización del cine, refiriéndose ahora a otro tema que le fascina igualmente: *lo invisible*, o sea, aquellos seres muertos que aspiran a volver al mundo de los vivos para, de esa manera, influir en estos. La irrealidad extendiéndose como una neblina por los espacios cotidianos... Las posibilidades fílmicas por reflejar esa ‘convivencia’ entre los fantasmas y los seres físicos son muchísimas, gracias en buena medida a la sobreimpresión, un procedimiento que estaba alcanzando su plenitud con Chaplín, Griffith, Murnau o L’Herbier⁵⁷. Pues bien, los títulos de que habla Azorín son ahora más precisos que la alusión al film de Feyder: *El carretero de la muerte*, de Victor Sjöström (*Körkarlen*, 1920) y *Los muertos nos rozan*, de T. Hayes Hunter y Basil King (*Earthbound*, 1920)⁵⁸. Anotará, entre exclamaciones que «en el puro dominio de lo invisible, ¡qué maravillas no ha hecho el cinematógrafo! Conocidas son las películas tituladas *El carretero de la muerte*, realizada por la Svenska Film, y *Los muertos nos rozan*, de Basil Kingls, realizada por Goldwin».

Anatole France al describir los engranajes del sistema jurídico francés. Véase Sin Firma, «Echos», *Le Figaro*, 15 de octubre de 1924 (Casa Museo de Azorín). Por otro lado, y en el terreno cinematográfico, la cinta de Jacques Feyder fue restaurada por Lobster Films en 2005 y, un año más tarde, salió a la venta en DVD, bajo el sello de Home Vision Entertainment.

⁵⁷ «La surimpression, c’est-à-dire la série d’images superposée à une autre sur la même pellicule, source inépuisable de fantastique, dédoublement ou multiplication de la vision» André Levinson, «Pour une poétique du film», *L’Art Cinématographique*, IV, Paris, Félix Alcan, 1927, p. 82.

⁵⁸ *Körkarlen* es película más conocida hoy con el título de *La carreta fantasma*, y está basada en una novela de Selma Lagerlöf. Contracorriente Films editó, en 2014, un DVD de esta obra, cuyo estreno español tuvo lugar el 16 de agosto de 1924, y en el cine Fuencarral de Madrid. Ingmar Bergman rinde homenaje a *Körkarlen* en *Creadores de imágenes* (*Bildmakarna*, 2000): siempre consideró a Victor Sjöström como su gran maestro. Por otra parte, *Earthbound* es una cinta dirigida por T. Hayes Hunter, en colaboración con Basil King, autor del relato en que se inspira la película –hoy desaparecida–, y que alcanzó gran éxito. Según la reseña anónima inserta en el *New York Times* (11-VIII-1920), la calidad técnica del film es «irreprochable», sobre todo por la «materialización» visual de los espíritus, rica en «sutilezas». Por el contrario, el desarrollo dramático da pie a «opiniones muy dispares», puesto que el argumento no pasa de ser un «sermón».

Estas frases son, hay que reconocerlo, un poco erróneas en cuanto a la autoría de las dos cintas: apuntan más bien a las productoras que las hicieron posible, y cuya grafía es igualmente confusa (ello, sin embargo, permite observar la fuente hipotextual de que se sirvió Azorín). Por un lado, la Svensk Filmindustri, en cuya nómina figuran cineastas de la talla del propio Victor Sjöström, Mauritz Stiller o Ingmar Bergman. Por otro, la grafía también inexacta «Goldwin» corresponde, por supuesto, a la Goldwyn Pictures Corporation, fundada en 1916 y que, ocho años después, se fusionará con otras empresas para crear la Metro-Goldwyn-Mayer.

