

## LITERATURA Y CINE: «Y EL CINE SE ENTRÓ POR LA PUERTA»

José MONTERO PADILLA  
Universidad Complutense

En el año 1896, exactamente el día 25 de noviembre, llegaba a Madrid José Martínez Ruiz —aún no existía Azorín—, procedente de Valencia. El viaje lo había efectuado en tren, en un vagón de tercera clase. Mucho tiempo después, Azorín evocaría ese viaje y describiría tres momentos de su llegada a la Villa y Corte que permanecían nítidos, luminosos, en su memoria como tres diversos y sucesivos planos. Primero, el descenso del tren y la amplitud de la estación. Seguidamente, un reducido cuarto abuhardillado, que será su primer aposento en un piso en la calle madrileña del Barquillo, con el mobiliario indispensable: una cama, una mesita, dos sillas, una palangana en su soporte y un jarro de agua. Por último, la calle de Alcalá y el Teatro Apolo, en el que entran y salen numerosas personas. José Martínez Ruiz, un joven de veintitrés años, está en la capital de España, a solas con sus sueños y sus esperanzas de escritor bisoño, con la firmeza a la vez de una vocación literaria fervorosamente sentida. Y contempla atento, silencioso, la vida alrededor, y observa a los escritores que ya son famosos, y piensa que, andando el tiempo, él también podrá ser uno de ellos<sup>1</sup>.

También en 1896 se conoce en Madrid, en el mes de mayo, en coincidencia con las fiestas de San Isidro, un invento que atrae el interés de mucha gente: el cinematógrafo, que un año antes había sido presentado en París. Sus autores, los hermanos Augusto y Luis Lumière, lo habían dado a conocer en la apertura del curso académico 1895-1896 en la Universidad de la Sorbona, y poco después, el día 28 de diciembre, festividad de los Santos Inocentes, de 1895, lo hicieron públicamente en el Salón Indio del Gran Café del bulevar des Capucines, proyectando varios brevísimos filmes. El novísimo invento permitía fijar imágenes en movimiento y proyectarlas con el ritmo correspondiente tanto espacial como temporal.

En Madrid, el novedoso invento es mostrado al público en el hotel de Rusia, que estaba en la carrera de San Jerónimo, frente a la calle de Ventura de la Vega y cuya planta baja contaba con un salón de grandes dimensiones destinado a la presentación de espectáculos varios. Las sesiones, a partir del día 15 de mayo, festividad de San Isidro, se realizan diariamente. Comienzan a las diez de la mañana y se prolongan hasta las once de la noche. Las películas proyectadas

---

1 Azorín, *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1995, págs. 12-14.

se titulan: *Salida de los obreros de la fábrica Lumière, Llegada de un tren a la estación, Un paseo por el mar, Demolición de un muro...* La duración de cada película es muy corta, al igual que extraordinario es su éxito ante un público que se siente fascinado por el nuevo espectáculo. Y muchos se preguntan: ¿qué es esto a lo que se ha dado en llamar cine?, ¿un hallazgo científico?, ¿un nuevo arte en ciernes?, ¿una actividad puramente comercial?, ¿acaso una simple curiosidad de barraca?... —Quizá un poco de todo ello, piensan algunos. Un destacado cronista coetáneo, José Francos Rodríguez, comentará:

«Se empezó a hablar del cinematógrafo, porque en el piso bajo del que fue hotel de Rusia se exhibieron vistas proyectadas por un aparato titulado Lumière. El espectáculo produjo asombro, ganando desde el primer momento las simpatías del público; reflejábanse en la pantalla, paisajes diversos, campos, ciudades, tipos; como en fotografía continua, con retratos animados, que en vez de una placa reprodujeran ciento, miles, de sucesivas instantáneas. Era aprisionar las imágenes, no por un momento, sino minutos enteros, tal vez horas, para que se saciara la contemplación; [... ...] Estábamos con el cinematógrafo como chiquillos con zapatos nuevos. No hubo la menor discrepancia; la opinión general le aplaudía, acudiendo a él con alborozo, celebrando sus sorpresas. El paso de los trenes era de lo que más cautivaba; el paso de los trenes y las corrientes de agua, los arroyos y ríos en curso y el mar; sobre todo el mar, la majestuosa inquietud de su superficie, el batir del oleaje, el choque de sus ondas sobre la playa, reclinadas para morir en la arena, entre espumas...»<sup>2</sup>.

