

## ENTRE *PERSONALIDAD Y SILENCIO NATIVO*: UNA ESTÉTICA CINEMATOGRÁFICA PARA JUAN GIL-ALBERT

MANUEL VALERO GÓMEZ  
*Universidad de Granada /  
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*

### RESUMEN:

Juan Gil-Albert (Alcoy, 1904) dedica parte de su obra al estudio del cine. *Contra el cine* o *Viscontiniana* son buenos ejemplos de la importancia del autor alicantino en la evolución del séptimo arte. En estas páginas, proponemos la configuración de una estética cinematográfica para Juan Gil-Albert. El punto de partida será la vanguardia en conflicto con el aprendizaje orteguiano que impregna su ética estética. Juan Gil-Albert realiza un recorrido por el cine en el que trata su naturaleza, el caso norteamericano en comparación con el francés, así como la incidencia sociológica del género.

### PALABRAS CLAVE:

Juan Gil-Albert, cine, vanguardia, estética, *Contra el cine*.

### ABSTRACT:

Juan Gil-Albert (Alcoy, 1904) devotes a part of his work to the study of the cinema. *Contra el cine* or *Viscontiniana* are good examples of the importance of the Alicante's author in the evolution of the seventh art. In these pages, we propose the configuration of a cinematographic esthetic for Juan Gil-Albert. The starting point will be the vanguard in conflict with the orteguiano apprenticeship which permeates his esthetic ethic. Juan Gil-Albert makes a travel through the cinema in which he treats his nature, the North American one compared to the French one, and also the sociological influence of the gender.

### KEYWORDS:

Juan Gil-Albert, cinema, vanguard, esthetic, *Contra el cine*.

Los escritos que Juan Gil-Albert ha dedicado al cine dentro de su vasta obra han sido poco considerados. Tan solo Juan Cano Ballesta<sup>1</sup>, junto a contadas excepciones, ha tenido el acierto de otorgar su debida importancia a la crítica cinematográfica en la obra gilalbertiana. En estas líneas nos proponemos abordar la cuestión del cine configurando una estética que delimite la influencia del séptimo arte y las vanguardias en la obra de Juan Gil-Albert.

---

<sup>1</sup> Juan Cano Ballesta, «Juan Gil-Albert, crítico de cine en la revista *Romance*», en Juan Gil-Albert, *La mentira de las sombras. Crítica cinematográfica publicada en Romance, revista popular hispanoamericana*, Valencia, Pre-Textos/ IAC Juan Gil-Albert, 2003, págs. 11-66.

La concepción del cine en el pensamiento y obra de Juan Gil-Albert discurre ligada a una esperanza generacional de renovación. Sin embargo, Gil-Albert (como anónimo espectador y circunstancialmente crítico) no tiene la intención de *crear* un pensamiento estético del cine. Más bien, realiza un conjunto de apostillas críticas que pueden percibirse desde su sensibilidad artística:

No es mi intención hacer un estudio del cine, y del norteamericano en particular; abundan los tratadistas sobre el tema, o apologistas más bien. [...] Es decir que, más que sospecho, que mi actitud es la de un moralista, actitud que, los del momento, calificarán con su término predilecto de desfasada, pero que es la que me pertenece como lo que soy, por tendencia, un educador.<sup>2</sup>

Desde esta interpretación global de los escritos gilalbertianos sobre cine, pueden dirimirse tres momentos clave: en primera lugar se observa la irrupción del cine en la infancia y juventud; un segundo momento en el exilio americano que potencia su faceta de crítico mediante los artículos publicados en *Romance*; y por último, el regreso del exilio que supone la consolidación definitiva de su estética del cine en *Contra el cine*<sup>3</sup> y *Viscontiniana*<sup>4</sup>. La división en estos tres grandes bloques obedece fundamentalmente a dos razones de peso: la facilidad para segmentar temporalmente las etapas y una mayor claridad a la hora de reflejar la evolución de ciertos conceptos estéticos.

La aparición del cinematógrafo surge de la mano de un procedimiento de modernización dentro de los límites de la metrópolis y de la cultura. Ello, será sin duda, parte de la primera incidencia del cine en las otras artes, que podemos denominar clásicas y entre las que se incluyen el teatro, la pintura o la poesía. Por tanto, las primeras tentativas a la hora de analizar el nuevo medio se ciñen generalmente a valorar la influencia del cine en el espacio urbano, y por ende, su adopción como lugar literario. A esta *intromisión* - como califica Mónica Dall'Asta la incursión del cine en la ciudad - le sucede una mirada más profunda dirigida hacia el ámbito estético del arte.

La aparición del cine genera un primer debate sobre la definición de su naturaleza con respecto a las artes clásicas. Mientras tanto, las vanguardias europeas continúan asimilando el nuevo medio para hallar en él una aplicación debidamente

<sup>2</sup> Juan Gil-Albert, *Crónica General*, Valencia, Pre-Textos/IAC Juan Gil-Albert, 1995, 3.<sup>a</sup> ed., pág. 220.

<sup>3</sup> Juan Gil-Albert, *Contra el cine*, Valencia, edición del autor, 1995. Valencia, Prometeo, 1974. Manejamos la reimpresión de *Obra completa en prosa*, Vol. I, Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo / Diputación provincial de Valencia, 1982, págs. 307- 456.

<sup>4</sup> Juan Gil-Albert, *Viscontiniana*, en *Los días están contados*, Barcelona, Cuadernos marginales, Tusquets, 1974, págs. 7-54.

correspondida con su propuesta artística. La Primera Guerra Mundial y el desarrollo industrial ejercido por Estados Unidos desde la primera década del siglo determinan su desarrollo.

Aproximadamente hacia 1917 comienza a comprenderse el cine de forma separada a la estética clásica. Uno de los ejemplos de los movimientos de vanguardia con respecto al cine y su teorización lo encontramos en el futurismo italiano y el manifiesto de 1916 *La cinematografía futurista*. En la idea futurista, el cine se ve envuelto por la idealización maquinista y se entiende como un elemento capaz de dotar al arte de una expresividad de voces distintas. El cine se desarrolla como género en relación con las vanguardias europeas en el escenario de la posguerra. «El nuevo cine, junto a la nueva literatura, emprende una acción conjunta contra el realismo, el sentimentalismo y el simbolismo»<sup>5</sup>. No todo es armonía, los vanguardistas observan pronto que el nuevo medio de expresión es fácilmente recurrible para traicionar el espíritu de las vanguardias.

