

MARIANTÒNIA ALOGUÍN-PALLACH

## DUES VISIONS DEL FET CINEMATogrÀFIC: JUAN GIL-ALBERT I FRANCISCO AYALA

L'home persigue la representació de les imatges en mitjans amb sis potes a les coves especialitzada i dividida en unes o ambulants — fou una avist del que hom creu interessar-se pel és un exemple de pionerisme — en general, l'any 1910 ja teníem una revista especialitzada en cinema.<sup>1</sup> Això no vol pas dir que les persones amb certes aspiracions culturals estiguessin interessades en la nova tècnica. Aquesta no fou considerada com a bella art fins que Riccioto Canudo, el primer teòric de la història del cinema, no la considerà com a tal, això pel que fa al nivell d'exigència,<sup>2</sup> ja que el cinema ben aviat fou anomenat «Setena Art». Canudo va ser, en definitiva, qui va alçar el primer crit a favor de l'autonomia artística del cinema. Potser és més conegut el manifest que els futuristes van publicar sobre el cinema l'any 1916, entre d'altres coses perquè entre els signants del manifest<sup>3</sup> hi havia gent com Gino i Bruno Corra i Anton-Giulio Bragaglia que van experimentar fent cinema. De tota manera els futuristes encara no van delimitar el cinema, mitja de creació «per ses», sinó que l'enfrontaren amb altres camps expressius. La polèmica estava encetada, i si bé no m'atreveixo a dir que encara dura, és ben cert que el cinema, que ens és tan familiar com qual-sevol de les coses que tenim a casa, desperta passions de tota mena.

La relació que els escriptors han tingut amb el cinema és un tema apassionant, que si bé els estudiosos l'han tractat fins a cert punt, no n'han exhaurit pas el filó. Pel que fa als escriptors espanyols hi ha algunes coses publicades sobre les relacions entre cinema-literatura, però no s'ha dut mai a terme un treball exhaustiu, sobretot per part dels escriptors catalans. I tampoc no en parlarem nosaltres ara i aquí.

1. Ens referim a «Arte y Cinematografía», editada a Barcelona, que va sortir el setembre de l'any 1910 i va durar fins a mitjan 1929, i se'n publicaren més de 300 exemplars.

2 i 3. Es pot consultar *Textos i manifestos cinematográficos*, editat per Kobronyo l'any 1978 a Madrid, en la seva col·lecció «Fructuós Gelabert», antològat per diversos autors.

## 1. INTRODUCCIÓ

L'home perseguia la representació de les imatges en moviment des que pintava animals amb sis potes a les coves prehistòriques. La tècnica fou comercialitzada i divulgada pels germans Lumière, tot i que d'inventors contemporanis n'hi hagueren més, i a molts països. Si en un principi —instal·lada en barraques de fira, estables o ambulants— fou una distracció de minyones i soldats, més aviat del que hom creu els anomenats intel·lectuals començaren a interessar-se pel fet cinematogràfic. A casa nostra —que no és un exemple de pionerisme— en general, l'any 1910 ja teníem una revista especialitzada en cinema.<sup>1</sup> Això no vol pas dir que les persones amb certes aspiracions culturals estiguessin interessades en la nova tècnica. Aquesta no fou considerada com a bella art fins que Riccioto Canudo, el primer teòric de la història del cinema, no la considerà com a tal, això pel que fa al nivell d'exigència,<sup>2</sup> ja que el cinema ben aviat fou anomenat «Setena Art». Canudo va ser, en definitiva, qui va alçar el primer crit a favor de l'autonomia artística del cinema. Potser és més conegut el manifest que els futuristes van publicar sobre el cinema l'any 1916, entre d'altres coses perquè entre els signants del manifest<sup>3</sup> hi havia gent com Gina i Bruno Corra i Anton-Giulio Bragaglia que van experimentar fent cinema. De tota manera els futuristes encara no van delimitar el cinema, mitjà de creació «*per se*», sinó que l'enfrontaren amb altres camps expressius. La polèmica estava encetada, i si bé no m'atreveixo a dir que encara dura, és ben cert que el cinema, que ens és tan familiar com qual-sevol de les coses que tenim a casa, desperta passions de tota mena.

La relació que els escriptors han tingut amb el cinema és un tema apassionant, que si bé els estudiosos l'han tractat fins a cert punt, no n'han exhaurit pas el filó. Pel que fa als escriptors espanyols hi ha algunes coses publicades sobre les relacions entre cinema-literatura, però no s'ha dut mai a terme un treball exhaustiu, sobretot per part dels escriptors catalans. I tampoc no en parlarem nosaltres ara i aquí,

1. Ens referim a «Arte y Cinematografía», editada a Barcelona, que va sortir el setembre de l'any 1910 i va durar fins a mitjan 1929, i se'n publicaren més de 300 exemplars.
- 2 i 3. Es pot consultar *Textos i manifiestos cinematogràfics*, editat per Robrenyo l'any 1978 a Mataró, en la seva col·lecció «Fructuós Gelabert», antologat per diversos autors.

perquè el que volem fer és una aproximació crítica a l'opinió que sobre el cinema van donar dos autors contemporanis en dos llibres concrets. Ens referim a Juan Gil-Albert i Francisco Ayala, dos homes que han vist el cinema en tot el seu esplendor, bo i seguint-lo des que anava en bolquers, i que han estat uns espectadors ben diferents i així ho han demostrat en els textos de què parlarem més endavant.