Así, pues, por coincidencia tan casual como sugestiva, en el mismo año de 1896 llegan a Madrid el Cine y José Martínez Ruiz. ¿Asistiría ya entonces el escritor a alguna de las primeras proyecciones del balbuceante invento? Pudo hacerlo, claro es, aunque no se tengan noticias de ello. Curioso testimonio del interés de Azorín por el cinematógrafo es el episodio que relata en uno de los capítulos de su libro *Agenda*, episodio cuya fecha sitúa hacia 1900, aunque debió ocurrir antes según sus propias afirmaciones:

«He visto el cine —he fruído del cine— antes de su invención. [... ...] 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* ¿Es esto todo? No, esto no es todo. Lo estupendo fue que esas figuras aparecían en color. ¿Qué cúmulo de circunstancias se habían podido dar para producir el fenómeno? En los preliminares del invento del cine en color me acordé del prodigio»<sup>3</sup>.

Azorín sí irá al cine, con toda certeza, más adelante, y de ello ofrece testimonio un sugerente artículo suyo, titulado precisamente «El cinematógrafo» y publicado en 1921, cuando el invento contaba con veinticinco años de existencia recién cumplidos. El artículo lo escribió con motivo de haberse proyectado en Madrid una película sobre la expedición de Shackleton al Polo Sur. Ello le da ocasión para hacer algunas observaciones y reflexiones acerca del cinematógrafo. «En Madrid —indica— aumenta de día en día la afición a este culto entretenimiento». Y en seguida se pregunta: «¿Qué representa el cinematógrafo en la evolución humana? Un poco pronto nos

2 Francos Rodríguez, José, *Contar vejezes*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 2.ª edición [s. a.], págs. 248-49.

3 Azorín, *Agenda*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959, págs. 137 y 139.

parece —señala seguidamente— para hacer esta pregunta». Y señala después: «A raíz del descubrimiento de la imprenta ¿cómo hubiera podido verse todo lo bueno y todo lo malo que el nuevo artificio iba a dar de sí? No hacemos de balde este acercamiento del cinematógrafo y de la imprenta; ha sido hecho ya». En las anotaciones precedentes y en la comparación de la imprenta y el cine insistirá muchos años después, en el prólogo a su libro *El efímero cine*, publicado en 1955.

Azorín sostiene asimismo, en el referido artículo, que «La misión histórica y social de uno y otro invento es idéntica. Suscitación —por una parte— de frivolidad, de pasiones malsanas en la muchedumbre<sup>4</sup>, y propagación —por otra— de luces y de cultura». Ambos, distintos aspectos los ejemplifica puntualmente. Si de frivolidad se trata, «¡Cuántos jovencitos vemos por ahí —exclama Azorín— con la gruesa pipa entre los labios —estilo norteamericano— y gesticulando como esos hombres afeitados y enigmáticos que vemos en las películas que vienen de los Estados Unidos!» Pero el escritor confía a la vez en la importancia del cine como difusor científico y cultural. Y torna a exclamar: «¡cómo gozan los niños contemplando la película de una fábrica (por un lado entra la madera y por otro sale el papel) o las exploraciones submarinas de un buzo, o la expedición a los mares árticos o antárticos!» Se esboza así, en este texto azoriniano, una convencida concepción, aunque limitada e incompleta, del cine como instrumento educativo.

Azorín añadirá todavía en su artículo: «por encima del designio científico, hay una misión social que el cinematógrafo puede realizar: misión análoga a la misión de la letra de molde». Se trataría ahora, pues, de una función relacionadora, de interconocimiento y aproximante de unas gentes y pueblos con otros. A este fin, el autor de *Una hora de España* recuerda el caso del filósofo Kant, nada viajero pero sí «apasionado por los libros de geografía y de viajes» en su afán de universal conocimiento. Esto le conduce al escritor a suponer que,

Si viviera hoy Kant y hubiera un cinematógrafo en Konisberg (suponemos que lo hay), seguramente que este filósofo, que vivía inexorablemente sujeto a la costumbre, se hubiera creado una nueva costumbre: la de ir todas las tardes, cronométricamente, a presenciar la proyección de la película...

Esta *nueva costumbre* que Azorín imagina en Kant se transformaría en realidad experimentada por el escritor en sus últimos años de existencia. Y es que, según él mismo afirma en este artículo suyo de 1921: «No hay ningún libro que tenga la fuerza de sugestión de este espectáculo vivo y lleno de movimiento». Tal afirmación (*No hay ningún libro que tenga la fuerza de sugestión...*) es, en verdad, extremosa y sorprende aún más hecha por Azorín, cuyos fervor y personalidad libresco aparecen indubitables. Acaso pensara de modo concreto en las películas, frente a los libros, donde unos niños pueden encontrar información sobre viajes, exploraciones, progresos de la técnica y de la ciencia... En todo caso, resulta evidente el carácter exaltado y madrugadoramente elogioso para el cine de las palabras de Azorín<sup>5</sup>. Y es que desde su llegada,

4 Este juicio negativo de Azorín sobre el cine y sus peligros, era compartido con frecuencia por otros, p. ej. por José Francos Rodríguez: «¡No pensábamos entonces, cuando asistíamos con regocijo al nacimiento de la invención que bien aplicada tantos beneficios prestó, presta y prestará, verla convertida en foco de pesadillas, origen de trastorno, fuente de arrebatos y de locuras!» (*Contar vejeces, op. cit.*, pág. 251).

