

LA PERCEPCIÓN CINEMATOGRAFICA EN LA PROSA DE AZORÍN: UN PASEO POR *PARÍS*¹

Montserrat Planelles Ibáñez

Universidad de Alicante

María Teresa del Olmo Ibáñez

Fundación Universitaria San Pablo CEU

INTRODUCCIÓN

En el marco del homenaje dedicado a nuestro compañero y amigo Francisco Ramón-Trives hemos elegido este autor por ser alicantino, como él, y esta obra porque en París fue donde cultivó el amor a las letras francesas y allí conoció a Matilde, su Amor.

Centrándonos en la novela *París* analizaremos la técnica cinematográfica utilizada por Azorín en el tratamiento de los espacios, de los ambientes, del tiempo, de las sensaciones y de los personajes para transmitirnos sus propios sentimientos a través de sus percepciones. Por un lado, veremos cómo la influencia de la estética pictórica francesa de finales del XIX es evidente en las descripciones: todos los sentidos se estimulan mediante pinceladas impresionistas de luz, color, olor y sonido. Por otro, analizaremos su técnica descriptiva llena de minuciosidad: todas las impresiones son descritas de manera que avanzamos de la mano de Azorín por *París* y vemos, oímos, sentimos, imaginamos y nos movemos con él. Para ello, partiremos, en primer lugar, de una serie de reflexiones sobre la técnica cinematográfica en Azorín. En segundo lugar, analizaremos cómo el autor utiliza dicha técnica en *París*, deteniéndonos en el tratamiento de la orientación, de los espacios y de los trayectos, de las sensaciones y del tiempo en relación siempre con el espacio. En definitiva, llegaremos a la conclusión de que se trata de la misma visión

1. La Edición Princeps corresponde a Madrid, Biblioteca Nueva, 1945. Las citas del presente trabajo corresponden a la segunda edición de Madrid, Biblioteca Nueva, 1966.

que habríamos percibido si las imágenes nos hubieran llegado a través de una cámara de cinematógrafo, siendo sus ojos los que nos dirigen y matizan las imágenes.

1. REFLEXIONES SOBRE LA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA EN AZORÍN

Desde la aparición del cine, la técnica cinematográfica es reconocible en los recursos expresivos de los escritores, aunque sus efectos en la literatura son interpretados de diferente manera según los distintos autores. Rafael Utrera, en su libro *Azorín. Periodismo cinematográfico*², dibuja el panorama cultural de finales del siglo XIX y principios del XX según la relación de los autores y los géneros con el nuevo arte:

La penetración del cinema en la vida cultural se hace por medio de la prensa; la sección y el periodista especializados fomentaron el interés por sus avatares y suscitaban polémicas en torno a su condición, paralelismos con otras artes y juicios sobre los films estrenados. Nuestro país es adelantado en la valoración intelectual del cine desde las perspectivas de la crítica cinematográfica³.

Considera, sin embargo, que la rentabilización de los beneficios de una y otro entre novela y cine se ha hecho a favor del segundo. El cine español habría adoptado la narrativa como aval para su éxito, en lugar de llevar a cabo innovaciones por sí mismo. La adaptación de novelas, por otra parte, supondría para los cineastas la garantía de su éxito, mientras que, para los novelistas, el cine se convierte en otra vía para la publicación de sus obras, transformándose así el autor “en adaptador, guionista, e, incluso, realizador”.

Por lo tanto, y como continúa desarrollando en las páginas siguientes, no admite que haya una influencia de las técnicas y recursos del cine en la narrativa, sino que habría sido ésta la que determinó los temas y las formas expresivas en nuestra cinematografía nacional⁴. Sí que se produce, sin embargo, una incursión de las técnicas escénicas cinematográficas en el nuevo teatro llevado a cabo por el propio Azorín y, sobre todo, por Valle-Inclán.

Para Andrés Trapiello, Azorín, que no participaba del entusiasmo por “lo cinético” pero que publica en 1928 sus primeros artículos sobre cine, se pone en ese momento a la cabeza de la vanguardia española con la aparición de su novela *Félix Vargas*. Señala que, en *Revista de Occidente*, Antonio Espina

2. UTRERA, R., *Azorín. Periodismo cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal, 1998.

3. *Ibid.*, pp. 13-14.

4. Cf. UTRERA, R., *op. cit.*, pp. 15-16.

da cuenta de ello al hablar de “*visión de cinegrafía* en las nuevas obras de un maestro que quería empezar en el mismo punto del que partían los jóvenes de entonces”⁵.