Tal cita, empero, constituye el meollo del artículo: un manifiesto en toda regla dirigido a subrayar que el cine puede ser la guía más solvente para la regeneración de una literatura dramática en exceso verbal e inservible para descubrir el rostro oculto de la psique. Lo que viene a continuación, ya en el último cabo del escrito, es epítome de esta tesis que con tanto calor propone Azorín. La cinematografía —explica— forma parte de esa modernidad que, tras la guerra, se extiende por todo el ámbito cultural: un ámbito donde la exploración de la subconsciencia cobra enorme relevancia. Las argumentaciones de que se sirve no ofrecen duda: mientras el cine

se va apoderando del mundo de lo subconsciente, dominándolo, respondiendo [...] a la ansiedad [...] de los públicos modernos, ¿cuál ha sido la marcha del teatro? Todo en la época actual —filosofía, psicología, ciencias médicas— colabora a la revelación de ese mundo de lo subconsciente; la literatura y el arte, en sus manifestaciones más modernas, se hallan infiltradas de esa concepción de la vida espiritual. ¿Qué ha hecho el teatro desde 1895, en que se inicia el cinematógrafo? Ante la captación por el cinematógrafo del mundo [...] de lo subconsciente, ¿de qué manera se ha conducido la literatura dramática? La literatura dramática se ha vedado [...] la utilización de ese mundo de imágenes nuevas.

Azorín es muy elocuente aquí: rotundo y sin medias tintas. Reitera, una vez más, que el teatro está inmerso en una «crisis» derivada de la «limitación que ante la pluralidad de imágenes del cinematógrafo» se ha impuesto «a sí mismo». Dictamen y, a la par, una lanza en favor del lenguaje fílmico pues desconfía de que el género escénico pueda hacer suyos unos recursos expresivos que le permitan librarse de la realidad más vulgar. Recapitulando, por último, que el cine «dispone» de «dos

mundos de imágenes», a saber, «el consciente y el subconsciente». Y el teatro, al contrario, «no quiere disponer [...] más que de uno: el consciente. ¿Podrá haber duda respecto del resultado de la contienda?».

7. AZORÍN, RENÉ ALLENDY, RICCIOTTO CANUDO

Se impone, ahora, lo prometido arriba: este escrito de Azorín (denso, combativo) no brota del vacío. Es hijo, en parte, de unas lecturas cinematográficas que realizó entre 1926 y la primera mitad del siguiente año. Tales lecturas orbitan en torno a la ya mencionada revista *L'Art Cinématographique* como el mismo autor –recuérdese– confesará en el artículo «El séptimo arte», que dio a conocer un año después, el 15 de abril de 1927 para ser más exactos. Y quizás, también, de algún acercamiento al libro de Ricciotto Canudo *L'Usine aux images*, que salió a la venta pocos meses antes que «El cine y el teatro»: uno de los escritos teóricos más sobresalientes en toda la historia del séptimo arte⁵⁹.

Realizaremos, acto seguido, una selección de diversos textos contenidos en el trabajo de René Allendy «La valeur psychologique de l'image», que apareció en la primera entrega de *L'Art Cinématographique*⁶⁰. E, igualmente, un trozo del artículo de Canudo «L'Immatériel au Cinéma», publicado en 1921 y reimpresso, cinco años después, en *L'Usine aux images*⁶¹. Según podrá observar el lector, en este cotejo a doble columna las analogías entre lo escrito por Azorín y las citas procedentes de los dos ensayos son muy visibles. Cabe hablar a su vez de unidades textuales que pasan de un lugar a otro, con alguna pequeña modulación léxica o sintáctica y que el autor resitúa de otra manera en su discurso verbal. El artículo de Azorín puede, por tanto, considerarse una reflexión muy penetrante sobre el hecho fílmico pero impulsada, en buena medida, por una serie de citas indirectas que derivan de la lectura de esos dos escritos. (El juego comparatista alcanzaría mayor vuelo en caso de cotejar, además, el trabajo de Canudo y la monografía del propio Allendy: algunas huellas del primero se divisan en dicha monografía,

⁵⁹ Sobre la fecha exacta de la edición de ese libro véase, atrás, la nota 43.