Hem de passar per alt el que opinaren del cinema els intel·lectuals espanyols que el van veure néixer —la generació del 98— i aquells que van veure com madurava, es convertia en el primer espectacle de masses i fins i tot començava a parlar —és a dir, la generació del 27—, per citar dos dels moviments de la literatura espanyola més preponderants, i que no inclouen noms com els de Blasco Ibáñez, Marquina, Martínez Sierra, Wenceslao Fernández Flórez o Ramón Gómez de la Serna, d'entre els escriptors més importants que parlaren de cinema i que hi tingueren alguna mena de relació. Aquests homes no formen part de les dues generacions esmentades, com no en formen part Gil-Albert i Ayala, el primer adscrit a la generació-pont entre la del 27 i la de la Guerra, i l'altre —Ayala— qualificat dintre de la generació de la Guerra entre els novellistes intèrprets.<sup>4</sup>

Abans d'entrar en el tema concret d'aquest article voldríem dir que els escriptors espanyols, des dels modernistes, passant per la generació del 98, fins a la de la Guerra, varen parlar molt del cinematògraf; sempre amb una òptica personal, cap no el va veure com una vertadera art creativa, i això que alguns, com Baroja, Blasco Ibáñez o Martínez Sierra, van escriure guions pel cinema, basats en obres literàries d'ells mateixos publicades anteriorment. En general, hauríem de dir que el mot «cinematògraf», en parlar del cinema en general, els va servir més aviat com excusa literària per expressar opinions sobre d'altres temes, en articles periodístics. Quasi sempre el van veure com una distracció per les masses i les comparacions amb el teatre i la literatura en general sovintejaven, tret d'algunes excepcions, com Unamuno, per qui era molt clar que cinema no era literatura. En general tiraven l'aigua al seu molí, com Menéndez-Pidal, que deia que el cinema és un eficaç recurs comparatiu per explicar motius lingüístico-literaris. Machado, per boca del seu heterònim, Juan de Mairena, el

4. Segons opinió de Gonzalo SOBEJANO a *Novela española de nuestro tiempo*. Editorial Prensa española, Madrid, 1975.

lloà com a eina pedagògica, però el rebutjà com a estètica. Manuel Machado, d'agradar-li el cinema passà a estar-ne decebut. Valle-Inclán fou, de tots els de la seva generació, qui més en gaudí com a espectador; Azorín, que de vell es passava les tardes veient pel·lícules a les sales de repertori de Madrid va escriure l'any 1957: «*Hollywood, Hollywood, tú eres el moderno muro de las lamentaciones.*»<sup>5</sup>

Els escriptors de la generació del 27, més joves, per bé que freqüentaren l'espectacle sense amagar-se'n, tampoc no el varen saber veure com l'eina poderosa que podia ser i si se'n parlà de manera positiva, la visió com a espectacle va predominar sempre, tot quedant-ne altres aspectes amagats.

Potser de tot plegat qui més se'n ressentí fou la República espanyola —fins i tot el govern de la Generalitat— que no va treure el profit que hauria pogut treure d'un espectacle que ja arribava a tot arreu i que, a més a més, parlava.

## 2. «CONTRA EL CINE», de Juan Gil-Albert<sup>6</sup>

Aquest llibre de Gil-Albert, que podríem considerar un opuscle, és del tot diferent del d'Ayala, tant per l'època en què el va escriure —està datat el novembre de 1955, mentre que el d'Ayala porta diverses dates, que van des del 1929 al 1965— com per l'extensió d'un i altre i com —i això és el més important— pel contingut. Però ara volem parlar de G. A. El text està dividit en dues parts, la primera, que dóna títol a l'obra, està encapçalada per la cita següent, orientativa del text que la segueix:

*¡Es tentador dejarse englobar en un vasto movimiento de entusiasmo colectivo!*

.....  
*¿Sabrás resistir la tentación?*

Roger MARTIN DU GARD

(«Los Thibault. Epílogo XVI». *Journal d'Antoine*)

5. Citat per Rafael UTRERA MACÍAS a *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, publicitat per la Universidad de Sevilla, Col·lecció de Bolsillo, núm. 89, Sevilla, 1981.

6. Edició a cura de l'autor a *Mis Cosechas*, Cuaderno núm. 2, València, 1955.

Té seixanta-sis pàgines i va ésser escrit pel gener del 1955.

L'autor es planteja la reflexió sobre el fet cinematogràfic sortint de veure la pel·lícula *La ley del silencio*, de la qual no cita el director, costum que mantindrà quasi sense excepcions durant tota l'obra. En canvi, sense anomenar-lo, fa referència a l'actor protagonista —com sabem director i actor, són Elia Kazan i Marlon Brando, respectivament. D'antuvi afirma: «*El cine no me interesa, pero tampoco me distrae*», que ja és una bona declaració de principis i que, juntament amb el títol de l'obra, pot orientar perfectament el lector. Si algú no en vol saber res més, que no continuï. I, conseqüent amb la seva manca d'interès, considera que les persones intel·ligents que ell coneix i que van al cinema per passar l'estona «*Dejan en la puerta a una persona, la que son, y dan un empujoncito al ser infantil que todos llevamos dentro; infantil pero deformado*». Si bé hi ha un menyspreu envers l'ésser adult, intel·ligent, que entra al cinema, considera que aquest adult en treure l'infant que duu, ja el treu deformat, és a dir, per a G. A., el cinema és un espectacle apte només per a infants, perquè la mentalitat que cal per veure cinema ha de ser cinematogràfica, que és l'«*especimen de mentalidad más anormal que haya podido prosperar*». L'autor admet que entra al cinema per distreure's de la quotidianitat, però es torna a trobar amb l'asfalt gris, amb policies dels quals no es pot escapolar —està veient *La ley...*—; reconeix que si cantessin o fessin tombarelles, potser, el distraurien. De tota manera, les imatges aconsegueixen atreure-li l'atenció... fins que arriben els sons i les paraules i tot l'encant es trenca; «*el moderno guignol mecánico se pone en movimiento*» i en sorgeix la pel·lícula, que és quelcom híbrid, amb ingredients heterogenis, agafats, uns de la vida, altres de l'art, altres de la novel·la. El desespera aquesta híbridesa; per a ell és més real la irrealitat total, de bambalines, d'una representació d'opereta vista quan era nen. L'opereta, el teatre eren falsos, estaven emmarcats en un espai concret i determinat per l'escenari, però per G. A. allò «era», mentre que el que veu en el cinema, la híbridesa, fa que no el pugui qualificar, que no «sigui». A més, el teatre té la paraula, com la té la novel·la, i l'espectador de teatre —com ho fa el lector— cal que posi en moviment tots els seus recursos sensibles perquè no se li escapi res d'un espectacle que és mental. La literatura, la música, la pintura són Arts que ens formen i ens enriqueixen des d'infants, fent-nos sensibles. Tota sensibilitat, tota