Después de *Félix Vargas*, obras como *María Fontán*, *Salvadora de Olbena* y otras presentarán claramente “algo que era enteramente cinográfico. ¿Qué? Sin duda una concepción del tiempo diferente no ya de sus viejos libros, sino de la literatura anterior”⁶. Y, más adelante, volveremos a esta apreciación para descubrir ese mismo “algo” cuando sigamos a Azorín en su experimentar París.

En cuanto a la localización de Azorín en ese contexto, Utrera considera que, frente al acuerdo de la crítica con respecto a la indiferencia del 98 hacia el cine, nuestro autor se convierte en la excepción al dedicarle artículos desde su mismo origen, simultáneo a sus inicios literarios, hasta lo que Utrera llama su “*pasión de senectud* como espectador y comentarista”⁷. De esta forma, diferencia dos etapas en cuanto a su acercamiento al nuevo arte, denominándolas como *primer* y *segundo Azorín cinematográfico*.

La primera etapa correspondería al período que abarca desde sus inicios de creación literaria, a finales del s. XIX, hasta los años treinta. Se encuadra en el tiempo del cine mudo y los conocimientos de Azorín serían, sobre todo, los de un espectador y cronista ocasionales. No obstante se aprecia ya lo que Utrera denomina “una intuitiva concepción de modos narrativos parafilínicos que se evidencian en sus procedimientos expresivos tal y como han sido puestos de manifiesto por la crítica literaria”⁸.

El segundo Azorín cinematográfico quedaría entre los años 1940 y 1967, correspondiendo ya al cine sonoro. Los primeros artículos que incluyen temática cinematográfica aparecen en 1940 en algunas revistas y alcanza el máximo desarrollo en los años cincuenta. En este tiempo se percibe la atracción que determinadas películas ejercen en Azorín, que le hace escribir sobre ellas y que se extenderá hasta sus últimos días en 1967⁹. Y será en esa etapa en la que aparezca *París*.

Condicionado por su intención innovadora en las técnicas narrativas, Utrera señala que Azorín basó su experimentación en la cinegrafía –solu-

5. TRAPIELLO, A., “Prólogo”, in Payá Bernabé, José y Rigual Bonastre, Magdalena (eds.), *El cinematógrafo. Azorín. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*, Valencia, Pretextos y Fundación Caja del Mediterráneo, 1995, p. XVIII. El texto en cursiva aparece entrecomillado en el original.

6. *Ibid.*, loc. cit.

7. UTRERA, R., op. cit., p. 9.

8. *Ibid.*, p. 10.

9. Cf. *Ibid.*, loc. cit.

ciones visuales, efectos de cinematismo, elipsis, ralentí, *travelling*, tempo—. Defendió también una dramaturgia renovada por lo cinematográfico. En su senectud, ofreció un nuevo tema en su obra periodística: la película como evocadora de sensaciones y estímulos estéticos, plásticos, literarios; sus artículos, sus recuadros, son ensueños de lo suprarreal, una metáfora en la que se funden lo real-fílmico y lo imaginario-literario-estético. El cine es una meditación para Azorín; sus libros, aunque tardíos, representan la incorporación del ensayo cinematográfico a la prosa de la “Generación del 98” y, a su vez, la herencia literaria que este noventayochista ha legado al Cine Español¹⁰.

En nuestra introducción al capítulo nos referíamos a la expresión del deseo de Azorín de realizar una reflexión partiendo siempre de sensaciones. Pero nos interesaba señalar que esa meditación va siendo dirigida voluntariamente, ubicada en espacios concretos, deliberadamente escogidos, y desplegada según intenciones y con procedimientos específicos. Y, siguiendo el itinerario que nos hemos planteado, parece que podremos identificar muchos de esos rasgos con el interés y el estudio dedicados por Azorín al cine.

Andrés Trapiello cree que hay algo más que mera intuición y destaca que:

Se proveyó incluso de manuales técnicos para comprender mejor el fenómeno. Leyó también libros de directores del momento.[...]

No era un hombre indocumentado en el cine como jamás lo fue en literatura¹¹.

