

**Engarce y diálogo interartístico.  
Una aproximación a *Los mundos sutiles*, Eduardo  
Chapero-Jackson, España, 70 min.**

**Lavinia IENCEANU**

Alexandru Ioan Cuza University,  
Iași, Romania

En 1912 veía la luz del día el tercer libro de Antonio Machado: *Campos de Castilla*. Con motivo de la celebración del centenario de su publicación, el cineasta madrileño Eduardo Chapero-Jackson dirige la película que le valdría, además de una mención en el Festival de cine de Valladolid, su tercera nominación a los Goya como director y guionista, así como la consolidación de su fama internacional, vinculada ya a otros de sus trabajos anteriores como *Los otros* o *Verbo*, para poner tan sólo dos ejemplos.

Se trata de *Los mundos sutiles*, un auténtico híbrido enmarcable en el género de la docuficción, que enfoca la biografía de una de las figuras cumbre de la poesía española a través del prisma conformado por una segunda biografía, en este caso ficticia, la de una estudiante del Conservatorio Superior de Danza María de Ávila de Madrid, quien, en vista de una prueba de fin de curso que decide preparar, emprende una rigurosa indagación en la vida y obra del sevillano Antonio Machado, que también había criado raíces en tierra castellana.

Bajo esta luz, la aventura cinematográfica en su conjunto se vuelve un agudo juego metanarrativo en que, como en un crisol, se funde la historia privada de Machado —hecha, a la vez, eco de las glorias y miserias que hitan el pasado colectivo de España— con un presente todavía más decadente y, por último,

con el futuro cada vez más inseguro de las nuevas generaciones y hasta de los propios televidentes. Pero cabe destacar que este «viaje al pasado» —en palabras de la productora, Ana Amigo— que Sira protagoniza mediante la lectura e interpretación de los poemas machadianos, así como ahondando en su biografía y hasta en la bibliografía crítica de su obra —ardua tarea que la bailarina cumplimenta, sin embargo, con una asiduidad y un fervor dignos, por cierto, de un estudiante de Filología— es más que un simple diálogo con el pasado. Y esto se debe a que, para poder remontarnos sucesivamente al Desastre del 98, a esa época tan convulsa cuando España deja de ser “madre” para convertirse en “madrstra”, cuando España un día «se acuesta monárquica» para «levantarse republicana» al otro, y culminando con los estragos que la Guerra Civil supuso, tanto para la política, como para la cultura española, en otras palabras, para poder plasmar la trayectoria vital y literaria de Antonio Machado a la par que la vital y artística de Sira, la película se convierte en un apasionante diálogo entre las Bellas Artes. A fin de trasladar la poesía al plano audiovisual y alcanzar su principal cometido que es el de desnudar ante la audiencia el sentimiento y pensamiento de Machado, Chaperó-Jackson se vale, pues, de una ingeniosa, complejísima puesta en escena en la que cine, teatro, literatura, fotografía, música y danza se dan la mano.

El resultado es un discurso configurado a la manera mosaical postmodernista por sombras, luces realistas o enfáticas, efectos especiales, deslumbrantes contrastes cromáticos capaces de ilustrar primorosamente los matices exactos que cada sinestesia machadiana (p. ej. «cielo lactescente», *Crepúsculo*) entraña, un discurso entretejido de recuerdos, sueños, visiones, espasmos y tensiones, suspiros, clamores, quejidos flamencos, notas musicales, cañonazos, tintineos, silencios, pero siempre con las celebérrimas palabras machadianas a modo de eslabones de

enlace. En este sentido, trátase de sus versos o bien de sus reflexiones ensayísticas, todos y cada uno de ellos pierden su efecto de *staccato* para engarzarse e incrustarse perfectamente en la línea argumental tan ingeniosa y sutilmente hilvanada, sin que ello le reste fluidez ni coherencia narrativa a esta última; más bien, todo lo contrario: son precisamente las palabras de Machado las que, contextualizadas, potencian su impacto emotivo y moral, con tanta mayor razón cuanto mejor no podrían retumbar con todas sus letras en la voz tan pastosa de Amaia Pardo, así como en la tan afinada y matizada voz masculina en *off*, que por guardar, además, sumo parecido con la voz de Joan Manuel Serrat, personalmente, tanto nos ha conmovido al escucharla recitar la inconfundible *Saeta*.