En ese momento, el debate sobre el cine ya ha rebasado la primera estancia alrededor de las *artes clásicas*, y desde la máxima futurista de *liberar el cinematógrafo como medio de expresión* se persigue la búsqueda de una estética propia en los límites de la vanguardia. A mediados de los años veinte comienza a desarrollarse la vanguardia cinematográfica mediante la búsqueda de reconocimiento para el cine<sup>6</sup>. Es decir, en cierta manera, aquello a lo que los futuristas italianos animaban. Ese hallazgo de liberación del cine supone escindir definitivamente al cine de las artes clásicas, y a su vez, cuestionar el carácter popular del medio. Las vanguardias europeas pretenden una especificidad cinematográfica propia superando así los cánones narrativos tradicionales. En otras palabras, pretenden hacer frente a la postura dominante que había adquirido Hollywood, ya sea a través de las formas, de la expansión industrial e incluso como fenómeno social a través del *star system* nacido en la primera década del siglo.

<sup>5</sup> Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y Crítica Literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988, pág. 113.

<sup>6</sup> Las tres ciudades más importantes en el desarrollo del cine de vanguardia fueron París, Moscú y Berlín. Es decir, hay un proceso de acercamiento y posibilidades depositadas en un nuevo lenguaje, que por su modernidad, se ajusta a la sociedad, a la nueva ciudad, a los nuevos valores que se están forjando en los inicios del siglo XX. Las vanguardias adquieren una sensibilización en la década de los años diez hacia el cinematógrafo. *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) es considerada la primera obra de vanguardia, siendo comparada en su tiempo con la prosa de Edgar Allan Poe y valorada, también, por parte del ámbito de la vanguardia, como en Francia. Otras películas representativas son *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) y algunos intentos surrealistas como *Le sang d'un poète* (Jean Cocteau 1930), *La coquille et le clergyman* (Germaine Dulac, 1928) o *L'âge d'or* (Luis Buñuel, 1930).

En este contexto, el cinematógrafo alcanza durante los años veinte la cumbre de su popularidad en España. La incursión del nuevo medio adquiere especial incidencia en un momento histórico de la cultura española en el que tres generaciones comienzan a convivir, aunque aquí nos interese con mayor interés la más joven, la que gira en torno al Veintisiete. Este grupo de jóvenes siente como suyo el nuevo medio de expresión, ha nacido con él y desarrollará con ellos. Incluso Luis Gómez Mesa, en una entrevista para *La Gaceta Literaria*, acuña el término de *generación del cine y los deportes*. Por su parte, García Montero advierte el cine como una «bandera generacional, con un significado preciso y una entidad cultural más seria que las simples algarabías momentáneas de la moda»<sup>7</sup>. Juan Gil-Albert aborda el tema generacional del cine en el apartado «El cinematógrafo» de su *Crónica General*<sup>8</sup>:

Los de mi edad asistimos a la aparición del cine como espectáculo. Las fotos, paradas, sin salirse de su cuadratura, adquirieron movimiento, y la gente nos lanzamos a contemplar aquella novedad como, hace milenios, los hombres debieron salir al quicio de sus viviendas para ver las primeras ruedas [...] Para nosotros fue otra cosa, una incitación, una sorpresa, y más que un espectáculo una visión enigmática, ya que nos hacía percibir, unidos, dos contrastes de la vida, el moverse de las cosas y su silencio nativo. [...] Yo asistí como todos los jóvenes de mi tiempo a la marcha dominante del cine y caí en las redes, más endeblés de lo que parece, de su fascinación.<sup>9</sup>

Esta constatación difiere de algún modo con el mito construido sobre el escritor español y su actitud reacia al cine<sup>10</sup>. Desde su irrupción, la aportación del cine a la literatura española atraviesa diferentes grados. Así, igual que en Europa, se observa un primer momento de adopción del cine como parte de la metrópolis y esta comienza a incluirse como un escenario más en la literatura. Del mismo modo, se cuestiona la naturaleza del cine con respecto a las artes clásicas para sumarse al discurso europeo de liberarlo como medio de expresión independiente.

La atención intelectual que se le presta al cinematógrafo en España es temprana y en su justa medida importante<sup>11</sup>. Pronto comienzan a aparecer las reflexiones sobre el

<sup>7</sup> Luis García Montero, «Francisco Ayala, poesía y cine», en Antonio Sánchez Trigueros y Antonio Chicharro (ed.), *Francisco Ayala. Teórico y crítico literario*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1992, pág. 347.

<sup>8</sup> Juan Gil-Albert, *Crónica general*, Barcelona, Barral, 1974. Reeditado en Valencia, Pre-Textos / IAC Juan Gil-Albert, 1995.

<sup>9</sup> *Ibid.*, págs. 415-416; y 446.

<sup>10</sup> Domingo Ródenas de Moya, *Travesías vanguardistas: Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*, Madrid, Devenir, 2009, pág. 107.

<sup>11</sup> Rafael Utrera Macías, *Azorín. Periodismo cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal, 1998, pág. 14.

cine. A las palabras de Guillermo de Torre de 1921 en *Cosmópolis* definiendo el cine como «auténtico escenario de la vida moderna», le suceden Fernando Vela y Antonio Espina en la *Revista de Occidente*. La *Gaceta Literaria* también le presta su debido eco, fundando por ejemplo el Cineclub en diciembre de 1928. El cine se populariza y pronto se convierte en tema de estudio: Guillermo de Torre incluye en su mítico *Literatura europeas de vanguardia* de 1925 un sucinto epígrafe titulado «Cinegrafía», Francisco Ayala publica *Indagación del cinema* en 1929, le siguen posteriormente y entre otros, César M. Arconada y Benjamín Jarnés.