Pero se cuestiona sobre cuál es el interés real de Azorín por el cine y mantiene que se trata realmente del propio cine más que de las películas en sí¹². Y éste “le interesa porque es el momento en estado puro; y, en el cine, a Azorín le interesan los actores y los argumentos, por este orden”¹³. Distingue dos elementos en una película: “fábula” y “vistas”. La primera es “el argumento” y las segundas “el paisaje”. “Azorín es un hombre de paisajes, de panoramas, de ver y pasar”¹⁴. Entiende que, para Azorín, el cine no pasa de “efímero”, es el “instante puro”, “no veía el cine como algo grande, con la grandeza de lo grande, sino con la grandeza de lo pequeño, de lo minúsculo y

10. *Ibid.*, pp.18-19.

11. *Op. cit.*, p. XXV.

12. Cf. TRAPIELLO, A., *op. cit.*, p. XX.

13. *Ibid.*, p. XXII.

14. *Ibid.*, *loc. cit.*

efímero”¹⁵. “Busca en todo, acabado y perfecto, o deslabazado e imperfecto, lo menudo y contadero”¹⁶.

Nos parece que, tanto los datos aportados por Trapiello como la descripción de los rasgos que Utrera descubre en el tratamiento del cine en los artículos de Azorín, pueden ser reconocidos también en *París*. Partiendo del hecho de la intención renovadora en la técnicas narrativas del autor, iremos rastreando y descubriendo en los diferentes pasajes de la obra los recursos mediante los cuales va dosificando y moldeando las descripciones, los pensamientos, los recuerdos, los retratos; adelantando sucesos o ralentizando los momentos, recorriendo los trayectos como si una cámara en movimiento lo hiciese, tomando escenas desde lejos, desde el exterior, a través de una ventana donde se descubre a un personaje ejerciendo su trabajo; la orientación de los diferentes planos y ángulos reconocibles en los escenarios y personas que nos presenta y descubriendo posibilidades y comparaciones que nos parecerían imposibles si no nos fueran descubiertas desde la genialidad de nuestro autor.

Reconocemos en uno de los párrafos de Trapiello lo que hemos visto al leer *París* y cómo nos hemos sentido conducidos a través de la ciudad por Azorín, acompasadas nuestras percepciones con las suyas, sintiendo al tiempo que él siente, recordando en sus mismas secuencias y pensando al ritmo de su pensamiento:

Desde luego descubrió que la esencia del cine era el tiempo. El suceder en dos horas lo que a veces tiene lugar en años. El meter, a veces, dos horas de realidad, en dos horas de ficción. O, extremando, en dilatar en dos horas de proyección lo que apenas en la realidad ha sucedido en cinco minutos¹⁷.

2. LA CÁMARA CINEMATOGRÁFICA DE AZORÍN EN *PARÍS*

Partiendo de los presupuestos anteriores, vamos a adentrarnos en *París* con Azorín, que nos llevará de un lado a otro de la ciudad utilizando la palabra como si del objetivo de una cámara se tratase.

Miguel Ángel Lozano, en su artículo “No hay más realidad que la imagen. Azorín, el creador como espectador”, nos presenta exactamente el Azorín que hemos encontrado en *París*: el Azorín que da prioridad a lo visual y que describe “mirando”¹⁸:

15. *Ibid.*, loc. cit.

16. *Ibid.*, p. XXIV.

17. *Ibid.*, p. XXV.

18. LOZANO MARCO, M. A., “No hay más realidad que la imagen. Azorín, el creador como espectador”, in *Anales Azorinianos*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997, nº 6, pp. 57-68.

“Juan Ramón Jiménez destacaba [...] “También escribe con los ojos” [...] y continúa “Así, su literatura resulta una taquigrafía sentimental, pasada directamente por sus ojos al signo más que a la palabra escrita [...]”.

La sensibilidad visual, la descripción espacial de objetos y situaciones, es una constante en la obra de Azorín desde sus primeros textos [...]. Ese “pensar por imágenes” y presentarnos imágenes; esas continuas referencias visuales, se conecta lógicamente con su interés por la pintura [...]. Se refleja también, en lo referente al cine, en su interés por la composición de los planos, cuyo modelo ve en los pintores”¹⁹.

2.1. *El tratamiento de la orientación*

Separado del resto de capítulos y temas, se nos aparece el Capítulo III: “Orientación”²⁰. No presenta coincidencia con ningún otro de los del libro y la genialidad del mismo nos parece que radica en que, buscando una imagen global de la ciudad, no deja de sentir la urgencia, la necesidad de volver a “lo menudo y contadero”, y que nos sorprende, todavía más inesperadamente, cuando da un salto imprevisible al transportarnos desde una imagen, un intento de descripción física de una ciudad, a una digresión sobre metodología de acceso al conocimiento. La imposibilidad de captar la esencia de París desde su todo, de introducirse en el alma de la ciudad a través de su conjunto, le hace ir presentando escenas parciales de manera sucesiva: “Poco a poco, a retazos, he ido conociendo a París”²¹.

