

## LA VISION CINEMATOGRAFICA DE ANTONIO MACHADO Y MANUEL

*Rafael Utrera Macías*

Desde finales del XIX, el cinematógrafo, nuevo hecho científico, simple objeto curioso, espectáculo de público ingenuo, se va convirtiendo en fenómeno artístico de progresiva aceptación entre los intelectuales. Penetra en la vida cultural sirviéndose de la prensa; sección y periodista especializados fomentan el interés por los avatares del cinema: polémicas en torno a su condición, relaciones con otras artes, juicios críticos sobre los filmes estrenados.

La aparición y desarrollo del cinematógrafo coincide con la actividad de grupo de escritores que comienza en el período histórico-literario de finales del XIX y principios del XX; en él sobresalen los movimientos conocidos como Modernismo y Generación del 98.

Tienen en común uno y otro el reaccionar, con actitudes de aceptación, rechazo o indiferencia, ante un hecho externo y ajeno a la Literatura como es el cinematógrafo. La consideración de sus relaciones ofrece unos campos de estudio pertenecientes a la historia de la literatura española y a la historia del cine español; la zona conjunta donde ambas confluyen, ofrece la necesaria reciprocidad para que ambas se beneficien de sus investigaciones. Las vertientes literarias y cinematográficas aportan materiales idóneos para obtener juicios críticos más completos sobre los movimientos mencionados y sobre los escritores vinculados a ellos. El cinematógrafo podrá tomarse como valor, positivo o negativo, para definirlos y caracterizarlos.

Una mirada de conjunto a las relaciones de modernistas y noventayochistas con el cinematógrafo permite comprobar la escasa incidencia sobre la poesía de estos autores, mientras se hace evidente, en juicios, favorables o adversos, tanto en la prosa, novela, drama, como en artículos periodísticos.

Ramiro de Maeztu, Manuel Bueno, Ricardo Baroja, se sirvieron de las páginas de prensa para explicar la utilidad pedagógica, las ventajas descriptivas, el pintoresquismo de la creación cinematográfica. Menéndez Pidal y Unamuno enmarcaron en sus ensayos los juicios sobre el cine. Valle-Inclán y Azorín se fijaron en las técnicas cinematográficas por entenderlas como la mejor herramienta para dinamizar la dramaturgia teatral; la obra esperpéntica del primero se ha dicho que está traspasada de cine; los artículos periodísticos que cierran la obra azoriniana son una demostrada pasión de senectud por el arte más joven

y, al tiempo, la herencia literaria que este noventayochista ha legado a la historiografía del cine español.

La actitud pro o anticinematográfica de estos autores, para quien Pío Baroja acuñó la denominación de “cinematófilos” y “cinematófobos”, fecunda de un modo u otro su obra.

### **Antonio Machado y el Cinematógrafo: Bergson como punto de partida**

¿Cuándo conoció Antonio Machado el cinematógrafo? No disponemos de un testimonio que lo acredite. Podemos suponer que los dos hermanos, residentes en el Madrid de principios de siglo, no serían ajenos a la curiosidad científica, al espectáculo popular, instalado en la capital de España desde 1896; acaso la estancia sevillana de 1898 les permitió conocer el nuevo espectáculo en el salón de variedades o en el cinematógrafo al aire libre; los sucesivos viajes a París, en 1899 y 1902, pudieron ponerlos en contacto con la magia de Meliés y la nueva concepción del espectáculo cinematográfico.

La pareja Antonio y Leonor, novios primero, matrimonio después, ¿no entretendrían alguna tarde soriana, madrileña, parisina, en una sala de cine deleitándose con la ingenuidad de un “Viaje a la Luna” o con la presencia en la pantalla de la mismísima Sara Bernharth?