⁶⁰ Las señas completas de dicho ensayo son: «La valeur psychologique de l'image», *L'Art Cinématographique*, n° 1, 1926, pp. 75-103.

⁶¹ Según noticia contenida en Ricciotto Canudo, «Table des matières», en *L'Usine aux images*, J.-P. Morel y G. Dotoli, eds., Paris, Séguier, 1995², p. 379. La ficha de tal artículo responde a esos datos (de acuerdo ahora con la primera edición del libro): Ricciotto Canudo, «V. L'immatériel au cinéma», en *op. cit.* en nota 43, pp. 40-43.

sobre todo una alusiva a *Crainquebille*). En resumen, lectura y escritura, un emparejamiento de experiencias que delinean con fuerza la personalidad de Azorín, un autor a quien «de encanta ser influido», por decirlo con Kenneth Koch⁶².

La reproducción de tales textos es enteramente fiel. Solo corregimos unas pocas erratas, de escasa entidad (letras caídas o superfluas, que dañan alguna concordancia), respetando asimismo un lapsus nominal que resalta aún más la deuda azoriniana con el artículo de Ricciotto Canudo. Este crítico, al referirse a *Les morts nous frôlent* (*Los muertos nos rozan*), nombra a su coautor como *King's*. Azorín –o el tipógrafo de *ABC*– quizá intentan corregir el desliz, poniendo una grafía también errónea, pero más suave, *Kingls*. El apóstrofo del genitivo sajón, tan incorrecto, se mudará pues en la letra /l/... Por último, es de advertir que todas las cursivas pertenecen a sus respectivos autores.

RENÉ ALLENDY

AZORÍN

«[...] ce double aspect de l'image qui est *objective* quand elle nous est donnée par la vue qui perçoit ou *subjective*, quand elle provient de l'imagination qui crée. Il s'agit donc là de deux faits psychologiques radicalement différents dans leur provenance et leur nature et pourtant ces deux ordres de faits ont une façon si identique de s'enchaîner à notre conscience affective, ils éveillent si pareillement en nous le sentiment et l'émotion, que l'esprit n'arrive pas toujours à les différencier, comme dans le cas de l'hallucination et que le langage les confond sous le même terme d'images. Le cinéma qui [...]

«El mundo, para los seres humanos, está compuesto de dos series de imágenes; imágenes directas, emanadas de la realidad, captadas por los sentidos, e imágenes subjetivas, indirectas, creadas por la imaginación. La vida psíquica se desenvuelve en dos planos distintos: el de lo consciente y el de lo subconsciente. Nuestro esfuerzo, el de todas las horas, consiste en crear en nosotros la idea clara, distinta, limpia, de las cosas. Ansiamos darnos cuenta exacta de todo. Con la inteligencia perspicua, ladeamos del plano de la conciencia toda imagen, todo sentimiento, toda noción que no sea exacta, limpia, razonable. El mundo

⁶² En cita tomada de Jonathan Lethem, «The Ecstasy of Influence», *Harper's Magazine*, febrero de 2007, p. 65. Para J. Lethem *anhelar ser influido* supone, ante todo, *situarse en la modernidad* y buen ejemplo de ello fueron Ezra Pound y T. S. Eliot.

transforme l'écran en une image d'image, peut représenter ces deux éléments; tableaux réels du monde objectif, tels que l'œil les perçoit et créations irréelles de notre imagination. Ce sont deux voies qui lui sont ouvertes pour nous émouvoir [...]. Il peut nous donner les uns ou les autres ou encore les mêler, comme se mêlent dans la conscience de chacun de nous la réalité immédiate, avec le reflet du souvenir, et la production propre du rêve" (pp. 76-77).