Si bien la musicalidad intrínseca de los versos de Machado es incuestionable, también lo es, según nuestro criterio, el papel primordial que desempeña la música dentro del arreglo cinematográfico de *Los mundos sutiles*. Así pues, con la salvedad de los breves *intermezzos* de silencio que se agradecen por el espacio de distensión y meditación que ofrecen para los acuciantes problemas que se plantean, balsámica o bien intensamente dramática, con sus toques tétricos incluso, tan diestramente orquestados en las escenas surrealistas en las que aparecen los fantasmas de Leonor y el del propio poeta, la banda sonora compuesta por Pascal Gaigne condensa o bien dilata el sentimiento, según el caso, y prueba ser un complemento magnífico para las imágenes y los versos de cuyo trasfondo sirve. Y ya que el carácter dramático ha salido a colación, aprovechando la dilogía que esta palabra encierra, diremos que una gran aportación, a nuestro modo de ver, cuando no la mayor, la hace, indudablemente, a este respecto la danza. Con los versos de Machado conformando el andamiaje, los tuétanos y el alma de la película, son los bailes, sin embargo, que tan plásticamente

envuelven el armazón cinematográfico, los que lo dotan de carne y cuerpo idóneo para la pantalla. Por consiguiente, por lo que nos toca, el aquilatado valor artístico de la película radica precisamente en esta apuesta que Chaperó-Jackson hace consigo mismo —un reto al que, de hecho, también se enfrentará la protagonista—, a saber: el ser capaz de traducir y adaptar la poética literaria a y mediante el lenguaje corporal, dicho de otro modo, ser capaz de transvasar las emociones de un arte al otro. Dicha apuesta Chaperó-Jackson la gana sobradamente desde el aparentemente liviano “baile de las moscas”, pasando por los sugerentes bailes en grupo —como por ejemplo la vesánica y aspaftera carrera emprendida a lo largo de los rieles—, la mayoría de los cuales vienen a resaltar y retratar de manera histriónica nada más ni nada menos que el enconado y agresivo espíritu competitivo, así como el aún más arreariado cainismo humano imperantes en la cotidianeidad. Mención aparte merecen, asimismo, las escenificaciones que preceden y suceden el paso procesional al ritmo de saeta, escalofrantes alegorías de la muerte, rebosantes de brutalidad, concretadas en bailes de pareja o, mejor dicho, en bailes en trío, ya que la muerte comparte protagonismo tanto con una Leonor enferma, como con la fe agonizante del amante, cuya desesperación se proyecta simbólicamente en su aferramiento a la cabellera de la amada. Tampoco hay que obviar, sin embargo, la ternura que infunden, en contraposición a los bailes anteriormente destacados, el baile durante el cual es el recuerdo personificado de la figura femenina vuelto espectro el que levanta, carga y sostiene a su amado fatigado y desconsolado, pero, sobre todo, el pirueteo, las cabriolas y el baile final de la protagonista, excelsas metáforas las tres de la libertad y la plenitud alcanzadas.

Aun cuando no sean despliegues efectivos de movimientos de baile específicos, no por eso dejan de merecer nuestra