Desde enfoques bien distintos, el Machado discípulo de Bergson en el París de 1911 tendría oportunidad de oír algunas explicaciones filosóficas sirviéndose del funcionamiento del cinematógrafo como eficaz ejemplo. En efecto, creemos que el autor de *Los datos inmediatos de la conciencia* es un pionero entre los intelectuales europeos que se sirven del nuevo invento y de su esencialidad para una mejor didáctica de sus postulados. Ya en 1896, cuando publica *Materia y memoria* y diagnostica la crisis de la psicología, emparenta el movimiento como realidad física sensible a la imagen como realidad psíquica existente en la conciencia. Sus teorizaciones sobre una imagen-movimiento y una imagen-tiempo intuyen la esencialidad del inmediato cinematógrafo y advierten sobre la especificidad de un arte complejo y autónomo. Cuando en 1907 Henry Bergson da a luz su libro *La evolución creadora*, titula el capítulo cuarto “El mecanismo cinematográfico del pensamiento y la ilusión mecanicista”; si nos puede parecer temprana la fecha de 1907, precisamente cuando la cinematografía francesa está variando la orientación temática y busca el gusto burgués con la imposición del “film d’art”, tengamos presente que el filósofo había madrugado aún más en este uso cuando entre 1902 y 1903 las lecciones impartidas en el Colegio de Francia, en el curso denominado *Historia de la idea del tiempo*, contenían ya sustanciosas comparaciones entre los mecanismos conceptuales y cinematográficos, lo que ahora, en el capítulo citado de la obra, no hace más que sintetizar y resumir. Bergson viene a demostrar que en el cinematógrafo se cumple pragmáticamente la moderna concepción de pensamiento y, al tiempo, se convierte en el órgano de una nueva realidad. Cuando el filósofo explica nuestra actitud natural frente al devenir, recurre a una ejemplificación basada en el modo de reproducir una escena animada sobre la pantalla, tal como el desfile de un regimiento. “Con fotografías que representan el regimiento en una actitud inmóvil, reconstruye la movilidad del regimiento que pasa (...) Para que

las imágenes se animen es preciso que haya movimiento en alguna parte. El movimiento existe aquí, en efecto, y está en el aparato (...) tal es el artificio del cinematógrafo. Y tal es también el de nuestro conocimiento (...) Percepción, intelección, lenguaje, proceden en general así. Trátese de pensar el devenir, o expresarlo, o incluso de percibirlo, apenas hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. Se resumiría, pues, todo lo que procede diciendo que el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica.”<sup>1</sup>

En el resto del capítulo continúa Bergson el desarrollo de su teoría sin perder nunca de vista el paralelismo con lo cinematográfico. Antonio Machado hizo una lectura personal de las tesis bergsonianas, prefiriendo el tema de la acción en la pantalla desarrollado con escepticismo y humor al análisis severo de la temporalidad cinematográfica.

### El cine en la obra machadiana

En el citado lenguaje barojiano, Antonio Machado fue “cinematóforo”. Son muy escasas sus opiniones sobre el cinematógrafo. Su poesía no ofrece referentes específicos de esta índole; sí podemos encontrarlos en la prosa de *Juan de Mairena* donde el profesor apócrifo la refiere a Abel Martín, “decía mi maestro”, como teoría que el alumno ratifica, mejora y amplía por medio de calificativos y expresiones degradatorias, desde “invento de Satanás para aburrir al género humano” a “la noñez estética de un mundo cinético” (los términos y ejemplos aquí contenidos participan de la misma idea que expuso en el artículo *Sobre el porvenir del teatro*); dice así: “La acción, en verdad, ha sido casi expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y —digámoslo también— su reducción al absurdo, a la noñez puramente cinética. Allí vemos claramente que la acción sin palabra, es decir, sin expresión de conciencia, es sólo movimiento, y que el movimiento no es, estéticamente, nada. Ni siquiera expresión de la vida, porque lo vivo puede ser movido y cambiar de lugar lo mismo que lo inerte. El cine nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón y se zambulle después en un estanque, no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa”<sup>2</sup>.

Este texto le permitió al aprendiz de cineasta y colaborador de *La Gaceta Literaria* Luis Buñuel lanzar una embestida contra el poeta, increpándole para que opine tras haber visto títulos representativos del cine del momento, tal como *La moneda rota* o *El beso fatal*.

El fragmento de *Juan de Mairena* aporta dos ideas significativas sobre el cinema puestas en boca del profesor apócrifo:

- que no es arte
- que es vehículo de cultura
- que es antipedagógico (sobre todo “orientado hacia la novela, el cuento o el teatro”);

todo ello le lleva a la drástica conclusión de que “cuando haya en Europa dictadores con sentido común, se llenarán los presidios de cineastas”<sup>3</sup>

opinión que Machado suaviza con la advertencia “esto era un decir, claro está, de Juan de Mairena para impresionar a sus alumnos”<sup>4</sup>.

En el apartado correspondiente a *Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín*, que fueron publicados en los sucesivos números de *Hora de España*, incluye Machado dos nuevos apartados dedicados al tema para afirmar que el verdadero invento de Satanás será la película sonora, engendro que coincidirá con “la extensión el empleo de los venenos insecticidas al aniquilamiento de la especie humana<sup>5</sup>”.

Luego, continúa hablando el poeta para indicar que alguien había censurado a Mairena sus inventivas contra el cinematógrafo; la respuesta la pone en boca de profesor y en estilo directo; insitiendo nuevamente en el nulo valor estético frente al instrumento de difusión cultural, “carácter esencialísimo del cine”<sup>6</sup>.