«Notre vie psychologique fonctionne simultanément sur différents plans. En haut est la vie consciente et rationnelle qui travaille avec les images objectives immédiates données par la vue, avec les images-souvenirs de réalités bien analysées, avec les images mentales de concepts intellectuels soigneusement élaborées, associant tous ces éléments en séries ordonnées vers la conclusion attendue [...]. Cette synthèse peut se relâcher et, tout en restant dans les bornes conscientes, laisser la porte ouverte aux produits de l'imagination, comme dans la création poétique où les images objectives se mêlent aux images subjectives en proportion variable, l'esprit pouvant toujours reconnaître les unes des autres. Que cette discrimination cesse, par un relâchement encore plus grand de la

del arte, y del arte teatral, sobre todo –salvo excepciones–, está compuesto de estas imágenes directas, conscientes, claras, determinadas».

«Pero allí, en el fondo de nuestro espíritu, existe otro mundo vasto, casi en tinieblas, por no decir en tinieblas del todo, profundo, veleidoso, extraño, fantástico. De cuando en cuando las emanaciones de ese mundo subterráneo suben a la conciencia, afloran en el cerebro. Y esas imágenes, que nosotros no sospechábamos, responden a una realidad indudable, viva, auténtica. Todo lo que pasa ante la conciencia tiene allá abajo, en las tinieblas de lo subconsciente, su repercusión. Llega un momento –por la emoción, por la angustia, por el dolor– en que las dos series de imágenes, la objetiva y la subjetiva, se entremezclan y confunden. Surge la alucinación. ¿Cuál es la verdadera realidad? ¿Lo es la objetiva o lo es la subjetiva? La emoción sobrecoge nuestro espíritu; toda nuestra persona se estremece. Dudamos del mundo y de las cosas. La imagen subjetiva, indirecta, se ha colocado en el lugar de la verdadera realidad. Todo un mundo distinto del real ha surgido ante nuestros ojos».

«El cinematógrafo, después de dominar el mundo físico, tiende a dominar el mundo de lo subconsciente y subjetivo. Numerosas pruebas han sido ya

synthèse mentale et nous tombons alors dans la vie inconsciente, vie du rêve, où l'imagination se projette sur la réalité au point de la recouvrir et de la faire oublier, visions, songes, extases, hallucinations, délires, chaos d'irréalités [...] que nous appelons en psychanalyse : monde inconscient. Cette vie psychologique mystérieuse fonctionne, sans que nous nous en doutions, à l'état normal dans le fond de notre âme. [...]. Cependant ces éléments inconscients arrivent toujours à notre insu à se glisser dans notre refuge conscient, se mêlant à la réalité objective, au point qu'il nous est à peu près impossible, même quand nous nous croyons le plus lucides, de voir le monde exactement comme il est. Nous tendons toujours à le déformer selon nos propres créations inconscientes" (pp. 77-79).

«[...] il s'agit toujours d'un mélange entre les données de l'imagination et les perceptions réelles, d'une mixture entre les images de création subjective et les images d'apport objectif. La réalité se trouve, pour chacun, interprétée, défigurée, transformée. [...]. Un bon exemple nous en est fourni par le film *Crainquebille*, qui, dans la scène du jugement, nous montre, par des changements de proportions, l'intensité d'émotion provoquée par certains détails dans l'âme du

hechas; películas verdaderamente prodigiosas, de un arte originalísimo, han sido ya creadas. ¿Cómo expresar en el teatro el efecto de la *polivalencia* de las imágenes? La imagen de esa cosa, de esa escena, de esa persona, produce en distintos personajes distintos efectos; la realidad es una, inmutable; pero los ojos que la perciben recogen de esa realidad imágenes distintas. Al cinematógrafo ha sido llevado ese procedimiento. Pero la realidad puede producir en la misma persona diversas imágenes también. La polivalencia de las representaciones puede darse en una misma persona. ¿Qué nos dice una casa, la vieja casa familiar, que hemos habitado de niños y que ahora, tras veinte años, volvemos a ver? En la pantalla blanca van sucediéndose las imágenes que en nuestro cerebro suscita la vista de ese edificio. En un proceso, con alternativas de esperanza y de desesperanza, ¿cuál es el estado de espíritu del procesado, del bueno de Crainquebille, el personaje de Anatole France? Los objetos que contempla ese procesado van desfigurándose, achicándose, agrandándose, según la marcha del espíritu del buen acusado. Y en el puro dominio de lo invisible, ¡qué maravillas no ha hecho el cinematógrafo! Conocidas son las películas tituladas *El carretero de la muerte*, realizada por la Svenska Films, y *Los muertos nos rozan*, de Basil Kingls, realizada por Goldwin».

personnage” (pp. 82-83).