formació, cal deixar-la en entrar en un cinema, que no és una art ni comporta una vida espiritual més alta. El cinema va començar com un entreteniment infantil, silent. Aquest silenci, juntament amb la ràpida mutació d'escenes i escenaris de què era capaç, podien comprendre. L'actor s'havia d'esforçar molt, si més no d'una manera diferent de com ho feia en el teatre. Gil-Albert té mots d'admiració per la joguina silent, el treball de l'actor i els documentals, que apropen els homes. La raresa de l'espectacle, sense so i amb la sala fosca li donen bellesa i singularitat, és el que anomena «*lirismo de las sombras*». Però el cinema passà dels documentals i els films còmics al teatre filmat i als films d'episodis italians, i això l'autor ho rebutja. És ben curiós que el seu primer estat de perceptivitat negativa davant del cinema aparegui amb el «film d'art» francès —suposem que s'hi refereix quan parla de teatre filmat— fet amb pretensions culturalistes, per apropar el públic intel·lectual a l'espectacle. Dels serials italians, se'n riu sense compassió, sobretot dels primers plans d'actrius moribundes. Però, i segons l'autor del qual estem parlant, els ianquis i la guerra de 1914 van acabar amb el teatre filmat, per fer sorgir la figura, per a ell específicament cinematogràfica, del cow-boy, amb el bo, el dolent i la noia. Exotisme primari, assumpte directe, cavalcades, exteriors: cinematografia. Per uns moments sembla que G. A. s'entusiasmi amb el cinema, però no: l'autor, que sempre s'ha considerat adult, tampoc aquests films no el van atraure mai. De tota manera no vol parlar dels seus gustos —afirma— sinó de les condicions de desenvolupament d'allò que hom començà a anomenar «Setena Art». Per això passa a parlar del predomini ianqui, de la industrialització i el monopoli que els EUA fan del cinema. Per a G. A. els dòlars són el gran mal del cinema: «*le falta lo único que constituye en toda obra de arte el secreto último de su gracia: un pulso rítmico: el ser*». Si s'ha convertit en un negoci, no pot ser de cap manera una art. Li reconeix un cert valor unificador, perquè es pot viure a qualsevol lloc i assistir, cinematogràficament, a un espectacle de l'Òpera de París; de tota manera aquest poder d'unificació fa que l'enteniment sigui impressionat de la mateixa manera per un fet delictiu o per una cosa bella. De tots els desgavells que conformen el cinema només salva l'actor, perquè considera que sempre està per damunt d'allò que interpreta. Per a G. A. sempre hi ha un desnivell entre allò que anomena «*acción del actor*» i «*acción del asunto*»;

és a dir, allò que l'actor creu que està interpretant i el que veritablement interpreta. La representació de la realitat que fa el cinema no és ni vida ni és art. L'autor es pregunta si tot plegat són defectes congènits o adquirits.

També parla de les obres literàries dutes al cinema, fet que, segons afirma, és producte de «*la osadía pueril que caracteriza todo lo cinematográfico, [penetrando] en terrenos que debieran haberles estado vedados [a los directores] por su propio instinto*». Com és evident, la gosadia de la gent de cinema ha estat total. Quan han tractat una obra literària l'han convertida en un fulletó, per més que l'original fos una obra mestra. Els sentiments de G. A. en veure *Sinfonía Pastoral* són el fruit de la indignació; considera que és una pel·lícula que no és dolenta del tot, però que mai no podrà infondre a l'espectador l'emoció de l'obra gidiàna, i a més a més hi ha una estafa envers els qui no han llegit l'original literari, fet que s'esdevé amb aquesta o amb qualsevol altra obra portada a la pantalla.

De tot plegat, qui en té la culpa és el públic. El cinema està pensat i fet a la mesura d'un públic poc exigent: «*las multitudes del mundo entero*». Si el teatre era un lloc il·luminat, on la gent es veia i on hom feia vida social, la sala cinematogràfica és a les fosques, el públic és una multitud uniforme. Quan la màgia de la pantalla comença a actuar, també comença a fer-ho, ensems, l'estupefaent, l'opi que és el cinema. Si es cau a la trampa és perquè tothom està tip de viure tal com és, que és l'única forma inexcusable, racional i legítima de l'existència, «*todo lo demás son sueños baratos, en consonancia con el bolsillo*». Aleshores es va molt al cinema; cada dia per poc que es pugui. És un hàbit evident, una droga, i si els actors són el factor de l'èxit, el motor de la fascinació és l'estupefaent. L'autor és molt conscient de l'erotisme que la càmera por donar a l'actor.

Les pel·lícules són flor d'un dia, com ho és la premsa diària; un cop passada ja no serveix per a res. Els films no es poden veure amb retard, per això al cinema «*le será siempre negada la eternidad*».