5 El artículo al que pertenecen los fragmentos citados ha sido reproducido en el *Boletín informativo de la Casa-Museo Azorín*, núm. 1, 1 junio 1995, págs. 14-15. Puede verse también en Azorín, *El Cinematógrafo. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*, edición al cuidado de José Payá Bernabé y Magdalena Rigual Bonastre, Valencia, Pre-textos, 1995, págs. 5-9.

dicho con palabras de Alonso Zamora Vicente, «día tras día, el cine se fue cobijando en la entraña cotidiana, tan suavemente que no nos dimos cuenta hasta qué punto obraba el embeleso». *Y el cine se entró por la puerta...*<sup>6</sup>.

Sobre la naturaleza y carácter del cine, sobre lo que se creía que éste era —que *es* esencialmente—, muy pronto aparecieron en España explicaciones rigurosas, precisas y claras. Así, por ejemplo, en 1898, en el tomo 24, primero del Apéndice del *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*, figura el término *Cinematógrafo*, en el que a continuación de la etimología de la palabra («del gr. *kínema*, movimiento, y *graphein*, describir), se da una pormenorizada explicación:

Aparato de reproducción de imágenes animadas. Es una aplicación de la fotografía animada. De invención recientísima, se debe a Lumière su aparición en la escena. Se funda, como otros muchos, en la persistencia de las imágenes en la retina, persistencia que, aunque de brevísimo espacio de tiempo, permite enlazar varias imágenes correlativas que se van sucediendo de una manera ordenada y rapidísima, lo que produce la ilusión de una imagen única dotada de vida, animada de movimiento<sup>7</sup>.

El texto precedente quizá fue redactado, tal como sugiere Julián Marías, por José Echegaray, científico, político y escritor —el primero español al que se otorgó el premio Nobel de Literatura—, que tuvo encomendada en el diccionario citado la redacción de los términos de Física. De cualquier manera lo que importa es el acierto del anónimo redactor. Así en la sutil precisión a que el cinematógrafo «... produce la ilusión de una imagen única dotada de vida, animada de movimiento». Porque lo que el cine ofrece es, reconozcámoslo, una ilusión de vida, las imágenes de una realidad que fue pero que se suceden ante nuestros ojos como si fueran vivas y actuales... No tenía razón, pues, razón plena, José Martínez Ruiz, Azorín, cuando consideraba al cine como «espectáculo vivo».

Esta naturaleza ficticia de la realidad cinematográfica aparece manifiesta, líricamente, en el poema «Far West», de Pedro Salinas, incluido en su libro *Seguro azul*, publicado en 1929:

¡Qué viento a ocho mil kilómetros!  
 ¿No ves cómo vuela todo?  
 ¿No ves los cabellos sueltos  
 de Mabel, la caballista  
 que entorna los ojos limpios  
 ella, viento contra el viento?  
 ¿No ves  
 la cortina estremecida,  
 ese papel revolado  
 y la soledad frustrada  
 entre ella y tú por el viento?  
 Sí, lo veo.  
 Y nada más que lo veo.

6 Zamora Vicente, Alonso, *Examen de ingreso. Madrid, años veinte*, Madrid, colección Austral de Espasa Calpe, 1991, págs. 55 y 59.

7 Sobre este texto ha llamado la atención Julián Marías en un artículo, «El comienzo del cine», publicado en la revista *Blanco y Negro*, ignoro en qué fecha.

Ese viento  
 está al otro lado, está  
 en una tarde distante  
 de tierras que no pisé.  
 Agitando está unos ramos  
 sin dónde,  
 está besando unos labios  
 sin quién.  
 No es ya el viento, es el retrato  
 de un viento que se murió  
 sin que yo lo conociera,  
 y está enterrado en el ancho  
 cementerio de los aires  
 viejos, de los aires muertos.  
 Sí le veo, sin sentirle.  
 Está allí, en el mundo suyo,  
 viento de cine, ese viento<sup>8</sup>.