«Je voudrais cependant insister sur un autre caractère important de l’image symbolique, c’est sa *polyvalence*. Je veux dire que la même image peut correspondre à différentes réalités psychologiques, non seulement chez des individus différents qui y sentiront chacun un certain aspect, mais encore chez la même personne, ce qui est plus curieux” (pp. 95-96).

«[...] je dirai seulement que, par un certain choix des images, le cinéma peut admirablement exprimer l’inconscient des êtres, leur psychisme si profond qu’ils l’ignorent eux-mêmes et, par là, nous le faire saisir d’une manière bien plus directe que le théâtre par exemple, lequel ne dispose que de l’analyse consciente du discours, en dehors des décors peu mobiles, et des effets de scène toujours difficiles. Le cinéma a, dans la voie qui lui est propre, cette possibilité de nous donner le subjectivisme de la réalité et c’est déjà quelque chose d’extrêmement important à notre époque où toute la curiosité est tournée précisément vers ce qui est hors des limites claires du conscient, vers ce monde mystérieux de la vie inconsciente” (pp. 101-102)⁶³.

En tanto que el cinematógrafo, con una técnica perfecta, se va apoderando del mundo de los subconsciente, dominándolo [...], ¿cuál ha sido la marcha del teatro? [...]. ¿Qué ha hecho el teatro desde 1895, en que se inicia el cinematógrafo? Ante la captación por el cinematógrafo del mundo, vastísimo mundo de las imágenes subjetivas, de lo subconsciente, ¿de qué manera se ha conducido la literatura dramática? La literatura dramática –y más en España que en ninguna parte– se ha vedado en absoluto la utilización de ese mundo de imágenes nuevas».

«¿Cómo podrá luchar el teatro con el cinematógrafo? ¿Cómo a la larga [...] el teatro no ha de ser vencido por el cinematógrafo? Habrá en la crisis teatral otros factores, los económicos; no lo dudamos. Pero ¿quién duda que la principal causa de la crisis teatral es esta absurda, incomprensible limitación que ante la pluralidad de imágenes del cinematógrafo el teatro se impone a sí mismo? El cinematógrafo dispone hoy de dos mundos de imágenes y de sensaciones; el consciente y el subconsciente; el teatro no dispone –no quiere disponer– más que de uno: el consciente. ¿Podrá haber duda respecto del resultado de la

⁶³ Véase «La valeur psychologique de l’image», art. cit. en nota 40, pp. 75-103.

contienda?»⁶⁵.

RICCIOTTO CANUDO

«Un des domaines exclusifs du Cinéma, sera celui de l'immatériel, ou, plus exactement, du *subconscient*. La vision du souvenir ou de la pensée des personnages avait déjà tenté maint et maint écrivains. Elle complétait le drame, elle remplaçait la parole [...]. Nous avons déjà des changements de style plastique dans la vision, par des déformations savantes, des impressions, des flous partiels, alors que le théâtre ne peut avoir que la parole concrète, et que lorsqu'il veut donner une image subconsciente, au-delà de la réalité immédiate, il peut jouer avec de la lumière [...], mais il restera toujours dans les proportions exactes de la réalité quotidienne. Le Cinéma peut donc se permettre, et doit développer, cette faculté extraordinaire et poignante de *représenter l'immatériel*. La leçon nous vient à la fois d'Amérique et de Suède. Nous avons pu voir l'admirable *Charrette Fantôme*, ou plutôt *Le Charretier de la Mort*, de la Svenska Film, d'après le roman de Selma Lagerlof; et ce drame étonnant et parfait qui est *Les morts nous frôlent*, de Basil King's, exécuté par la Goldwin" (pp. 41-42)⁶⁴.