Després d'aquest amplíssim preludi, l'autor ens parla de la pel·lícula que li ha inspirat el comentari, *La Ley...*, i en fa una crítica ferotge, no gens semblant a les que es poden seguir a les revistes especialitzades o als diaris. Una crítica que, tant per la seva estructura com pel seu contingut, val la pena de ser llegida. Als qui ens agrada el cinema poques vegades tenim oportunitat de veure crítiques com la de

G. A. Una crítica rebutjable fàcilment en molts casos, però en d'altres lúcida i cínica alhora. Per a l'autor, la pel·lícula [*La Ley...*] és un arquetip del cinema americà (dels EUA, s'entén), i acaba el comentari dient-ne: «*Demasiada maldad en los malos, demasiada bondad en los buenos; mal documentada.*»

Tot seguit ens parla de *Rashomon*, sense citar-ne el director —tal i com ha fet fins ara—, per contraposar l'Orient amb l'Occident, com a dues maneres d'entendre el cinema, la vida. Per als orientals —segons G. A.—, el sentit de la «representació», l'estudi de l'escènic concebut com a Art està molt més accentuat, en conjunt és teatre cinematografiat, cosa que li otorga categoria; però tot falla quan se senten les veus —«*la ruidosidad del sonido*»—, es malmet la cinta; el que podia haver estat quelcom agradable, fins i tot tractant-se d'imatges en moviment, queda destrossat pels sons. El cinema coixeja sempre, un pintor pot coixejar, però no pas la pintura. En canvi el cinema sempre va coix; aquesta és la conclusió de G. A. I si va de corcoll és perquè camina, o ho intenta, sobre dos plans diferents, Art i Vida. L'única cosa que salva l'autor que comentem de tot el que ha vist, o de tot el que ha creat el cinema fins al moment, és el documental, respecte al qual admet que pot arribar a tenir pinzellades argumentals, inserides per interessar més el públic. Reconeix que un film documental fet per un tal Eisenstein —per primer cop anomena el director d'una cinta—, i que va veure entre el 1934 i 1936, no pot precisar-ho, el va impressionar. Ens està parlant d'*El cuirassat Potemkin*, i diu que és un film revolucionari de fons i forma: «*Fue un film revelador, al que acaso le sería difícil seguir transmitiéndonos hoy su fuerza incisiva*»; admet encara haver vist una pel·lícula del que anomena «*la etapa callejera*», inventada pels italians, que tot veient cinema no el va fer sentir ximple: *Ladrón de bicicletas*. I cita, també en aquesta ocasió, el director, Vittorio de Sica.

Per acabar aquesta primera part del llibre, G. A. afirma que si algun dia l'home ja no va al cinema —possibilitat en què no sembla creure gens— voldrà dir que ja s'ha fet gran, adult. Es reafirma en la seva afecció pel documental, tot dient que no se'n deixaran de veure, ni de fer, mai. Com a exemple proclama que el fet de veure Cèsar entrant al Senat el darrer dia de la seva vida, valdria tant com llegir tot Suetoni.

La segona part, molt més breu, titulada «*Una impostura*



genial: *el caso Greta Garbo*», està encapçalada per la cita següent:

«*La renuncia es nuestro pacto con las musas; la vida nuestro jardín prohibido.*»

Thomas MANN

Té tretze pàgines i porta la data de novembre de 1955. Comença dient que trobant-se a Amèrica va sentir dir que Greta Garbo, que s'acabava de retirar de la pantalla en aquells moments, havia dit que havia fet creure al món que era una gran artista. Aquesta frase el colpí, i és l'excusa per desenvolupar el que molt bé podríem anomenar un article. Ens diu G. A. que Garbo per a ell no era una actriu, només li reconeix certa clarividència, si és cert que va pronunciar la frase que li era atribuïda. No era actriu, però sí en canvi «... una relevante personalidad física», posseïa un magnetisme glaçat que va fer que —quan interpretava—, tot girés al seu voltant, i que la va mantenir durant vint anys com a «*star*» indiscutible. Fa servir la Garbo per fer una mena de comparació entre Europa i Amèrica, i contraposa les dues maneres de ser. Abusa una mica del tòpic de la fredor nòrdica, fredor que en el cas de G. G. és un ventet reconfortant. G. A. arriba a confesar-nos que una foto de l'actriu representant Maria Waleska va servir-li de punt pels llibres i que, mirant-se-la, hi va perdre algun moment. La descripció que fa del rostre de Waleska-Garbo, és intensa, perfecta. L'admiració se li nota sense estar refrenada. Acaba la descripció dient: «*Era la Belleza.*» Ara bé, no era una actriu, era un mite, que sempre s'autointerpretava. La seva irradiació física era massa potent; de sobte aquesta irradiació s'apagà; però no com a força, sinó com a resplendor. La Garbo cervaca la soledat perquè era diferent, i com cap més altra actriu: «*Ha conservado su incógnita y su incógnito: se necesita hoy un ojo de lince para identificar con esa silueta gris, de día de lluvia, medio de catequista, medio de muchacho, la fragancia del arco iris.*» La Garbo era, només amb la seva presència, i segons es desprèn de les paraules de G. A., una fugida de la vulgaritat.

### 3. «EL ESCRITOR Y EL CINE», de Francisco Ayala<sup>7</sup>

*El escritor y el cine* és un recull d'escrits sobre cinema, realitzats entre els anys 1944 i 1965, amb dos pròlegs, un per a l'edició de Buenos Aires de 1949 i l'altre, datat l'any 1965. Tot plegat té una extensió de cent cinc pàgines.

La primera part del llibre es va publicar a Madrid l'any 1929, amb el títol d'*Indagación sobre el cine*, i l'autor l'ha deixat tal i com es va publicar per primer cop. La segona part del recull es diu *Nueva indagación de las condiciones del arte cinematogràfico*, i la data de publicació és la de 1949. A continuació hi ha quatre articles diferents, l'un datat l'any 1964 i els altres tres el 1965.