Pedro Salinas nos muestra, y señala, y puntualiza, en su poema, titulado —muy cinematográficamente también— *Far West*, cómo lo contempló en la pantalla pertenece a una realidad lejana en el tiempo y en el espacio («... está / en una tarde distante / de tierras que no pisé»), una realidad que pudo existir pero que tan sólo es vacío, ausencia, nada, al otro lado de la blanca pantalla sobre la que se proyectan unas imágenes («Ese viento / está al otro lado, está / en una tarde distante / de tierras que no pisé. / Agitando está unos ramos / sin dónde, / está besando unos labios / sin quién»), porque ese viento que se ve «No es ya viento, es el retrato / de un viento que se murió / sin que yo le conociera», viento que vemos pero que no sentimos, ficción de vida, porque ese viento es *viento de cine*. Esta misma idea del cine como ficción la hallamos en una de las innumerables greguerías de Ramón Gómez de la Serna: «La lluvia del cine es agua teñida de lluvia».

El cinematógrafo, con anterioridad a su nacimiento mediante el invento de los hermanos Lumière, tuvo una larga prehistoria, referida en parte al cine como una manera de ver las cosas y de mostrarlas y describirlas, según ha expuesto convincentemente Carlos Fernández Cuenca en su *Historia del Cine*. Así, por ejemplo, algunas pinturas rupestres constituirían un testimonio inicial de visión cinematográfica. Al igual que ocurre en la columna romana de Trajano, en su serie de escenas de la vida de este emperador que van desarrollándose —desenrollándose— como una sucesión de fotografías o imágenes de diferentes y sucesivos movimientos en anticipada perspectiva cinematográfica. Y cuando en *La vida de Lazarillo de Tormes* su protagonista nos cuenta:

«En este tiempo dio el reloj la una después del medio día, y llegamos a una casa, ante la qual mi amo se paró, y yo con él; y, derribando el cabo de la capa sobre el lado izquierdo, sacó una llave de la manga y abrió su puerta y entramos en casa; la qual tenía la entrada obscura y lóbrega.»<sup>9</sup>

8 Diego, Gerardo, *Poesía Española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932, págs. 176-77.

9 *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, edición de Aldo Ruffinatto, Madrid, Castalia, 2001, pág. 170.

entonces, nuestros ojos habituados a la visión cinematográfica piensan en unos movimientos descritos con cámara lenta, y en el valor de unos primeros planos...

Y el teatro de Tirso de Molina es, ha afirmado Alonso Zamora, «cinematográfico. Las escenas se resuelven en multitud de variaciones rapidísimas que dejan al espectador un amplio margen de invención complementaria. En *El amor médico*, en *Averígüelo Vargas*, en *Por el sótano*, hay un alocado sucederse de variados matices, que exigen un esfuerzo, en ocasiones grande, por parte del espectador. Esto es lo que podría resolver el cine»<sup>10</sup>.

En 1896 el logro científico de Lumière permitirá satisfacer un deseo largamente sentido: el de fijar el movimiento y reproducirlo, el de grabar imágenes en movimiento y poder reproducirlas ante unos espectadores. Y a partir de esa fecha, el cine se desarrolla, evoluciona, madura veloz —casi vertiginosamente—, y alcanza en seguida una opulenta diversidad de aspectos y perfiles: porque el cine puede ser, es casi siempre, un espectáculo de masas, y una gran industria, y un medio de comunicación social, y una fuente de conocimientos costumbristas, y documento histórico, y una forma de lenguaje, y paradigma, signo y símbolo de un tiempo, el del siglo XX («Yo nací —¡respetadme!— con el cine», dirá Rafael Alberti)<sup>11</sup>; y posee a menudo una dimensión antropológica o de análisis de la vida humana... Y es arte, el «Séptimo Arte», tal como proclama Ricciotto Canudo en 1911, en su *Manifiesto de las Siete Artes y Estética del Séptimo Arte*. Y síntesis de todas las artes, según el parecer de Abel Gance. Y atrae y subyuga a las gentes más diversas, desde quienes acuden a él en busca de un rato de entretenimiento, hasta aquellos a los que da pie a la reflexión, como el escritor Antonio Espina, quien se pregunta, en 1925: «¿Por qué experimentamos ahora como nunca la atracción del cine, la trascendencia del arte mudo?»<sup>12</sup>. O como don Ramón del Valle-Inclán, que manifestará en 1928:

Mi opinión es que el *cine* para alcanzar sus logros estéticos ha de ser un arte de fantasía y no de baja realidad. Decía Goethe que el fin de la obra de arte es llevar a términos de realización aquello que la Naturaleza, por impedimentos exteriores, o por falta de fuerza genética, deja en mero intento. Para un platónico todo está en mero intento. El *cine*, acaso como ninguna otra manifestación artística, podría hacer suya la estética de Goethe: la creación de un mundo más bello, una superior armonía de ritmos y formas<sup>13</sup>.