⁶⁴ Véase «V. L'immatériel au cinéma», en *op. cit.* en nota 43, pp. 40-43.

⁶⁵ La ficha del artículo responde, una vez más, a esos datos: Azorín, «El cine y el teatro», *ABC*, 26 de mayo de 1927.

9. LAS DOS FASES FÍLMICAS DE AZORÍN: UN HILO COMUNICADOR

Habrá advertido el lector, tras el cotejo de los tres textos las nada despreciables salpicaduras intertextuales existentes en «El *cine* y el teatro». Casi debíamos hablar de una suave lluvia verbal procedente de René Allendy y Ricciotto Canudo. Con ello cerramos este asedio a un artículo que, es menester repetirlo, constituye el máximo indicio del inter s cinemático de Azorín en los postreros 1920. Bien es verdad que el autor ir  publicando unos pocos trabajos más sobre el arte fílmico y siempre – no se olvide– en tensión polémica con la literatura dramática. Pero son, en su mayoría, secuela de «El *cine* y el teatro» y abundan en ellos las mismas ideaciones o usos fraseol gicos... Aun cuando brillen dos piezas sustanciales, citadas ya: las incisivas respuestas a *La Pantalla* y el artículo «El séptimo arte», tan rico en confianzas personales.

Alega así Azorín, insistiendo en la bipolaridad entre teatro y cine que, a la altura del año 27, el primero «se ha estancado» mientras el segundo «progresar  rápidamente», toda vez que dispone «de medios de expresión a que no alcanza el arte teatral». Y esos tecnicismos son «prodigiosos» para bucear por la subconsciencia, lo que ha permitido crear «bellísimas» películas («La situación teatral», *ABC*, 28-VII-1927). En otro texto, se refiere a la *disolvencia* fílmica con motivo del drama de J. J. Bernard *Denise Marette*, en cuyo tercer acto a la heroína –sumida en un sueño– se le aparece su padre muerto, con quien dialogar . Pero pasa el tiempo, y de pronto, la figura paterna «comienza a desvanecerse y se disuelve como un fantasma», pues Denise «se despierta» ante la pregunta de su criada « A qué hora quiere comer?». Elogia Azorín esta fórmula y reitera que el cine es un arte privilegiado pues «dispone» del «mundo de lo subconsciente», lo cual demuestra que «gana cada vez más terreno». Sentenciando, por último: «si el teatro no utiliza los remedios de que el cinematógrafo dispone, acabar  por desaparecer» («Jean Jacques Bernard», *ABC*, 18-IX-1927).

En un nuevo texto alude Azorín a otra regla fílmica que puede vigorizar todavía más el teatro: «la rapidez y la brevedad» en la enunciación. Porque «Dar un estado de espíritu» en «actos sumarios» debiera ser, cuanto antes, «el objetivo del teatro moderno». Ahora bien, esta «sensación suprema» habrá de apoyarse en «en un concepto de realidad tal como la ciencia moderna, en sus múltiples investigaciones – entre ellas la de lo subconsciente– nos ofrece» («El porvenir del teatro», *ABC*, 10-XI-1927). Ocho días después, y en las declaraciones a *La*

Pantalla, medita Azorín acerca de «la grandeza expresiva del arte del film». Y propone la abolición de «la fábula», al tiempo que pondera, una vez más, el alcance expresivo contenido en el juego de «asociaciones» y «disociaciones» entre el «subconsciente» y las «cosas». No resultará ocioso recordar que dicha supresión de la fábula, y sus isotopías espacio-temporales más rígidas, es esencial en *Félix Vargas* y *Superrealismo...* Se adivina, en ese descrédito de la fábula, *plot* o historia la sombra de las ensoñaciones ajenas a la razón vigilante y a sus esquemas geométricos. Freud había hecho ya hincapié en la «oscuridad y confusión de los sueños», si bien pugnara siempre por descifrar en lo posible esos «enigmas» de la vida onírica⁶⁶.