Els escrits de Gil-Albert i Francisco Ayala, no tenen res a veure els uns amb els altres, ni pel moviment literari en què estan inclosos, ni per les dates de publicació, ni per l'extensió dels textos. Els uneix, però, la temàtica comuna: el cinema. Contraposant-se a la postura de Gil-Albert, la d'Ayala és ben diferent. De bon antuvi ja ens diu: «*Yo he pensado en el cine, mi coetáneo, con amor, con encanto y hasta con cierto desenfreno*», perquè, tal i com ja havia dit en el pròleg «... [*la peripecia de la pantalla cinematográfica*] *fascinó la infancia y juventud de toda mi generación*». Reconeix que el cinema en el moment de la seva novetat tenia el valor d'allò que mai no s'ha vist, i afirma que els pagesos —«*los paletos*»— feien viatges a la capital per veure aquesta novetat. Creu que el cinema ha incorporat als temps moderns una vibració, una agilitat, una instantanitat que abans eren insospitades i, personalment, ha rebut del cinema «... *abundantes sugeriones, cierto gusto por las imágenes visuales y gran deseo de movilidad y aire libre*». Ayala no es planteja si el cinema és o no una art; d'antuvi té molt clar que és un mitjà d'expressió nou, diferent i tècnic, amb la importància que aquest mot pot tenir; creu que capta la realitat per on vol, pel que és més estètic. Empra la paraula cinemàtic —val a dir que alguns autors de la generació del 98 ja la feren servir bastant— i s'admira que essent una art jove s'hagi pogut introduir d'una manera tan ràpida i tan subtil ensems. La tècnica cinematogràfica tot ho pot, i per més que s'hagi decantat cap a la narració i la descrip-

7. Textos inclosos a *Los Ensayos. Teoría y crítica literaria*, editorial Aguilar, colección «Biblioteca de autores modernos», Madrid, 1972.

ció, no està pas incapacitada per d'altres tendències més constructives i imaginatives. La disquisició sobre l'art cinematogràfica acaba dient: «*La ley vital del cinema —obra colectiva como un periódico o un edificio— requiere la confluencia de intenciones sociales en su génesis, y luego la proyección sobre una multitud de playas.*»

El fenomen social que és el cinema —recordem que som encara a les darreries dels anys vint, que el cinema és encara silent— fa que el món estigui ple d'allusions, gesticulacions i de llenguatge cinematogràfic, i el fet que sigui un espectacle de masses no impedeix a les minories d'apropar-s'hi. El cas de Charlot, sempre segons Ayala, conegut i venerat arreu del món és prou exemplificador del poder que té el cinema. I Charlot no és conegut per ésser un geni, sinó perquè és un artista, ja que d'altres no tan bons són també famosos. El cinema és tan potent que pot crear la seva pròpia mitologia d'herois, que no són altra cosa que esquememes ben resolts d'un sentiment col·lectiu, siguin aquests herois tan diferents com Tom Mix o el Gat Fèlix.

Continua Ayala, després de parlar-nos de la mitologia, tractant d'una qüestió tècnica, del moviment intern de la càmera anomenat «*ralenti*». És l'únic cop que s'ocupa de la tècnica, i l'autor l'analitza per atorgar-li un efecte còmic, ja que en subratllar el moviment l'aboca cap el ridícul. Tot seguit parla dels noticiaris cinematogràfics, i els lloa tot afirmant que són una bandera internacional per saludar tots els públics. Si el cinema parlat fos possible, diu A., creu que la seva única aplicació seria en els noticiaris, perquè el cinema ja té prou recursos expressius sense necessitat de fer servir veus i sons, que el convertirien en un «*teatro falsificado y absurdo*».

Per acabar el primer dels llibres inclosos a *El escritor...*, A. parla d'una sèrie de figures: Charlot, Keaton, Janet Gaylor, Menjou, Greta Garbo, el Gat Fèlix i Josefina Baker, més uns comentaris concrets sobre films, en el darrer apartat. De Charlot, tot en són lloances, i afirma que és un home del seu temps, que com a artista «*podria definirse como una alma tímida y cortés*». A Chaplin el comprenen els nens, els intel·lectuals i el poble, però no els burgesos, que li troben un regust amarg, rebel. Tracta també de *La quimera del oro*, d'*El Circo* i de dos curts de Charlot. Per a A., *La quimera...* és un poema heroic, el compara amb *La Iliada*, perquè canta els orígens d'un poble. Amb tot, el comentari

que fa de qualsevol dels films és una crítica literària, de contingut, més que no pas cinematogràfica.

Amb Keaton segueix el mateix camí que amb Charlot, parla primer del personatge i després de films seus. Alguns els cita només de passada i d'altres de manera més extensa. Diu de Buster Keaton: *«Ingeniero, dueño de la técnica, sus obras están concebidas como perfectos mecanismos, donde todas las piezas ajustan a su modo, sin que falle un resorte, sin que una rueda quede —lirica e inútil— girando en el aire.»*

En el comentari que fa sobre Greta, molt més breu que no pas el de G. A., també sorgeix el típic-tòpic de la dona nòrdica, freda, i alhora volcà encès, blanca la neu i blanques les arenes del Sàhara. Per a A., Greta és l'encarnació de la dona fatal.

Per acabar aquests escrits primers val la pena de destacar que, comentant la primera sessió del cine-club de Madrid, on va veure un llarg metratge i la pel·lícula experimental *L'étoile de mer* —de Man Ray, que no anomena— n'opina que és *«Un muestrario de bellísimas láminas donde los valores cinematográficos, cuando no faltan, están debidamente incorporados»*, afegint més endavant *«Estas películas de laboratorio, tan exquisitamente realizadas, abren un amplio abanico de posibilidades y sugerencias. Que es su interés más fino»*.