Pero como ya se ha dicho, el cine supera pronto el estado de «auténtico espacio de la vida moderna» hacia un ámbito estético que está sin resolver. La dialéctica entre el cine y las artes clásicas se produce en España con la misma intensidad que en Europa y se alcanza la conclusión a la que habían llegado los futuristas italianos. De este modo, los vanguardistas españoles toman posiciones:

Los escritores españoles crecidos en el tardomodernismo rayano en la vanguardia cayeron presa, en la década dorada del cine mudo, de dos imantaciones: la del filme clásico que fraguaba en el llamado Modo de Representación Institucional y que cuajaría en la filmografía norteamericana de los años treinta y cuarenta; y la del cine experimental inspirado en los postulados de las diversas escuelas vanguardistas y renuente a admitir el legado naturalista que representaba el modelo en trance de estandarización. Este cine rupturista, a su vez, se escindía en dos sediciones de signo contrario. La primera sedición aceptaba el modo representacional clásico, pero se proponía acendrarlo mediante su acercamiento a la música y a la pintura de forma que la repercusión en el ánimo del espectador fuera más intensa [...] La segunda sedición tenía raíces en Dadá y estribaciones en el surrealismo, era menos conciliadora con el modelo narrativo realista y perseguía no la renovación, sino la desarticulación de ese modelo.<sup>12</sup>

La vanguardia discurre por diversos cauces que, por lo general, persiguen el objetivo de hallar un lenguaje propio para el cine. Encontrarse a sí mismo, en términos de Guillermo de Torre, o liberarse como órgano independiente, según el futurismo italiano. A su vez, supone una reacción contra la producción cultural dominante de Hollywood. El cine se convierte en una herramienta más en la lucha de ruptura contra el pasado y la situación política que repercute principalmente al lenguaje. Esta facción vanguardista que aboga por un cine que extienda las corrientes nuevas en el arte quizá tenga su síntesis en el artículo de Salvador Dalí «Film-arte film-antiartístico». La vanguardia concibe un ámbito psicológico para el cine que viene acompañado del temor por un lenguaje pervertido. Antonio Espina observa en «Re-

<sup>12</sup> Domingo Ródenas de Moya, *op. cit.*, pág. 108.

flexiones sobre cinematografía» que los esfuerzos del cine deben dirigirse hacia el carácter psicológico. Opina lo mismo Salvador Dalí en su propuesta antiartística: «el filmador antiartístico se limita a emociones psicológicas, primarias, constantes»<sup>13</sup>.

Parte de los adeptos al cine, los más exaltados se podría decir, conciben el cine como la síntesis de todas las artes. Postura, que de alguna forma, alimenta el debate que el cinematógrafo genera en cuanto a su naturaleza e influencias mutuas con respecto, por ejemplo, a la literatura. Dejando a un lado el teatro como primera tentativa, existió un debate propiamente contemporáneo, y que incluso hoy está por investigar, sobre una influencia real entre cine y literatura<sup>14</sup>. El inicio de esta dialéctica comienza de forma temprana y, en la mayorías de los casos, buena parte de los intelectuales convergen en el entendimiento del cine como lenguaje universal. En esta línea, Guillermo de Torre apunta la superposición estéticas del cinema y la poesía. Opinión que comparten Fernando Vela, Antonio Espina, Francisco Ayala o el propio Benjamín Jarnés.

De esta superposición de estéticas nace la alimentación recíproca entre el cine y el Arte Nuevo que desciende a un ámbito técnico. Para Francisco Ayala se exagera a la hora de valorar la influencia de las técnicas del cine en la literatura<sup>15</sup>. Sin embargo, Domingo Ródenas de Moya observa una doble influencia en la narrativa joven: «la del modo de representación institucional y la del modo de representación alternativo»<sup>16</sup>.

La incursión, que Azorín denomina *furtiva*, del cine en la literatura la recoge Guillermo de Torre en sus *Literaturas europeas de vanguardia* como una «corriente osmótica de influencias y sugerencias». Además, añade puntos de contacto en cuanto a la velocidad y la superposición ilusoria de planos, de algún modo similar al simultaneísmo visual del poema elíptico. Benjamín Jarnés también apoya la relación de ambas artes en *Cita de ensueños*, incluso adopta técnicas de la estética cinematográfica para realizar su narrativa. Es relevante la importancia del montaje como herramienta en la literatura del Arte Nuevo en este ámbito de aproximación. También son interesantes las reflexiones que realiza Eisenstein, como por ejemplo en «Palabra e imagen», donde iguala los procesos creativos del escritor, actor y director comparando la construcción en la obra literaria y el montaje en el cine<sup>17</sup>.

Precisamente en este recorrido inicial del cine en España es cuando Juan Gil-Albert hace públicas sus primeras obras. *La fascinación de lo irreal* ve la luz en 1927,

<sup>13</sup> Salvador Dalí, «Film-arte film-antiartístico», *La Gaceta Ilustrada*, núm. 22, pág. 8.

<sup>14</sup> Domingo Ródenas de Moya, *op. cit.*, págs. 105-106.

<sup>15</sup> Rosario Hiriart, *Conversaciones con Francisco Ayala*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pág. 20.

<sup>16</sup> Domingo Ródenas de Moya, *op. cit.*, págs. 109-110.

<sup>17</sup> Sergio M. Eisenstein, *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1974, pág. 53.

mientras que *Vibración de estío* aparece en 1928. El alicantino no realiza ninguna referencia al cine en sus primeros libros, al contrario, se deja notar un espíritu tardomodernista que concreta en el tema de la pintura y el preciosismo clásico. A pesar de no hallarse alusiones en las tres siguientes entregas de Gil-Albert (*Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*, *Crónicas para servir al estudio de un tiempo y Gabriel Miró*), con la llegada de los años treinta varían las circunstancias sociales y la evolución del cine. La incorporación del sonido produce un desarrollo en el cine que desilusiona a la vanguardia<sup>18</sup>.