Todo lo que el cinematógrafo puede llevar a cabo, dentro de amplísimo abanico de posibilidades, con técnicas y lenguaje peculiares, propios, ¿para qué lo hace? Ante todo, para narrar unos hechos, para contar una historia, y este carácter narrativo, naturaleza casi, aparece evidente en el cine desde sus orígenes. En relación con este hecho resulta curioso constatar cómo, en 1884, la patente de un aparato denominado *kinetoscopio* define su utilidad como la de «Contar historias mediante la proyección de imágenes animadas». Tal finalidad emparenta ya, claramente, el cine y la literatura, y, de modo más estrecho, el cine y la novela: el primero cuenta con imágenes, la segunda con palabras. Hace ya muchos años Vicente Blasco Ibáñez contestaba a la pregunta «—¿Qué es una película?», con esta afirmación: «Una novela expresada con imágenes». Y en fechas recientes Francisco Umbral ha escrito: «El hombre que hace cine no es sino un novelista que escribe en un espejo. Sus palabras no se leen, sino que se *ven*»<sup>14</sup>. No puede

10 Zamora Vicente, Alonso, *Presencia de los clásicos*, Buenos Aires, colección Austral, 1951, pág. 69.

11 Diego, Gerardo, *Poesía Española...*, op. cit., pág. 327.

12 Espina, Antonio, «Las dramáticas del momento», *Revista de Occidente*, XXX, 1925, pág. 5.

13 En carta publicada en el diario *ABC*, de Madrid, del 19 de diciembre de 1928, pág. 10.

14 En el diario *El Mundo*, del 31 de marzo de 1996.

cabere duda sobre las diversas relaciones y concomitancias existentes entre novela y cine. Al igual que, más ampliamente, entre narración y arte. Que «Canto y cuento es la poesía», y «Cuando nada cuenta el canto, / acaso huelga la rima», según dijo Antonio Machado<sup>15</sup>. Cuestión harto diferente es cuándo se producen influencias, recíprocas influencias, entre cine y literatura.

Si Platón considera la existencia de dos sentidos estéticos, el de la vista y el del oído, es claro que el cine corresponde, originariamente sobremanera, al primero de ellos. Y por ello se ha creído hallar en otras artes, con anterioridad a la existencia del cinematógrafo, una visión precinematográfica de las cosas, según he apuntado antes. Del mismo modo que cabe señalar casos de coincidencia o afinidad, no de influencia —insisto—, entre cine y literatura.

Así, concretamente, en Carlos Arniches. Este autor publicó en la revista *Blanco y Negro*, durante los años 1915 y 1916, varios sainetes breves no destinados inicialmente a la representación, entre ellos uno titulado *La pareja científica*. Y resulta curioso observar cómo la mayoría de las acotaciones que figuran en esta obra sugieren las observaciones que pudieran hallarse en un guión cinematográfico. No sólo porque lo indicado en ellas es de imposible plasmación dentro de un escenario, sino porque su realización sólo es imaginable mediante el concurso de una cámara cinematográfica. Como la acotación siguiente:

Salen a la calle. Los guardias se levantan los cuellos de las capotas. El golfillo, descalzo, sin camisa, mal envuelto en una enorme chaqueta, con las manos cobijadas entre los andrajos del pantalón, camina delante de la pareja, encorvado, aterido, silencioso. Atraviesan calles y más calles. Llegan al fin a la de la Princesa.

Y cuando al final del cuadro primero, otra acotación indica:

Los guardias y el golfo reanudan silenciosos su marcha. Y al fin, camino de la cárcel, se pierden a lo lejos, en la niebla espesa y fría, como si alguien quisiera borrar de la noche solemne aquellas grotescas siluetas.

¿Acaso no vemos los movimientos de los personajes de manera precisamente cinematográfica?<sup>16</sup>

De esta sugerencia expuesta en mi edición de *La pareja científica* (1966) se hacía eco Alonso Zamora en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, al referirse a cuánto hay de cine en *Luces de bohemia*: «me anima —decía entonces Zamora— el que otros críticos y lectores de Valle hayan incidido sobre lo mismo, desde distintos aspectos», y citaba trabajos de Emma Susana Speratti, de J. F. Montesinos, de José Montero Padilla<sup>17</sup>.

Igual observamos en *Luces de bohemia*, el esperpento de Valle-Inclán publicado inicialmente en la revista *España*, en sucesivas entregas que van desde el 31 de julio al 23 de octubre de 1920, con acotaciones como la siguiente, de la escena cuarta, característica de un guión cinematográfico hermosamente escrito, esto sí:

15 Machado, Antonio, *Poesía y Prosa. Tomo II: Poesías completas*, edición de Oreste Macrí, Madrid, Clásicos Castellanos de Espasa Calpe, 1989, págs. 663-64.