Comprobamos, pues, que, bien en estilo directo o indirecto, es Mairena quien habla, manteniéndose el autor en un discreto segundo plano; el profesor, de frente; Machado, al sesgo. Hablando éste de aquél, decía que era su “yo filosófico, que nació en épocas de mi juventud”; nos preguntamos si esto no es un hecho determinante que condiciona la actitud para con el cine, aunque, ciertamente, la cuestión radique en Machado y en su concepción del hecho cinematográfico, que ya no modificó en lo sucesivo.

Ahora bien, si damos por bueno que el afán creador de personajes, los profesores apócrifos, supone la intuición de llevar dentro de sí varias personas y el deseo de que alguna de ellas se realice; si además tenemos en cuenta el tono irónico de que va revestida, así como el juego dialéctico que usa para con los seres y objetos que ama y admira y la puesta en tela de juicio, dubitativo o degradatorio, de aquello que en teoría tendría que defender, como la profesión o las aficiones de Mairena, observaremos entonces, a un primer nivel, la aparente negación de lo cinematográfico, seguido de una puesta en duda, para terminar con algo que ya no está explícito, pero que pudiera desprenderse del contexto, como es una alabanza tácita, un canto admirativo al nuevo invento, que está suficientemente frenado por la actitud racional con la que Machado se enfrenta al mismo.

¿Tomamos al pie de la letra cuanto Machado-Mairena dicen del cine? ¿A cuál de los dos pedimos cuentas, al poeta o a la otredad?

Leamos los textos en los que la pose machadiana es de duda o de escepticismo en cuanto a lo cinematográfico. Tomemos como paradigma el libro entero en el que hablan los apócrifos y observemos algunos paralelismos y oposiciones. Y tengamos en cuenta que la aproximación no se hace, no debería hacerse, desde perspectivas meramente bibliográficas, sino valorando aspectos tanto psicológicos como sensoriales.

La poesía, palabra en el tiempo, excluye al mármol duro y eterno, a la música y a la pintura; ¿por qué el cine, aparente compendio de las demás artes, iba a tener un trato diferente en la escala de valores machadiana?

Como dice el “joven ateneísta de Chipiona”, acaso se sitúe Machado ante un arte tan insignificante “que ni siquiera voy a verlo”.

No se olvide que Antonio es paseante al aire libre y le gusta oír el silencio del campo. A Mairena, como a su creador, el uso y abuso del fonógrafo, “magnífico loro parlante”, empieza a fatigarle el tímpano; el poeta huye de todo guirigay y aborrece las máquinas parlantes porque aprecia “el aspecto sonoro de la nada”.

Mairena era hombre de oído finísimo que oía crecer la hierba. Siendo él mismo inventor de una máquina de cantar (trovar), acepta que pueda entretener

a las masas e iniciarlas en la expresión de su propio sentir, pero su valor “como el de otros inventos mecánicos es más didáctico y pedagógico que estético”.

Esos otros “inventos mecánicos” pueden ser la máquina de escribir, el reloj... el cinematógrafo; quedan, pues, emparentados como hijos de la mecánica e igualados en su carácter utilitario y funcional.

### Tiempo y cinematógrafo

Juan de Mairena se llama a sí mismo poeta del tiempo y es la temporalidad materia barajada abundantemente en la obra machadiana; el tiempo y el cinematógrafo quedan emparentados porque uno y otro son inventos de Satanás: uno, “engendro de Luzbel en su caída”; el otro, para aburrir al “género humano”; ideas que Machado hace partir de Abel Martín para que sean ratificadas por su discípulo. “Tiempo” que se supo ver en la poesía de Bécquer, “enjaulador del tiempo”, como en la pintura velazqueña, pero faltó captar, bajo el iluminador precedente bergsonian, el tiempo cinematográfico e, igualmente, el espacio, aspectos irrepetibles que la moviola y el vídeo son capaces de recuperar; si Mairena hubiera sido hombre de otro tiempo, acaso hubiera definido el cine de esta forma: “la materia cromática y lumínica en la jaula encantada del espacio y el tiempo”; pero su educación decimonónica prefirió aplicarla a la pintura. Cuando habla de ese siglo en su final, cita a otras artes sin nombrar al cine; párrafos más abajo es Machado quien habla y tampoco lo hace.