Compara esta forma de conocer una ciudad con la aproximación y el estudio de una teoría filosófica o la comprensión de una escuela estética. La visión general, desde un mirador en lo alto no permite el conocimiento real de la ciudad: “París no es fácil de dominar; [...]. Comprendí yo que, aun viviendo años en París, no podría abarcarlo todo; se imponía la limitación”²². Es preciso recurrir a una visión fragmentada, a una limitación necesaria: la exclusión de alguna de las partes. Opta por la restricción, por la separación en distritos, como iniciaría el acercamiento a una teoría, estudiando parcialmente sus postulados antes que intentar asimilar sus principios como un todo. Mediante la fragmentación del espacio llega a captar la esencia de la ciudad:

Y sería curioso explicar cómo París ha ido poco a poco siéndome inteligible. [...] Y así he ido descubriendo ahora París. Cuando ya descubierto, he

19. *Ibid.*, pp. 59-60.

20. AZORÍN, París, Madrid, Biblioteca Nueva, 1945, Segunda edición 1966, pp. 17-21.

21. *Ibid.*, p. 19.

22. *Ibid.*, *loc. cit.*

tornado a contemplarlo desde lo alto del Sagrado Corazón, con la blanca Basílica detrás, mi impresión era otra; ya podía yo decir cuál era el sector de París en que se fijaba mi vista²³.

Continúa el fraccionamiento de manera comparable a lo que se haría cambiando de plano y de escena sucesivamente, como si viéramos planos puestos uno al lado de otro o una pantalla en la que de una escena se pasara a la siguiente sin más que cierres en negro para individualizar cada una de las imágenes. Y, mucho más adelante, cuando ya nos ha ido presentando la ciudad siguiendo ese procedimiento, retoma la misma idea: “París va entrando profundamente en mí; entra limitado a un sector. No podría entrar con la minuciosidad que entra, sin la limitación”²⁴.

2.2. El tratamiento de los espacios y de los trayectos

Por otro lado, desde el principio, y a lo largo de toda la obra, Azorín, en *París*, elabora una reflexión continuada, meditación permanente sobre “algo”, sobre “alguien” o sobre sus propios sentimientos o sensaciones²⁵. Y ese objetivo se lleva a cabo en todos sus desplazamientos: cuando llega a la ciudad en el tren: “En la noche, recién llegados a la gran ciudad, cansados del viajar, fatigados por las emociones, nos sentíamos desorientados en París”²⁶; en el trayecto desde la estación hasta el primer hotel: “La soledad de la noche, junto con la vastedad del hotel, sin contar con nuestra incertidumbre, hacía que sintiéramos una sensación de abatimiento”²⁷; así como en el traslado al segundo en el que se hospedan: “Vivimos ya en otro hotel: [...] se ha esparcido por el cuarto un vago olor a ropas femeninas”²⁸; en los recorridos por las calles de la ciudad o los parques: “Vamos caminando entre dos altas filas de casas”, “[...] en tanto caminamos despaciosamente por la calle del trágico”, “[...]lo que perseguimos al recorrer la lisa y simétrica calle de Racine es que esa impregnación nuestra se resuelva en análisis fino de los sentimientos humanos”, “Cuando se penetra en el Luxemburgo por la puerta que enfrenta con el Panteón, allá a lo lejos, se dan unos cuantos pasos [...]”²⁹; en las paradas que realiza durante un tiempo de descanso en alguna tienda, plaza o mirador: “Una vez más nos

23. *Ibid.*, p. 20.

24. *Ibid.*, p. 286.

25. Cf. AZORÍN, *op. cit.*, p. 7.

26. *Ibid.*, p. 8.

27. *Ibid.*, *loc. cit.*

28. *Ibid.*, p. 12.