16 Arniches, Carlos, *Del Madrid castizo*, edición de José Montero Padilla, Madrid, Cátedra, 1988 [8.ª ed.], págs. 41-42, 116 y 120.

17 Zamora Vicente, Alonso, *Asedio a «Luces de bohemia»*, Discurso leído el día 28 de mayo de 1967... por... Madrid, Real Academia Española, 1967, pág. 121.

Noche. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS se tambalean asidos del brazo por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio. De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico. Soldados romanos. Sombras de Guardias.— Se extingue el eco de la patrulla. La Buñolería Modernista entreabre su puerta, y una banda de luz parte la acera. MAX y DON LATINO, borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean<sup>18</sup>.

Y es que, tal como ha afirmado Alonso Zamora, «Sí, hay mucho de cine en *Luces de bohemia*. De ese cine primerizo, aún balbuceante, entre documento y diversión sin contornos, en el que asoma la cara un deje de crítica, de amargura por muchas realidades sociales en discusión»<sup>19</sup>.

Otro ejemplo aun, el de un hermosísimo y muy conocido soneto de Antonio Machado, escrito en 1924 e incluido en el libro *Nuevas canciones* dentro de *Poesías completas* (2.ª ed., de 1928):

Esta luz de Sevilla... Es el palacio  
donde nací, con su rumor de fuente.  
Mi padre, en su despacho. —La alta frente,  
la breve mosca, y el bigote lacio—.

Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea  
sus libros y medita. Se levanta;  
va hacia la puerta del jardín. Pasea.  
A veces habla solo, a veces canta.

Sus grandes ojos de mirar inquieto  
ahora vagar parecen, sin objeto  
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;  
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,  
piadosamente mi cabeza cana<sup>20</sup>.

La evocación actualizadora que hace Machado en este soneto sitúa ante nuestros ojos el retrato, dotado de movimiento, de su padre: «Mi padre, aún joven. Lee...». Y la descripción que realiza, pormenorizadamente, aproxima el recuerdo de una técnica cinematográfica: sucesión de distintos planos, seguimiento —como con una cámara— de los movimientos y acciones del personaje retratado, saltos a través del tiempo (actualización del pretérito, visión del futuro desde el pasado...). Las coincidencias son tan evidentes como sugestivas. El paralelo del texto machadiano con una visión cinematográfica surge, así, fácil. Y algunos de los versos nos llevan a recordar, una vez más, las indicaciones de un guión cinematográfico que señalasen con precisión todos los movimientos de un personaje: el padre «aún joven. Lee, escribe, hojea / sus libros y medita. Se levanta...», etcétera. Y un primer plano sugieren los versos 9-11: «Sus

18 Valle-Inclán, Ramón del, *Luces de bohemia*, edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Clásicos Castellanos de Espasa-Calpe, 1973, págs. 40-41.

19 Alonso Zamora Vicente, *Asedio a «Luces de bohemia»*, op. cit., pág. 120.

20 Machado, Antonio, *Poesía y prosa. Tomo II. Poesías completas*, ed. cit., pág. 666.



grandes ojos de mirar inquieto / ahora vagar parecen [...] en el vacío». Cabría señalar otras afinidades con un lenguaje cinematográfico<sup>21</sup>.

Pero, ¿influencia entonces del cine sobre este soneto de Antonio Machado? No lo creo. Cabe, sí, observar y destacar, al igual que en otros casos, semejanzas que nos animan a considerar, una vez más, la existencia en algunas obras literarias de una manera de ver y describir comparable con las técnicas expresivas de la creación cinematográfica. A propósito de otro poema machadiano, «¿Cómo en el alto llano tu figura / se me aparece...», Gerardo Diego decía ya en 1964:

Este primer soneto me interesa por su movimiento singular y como cinematográfico [...] El hechizo de la metamorfosis lenta y como en un gradual truco de pantalla de cine, pero con una precisión que impide toda borrosidad y por eso resulta más musical y aun danzada que fotográfica...<sup>22</sup>.