La segona part, i el segon llibre, recull d'escrits de diversos moments, és molt més densa, més literària i filosòfica que no pas l'anterior, escrita quan A. era molt més jove i vehement. Comença amb un text de l'any 1944, que donà títol al llibre que ja hem mencionat, és a dir, *Nueva indagación en las condiciones del arte cinematográfico*, on analitza quines són les premisses per a la creació en diferents expressions artístiques, inclòs el teatre, vist des de l'òptica del muntatge que fa un director escènic, per diferenciar-les de les condicions prèvies de la creació en el cinema.

La lucidesa d'Ayala li fa afirmar *«... en el cine se cuenta sólo con producir un espectáculo en el que entrará el arte en la estricta medida en que se acredite capaz de atraer al público y procurar ganancias a la empresa»* i més endavant *«Su técnica excluye prácticamente, en nuestra sociedad actual, la posibilidad de una elaboración artística libre de los fines de empresa»*. Crec que són tan essencials aquestes afirmacions, tan clares i indiscutibles que ens agradaria que el lector interessat llegís l'apartat que ara comentem, inapre-

ciable, que no es pot resumir en quatre ratlles, perquè Ayala toca totes les tecles, que van de la creació, passant per la indústria i el capital, fins a arribar al públic, destinatari últim del film i també jutge implacable. No oblida problemes greus, constants i obvis, com puguin ser la censura i la producció de pel·lícules per part dels governs de les nacions, producció incompatible amb la flexibilitat doctrinal; ni tampoc la constant renovació de l'oferta que s'exigeix al cinema. Fa una clara diferenciació entre novel·la/cinema/teatre. Distingeix un art de masses del que presuposa per a la creació artística aquesta consideració, i analitza, també, el perquè de la popularitat d'una obra d'art. El públic del cinema és més receptiu i més predisposat a la suggestió que no pas el d'altres expressions artístiques. El sistema de valors del cinema cal que sigui diferent, i com que té els mitjans, els propaga, amb la qual cosa es converteix en una terrible arma de poder.

Aquest capítol, «*Nueva indagación...*» no té comparació possible, pel contingut, amb els textos de Gil-Albert i gairebé es pot dir el mateix dels capítols o, més ben dit, apartats, que segueixen al primer, algun dels quals ben poc tenen a veure amb el cinema, com «*Histrionismo y representación*», en que qual l'autor reflexiona després d'haver vist una pel·lícula, que és l'excusa literària per parlar del tipus humà comediant, de l'histrionisme dels polítics i el seu forçós fingiment, de literatura, i en definitiva del paper públic que assumeix l'home, diferent del privat. La data és el 1944.

A *Divagación sobre lo cómico. A propósito de un nuevo artista*, datat l'any 1964, descobreix Cantinflas, a qui troba uns valors còmics molt alts; el veu hereu de Charlot i dels grans còmics del passat, capaç de jugar amb el llenguatge parlat com ningú no ho havia fet mai en el cinema i capaç també de propagar una humanitat que el fa universal.

A *El escritor y el cine* —1965— parla de la manca d'adequació existent entre el text de Sartre i el film *Les jeux son faits*, on, malgrat l'intent d'apropar-se al públic no intel·lectual, introduint algunes variants respecte al text original, no arriba a les masses, pel fet de tenir un to elevat, i per la fredor dels protagonistes, massa arquetípics. D'una gran obra literària, no en surt una gran pel·lícula, mentre que d'un mal fulletó sí que en pot sorgir una gran pel·lícula. Però una i altra forma d'expressió no cal que siguin dirigides al mateix públic, i això no ha de ser cap avantatge per a l'escriptor ni l'ha de descoratjar. De tota manera el cinema

intellectual davant del comercial està en condicions desfavorables. A «*Generalidades con pretexto de un libro de Einstein*» —també de 1965— Ayala ens parla de la seva admiració en vers el cineasta soviètic, que sap explicar amb paraules el sentit de la seva obra cinematogràfica, sense caure en llenguatges críptics i pedantescos que tan fan servir altres creadors —o crítics— quan parlen de les seves obres.

Per acabar hi ha unes pàgines que porten el títol de «*Novela y cine en cotejo*», escrit l'any 1965. Si bé hom diu que la novella ha après del cinema, també es pot afirmar a la inversa, que novel·les d'escriptors que mai no van veure cinema tenen descripcions que semblen cinematogràfiques, segons ens diu Ayala, tot posant-nos-en exemples; i l'escriptor que l'autor és, espectador de cinema, sí, però amant de la paraula sobre totes les coses li fa afirmar que «*El mundo de la novela es de una riqueza incomparablemente mayor que el del cine; su técnica artística casi inconmensurable*». Ens diu que la novella, com qualsevol altre guió, dóna suport al cinema d'argument, i la qualitat intrínseca de l'obra «*no puede trasuntarse a la versión cinematográfica*».

#### 4. POSSIBLES COMPARACIONS

Ja hem mencionat que l'única cosa que uneix els dos textos dels quals hem parlat és el tema comú, el cinema, i no cap altra cosa.

a) En primer lloc hem de dir que l'opinió que Gil-Albert tenia del cinema cap als anys vint ens és desconeguda; fa les seves reflexions cinematogràfiques quan ja és un home madur. En canvi, les primeres d'Ayala són fetes quan era jove, cosa que es nota en el text, ja que el mateix Ayala quan és més gran, a la segona part del llibre, se'l llegeix més fred, desapassionat, no tan explosivament bolcat vers el fet cinematogràfic com quan escriu el llibre datat l'any 1929.