29. *Ibid.*, pp. 78-80, p. 87.

paramos ante el escaparate de la tienda de pedrería; [...] Forzosamente, del diamante pasaremos a la prosa de Racine”, “A última hora de la tarde, cuando el tiempo es bueno, me siento en la glorieta de la Capilla Expiatoria”, “Cuando entro en el malecón de la Mégisserie, viniendo del Châtelet, me siento en un banco”³⁰; o en un lugar concreto donde ha querido reencontrarse con un suceso, un personaje o una situación de su pasado, en sus recuerdos o en la realidad del momento: “He estado infinitas veces en la Sorbona; tengo la sensación de no haber estado nunca”³¹, “El patio de la Sorbona es severo; en este patio –voy recordando nombres– habrán estado Juan Luis Vives [...], y Ferrán Pérez de Oliva”³², “No; este momento no volverá a repetirse; mañana tornaré a la Sorbona, y no será ya lo mismo”³³,

He dado pormenores concretos de mi estancia en la Sorbona, y tengo la sensación de que todo es imaginado, imaginado por el deseo de estar en la Sorbona en esos momentos de una tarde de París, de París en primavera, en que el ambiente es de una dulzura indecible³⁴.

Voy lentamente encaminándome a la Sorbona; no tendré que andar más que unos pasos; pero estos quiero que sean atentados; pienso que ya nunca volveré a poner en este trecho, aquí en París, un pie delante de otro; no volveré a vivir más este instante que ahora estoy viviendo; no sé si en lo futuro este lapso me sabrá bien o mal: si será triste para mí la recordación o será leda³⁵.

Pero la importancia del escenario no sólo aparece en las descripciones que vendrían dadas por la lógica necesidad de informar al lector del espacio que el autor va recorriendo, sino que, en determinadas ocasiones, y para cuestiones por diferentes motivos especiales para él, el autor busca, antes de comenzar la descripción, el entorno adecuado para expresar las sensaciones y sentimientos que quiere evocar y transmitirnos:

Nos resistimos a salir del Barrio Latino; nadie nos fuerza tampoco a ello; queremos respirar lo más del tiempo este aire cargado de espiritualidad. Y en el Barrio Latino, forzosamente, para lograr mejor nuestro propósito, caminamos por la calle de Racine³⁶.

30. *Ibid.*, p. 80, p. 119, p. 121.

31. *Ibid.*, p. 28.

32. *Ibid.*, p. 30.

33. *Ibid.*, p. 31.

34. *Ibid.*, p. 32.

35. *Ibid.*, p. 29.

36. *Ibid.*, p. 78.

[...] Hemos dejado muy atrás la juventud; no nos cautiva el color; no nos sentimos asiduos de las cosas. Replegados sobre nosotros mismos, observamos el ser humano con todas sus pasiones. Y Juan Racine es el estimulante de nuestra crítica³⁷.

En uno de los bancos centrales, me sentaba un momento: un momento o una hora. El tiempo pasaba para mí de distinto modo que para los demás viajeros; para los viajeros el tiempo era uno, y para mí, el tiempo era otro. Había venido yo a la estación en busca de la inmovilidad, en medio de la vorágine, y era yo, en resumen de cuentas, el que giraba y giraba, más que los viajeros, más que las gentes que iban y venían. Sentado en la crujía, me sentía atraído y llevado por mis pensamientos con mayor estímulo que en parte alguna, puesto que el ir y venir de los viajeros desbridaba locamente mi imaginación³⁸.

De este modo, comprobamos cómo sus recuerdos y su pensamiento son contenidos hasta no haber llegado al lugar que ha provocado estos estímulos, o en el que se produjeron las situaciones rememoradas.

La cámara en movimiento está presente en muchas de las descripciones que aparecen en *París*. A veces nos parecerá que recorre calles, estaciones de metro o de ferrocarril, recogiendo también el movimiento de los transeúntes: “el ir y venir de los viajeros desbridaba locamente mi imaginación”³⁹; otras, nos ofrecerá un plano panorámico de una vista concreta:

Vemos en estos momentos las fábricas enormes de París y no las fábricas de provincias; [...] En la gran fábrica en que se trabaja el hierro y el acero, las llamas surgen bermejas y verdosas; el humo negro es despedido por las altas chimeneas; un sordo rumor llena los días y las noches; se escuchan chirridos largos, agudos, y resoplar continuado, intermitente⁴⁰.

una escena enfocada desde un ángulo determinado: “Durante quince días he estado observando el trabajo de unos empedradores; sentado ante mi mesa de trabajo, adosada al ancho ventanal, en el entresuelo”⁴¹; la llegada a un rincón de los muelles del Sena nos transporta a una época anterior, a una previa estancia en París de la que se recuerda un suceso, el descubrimiento de un libro en los puestos de viejo de las orillas del río...: “Vayamos reco-

37. *Ibid.*, p. 80.