El propio Machado se refirió en alguna ocasión al cine, en términos poco favorables:

El cinematógrafo, decía mi maestro, aplicando el ascua a la sardina de su metafísica, es un invento de Satanás para aburrir al género humano. Él nos muestra la gran ñoñez estética de un mundo esencialmente cinético, dentro del cual el hombre, cumbre de la animalidad, revela bajo su apariencia de semoviente, su calidad de mero proyectil [...] Sin embargo, al cinematógrafo, que tiene tanto de arte bello como la escritura, o la imprenta, o el telégrafo, es decir, no mucho, y muchísimo, en cambio, de vehículo de cultura y de medio para su difusión, hay que exigirle, como a la fotografía, que nos deje enfrente de los objetos reales, sin añadirles más que el movimiento, cuando lo tienen, reproducido con la mayor exactitud posible [...] En general, la cinematografía orientada hacia la novela, el cuento o el teatro es profundamente antipedagógica. Ella contribuirá a entontecer el mundo, preparando nuevas generaciones que no sepan ver ni soñar<sup>23</sup>.

No obstante, no cabe negar —sería absurdo— que junto a las «coincidencias» entre literatura y cine, como las recordadas ahora, existen otros, numerosísimos casos de notoria influencia cinematográfica en la literatura, por ejemplo en el género dramático (Alfonso Sastre, *Escuadra hacia la muerte*; Alejandro Casona, *La barca sin pescador*; Claudio de la Torre, *Tren de madrugada*) y en el narrativo (Carmen Laforet, *Nada*; Luis Romero, *La noria*). Y, por supuesto, el cine ha encontrado en la literatura su gran almacén de argumentos, una inagotable fuente caudal de sugerencias y procedimientos técnicos, y, asimismo, para argumentos, adaptaciones, versiones libérrimas... desde Shakespeare y Cervantes hasta Pérez Galdós, Gregorio Martínez Sierra, Wenceslao Fernández Flórez, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Arturo Pérez Reverte... y un interminable etcétera.

En la ya larga historia de las relaciones entre literatura y cine, con muy diversos resultados que van desde la felicidad hasta la desdicha, se observa a menudo un proceso de sustitución: el cine desplaza a la literatura hasta situarse en su lugar. De hecho, el cine ha sido, y es,

<sup>21</sup> He comentado este soneto con mayor amplitud en mi libro *Antonio Machado en su geografía*, Segovia, Academia de Historia y Arte de San Quirce, 1995, págs. 21-34.

<sup>22</sup> Diego, Gerardo, «Antonio Machado y el soneto», *La Torre*, revista general de la Universidad de Puerto Rico, números 45-46, enero-junio de 1964, *Homenaje a Antonio Machado*, pág. 449.

<sup>23</sup> Machado, Antonio, *Poesía y prosa*, ed. cit., tomo IV, págs. 2083-84.

funcionalmente, para muchas personas, lo que fue la novela del siglo XIX. Y no parece inexacto ni carente de sentido decir que el cine ha desempeñado en el siglo XX y continúa desempeñando en el actual, el mismo o análogo papel que la novela desempeñó durante varios siglos.

En cambio, las creaciones teatrales «sirven» poco al cine. Incluso cuando son aprovechadas para la pantalla, se las somete a un proceso de novelización en el guión fílmico. Lo que no obsta para que haya algunas excelentísimas películas que han adaptado certeramente obras de teatro. Como la más reciente versión de *Cyrano de Bergerac*, con Gerard Depardieu como magnífico intérprete del personaje. Y como la versión de *Canción de cuna* dirigida por José Luis Garcí.

Arte de nuestro tiempo, sí, el cine. Tal como escribió Joaquín de Entrambasaguas en su libro *Filmoliteratura*,

Nuestra época tiene también su característica cultural indiscutible, vencedora de cuantos «ismos» han querido caracterizar a esta primera mitad del siglo XX, en que tantos y tantos sucesos y modas intelectuales se han ido sucediendo. Esta característica, que nadie podrá negar es la Cinematografía<sup>24</sup>.

El arte del siglo XX, el arte de nuestro tiempo y de un mundo nuevo, testimonio de una cultura, la cultura de la imagen y el sonido, que es la cultura de masas. Un arte popular y para todos, pero atrayente y suscitador también para la reflexión, el debate e incluso la polémica intelectuales. Cuyos frutos múltiples y variadísimos comprenden películas «taquilleras» para la «inmensa mayoría», y otras denominadas «de calidad» (*El año pasado en Marienbad*, *Rashomon*,...), y otras muchas en las cuales confluyen ambos aspectos: *La diligencia*, *Casablanca*, *Cinema Paradiso*...