b) Pel que fa a la data de l'obra de G. A. i les diferents dates del d'A. cal dir que el segon cos dels escrits d'A. són prou propers en el temps amb els de G. A. —respectivament dels quaranta, dels seixanta i dels cinquanta— com

per pensar que el cinema era ja una expressió madura i que havia fet grans aportacions creatives, i que, per tant, si la preocupació dels autors pel fet cinematogràfic hagués estat encaminada cap al mateix punt, la similitud podria ser molta, però el fet evident és que a l'un i a l'altre els preocupen unes coses més que no pas unes altres i aquestes no són coincidents.

c) El tercer punt és la distinta preocupació literària: la de Gil-Albert és a partir d'un estat anímic, una dèria prou lícita com és la d'intentar distreure's veient un film. Com que no s'hi distreu escriu unes divagacions sobre el cinema. En canvi Ayala té, d'antuvi, un altre punt de vista: la seva excusa literària per parlar de cinema és la de versar sobre un fet del seu temps, en el qual reconeix que ell i tota la seva generació hi han passat unes estones entretingudes, agradables. Les disquisicions d'A. són molt més profundes i filosòfiques que no pas les de G. A.

d) Mentre que per a G. A. el cinema és un fet alienant, que deforma i no forma —l'educació estètica, des de la infantesa només s'aconsegueix mitjançant la lectura, la pintura, la música i l'arquitectura—, A. no ho veu així. Probablement perquè s'ha distret moltes hores veient pel·lícules des de nen, mentre que G. A., que per edat també pot haver-hi anat des de petit, reconeix explícitament que ni d'infant no s'hi distreia, ja que es considera a si mateix com una persona que sempre ha estat madura, i com que afirma que el cinema és una distracció per a ànimes de càntir, és lògic que necessiti justificar per què mai no li ha agradat.

e) Una de les coses que G. A. retreu al cinema és la típica de ser «fàbrica de somnis», de lloc d'evasió estúpid. A. no es planteja aquest fet, però en la segona part d'*El escriptor...* també, com G. A., menysprea l'espectador, potser amb una expressió menys rotunda que en el cas de G. A., però sí amb el mateix menysteniment. Tots dos consideren el cinema com una art —el terme «art» és discutible del tot per G. A., i no tant per A.— per a masses poc exigents. No es plantegen cap mena de reivindicació social, per demanar al cinema que «eduqui» els espectadors. Si G. A. s'ha mostrat altiu envers el cinema de bell antuvi, A. mostra més aviat una mena de ressentiment, com si una joguina estimada se li hagués trencat més aviat del que esperava. És probable que aquestes postures tan diferents siguin fruit de l'edat dels escriptors en fer els llibres dels quals tractem. G. A., despectiu, fa com una mena de concessió, com si digués «en

parlo ara i avui, però que no es torni a repetir mai més». A., a la segona part del llibre, més reflexiva, més literària, on el cinema és una excusa per parlar d'altres temes sobre la creativitat, conscient d'allò que ja n'havia dit quan era més jove —a la primera part del text—, conscient de l'entusiasme que hi havia demostrat, diu al lector, un pic transcorreguts els anys, que no s'enganyi, que el cinema, en general, és allò que es veu i no gran cosa més.

f) El mites creats pel cinema no són una qüestió per G. A., en canvi A. se'ls planteja com a quelcom digne de comentari, de vegades fins i tot d'elogi. És evident, creiem, que la mitomania és fruit d'uns gustos i d'unes èpoques determinades; tots dos escriptors tenen mots d'elogi per a Charlot, els de G. A. dits més de passada; més raonats, comentats i explicats els d'A.

Pel que fa a G. A. emprà el mot «mite» només per parlar de Greta Garbo, mite per a tots dos autors, com ja hem vist, probablement més per a l'iconoclasta G. A. que no pas per a A., però sí que tots dos es deixen influenciar, o no es poden sostreure de la influència, com vulgheu, d'una dona importantíssima en cert moment del cinema i de la sociologia del cinema. G. A. té un mots reflexius i d'admiració, l'actriu —mala actriu, com ja hem vist— és el punt més llunyà de la vulgaritat, elogi, a la nostre manera de veure, meravellós. En canvi A. cau més en el tòpic. De qualsevol manera és un dels pocs punts de coincidència, deixant de banda l'admiració per Charlot, un altre mite del qual no se saben sostreure.

g) Els documentals són considerats per tots dos escriptors com quelcom fonamental, com una de les aportacions més grans que ha fet el cinema a la humanitat. G. A. pensa que quan no es vagi al cinema, encara s'aniran a veure documentals, i A. pensa que el sonor, el parlat, només podrà tenir aplicació avantatjosa en els documentals. A. no ens diu què en pensava pels anys seixanta d'aquesta opinió seva de finals dels vint. Remarquem nosaltres que el documental, que gairebé mai no s'exhibeix als cinemes, és programat a bastament per les televisions d'arreu; a més a més cal fer notar que el que són ara els noticiaris de la televisió fan la funció, o una de les funcions, que tots dos escriptors coincidien a demanar al documental.



## 5. CINEMA I LITERATURA

Els lectors esperem que G. A. i A. ens parlin de les relacions, tantes i tantes vegades tractades, entre el cinema i la literatura, però el moment no arriba. Els llibres de què estem parlant ara són excuses per reflexionar sobre la vida i la creació artística, per explicar postures davant d'un mitjà d'expressió concret, però no per parlar de la vella polèmica —encara que una mica més jove que no pas aquella que tracta del sexe dels àngels—, entre cinema i literatura. Com és lògic, del tema, poc o molt en parlen. Per Ayala, sempre més analític pel que fa al fet cinematogràfic, més coneixedor, té molt clar que són dues coses diferents, incomparables, i per tant no intenta lloar una cosa per atacar l'altra. En el primer dels seus llibres diu, com ja hem esmentat, que si el cinema arriba a parlar es convertirà en teatre filmat, i ho diu de passada, quan s'està referint als documentals. G. A. només ho compara per dir que la literatura, sigui novella, sigui teatre, sigui poesia, sempre és formativa per a l'home, mentre que el cinema no ho serà mai.