Hemos hablado en diversas ocasiones del artículo «El séptimo arte», impreso en *La Prensa* el 15 de abril de 1928. Un texto que facilita buenas pistas sobre las lecturas fílmicas que más peso dejaron en Azorín, así como su posible experiencia como espectador cinematográfico (Chaplin, *La Roue* y el *Napoléon* de Abel Gance, tal vez)⁶⁷. Solo añadir que en este escrito asevera nuestro autor que el cine goza ya de autonomía estética y, por ello, «su vida debe marchar independientemente del arte literario», al beneficiarse de «recursos [...] de que el teatro y la novela no pueden disponer». Siendo, en fin, su materia predilecta «el mundo de las formas, de la luz, de las sombras, de las líneas, lejos de toda intriga literaria». Y una materia inseparable de la «subconsciencia», habida cuenta de que la «ambivalencia de las imágenes» es «uno de los principales recursos del arte nuevo». En todo caso, tras este artículo parece decaer la pulsión fílmica: solo a finales de 1929 surgirá una nueva referencia al cine, aunque sea también recuelo de lo dicho antes. Repite una vez más Azorín que el teatro debiera ponerse al día, ya que los «partidarios» de su renovación «decimos y no nos cansamos de repetir: ‘el cinematógrafo [...], las exploraciones de lo subconsciente, la inquietud que ha producido la guerra, han cambiado las condiciones de la vida. Y si la sensibilidad es otra, el teatro debe ser también otro» («Siguiendo a Tamayo. Lógica», *ABC*, 31-10-1929).

⁶⁶ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, I, Madrid, Alianza Ed., 1996, pp. 20 y 59.

⁶⁷ Probablemente viera también Azorín algún film protagonizado por esta intérprete. Así lo apunta en «Greta Garbo» (*ABC*, 27-VIII-1955), donde comenta además la obra de George Cukor *La mujer de las dos caras* (*Two-Faced Woman*, 1941), y con la que concluyó la carrera cinematográfica de la actriz.

Tras esa fugaz alusión parece Azorín olvidarse del cine: por otro lado, y con los años treinta, se abría en Europa un nuevo tiempo pródigo en crispación política. Una realidad histórica marcada por la guerra social, el choque entre fascismo y comunismo que alentarán una cultura reacia a las honduras psicoanalíticas. Como escribiera Orwell al inicio de la segunda guerra mundial, «en el mundo de 1935 era muy difícil mostrarse indiferente, neutro, ante la política»⁶⁸. Y no será hasta 1940 cuando ofrezca Azorín un nuevo escrito sobre asuntos fílmicos: «El encanto de la luz», enlace entre las dos fases cinéfilas del autor. Es decir, la inicial etapa de madurez y –tras la guerra civil– el deslizamiento por la senectud que, sin embargo, y en lo tocante al cine, alcanzará un nada desdeñable brillo, como vimos ya.

Es el momento de concluir esta andadura por los caminos mentales del Azorín de entreguerras e intentar una síntesis entre las dos mitades de que consta el presente estudio. En otros términos, justificar en lo posible esas indagaciones sobre la cinefilia de un autor que suele ser muy tangible y, en alguna ocasión, algo evanescente: de ahí las interpretaciones tan dispares a que ha dado lugar. Nuestro análisis ha pretendido poner de relieve los rasgos más conspicuos que del cine tiene el escritor de Monóvar, y rasgos que se despliegan por una secuencia intelectual de cuatro lustros: una primera fase que abarca la década de 1920, y otra que tomará vida entre 1950 y 1960.