Y más aún: un universo complejo, con plurales aspectos, vertientes y valores: artísticos e industriales, sociológicos y económicos. Un universo a la vez accesible y difícil, influyente y en el que aparece retratada la realidad de su tiempo, una realidad unida a nuestras vidas cotidianamente. Permeable a enriquecerse con otras artes, sin olvidar su carácter de poderosísima industria y aprovechando e incorporando las nuevas posibilidades de realización que ofrecen los avances de la técnica a las tareas cinematográficas. Causa de apasionamientos, que explican las figuras del «cinéfilo» y del «cinéfago». Elocuente testimonio de cómo puede llegar a ser un «cinéfago» da una carta publicada en la revista *Fotogramas*, en 1969, en la que su autor revela:

Quisiera poder explicarle lo que siento al entrar en un cine, pero no encuentro las palabras adecuadas; es una felicidad total, una ausencia de preocupaciones, una sensación de bienestar supremo. No importa que haya visto la película o que sea de baja calidad; lo importante es estar sentado ahí, en la butaca, esperando que se apaguen las luces, que se descorran las cortinas; este momento es, para mí, emocionante al máximo. El cine es algo sin lo cual no concibo la idea de una existencia normal.

¿Una exageración quizá las palabras precedentes? Comparémoslas con estas otras, del director de cine José Luis Garcí:

<sup>24</sup> Entrambasaguas, Joaquín de, *Filmoliteratura (temas y ensayos)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, pág. 96.

Todo lo que he visto en mi vida está en el cine. El amor, la muerte, la desgracia, la felicidad, todo está ahí. La dualidad vida-cine es tremendamente complicada y muy difícil de distinguir<sup>25</sup>.

El cinematógrafo graba las acciones, las acciones en movimiento, y, por tanto, el tiempo en que esas acciones se produjeron. Y después, reproduce —ilusión de vida presente— esas acciones, esos movimientos, ese tiempo. Reproduce ese tiempo y su nostalgia, esa melancolía que va unida, inevitablemente, inexorablemente, al transcurso temporal. En los años treinta, Juan Guerrero Ruiz filmó, con una cámara de aficionado, unas secuencias en las que aparecen algunos de los escritores integrantes del grupo o generación que suele denominarse del Veintisiete. En esas secuencias puede verse a Pedro Salinas, Chacón y Calvo, Jorge Guillén, Melchor Fernández Almagro, Luis Cernuda, Fernando Villalón, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Dámaso Alonso y el mismo Juan Guerrero Ruiz con su familia. No todos, pues, pero sí parte considerable de los más caracterizados representantes de aquel grupo literario. Muchos años después, en el de 1983, se le mostró a uno de aquellos poetas, a Jorge Guillén, una copia en video de la cortísima película. A los pocos días, el autor de *Cántico* compuso el siguiente poema:

*Misterioso*

Pasa el *video* misterioso  
 Vuelve el pasado en movimiento,  
 Y el instante insignificante  
 Llega enseguida a conmovernos.  
 ¿Y por qué? Porque significa...  
 No cruzan su flujo y su tiempo,  
 Frente a nuestros ojos atónitos,  
 Sin arrastrarnos a lo inmenso,  
 Ese impulso que es esencial  
 Contra mareas, contra vientos,  
 Y jamás contacto con Nada,  
 Nada irreal que es siempre un sueño,  
 Y la gran verdad nos oculta:  
 El vivir del amigo muerto.  
 ¿Cómo?  
 Salinas.  
 Me emociono...  
 Es él y todo el universo<sup>26</sup>.

El emocionado poema de Guillén señala, otra vez más, uno de los rasgos esenciales del cine, su naturaleza de ilusión de vida, y, por ello mismo, su irrestañable melancolía. Porque el cine, como la vida, es sueño, «Nada irreal que es siempre un sueño».

Máximo Gorki, uno de los primeros espectadores del invento de los Lumière, escribía en 1896:

<sup>25</sup> Diario ABC, del 23 de febrero de 1995.

<sup>26</sup> Reproduzco de la revista *Poesía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, número 22, págs. 143-44.

Surge un tren que, como una flecha, se lanza directamente sobre el espectador. ¡Cuidado! Abalanzándose en la oscuridad, se dispone a transformarle a uno en un saco de piel mutilada, lleno de picadillo humano y huesos rotos, y teme uno que destruya esta sala, esta casa donde abundan el vicio, las mujeres y la música, donde el vino corre a raudales, y no deje tras de sí más que ruinas y polvo. Pero, en realidad, no es más que un tren fantasma.

El Arte, en este caso la Literatura y el Cine, al igual que todas las cosas, evolucionan, se transforman. Y el cine ha perdido quizá aquel carácter compañero y de comunión que poseyó durante largo tiempo. Algunos pesimistas (Roberto Rossellini, José Luis Garci, entre otros) han llegado a hablar de la muerte del cine. Confiemos en que no sea verdad. Como en la página azoriniana celebérrima, siempre habrá un ser —mujer, hombre— con un libro en las manos, siempre habrá un espectador de cine —añadamos ahora—, en busca de evasión para su *dolorido sentir*. Y el caso es que todo empezó aquel día en que *el cine se entró por la puerta*.