Tots dos estan d'acord quan afirmen que una novella portada al cinema no pot ser mai igual, respecte a la qualitat de l'obra final. G. A. ataca furiosament els directors que gosen fer-ho —recordem que ens parla de *Sinfonia Pastoral*, per exemple—, mentre que A., per a qui el problema d'autoria de l'obra cinematogràfica és molt més clar, ja que és conscient del treball de tot un equip que significa fer un film, d'una forma més analítica explica per què una novella no pot ser mai duta al cinema, amb un resultat semblant a l'obtingut per la literatura. Ni tan sols com a divulgació de l'obra literària l'adaptació cinematogràfica no és acceptada ni per l'un ni per l'altre.

## 6. CONCLUSIONS

Si hem dit fins ara diverses vegades que l'excusa literària dels autors és el cinema, cal que nosaltres diguem que la nostra excusa, sense pretensions literàries, són els autors, i sobretot Gil-Albert, per la curiositat que, des que el vam llegir, ens va despertar el seu llibre. Creiem que una lectura atenta i entre línies si voleu, de *Contra el cine*, no és tant contra les imatges en moviment, sinó contra allò que el

cinema representa per a la cultura. G. A. diu que les paraules trenquen l'encant de les imatges: si en algun moment les imatges del cinema l'han entretingut, l'han «distret», vol dir que en alguns moments el cinema li ha agradat, i si les paraules li trenquen l'encant és com una mena de temor que la literatura s'acabi com a lletra impresa i sigui només imatge. Més intimista que no pas Ayala, veu en el cinema un negoci, mentre que A. no creu que els dòlars siguin tan dolents. Sap equilibrar molt més el problema, probablement per la pròpia extensió dels textos, ja que A. tracta un problema tan greu com el del cinema patrocinat pels Estats, pels governs; i l'arma que això pot arribar a ser el preocupa més que no pas la qüestió cultural en si.

Cap dels dos no qüestiona les aportacions i innovacions tècniques, tret del pas silent/sonor, i no tenen per què fer-ho, perquè no són pas especialistes, ni tampoc cap dels dos no fa futurisme d'allò que, amb el temps, pot arribar a ser el cinema com a fet quotidià en la vida dels pobles. Li retreuen la manca d'aspiracions culturals. La seva formació i la seva sensibilitat els fa més exigents que la immensa majoria, el poble o les masses, que tal com a tots dos els agrada de dir, no són tan exigents. I, com dos homes cultes que són aspiren, sense dir-ho, a l'elevació del nivell cultural dels pobles.

El que cal dir, per acabar, és que en un moment en què parlar de cinema per part dels intel·lectuals no era tan freqüent com ara, dos autors d'expressió castellana, ben diferents en les seves formacions, les seves postures, la seva trajectòria vital i literària, van parlar del cinema, aquesta vella distracció de minyones i soldats que portaven els firaires.

## RESUMEN

En el año 1955 el escritor Juan Gil-Albert publicó un breve texto titulado *Contra el cine*, en el que, desde su madurez como autor y hombre, abordaba el tema cinematográfico. Francisco Ayala escribirá sobre el mismo tema en una serie de artículos publicados en 1929. En los textos de Ayala se enfrentan el joven i el adulto mostrando perspectivas distintas respecto a un único centro de interés.

Ayala y Gil-Albert sólo tienen en común la temática a tratar y ambos, a pesar de haber nacido en el mismo año (1906), discrepan, por temperamento y obra publicada, en el punto de vista, enfoque y conclusiones. Es, precisamente, el enfoque sobre un mismo objeto el que descubrirá la diferencia entre los dos escritores. Mientras que Ayala se muestra como un amante del cine, apasionado desde niño por el espectáculo de la sala oscura, Gil-Albert se rebela contra la condición pasiva del espectador.

## RÉSUMÉ

En 1955, l'écrivain Juan Gil-Albert a publié un court texte intitulé *Contra el cine* (Contre le cinéma), dans lequel, à partir de sa maturité en tant qu'auteur et qu'homme, il abordait le thème cinématographique. Francisco Ayala écrira sur le même sujet dans une série d'articles publiés en 1929. Dans les textes d'Ayala il y a une claire opposition entre le jeune homme et l'adulte: ils présentent des perspectives différentes quant à un seul centre d'intérêt.

Ayala et Gil-Albert n'ont en commun que le sujet de leurs écrits mais, malgré qu'ils sont nés pendant la même année (1906), par tempérament et per ouvrage, leurs points de vue, leurs façons d'envisager et leurs conclusions, diffèrent absolument. Ce sera, précisément la façon d'envisager un même objet ce qui va découvrir la différence entre les deux écrivains. Tandis qu'Ayala se déclare partisan du cinéma, passionné dès son enfance par le spectacle de la salle obscure, Gil-Albert a une rébellion contre la condition passive du spectateur.

## SUMMARY

In the year 1955 the writer Juan Gil-Albert published a brief text entitled *Contra el cine* in which, as a mature man and author, he approaches the subject of cinematography. Francisco Ayala had already written on the theme in a series of articles published in 1929. In Ayala's texts the confrontation of the young and the adult reveals divergent perspectives in relation to a common center of interest.

Ayala and Gil-Albert share only the subject to be dealt with and both of them, despite the fact that they were born in the same year (1906), differ as to the mood of the work published as well as in their points of view, approaches and conclusions. It is precisely in the approach to the same subject that the difference between the two writers is evident. While Ayala appears as a lover of cinema, an enthusiastic fan of the movie theater show since his childhood, Gil-Albert rebels against the passive condition of the spectator.