El ‘primer’ Azorín fue más un teórico del hecho fílmico que un espectador avezado que asiste a las salas cinematográficas del Madrid de entreguerras –aun cuando se percibe en algún artículo que las conoce bien–. Esa percepción teórica del cine respira antirrealismo por los cuatro costados; se palpan en ella numerosas huellas de ascendencia surrealista o psicoanalítica. Tales huellas, a modo de ideas vectoras, orientan al autor a menospreciar la ‘fábula’ a favor de un discurso visual roto, enigmático, similar a los sueños o pesadillas. Con toda claridad el Azorín de los años veinte tiende a *psicologizar el cine*, tal y como sucede en otros intelectuales de aquella época: una época en que reinaba, poderoso, Freud. Por el contrario, el ‘segundo’ Azorín se convertirá en un espectador asiduo –casi obsesivo– del cine y eso conlleva valiosas consecuencias en su nuevo asedio al lenguaje fílmico. Una de ellas tiene que ver con un creciente interés por la historia bien construida,

⁶⁸George Orwell, *Inside the Whale and Other Essays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1964, p. 34.

engarzada en una estructura cronotópica muy precisa, sin molestas asincronías. Lo observa el autor en cuatro películas posteriores a 1945, y que demuestran a las claras su buen gusto: *Brigada 21*, de William Wyler (*Detective Story*, 1952); *Doce hombres sin piedad*, de Sidney Lumet (*12 Angry Men*, 1957); *Sólo ante el peligro* y *El hombre que sabía demasiado*. La fábula, por consiguiente, vence ahora en detrimento de una trama hermética, rasgada o 'poemática'. En todo eso se nota un hecho que incide en Azorín y en otros intelectuales del primer tercio del siglo veinte: con el triunfo del sonido se pierde ya lo que Geoffrey O'Brien llama «la manera prelingüística de aprehensión» de las imágenes que suponía el cine mudo⁶⁹.

No hay, a pesar de todo, una seca dicotomía entre las dos épocas. Azorín continuará valorando tras 1939 las tensiones entre la luz y las sombras como marca esencial del cine, en consonancia con las ideas que había recibido de R. Canudo y de *L'Art Cinématographique*. Por otro lado, algunas hebras fantasiosas, surreales se avistan igualmente en el viejo Azorín: lo ratificará «Guioncito», un cuento sobrio y exquisito. En él un matrimonio anciano ya fallecido retorna a su antigua vivienda y contempla, melancólico, los cambios que la han ido desfigurando con el paso del tiempo. Tras ese 'roce' con los vivos la pareja decide volver, entristecida, a su mundo irreal: «las dos almas salen de la casa [...] y cierran la puerta sin hacer ruido»⁷⁰. No se ha quebrado del todo el hilo comunicador con aquella querencia —en los años veinte— por las historias de fantasmas...

No conviene obviar, finalmente, que la cinefilia del 'primer' Azorín está condicionada, en buena parte, por el hecho escénico: el cine puede dar nueva savia al teatro y este debiera asumir las tan revolucionarias fórmulas fílmicas si no quiere alejarse de la riquísima sensibilidad surgida tras 1918. Ello no impide que, en algún momento, declare que el cinematógrafo es una disciplina autónoma, nada sujeta al teatro o la literatura. Esa autonomía se consolida, y mucho, en el 'segundo' Azorín, quien detallará aquellos atributos formales inherentes tanto al teatro como a la cinematografía. El primero es arte físico, *carнал*; el cine es 'imagen de imagen', que se desliza por el tiempo y por el espacio. Constituye, asimismo, el reino de los objetos que *hablan*: los

⁶⁹ Geoffrey O'Brien, «The rapture of the Silents», *The New York Review of Books*, LIX, n° 9, 9 de junio de 2012, p. 15.

⁷⁰ Azorín, «XXVIII. Guioncito», en *El cine y el momento*, *op. cit.* en nota 6, p. 98.

enlaces metonímicos que se reproducen sin cesar, dando a conocer psiquismos antes ocultos. Azorín, sin la menor duda, se sentirá atrapado para siempre por ese *espejo mágico* que destila, generoso, tanta expresividad: y aquí anida uno de sus mejores testimonios estéticos.

LAUREANO BONET
UNIVERSITAT DE BARCELONA