38. *Ibid.*, pp. 238-239.

39. *Ibid.*, p. 239.

40. *Ibid.*, pp. 325-326.

41. *Ibid.*, p. 97.

riendo los puestos de libros viejos a lo largo de los malecones del Sena”, “Con melancolía rememoro esos paseos en una primavera en París”⁴²; una toma de lejos nos introduce en una casa, en una tienda o un taller a través de una ventana, para descubrir el carácter de un personaje, la actividad manual que va conformando la psicología del artesano: “[...] en el entresuelo existe una sastrería. Los ventanales son apaisados y grandes. De cuando en cuando veo al sastre que se detiene en su labor, [...] y me dirige una mirada”⁴³; nos conduce hasta una calle, una dirección concreta, sin que sepamos el porqué de nuestra visita hasta que, al mismo tiempo que el interior en que nos adentra, nos descubre el motivo de habernos conducido hasta allí: “Pienso ahora también en mis afanes literarios, cuando estaba en la calle de Tilsitt”⁴⁴; los personajes nos aparecen desde un plano alejado y nos los va acercando poco a poco hasta permitirnos su conocimiento y este será diferente según sea el propio conocimiento de Azorín y su relación y con el protagonista:

Andando pasito, suavemente, ha llegado hasta mí la guardadora de las sillas; [...] También en este caso ha sido lenta, graduada, la entrada en relaciones con la señora del jardín⁴⁵.

Las escenas parecen haber sido montadas atendiendo a su función dentro de cada capítulo. De manera simultánea en ocasiones, saltando en sus recuerdos de un tiempo a otro:

Hoy, en el Retiro, a una hora desierta, he visto lo que no hubiera podido ver nunca en el Luxemburgo. ¡Oh, legendaria España! Habiéndome pedido limosna un menesteroso, he puesto en el hueco de su mano una moneda; inclina la cabeza y el pobre la besa. Hacía muchos años que yo no contemplaba este espectáculo, henchido de historia y de ambiente”⁴⁶.

mientras que, en otros casos, se suceden una a una, para centrar la atención del autor y del lector, como lo haría la cámara cinematográfica, sobre aspectos determinados, o se alternan atendiendo a los saltos temporales que van siguiendo sus recuerdos o su imaginación: “Recuerdo en estos momentos, que en Alicante, en el bello paseo de palmeras, frente al mar”⁴⁷. Otras veces,

42. *Ibid.*, p. 101.

43. *Ibid.*, p. 170.

44. *Ibid.*, p. 82.

45. AZORÍN, *op. cit.*, pp. 119 y 120.

46. *Ibid.*, p. 93.

47. *Ibid.*, p. 92.

el estatismo parece imponerse para que Azorín pueda tomarse su tiempo y recrear lo que “busca en todo, acabado y perfecto o deslabazado e imperfecto, lo menudo y contadero”⁴⁸. “Ante ella sí que nos hemos detenido en muda contemplación, abstraídos de todo, largos ratos”⁴⁹.

2.3. *El estímulo de las sensaciones*

Sin embargo, no pensemos solo en meras descripciones verbales de espacios y lugares. Azorín impregna sus pensamientos, reflexiones y recuerdos de sensaciones. Sensaciones percibidas por los cinco sentidos, recuerdos cargados de sentimientos, percepciones condicionadas por la luz del momento; personajes apreciados desde la visión del autor influida por la situación, por su conocimiento del retratado, por sus anteriores contactos con él, como ocurre en los capítulos de la visita al Ministro⁵⁰ y en el correspondiente a los otros españoles que también residen en ese momento en París: Menéndez Pidal, Gregorio Marañón, el Doctor Hernando, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Almagro San Martín, Zuazo, Sebastián Miranda y “el otro Hernando”, en el capítulo titulado “Compatriotas”⁵¹.

Por ejemplo, percibimos el olor en “se ha esparcido por el cuarto un vago olor a ropas femeninas”⁵² o el olor y el sabor en “De un bodegón sale un huelgo de recias comidas, fuertemente especiadas”⁵³, “Nos gusta la comida del hotel: comida fina, no abundante”⁵⁴. El oído se estimula en “parece que cuando escuchamos la melopea griega, sin instrumentos, músicos, prohibidos en este rito, escuchamos una voz que viene desde lo profundo del tiempo hasta nosotros”⁵⁵.