particular atención una serie de secuencias que, precisamente gracias a la suma del elevado contenido simbólico y la acertada forma de expresión que revisten, reforzada ésta por los paralelismos que se dan entre lo escrito y lo (re)vivido, producen un impacto visual fortísimo en la audiencia. Éste es, a nuestro juicio, el caso del intento golpista concretado *ad litteram* en el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, grabado *al ralenti* y con varios cambios de ángulo, de dos portaestandartes; también es el caso de la siembra —fiel trasunto de la estrofa de *Campos de Soria*—, de las secuencias oníricas pobladas de «roja nostalgia» en las que Sira «avanza muda» o se desnuda al tiempo que el poeta «desnuda su pena». Ilustrativa en igual medida nos parece la escena desarrollada en la biblioteca donde Sira se percató de que el joven hacia el que avanzaba ya tenía compañía y a lo mejor hasta compañera de vida en el momento cabal en que se encuentra discurriendo que Pilar de Valderrama también era un amor prohibido para Machado, y bajo ninguna forma cabe desdeñar, debido al prodigioso efecto visual que logran, escenas como la que enfoca a Sira ejecutando unos movimientos coreográficos que previamente había dibujado sobre un pauta musical en papel transparente y, postteriormente, simulando caer fulminada como por «un rayo en plena felicidad», o la escena que sorprende cómo la sangre va dimanando de los yermos castellanos para encharcarse junto al frasco vacío que antes había servido para hacer pompas de jabón.

Igualmente relevante, en cuanto al poder de la sugestión atañe, juzgamos el papel que desempeñan los actores. Desde este punto de vista, el parecido físico que la actriz que interpreta a Leonor guarda hasta en los pormenores del peinado, cotejable con las fotos del personaje histórico que la misma película nos proporciona, refuerza la verosimilitud del planteamiento cinematográfico, mientras que la expresividad de la actriz

debutante que encabeza el reparto, Amaia Pardo, en cuyo rostro parecen esbozarse todas sus inquietudes y congojas, contribuye de forma determinante al éxito de la película. Se debe puntualizar, sin embargo, que uno de los mayores logros, por la profunda carga simbólica que ostenta, reside, a nuestro modo de ver, en ese homenaje dentro del homenaje tan personal que vienen a rendirle a Machado, en una especie *sui géneris* de *mise en abyme*, los actores mismos, extradiegéticos, entre otros escritores exiliados, víctimas de la Guerra Civil, exégetas o estudiantes, y que, de esta forma, entran a formar parte de la diégesis con un fin divulgativo: el de perpetuar un legado filosófico-artístico entregándose de mano en mano el mensaje que el personaje de Ana Ruiz, la madre del poeta, junto con su hermano habían encontrado en el bolsillo del difunto escritor. El papelito (que reza: «estos días azules y este sol de la infancia...»), que terminará cayendo al mar, da la vuelta al mundo, pero en la otra ribera nos encontramos con que se está secando al sol y su letra, aun borrosa, todavía se ofrece a la vista de los lectores avisados.

No obstante, nos inclinaríamos a considerar todavía más relevante para la vigencia, la importancia, el poder y los alcances internacionales que tiene la palabra machadiana la escena en la que el milagro profesado a finales del poema *A un olmo seco* “se hace”, y el olmo reverdece instantes después de que alguien recitara o, para ser exactos, “rezara” el mismo poema de Machado traducido al chino/ japonés.

Según el escritor sevillano enfocado por la película que nos ocupa, «la poesía es palabra esencial en el tiempo». Si bien el ejemplo anterior nos daba una clarísima muestra de cómo las palabras de Machado traspasan las fronteras geográficas y se universalizan, no estaríamos incurriendo en un error si afirmáramos que *Los mundos sutiles* en su conjunto prueba ser un vehículo más que propicio para lograr que la idiosincrasia

machadiana perviva en el tiempo. Y es que lo que, de hecho, la película de Chaperó-Jackson hace es recorrer *Campos de Castilla* desde la carátula hasta la contratapa, recogiendo y ensartando los versos emblemáticos de cada poema. La tendencia gnómica del enfoque cinematográfico queda patente, por ende, desde el principio con el terceto-“credo” de los *Proverbios y cantares*, cuya presencia se hará leitmotivica a lo largo de la película: «yo amo los mundos sutiles,/ ingravidos y gentiles/ como pompas de jabón».