### Escepticismo y humor

Mairena también se pronuncia contra algo más; contra la educación física, a pesar de ser profesor de ella: este “ir contra” es juego coherente en toda la obra; los dardos contra el cine no son de otra categoría que los lanzados sobre otros eventos; en contra de lo que parecía, no es más que un elemento de un paradigma degradado o, simplemente, un tema más sometido al buen humor de un escéptico que, ante una realidad problemática, resuelve sus perplejidades como un pícaro intelectual que se burla de lo divino y lo humano, incluido el cinematógrafo.

¿Podemos seguir hablando de incomprensión? ¿No es semejante el humor de Mairena-Machado con sus discípulos al que utilizaron posteriormente los hermanos Marx en sus películas? Pongamos esto en boca de Groucho: “propio es de hombres de cabezas medianas el embestir contra aquello que no les cabe en la cabeza; el ceño de la incomprensión es, muchas veces, el signo de la inteligencia”.

Es un clown quien dice: “nada humano me es ajeno.”

¿No podría ser el rótulo en un filme de Charlot?

No es el cinematógrafo un sucedáneo del teatro; cuando del cinema se habla por su *disminución de la palabra y de la acción dramática*, se pregunta si podrá competir con una función de circo o con una capea de toros, en caso de que no se le refuerce como espectáculo; históricamente, la competencia le viene por la vía del cine; ¿es una intuición afortunada de Mairena su respuesta?: “sólo una oleada de ñoñez espectacular, más o menos cinética que nos venga de América?”

Con lo que el cine podría quedar como el antídoto regenerador del arte de Talía.

Cuando posteriormente, en 1933, sea Machado quien conteste a una encuesta sobre teatro, ratificará que la acción ha sido expulsada de la escena y relegada a la pantalla; el poeta, ahora de frente, añade lo de la “ñoñez puramente cinética”.

El tema que, internamente, pasaba de maestro a discípulo apócrifos, traspasa la obra y sale de ella. Pero la condición de espectáculo para el teatro, ¿no acabará entonteciendo el espectáculo gimnástico y el cinematográfico?; porque las corridas de toros, ni siquiera son juego, ni ejercicio utilitario, mucho menos “un arte, puesto que nada hay en ellas de ficticio o imaginario”.

Aspectos negativos por los que nuevamente quedan igualados. “En la Escuela Popular de Sabiduría Superior —dice Mairena— estaríamos un poco en guardia contra el hábito demasiado frecuente de escupir sobre lo nuestro, antes de acercarnos para conocerlo.”

¿Hablan Mairena-Machado del cinematógrafo sin conocerlo? Nunca nombran película concreta; siempre se refieren al fenómeno cinematográfico en abstracto; no lo sitúan como espectáculo específico del siglo XX o vinculado a la cultura del mismo.

Una posible definición del cinematógrafo, según Mairena, podría ser ésta: “invento mecánico de Satanás, exento de arte y útil para difundir la cultura”. Connótese debidamente con su humor excéptico habitual para una mejor perpleja conclusión.

### Opiniones cinematográficas de Antonio y Manuel

Manuel Machado fue un entusiasta del cinematógrafo. Su sección de crítica teatral en el periódico *El Liberal* le permite puntuales divagaciones sobre las “cuestiones” y los “secretos” del arte nuevo. En 1933, ambos hermanos contestaron a una encuesta formulada por un diario madrileño sobre el estado del teatro español; se trata de un verdadero manifiesto en el que uno de los párrafos está dedicado al cine. La puesta en cuestión que se hace del “séptimo arte” respecto del teatro parece coincidir más con las opiniones de Antonio que con las de Manuel; en efecto, las aseveraciones son en todo semejantes a las manifestadas por el autor de *Juan de Mairena* en esta misma obra. Respuesta, pues, firmada por los dos pero suscrita, según parece, por Antonio.

Las obras teatrales de estos hermanos *La Lola se va a los puertos* y *La duquesa de Benamejí* fueron realizados por el cine español en 1947 y 1949 y dirigidas, respectivamente, por Juan de Orduña y Luis Lucía. *Desdichas de la fortuna* fue producida por TVE en 1981 y realizada por Francisco Montolio.

De *La tierra de Alvargonzález*, texto en prosa y verso de Antonio, Arturo Ruiz Castillo dirigió en 1953 la adaptación cinematográfica titulada *La laguna negra*.

Los resultados artísticos y estéticos en la pantalla permiten, deducir que el cine español sigue en deuda con la literatura de estos escritores.

## NOTAS

1. Henri BERGSON: *Obras escogidas*; Ed. Aguilar, 1963, pp. 770-771.
2. Antonio MACHADO: *Juan de Mairena*; Castalia, 1971, pp. 228-229.
3. Idem.
4. Idem.
5. Antonio MACHADO: *Juan de Mairena*; Losada, 1957. Vol. II, p. 62.
6. Idem.