Y todo ello, en numerosas ocasiones, acompañado de continuas digresiones simultáneas que nos llevan hacia adelante y hacia atrás completando los espacios, los tiempos, la información y nuestro conocimiento de los hechos y las personas en definitiva. Nos mantiene en continuo movimiento, pausado y tranquilo, pero absorbiendo todo lo que se ve y se oye, todo lo que perciben sus sentidos. Por ello, las descripciones son exhaustivas. Esta técnica narrativa nos recuerda a la técnica pictórica de los artistas impresionistas de

48. TRAPIELLO, A., *op. cit.*, XXIV.

49. AZORÍN, *op. cit.*, p. 95.

50. Cf. AZORÍN, *op. cit.*, pp. 262-266.

51. Cf. AZORÍN, *op. cit.*, pp. 354-370.

52. AZORÍN, *op. cit.*, p. 12.

53. *Ibid.*, p. 47.

54. *Ibid.*, p. 14.

55. *Ibid.*, p. 50.

la época: Azorín en *París* describe pintando, al estilo de Monet, expresando más las sensaciones que los paisajes urbanos provocan en él y son captados por él que la realidad objetiva que dichos espacios representan.

Por ejemplo, es muy importante para Azorín en *París* el momento de la percepción:

Al llegar a una ciudad para mí desconocida, en España, siempre he procurado llegar de noche [...] al día siguiente tendría, sin auxilio de nadie, que ir explorando gradualmente la ciudad; este descubrimiento era el mayor hecho en mi visita a la ciudad desconocida⁵⁶.

En este sentido, es obligado hacer una mención especial al tratamiento de un elemento fundamental: la luz. Todo se nos presenta a través de una luz determinada: “Veo la casa como a través de una vaharina; una vaharina de sueño y de cansancio”⁵⁷; “En la pieza en que yo dormía y trabajaba entraba la luz por un rasgado ventanal”⁵⁸. Al igual que se busca la iluminación precisa para un rodaje, la manera en que incida la luz sobre los personajes, la atmósfera que se cree, los colores que dominen las escenas, la intensidad de la iluminación nos provocarán sensaciones imprescindibles para llegar al sentido último de lo que Azorín quiere transmitir:

No hay de notable en ese oscuro pasillo sino la tienda de un fontanero y el taller de un remendón. La luz del pasaje baja de una techumbre acristalada opaca; luz turbia que conviene a la tienda del fontanero: tienda lóbrega, alumbrada, como suplemento por una empolvada bombilla eléctrica⁵⁹.

2.4. *El tratamiento del tiempo*

Toda la obra, todos sus componentes estructurales, los elementos narrativos, los procedimientos descriptivos de los que se vale, la sucesión de los hechos, los personajes que aparecen, las digresiones, las reflexiones, los recuerdos y las anticipaciones que Azorín se permite, nos parecen incardinados en el tiempo. Efectivamente, nos hace seguir el ritmo que nos marca el tiempo. Pero no un tiempo cronológico, ni medido según el reloj. Es el tiempo del autor. Es el tiempo de la madurez de un hombre que no parece haber conocido nunca el apresuramiento:

56. *Ibid.*, p. 20.

57. *Ibid.*, p. 82.

58. *Ibid.*, p. 86.

59. *Ibid.*, p. 98.

No hemos podido comprender nunca el atropellamiento y prisa afanosa; si dejamos que nuestros movimientos se produzcan atropelladamente, sin nuestro gobierno reflexivo, todo nuestro pensar y todo nuestro sentir se resentirán; no pensaremos ni sentiremos del mismo modo andando despaciosamente, con pleno dominio de nosotros mismos, que caminando a saltos y precipitadamente⁶⁰.

Como en el cine, Azorín distribuye el tiempo de los hechos, de los encuentros, de las descripciones, el tiempo de quien busca en lo “acabado y perfecto, o deslabazado e imperfecto, lo menudo y contadero”⁶¹.

Por ejemplo, en el capítulo de la Sorbona comienza diciendo: “He estado infinitas veces en la Sorbona; tengo la sensación de no haber estado nunca”⁶²; y presenta otro momento de elevado dramatismo en este mismo capítulo cuando nos explica la llegada a un espacio determinado, a un espacio que cobra un significado especial para nuestro autor, por el momento en que se realiza: la Sorbona, el lugar donde bebieron la cultura nuestros catedráticos de principios del siglo XX:

[...] y puede darse este caso, a causa de que por estas aulas han pasado españoles; la Sorbona no es hoy lo que fue en lo antiguo [...] pero el espíritu ha permanecido incólume a través del tiempo y allá en lo pretérito se juntan los catedráticos franceses, que aquí aleccionaron a la juventud, con los españoles que profesaron en estas cátedras⁶³.