Asimismo, la proclamación de la II República y el compromiso literario, en consecuencia, son dos ejes indispensables para reubicar el cine en la vanguardia española de los años treinta. Con el cambio de década, Juan Gil-Albert supera la encrucijada entre la pureza y el compromiso mediante una inflexión que le dirige hacia actitudes comprometidas que plasma en su prosa o en revistas como *Nueva Cultura* o *Nueva España*<sup>19</sup>. Parece evidente que Juan Gil-Albert no se alinea junto al Nuevo Romanticismo, sin embargo se adivina cierto coqueteo que nos permite adivinar que el autor alicantino recibe con atención las directrices vanguardistas del movimiento.

La primera muestra de crítica cinematográfica de Gil-Albert la encontramos en el artículo «Sobre *Éxtasis*» publicado en 1935 en *Nueva Cultura* y como introducción a las actividades del Cine-Estudio de Valencia. Por tanto, y como primera conclusión, entendemos que el Cine-Estudio de Valencia deja en manos de Gil-Albert la apertura de su programación porque considera al escritor un entendido en este ámbito. Por tanto, que el alicantino afronte la disquisición de aspectos técnicos del cine es otro rasgo que advierte el viraje que toma la ética estética gilalbertiana. Es decir, el escritor pasa del tardomodernismo y la pasión por la pintura al compromiso y a la preferencia por el cine de vanguardia. El cine, igual que en las vanguardias europeas durante la posguerra, representa para Gil-Albert cierta lucha contra el realismo, el sentimentalismo y el simbolismo. Es más, se observa un trasvase - también evidente y señalado en la vanguardia europea - desde la preocupación por la pintura en *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado* hacia la ruptura de «Sobre *Éxtasis*».

Juan Gil-Albert encuentra en el cine un primer paso en la formación de su ética estética. Gil-Albert asimila el cine como posición de vanguardia y desde la barricada del cine mudo propone sintetizarlo en «Sobre *Éxtasis*». El artículo en cuestión se publica a comienzos del mes de febrero de 1935 en *Nueva Cultura*. La importancia del contexto histórico de 1935 es fundamental para entender la inflexión definitiva que

<sup>18</sup> Emilia de Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977, pág. 57.

<sup>19</sup> Manuel Valero Gómez, «Un destino contradictorio (re)construido. Misteriosa presencia como paradigma de una nueva protohistoria para Juan Gil-Albert», *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, núm. 86, 2011, pág. 114.

lleva a Juan Gil-Albert a comenzar la poesía por el surrealismo y el compromiso<sup>20</sup>. Durante estos años cobra relevancia el debate estético en torno al intelectual y el compromiso, o planteándolo desde otro punto de vista, se pone en cuestión el realismo socialista. El público pasa a tener gran protagonismo gracias a los dos congresos de escritores antifascistas y a las consignas de la URSS. De igual forma que Juan Gil-Albert desarrolla su ética estética enfrentando elitismo y comunismo, instaura las bases de la relación cine/público en su estética.

En este momento, la vanguardia cinematográfica se estanca en una inflexión reflexiva debido a la incorporación del sonido junto a factores como la conflictividad social, ascensión de totalitarismos, politización y abandono experimental de los artistas. Un buen ejemplo de ello es el Congreso Internacional de Cine Independiente organizado por Robert Aron en Suiza (1929) en el que participan la mayor parte de los cineastas de vanguardia<sup>21</sup>. En España, la actividad cinematográfica persiste como por ejemplo con la creación del GECI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes), la publicación de obras sobre el cine y la fundación del primer cineclub impulsado por Giménez Caballero y Jarnés entre otros.

En «Sobre *Éxtasis*», Juan Gil-Albert afronta por primera vez la crítica cinematográfica y no es ajeno al debate intelectual/compromiso. El alicantino comienza distinguiendo entre un *arte de sangre espesa popular* y un *arte de intimidación, elaborado o selecto* para después concluir que el camino escogido es indiferente. Gil-Albert da muestras de su indecisión ética estética como así se puede ver a lo largo de sus primeros poemarios *Candente horror*, *Misteriosa presencia* y *Son nombres ignorados*. Juan Gil-Albert inicia la crítica cinematográfica ubicando temporalmente el cine e insiste en las dos vertientes que a su modo de ver presenta el arte. A continuación, se propone determinar las características del cine:

Plástico esencialmente, su atributo es el dinamismo - como lo es el diálogo para la escena hablada. La materia con la que construye sus irreales formas de invención, las criaturas y las cosas, ¿Cómo todo arte, pues, excepto la arquitectura y la música? Pero el material empleado por el pintor, el escultor o el poeta, es amorfo o alado y sin relación alguna con aquello que pretende imitar o realizar, mientras que en el cinema se actúa con la vida ya plasmada de antemano, llena de significaciones propias, y el artista, sin materia bruta que fundir o afinar, con elementos ya modelados y expresivos, elegirá los trozos de esa

<sup>20</sup> Jaime Siles, «La poesía de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil», en Guillermo Carnero (ed.), *Juan Gil-Albert. La memoria y el mito*, Alicante, IAC Juan Gil-Albert/ Diputación Provincial de Alicante, 2007, pág. 41.

<sup>21</sup> Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Piados, 2004, pág. 34.

realidad que se le aparece en torno más propicios a su ordenación de su mundo y en esa elección quedará revelada su personalidad, y la resultante de dimensiones o de matices le situará en una cualquiera de las dos teorías permanentes.<sup>22</sup>

Juan Gil-Albert disecciona la materia de creación buscando la *personalidad* del cine desde la comparación con las artes clásicas. El escritor alcoyano se aleja de las disquisiciones técnicas, tanto propias como comparativas, e indaga en la primigenia diferenciación del cine que le convierte en el lenguaje universal. Tras esta *personalidad*, y como tentativa primera en el cine, Gil-Albert halla dos conceptos de discusión que conforman una constante durante toda su obra. Por una parte, trata la relación entre cine y público como un establecimiento de peligrosa conveniencia:

Esta acusada facultad representativa del cinema origina en el espectador un abandono rotundo de su voluntad, la pérdida de la conciencia, la inhibición de sus energías ascendentes, que quedan anuladas en su actitud contemplativa que provoca tan subyugadora estela. De aquí que el cinema, como espectáculo cotidiano, me haya parecido siempre una costumbre peligrosa. Ir a él cada tarde, hacer cada día esa entrega completa de una vida que se rinde y se inutiliza - ¡cuán adormecedor! -, no creo que entonces intensifique ni enriquezca.<sup>23</sup>