Lo mismo que las pompas de jabón que emergen de una manera tan sugerente de las hojas manuscritas —la primera escena con que se abre la película—, a lo largo de este recorrido audiovisual irán saliendo a flote la ideología, la ética y la estética machadianas. Por lo que a esto se refiere, la película parece beber de la misma fuente regeneracionista noventayochista que el ideario y el imaginario de Antonio Machado. Y quizás sea precisamente en este punto donde estriba el mayor mérito de la película, ya que es con acusada sutileza e ingravidez técnica como se incide en la gravedad filosófica y carga emotiva, mas jamás estilística, que entraña el universo poético machadiano.

Con todo esto, el puente retrospectivo que esta película indudablemente artística tiende entre la poesía de la así llamada Edad de Plata española y las generaciones del s. XXI no se reduce a una mera experiencia estética, sino que aspira a convertirse en una experiencia espiritual, metafísica. Puesto que todo buen libro no se limita a conectarnos con la cosmovisión auctorial, sino que conecta almas, la película que forma el objeto de nuestro análisis también le lanza al televidente, como a todo buen lector que cuenta con la mejor de las musas —la soledad, a tenor del juicio machadiano—, la invitación de hurgar introspectivamente en su propio microcosmos, de compenetrarse con el Otro y de sopesar detenidamente sus palabras. Siguiendo esta línea, Sira es uno de

los lectores que más se imbuje de la filosofía machadiana. «El hombre es la degeneración del niño», aseveraba el poeta. Pues bien, enfrascada en hondas cavilaciones, con la sensibilidad avivada y la curiosidad espoleada por haber descubierto que en su foro interior latían anhelos afines a los del reputado escritor sevillano, esta joven castellana alcanzará la madurez precisamente dando un paso atrás, esto es, remontándose a «ese sol de la infancia». ¿Por qué? Por la simple y sencilla razón de que aquella «tercera cosa que hay entre el vivir y el soñar» no se puede descifrar por vías del raciocinio, sino que se adivina a base de empatía. De modo que en la España y en todo el mundo contemporáneo, cuyo pulso había tomado Machado y toma, a su vez, Chaperó-Jackson para encontrarse con que los resultados no distan mucho los unos de los otros, en la España en que «de diez cabezas, nueve cabezas embisten y una piensa», lo que Machado propugna es el Sentimiento.

En este sentido, la conexión intuitiva imprescindible para el despertar artístico de Sira se produce —y cabe señalar en este punto el paralelismo, uno de muchos, con el despertar artístico del propio Machado— a raíz del contacto con los versos del escritor y se hace manifiesto en el castañeteo y «el convulsivo gesto doloroso» que la bailarina ejecuta, aun prescindiendo de las castañuelas y de la música incidental, como respuesta a un impulso categóricamente más visceral que mimético. Pero será apenas al final de la película, en ese punto álgido cuasi epifánico de la trama, cuando la conciencia artística de Sira aflore y se afiance. Es después del supuesto fracaso cuando comprobamos que ella ha aprehendido la esencia de la filosofía de Machado pues ha aprendido a «bailar lo que se pierde», a «soñar despierta», a valorar su veta artística, a encauzar sus energías creadoras y volar. Habiendo descubierto su raíz numantina, Sira empezará a



brillar con luz propia aun contra el gris y frívolo fondo de cemento y rascacielos erguidos en medio del páramo castellano.

En resumidas cuentas, *Los mundos sutiles* cuenta y «canta lo que ha perdido» España y el mundo entero, cuenta la vida y canta la poesía, la filosofía de y cuán grande ser humano fue Antonio Machado. Ya sean peritos o bien neófitos, esta audaz, vibrante, original y entrañable película desborda las expectativas de todos ellos. Para colofón, *Los mundos sutiles* esgrime armas y argumentos muy sutiles —las armas y los argumentos de la cultura y del amor— y, además de aproximarnos al arte literario de Machado, más que todo, nos lega su *ars vivendi* y unas «silenciosas hadas», con lo cual la película bien podría funcionar a manera de brújula que nos impida a los navegantes del mar de la vida naufragar, inculcándonos, en cambio, esto sí, la inquebrantable convicción de que ¡«no hay camino,/ se hace camino al andar»!