En el capítulo de la Sorbona se ve claramente la influencia del impresionismo: es pura descripción a partir de las sensaciones y los sentimientos del autor en el tiempo en el que se producen, incluso en ocasiones las descripciones responden a su propia imaginación: va recorriendo espacios de una manera diferente, que contrasta con el realismo anterior y que impera a lo largo de esta obra:

Mañana tornaré a la Sorbona y no será ya lo mismo. [...] a derecha e izquierda están dos puertas de cátedras; cuando se abra la de la izquierda, la que lleva el nombre de Liard [...] entraré en ella; allí permaneceré un rato⁶⁴.

60. *Ibid.*, p. 167.

61. TRAPIELLO, A., “Prólogo”, in PAYÁ BERNABÉ, J. y RIGUAL BONASTRE, M. (eds.), *El cinematógrafo. Azorín. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*, Valencia, Pretextos y Fundación Caja del Mediterráneo, 1995, p. XXIV.

62. AZORÍN, *op. cit.*, p. 28.

63. *Ibid.*, pp. 29-30.

64. *Ibid.*, p. 31.

En definitiva, espacios y tiempos están íntimamente relacionados en las descripciones e impregnados a su vez de sensaciones psicológicas. El autor está omnipresente a lo largo de toda la obra y, como hemos comprobado, esta realidad no sólo se manifiesta por la utilización de la primera persona sino fundamentalmente por su implicación personal tanto de pensamientos como de percepciones y por la descripción continua y minuciosa de experiencias personales.

RESUMEN Y CONCLUSIONES

Como anunciábamos en la introducción, hemos podido comprobar, tras la lectura de *París*, que Azorín está fuertemente influido por la estética francesa del momento, el impresionismo, estética que, trasladada a la narrativa y a la descripción literaria, supone un elemento que favorece de manera muy adecuada la aplicación de la técnica que está empezando a nacer en aquel momento: el cinematógrafo. Azorín, como hombre sensible a las artes del momento, hace una simbiosis perfecta entre las técnicas pictóricas y cinematográficas, adelantándose a su tiempo, ya que nadie hubiera podido afirmar en aquel momento que nos encontrábamos en los albores del nacimiento del séptimo arte. Y Azorín supo reconocerlo. De hecho, Payá y Rigual, en la presentación a *El cinematógrafo*, recogen una declaración textual de nuestro autor en su artículo "El cine en Madrid" (*La prensa*, 1 de octubre de 1950):

No podré decir dónde encuentro mayor gozo estético, si en el libro, si en la película. Temo declararme, no quiero escandalizar a nadie si digo que el goce en la película me llena más que el goce en el libro. He leído muchos libros; he estado leyendo desde hace setenta y tantos años; no es extraño que ahora me entregue a las películas. Dicen que el cine es el séptimo arte; yo digo, sin empacho, que es el primero⁶⁵.

Y no sólo eso, sino que adaptó con maestría a su arte narrativa esa técnica incipiente, haciendo de su obra *París* un verdadero documental lleno no sólo de descripciones acertadas y realistas sino sobre todo de descripciones impregnadas de su sensibilidad y experiencia personales, que nos presentan un París muy especial, lleno de luz, color, olores, sonidos y movimientos, por el que nos movemos y vivimos de la mano de Azorín.

65. PAYÁ BERNABÉ, J. y RIGUAL BONASTRE, M. (eds.), *El cinematógrafo. Azorín. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*. Valencia, Pretextos y Fundación Caja del Mediterráneo, 1995, p. XII.

BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN, *París*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1945, segunda edición 1966.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, “No hay más realidad que la imagen. Azorín, el creador como espectador”, in *Anales Azorinianos*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997, nº 6, pp. 57-68.
- PAYÁ BERNABÉ, José y RIGUAL BONASTRE, Magdalena (eds.), *El cinematógrafo. Azorín. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*. Valencia, Pretextos y Fundación Caja del Mediterráneo, 1995.
- TRAPIELLO, Andrés, “Prólogo”, in Payá Bernabé, José y Rigual Bonastre, Magdalena (eds.), *El cinematógrafo. Azorín. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*, Valencia, Pretextos y Fundación Caja del Mediterráneo, 1995.
- UTRERA, Rafael, *Azorín. Periodismo cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal, 1998.