El autor de *Las ilusiones* también plantea el antecedente de un concepto básico en su estética del cine. Esta *costumbre peligrosa* como *abandono rotundo* expresado en 1935 será germen del cine como *estupefaciente* que muchos años después concluye en *Crónica General*. Por otro lado, y en 1935, Gil-Albert ya muestra preocupación por la mercantilización del cine y se plantea el interrogante del cine como arte:

Pues si el arte es como una fiesta, y fiesta no es holganza, sino supremo deleite de la materia en un momento dado de cosechas, nada tendrá que ver este festejo íntimo con un divertimento o distracción, ese «pasar el rato», que mantiene los tedios, y los conserva, y los hace llevaderos. ¿El arte, para pasar el rato? ¿Cómo si, ante él el rato, o el tiempo, no pasa, sino se detiene?<sup>24</sup>

En este caso, la incertidumbre surge exclusivamente con respecto al público, pero es a su vez el origen del mismo planteamiento que desarrollará en *Contra el cine*. Por otra parte, las alusiones de alabanza hacia Gustav Machaty giran en torno a la

<sup>22</sup> Juan Gil-Albert, «Sobre *Éxtasis*», *Nueva Cultura*, núm. 2, 1935, pág. 16.

<sup>23</sup> *Ibíd.*

<sup>24</sup> *Ibíd.*

aplicación de la estética que expone. «Tiempo lleno es tiempo que perdura», señala el poeta alicantino a propósito de la película *Éxtasis*. Si «Sobre *Éxtasis*» supone la base en la estética gilalbertiana del cine, Gil-Albert procede a desarrollar su gusto y opinión sobre el cinematógrafo en el exilio mejicano. Este segundo momento abarca desde su salida de España en 1939 hasta su regreso en 1947. Juan Gil-Albert desempeña de febrero de 1940 a mayo de 1941 la colaboración con la revista *Romance* centrada exclusivamente en la crítica cinematográfica<sup>25</sup>. Precisamente en el exilio, y con una panorámica general, se pueden mentar otros casos de exiliados que amplían su relación con el cine, ya sea el caso de Manuel Altolaguirre, Paulino Masip o Luis Cernuda.

Pero descendiendo al caso que nos ocupa, Juan Cano Ballesta ha establecido las directrices de estudio en este segundo momento de la estética cinematográfica gilalbertiana. El crítico ha dilucidado la incertidumbre generada en torno a la autoría de muchas de las críticas cinematográficas aparecidas en la revista, ya que solo tres de los veinticuatro artículos están firmados por el escritor alcoyano. Cano Ballesta observa en los artículos de *Romance* la coherencia de un pensamiento unívoco sobre el cine. En su estudio, aporta testimonios favorables para demostrar la autoría de Gil-Albert, a pesar de «titubeos no fácilmente explicables»<sup>26</sup>.

Por tanto, los artículos de crítica cinematográfica que Gil-Albert escribe en el exilio nos muestran que mantiene su estética vanguardista para el nuevo arte: el cine es el cine mudo y monocromático. El ímpetu inicial en el que el cine discurre «unido al festival juvenil de la literatura de vanguardia y al tono estético de los escritores de la generación de 1927»<sup>27</sup> toma asiento teórico en el exilio. La estancia en México - también se presupone del tiempo vivido en Buenos Aires y Brasil - le permite a Gil-Albert acudir asiduamente al cine y encontrarse (por lo general) con el filme clásico en el denominado Modo de Representación Institucional que alcanza su apogeo en la filmografía norteamericana de los años treinta y cuarenta<sup>28</sup>.

Sin dejar de lado los postulados estéticos que Juan Cano Ballesta observa<sup>29</sup>, en estas líneas preferimos centrarnos en la conexión y progreso de los conceptos básicos de la estética gilalbertiana del cine. De esta forma, delimitamos un segundo

<sup>25</sup> Juan Cano Ballesta, *op. cit.*, pág. 20.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, pág. 23.

<sup>27</sup> Luis García Montero, *op. cit.*, pág. 348.

<sup>28</sup> Domingo Ródenas de Moya, *op. cit.*, pág. 108.

<sup>29</sup> Juan Cano Ballesta establece en su análisis dos apartados interesantes como generalidades de Juan Gil-Albert en las críticas de *Romance*: rasgos que certifican una escala de valores y juicios constantemente reiterados. De tal modo, respecto al primero se pueden destacar las categorías de inteligencia, finura y sensibilidad artística, las muletillas de maravilla o maravilloso, lo poético y la poesía, lo aristocrático y lo vulgar. En cuanto al segundo, la concepción del cine como *la mentira de las sombras*

momento de la estética en el que Gil-Albert confirma la visión vanguardista y critica la industria norteamericana. Primeramente, Gil-Albert mantiene lo expuesto en 1935 y engloba esta estética en el axioma del cine como *la mentira de las sombras*. Ello le permite ubicar el cine mudo y sin color, añadiendo el factor psicológico como término imprescindible, tal y como apreciaba en los años veinte Antonio Espina entre otros:

El color resta al film y a la misma Bette Davis muchas posibilidades. Por otra parte hace que el espectador pierda la ilusión porque el color, tal como se emplea en la actualidad, revela la mentira del cine, extrema su irrealidad, mata esa llamada poética que existe en el cine gris y que existió en el azul. El candor de una muchacha se convierte en bobería, los héroes en sosos y bien vestidos payasos sin gracia, en muñecos, y todo adquiere un aire de juguetería con las figurillas recién pintadas. El color, mientras no adquiera plenitud, deshumaniza al cine.<sup>30</sup>

Juan Gil-Albert, bajo el pretexto de la película *Mi reino por un amor*, incide en el valor que el color le resta a la poética del lenguaje cinematográfico. Un caso particular es el de Walt Disney, ya que Gil-Albert alaba constantemente el universo de dibujos animados, a la vez que le ayuda a matizar la perversión generada por el color:

El valor poético que adquirió la fotografía en los últimos años del cine se pierde al embadurnarla de colores que le restan vida, la hacen monótona y matan la sorpresa que la película más mala provoca en el espectador, con tal que tenga una sola imagen acertada: un cielo, un árbol, un reflejo en el agua, un interior...<sup>31</sup>

Así pues, si por una parte tenemos la configuración teórica del cine, Gil-Albert define desde otro ámbito lo que no es cine: una impureza generada por la industria norteamericana. Juan Gil-Albert reconoce en el cine norteamericano las virtudes que separan el grano de la paja, de tal forma que destaca a Leslie Howard o Bette Davis; o simplemente la excelencia del engranaje conformado por una industria que proporciona grandes resultados económicos. Juan Gil-Albert se aproxima al cine

---

(sinónimo de su irrealidad), distinción entre estrellas y actores, comparación peyorativa del cine en color frente al blanco y negro, exaltación de Bette Davis y del cine europeo frente al norteamericano.

<sup>30</sup> Juan Gil-Albert, *La mentira de las sombras. Crítica cinematográfica publicada en Romance, revista popular hispanoamericana*, Valencia, Pre-Textos/ IAC Juan Gil-Albert, 2003, pág.103.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, págs. 103-104.

norteamericano en comparación con el francés y cuestiona, por ejemplo, los argumentos o el tema histórico<sup>32</sup>.

Otro razonamiento constante en las colaboraciones de *Romance* es la diferenciación entre actor y estrella, refiriéndose por tanto al *star system*. Gil-Albert compara habitualmente un icono preferencial para su gusto con el resto de actores: son los casos de Bette Davis - que «despierta en el público una expectación que en la actualidad nadie puede disputarle» -, Ingrid Bergman - a quien «Hollywood no ha contaminado todavía» - o Leslie Howard. No nos debe extrañar que Juan Gil-Albert integre la crítica al *star system* como una constante de su estética, puesto que este entramado mercantil se desarrolla a la par que las vanguardias inician la interpretación del cine. Las dos primeras figuras del *star system* fueron Charlie Chaplin y Mary Pickford. Respecto al primero, es aceptado por los intelectuales españoles y el culto a su figura concluye en la incorporación de Chaplin como icono de la vanguardia. El artículo «*Intermezzo*» es un ejemplo de ese reducido grupo de actores que Gil-Albert tilda de *entrañables*:

Leslie Howard es un actor. Ante él nadie duda de eso que se ha llamado la ficción escénica, o la encarnación de los personajes subsiste. Porque los «stars» del cine podrán ser en muchos casos irreprochables simuladores, o gentes que se mueven ante la cámara con una naturalidad tan real que, hasta en menoscabo del arte que representan, a «documentos» o «noticiario» rebajan la «obra», pero ¿actores en un sentido que pudiéramos llamar *entrañables*?<sup>33</sup>

Juan Gil-Albert aborda nuevamente la especificidad del cine y su relación con las artes clásicas. El escritor alicantino cuestiona si el cine es un arte desde el comienzo de su estética y durante su estancia en el exilio, pero no será hasta *Contra el cine* cuando presente el interrogante sin tapujos. Gran parte del pensamiento gilalbertiano sobre el cine descansa en esta duda fundamental y, en este momento de exilio, la resuelve en la comparativa cine norteamericano/francés. La conclusión primordial es la existencia de una corriente de películas con un valor mediocre, y por ello que Gil-Albert exalte las peculiaridades del cine francés, más de su gusto como se puede comprobar en *Última juventud* o *El capitán corsario*.

La madurez estética que Gil-Albert logra en el exilio alcanza su punto máximo a su regreso. A partir de 1947 la estética del cine gilalbertiana mantiene el discurso establecido y plantea cuestiones hasta entonces poco advertidas. Son bastantes las reflexiones que Gil-Albert escribe sobre cine desde ese momento, aunque tres confi-

<sup>32</sup> *Ibíd.*, págs. 80 .

<sup>33</sup> *Ibíd.*, pág. 89.

guran realmente la concepción de este periodo: *Contra el cine* (1955), *Viscontiniana* (fechado en 1973 e incluido en 1974 en *Los días están contados*) y «El cinematógrafo y la historia (A propósito de *Nicolás y Alejandra*)»<sup>34</sup>.

A partir de entonces, la propuesta de Juan Gil-Albert sostiene varios conceptos que no se distancian mucho de los primeros textos gilalbertianos sobre el cine: búsqueda de la *personalidad* del medio, interrogante sobre la analogía entre cine y *narcótico*, y cuestionamiento del cine como arte. ¿A qué se debe esta constancia en los conceptos estéticos del cine? Principalmente a que Gil-Albert considera imprescindible estudiar ciertas implicaciones muy precisas para la comprensión del cine y que, por otra parte, su meditación la realiza desde una postura personal y forjada en la mentalidad vanguardista de los años veinte y treinta.

Dicho lo anterior, *Contra el cine* representa el primer planteamiento serio y aglutinador de buena parte del pensamiento cinematográfico gilalbertiano. El propio autor define sus intenciones en una entrevista concedida a la revista *Quimera* en 1983:

En *Contra el cine* (1955) me planteo si en realidad el cine es una de las llamadas bellas artes: es decir, si en el cine coinciden las mismas condiciones que en las otras artes. Esto, evidentemente, había que hacerlo desde la reflexión del arte como tal, para poder establecer ciertas comparaciones. Debo decirte que este ha sido un tema que me ha interesado de modo muy particular; es un tema muy sugerente.<sup>35</sup>

Sin embargo, Gil-Albert realiza esta relación entre cine y arte desde una perspectiva diferente que en los dos periodos anteriores. Ahora la investigación se destina hacia la esencia del cine, su personalidad y origen primigenio. Juan Gil-Albert advierte que el debate debe orientarse a las nuevas necesidades que la evolución del cine ha provocado: industria, star system y masificación. Gil-Albert es un iniciador en esta nueva vía de estudio porque toma conciencia de la variación que ha sufrido la *institución arte*, demostrando así la actitud vanguardista que adquiere en su estética sobre cine. Entendamos institución arte como lo referido al «aparato de producción y distribución del arte, así como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras»<sup>36</sup>. Por tanto, siguiendo a Bürger, la tesis que sostiene Gil-Albert en su estética sobre cine centra los esfuerzos en criticar el medio artístico más que el contenido. Del mismo modo que los

<sup>34</sup> Juan Gil-Albert, «El cinematógrafo y la historia (A propósito de *Nicolás y Alejandra*)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 312, junio 1976, págs. 549-570.

<sup>35</sup> Salvador Domínguez, «Un exilio por fin roto. Entrevista con Juan Gil-Albert», *Quimera. Revista de literatura*, núm. 27, 1983, pág. 51.

<sup>36</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997, pág. 62.

movimientos históricos de vanguardia, el escritor alicantino critica el medio artístico en su generalidad y no desde determinados principios estilísticos.

De este modo, Juan Gil-Albert logra el ámbito de la autocrítica orientada a la generalidad, a la institución arte entonces. ¿Cuál es la problemática, con respecto a la institución arte, a la que Gil-Albert se enfrenta ante el cine? Aparentemente que las técnicas de producción y difusión han variado, igual que el sentido del arte. Es decir, atendemos a la *recepción aurática* de Benjamin. El cinematógrafo, como símbolo de la modernidad y la época de la técnica, adquiere un nuevo desarrollo en su soporte hasta entonces inédito en las posibilidades que el teatro, la literatura o la pintura ofrecían. La reproductibilidad técnica ha posibilitado que en el primer cuarto de siglo XX las categorías de autenticidad y singularidad sean irrisorias, quebrando así, el aura. Bajo estas condiciones inauditas de distribución e industrialización, Gil-Albert está planteando realmente si el cine es o no un arte aurático.

Siguiendo nuestro planteamiento, hay que entender los escritos de Juan Gil-Albert posteriores al exilio como la consolidación de la personalidad del cine de vanguardia en contraposición con la producción cinematográfica del momento. Juan Gil-Albert critica al cine de «“ser” lo que le invalida como obra de arte»<sup>37</sup> cuando se refiere a sus características económicas y sociológicas. Gil-Albert centra su ataque al *hecho* del cine porque el acto cinematográfico es la expresión artística que necesita en mayor grado del receptor para ser. La tesis que alberga *Contra el cine* puede resumirse en una máxima del libro: «al cine se va a ver todo, solo que sin el “todo”». El «*todo*» es la actitud ante el *hecho*, la capacidad de sorpresa que predispone el lector, oyente u observador para el deleite y la aplicación de aquello que Wilde denomina *temperamento*. Desde la popularidad y primeros análisis sobre el cinematógrafo en España la importancia del espectador era resaltada. Así, por ejemplo, en sus primeras tentativas de disección, el receptor era otra pequeña pantalla<sup>38</sup>. Ante esta idea de vanguardia del espectador como sub protagonista, Gil-Albert advierte en *Tobeyo o del amor*<sup>39</sup> que el sujeto es creador y juez de la película. El espectador adquiere su responsabilidad en la *creación*, y puesto que la actitud está dominada por la pasividad: ¿puede considerarse idéntico el proceso cinematográfico y por ende la obra de arte?

La respuesta es no. Según lo aportado por Benjamin, se concluye que los modelos de recepción y el carácter completo del arte también han variado. El receptor ha pasado del modelo de contemplación del individuo burgués al modelo de recepción de

<sup>37</sup> Javier Aguirre, «Los escritores y el cine. A ante con contra de por el cine en Juan Gil-Albert», en Pedro J. de la Peña y César Simón (coord.), *Homenaje a Juan Gil-Albert*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, págs. 98.

<sup>38</sup> Antonio Espina, «Reflexiones sobre cinematografía», *Revista de Occidente*, enero de 1927, pág. 15.

<sup>39</sup> Juan Gil-Albert, *Tobeyo o el amor (Homenaje a México)*, Valencia, Pre-Textos, 1989.

masas. En consecuencia, el sentido del arte también ha sido sustituido por completo. En este punto, es momento de discutir el protagonismo de las técnicas de producción como origen del reemplazo del significado en la institución arte. Si Brecht aboga por el método de aplicación de estas nuevas técnicas, los movimientos de vanguardia defienden la intencionalidad como mecanismo para alcanzar el arte no aurático. ¿Para qué esta intencionalidad en pos del arte no aurático? Aquí radica una de las tesis de Bürger, para crear una nueva praxis vital que unan obra y receptor.

El *hecho* ha sido trasgredido, tanto en el contenido como la forma. Es por ello por lo que Gil-Albert, ante la imposibilidad de una nueva praxis vital debido al viraje hacia la recepción de las masas, entiende el cine como narcótico. El cine es un narcótico porque es siervo del ámbito mercantil, y el modelo actual de recepción de las masas así lo permite. En consecuencia, el público es el eslabón que fundamenta la desacralización del cine como arte aurático en la estética gilalbertiana y su demarcación de arte no aurático en su naturaleza vanguardista. Juan Gil-Albert ha comprendido la finalidad que persiguen los movimientos de vanguardia a la hora de unir praxis vital e institución arte basándose en la intencionalidad y no en las técnicas de producción sometidas a la rentabilidad económica. Por ello, que en la bibliografía sobre el autor de *Las ilusiones* se incide de forma fatigosa en el mito de un proceder lujoso y la ética de una estética: porque Gil-Albert ha aprehendido de la vanguardia una praxis vital irremediabilmente vinculada al arte, es decir, un *vitalismo poético* insustituible<sup>40</sup>.

Para analizar el citado cambio en el modelo de recepción, Gil-Albert fundamenta su estética en los conceptos de minorías y masas propuestos por Ortega y Gasset. Ya a fines del siglo XIX, Gustave Le Bon predijo el nacimiento de la *era de las masas* por la *propagación* de ciertas ideas y por la *asociación gradual* que plasmaron en la práctica conceptos teóricos. Treinta años después de estas palabras, Ortega se ocupa de la *rebelión de las masas* que han invadido los espacios públicos mediante las *aglomeraciones*. Es decir, Ortega incide en las cuestiones éticas y culturales, mientras Le Bon, Freud o Trotter centran sus estudios en el ámbito del *alma* de las masas.

¿Pero qué o quién es la masa para Juan Gil-Albert? El concepto masa debe ser estudiado desde su significación de muchedumbre y desde el punto de vista psicológico como un solo ser sometido a la *ley de la unidad mental de las masas* y con un *alma* propia<sup>41</sup>. Ortega, sin embargo, propone eliminar la asociación entre masa y muchedumbre, alude al ámbito psicológico, ya que podemos encontrarnos ante un único individuo y ser masa. Por tanto, esta formación orteguiana de lo *mostrenco*

<sup>40</sup> Juan Carlos Rodríguez, «El mito de la poesía de vanguardia: el 27. Poesía de la miseria, miseria de la poesía», *La norma literaria*, Madrid, Debate, 2001, pág. 266.

<sup>41</sup> Gustave Le Bon, *Psicología de las masas*, Madrid, Morata, 1983.

*social* se puede reducir a una diferenciación entre minorías y masas fundamentada en clases de hombres, no en clases sociales, sin escisión de superiores e inferiores<sup>42</sup>.

Juan Gil-Albert propone que las teorías expuestas hace décadas se han convertido en realidad absoluta: el público que acude a las salas de cine es masa. Y en consecuencia, el cine pasa a ser un espectáculo de masas. ¿Qué implica que la contemplación del cine sea un espectáculo de masas? En primer lugar, trae consigo un cambio en el modelo de recepción que pasa del contemplativo al de masas. Y en segundo lugar, la actitud ante el *hecho* varía ya que repercute en el «*todo*» que Gil-Albert singulariza como *mentalidad infantil* y sustitución del ideal del *yo* por el del padre primitivo:

Al cine no se puede ir más que con una mentalidad cinematográfica, que es la «espécimen» de mentalidad más anormal que haya podido prosperar; es una mentalidad de niños con todas las perversiones adultas o, al revés, una mentalidad adulta con todas las insuficiencias infantiles.<sup>43</sup>

Juan Gil-Albert ya no alude a un hombre-masa orteguiano, sino a la minoría que se distingue por la vida noble<sup>44</sup>. Los hombres erigidos en la nobleza orteguiana acuden a la sala de cine a entretenerse, es decir, ellos mismos no aprecian el *hecho* como canon de las bellas artes. La mentalidad ha sido pervertida. Nuevamente, la actitud ante el *todo* del *hecho*:

Esto da bien la tónica del cine: su público. O sea, para quien trabaja esas partidas movibles de técnicos que parecen remover cielo y tierra. Trabajan para un público poco exigente en verdad. Las multitudes del mundo entero. El cine es un espectáculo multitudinario, y no tan solo por su afán proselitista, sino porque necesita, además, dinero. Queramos pues o no, entrar en un cine es sumergirnos en un baño de vulgaridad, ya que aquel hacinado público, paciente que nos rodea en la oscuridad anónima, es el vulgo: que impera allí porque llena los cines e impone, por tanto, su gusto. No tan malo como mediocre. El gusto de la época, que quiere saberlo todo, pero a su medida, a la de su patrón mesocrático.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, introducción de Julián Marías, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

<sup>43</sup> Juan Gil-Albert, *Contra el cine*, cit., pág. 317.

<sup>44</sup> Ortega y Gasset fundamenta en *La rebelión de las masas* la diferencia entre hombre-masa y *minorías excelentes* gracias a la distinción entre vida noble y vulgar. El sentido orteguiano de vida noble es aquella existencia dirigida en los valores de exigencia y responsabilidad, de un objetivo vital finalmente. Sin embargo, el hombre-masa se conforma con la vida vulgar ya que muestra su *desinterés hacia la civilización*.

<sup>45</sup> Juan Gil-Albert, *Contra el cine*, cit., pág. 336.

«La muchedumbre, como tal, posesionada de los locales y utensilios creados por la civilización» - que dice Ortega - no ha realizado una excepción con las salas de cine. Esta mentalidad que Gil-Albert critica surge ante las características del esfuerzo y sed de sometimiento. La contemplación artística requiere de un esfuerzo<sup>46</sup> por parte del observador para sintetizar la obra: ejemplarizarla bajo la tutela del gusto. Sin embargo, el hombre-masa escoge el desinterés por la civilización<sup>47</sup>, la pasividad como estandarte y paradigma de sometimiento. Este momento del discurso gilalbertiano nos conduce a la nueva interpretación de los Estados Unidos. Si bien, en los escritos primeros y buena parte del exilio, Gil-Albert centra las críticas en el complejo industrial norteamericano, desde su regreso analiza constantemente los Estados Unidos como amenaza colonizadora<sup>48</sup>. O en otras palabras, aplica el proceder de los movimientos de vanguardia y centra su estética en el funcionamiento del arte en la sociedad. Algunos ejemplos los encontramos en *Breviarium vitae*<sup>49</sup>:

Los americanos viven enteramente equivocados sobre el papel que representan dentro del cuadro general de la cultura. Creen ser un centro de emisión cuando, aunque no fuera más que por su posición geográfica, ese es un privilegio que les ha sido negado. [...] Con respecto a los norteamericanos no podemos sino rendirnos a la evidencia de su potencialidad; y es cierto que su forma de vida, una especie de aburrimiento sobre ruedas, está a punto de realizar la conquista plena del globo terráqueo. Pero esto no es una cultura, ya que cultura es siempre manantial, brote vivo de algo, y la vida norteamericana es un producto de aluvión en la que se reconoce la presencia oculta de demasiados detritus. [...] Los Estados Unidos son un fenómeno social, no un organismo en claro proceso de crecimiento; algo muy plebeyo ha servido de levadura para la formación de ese cuerpo artificial que, tan en crudo como se manifiesta hoy aun a los ojos de cualquier europeo medianamente sensible, ya da muestras tempranas de corrupción, como esos inarmónicos frutos verdes horadados por el gusano de la vejez. Nada deprime tanto como el contem-

<sup>46</sup> Antonio Espina, *op. cit.*

<sup>47</sup> José Ortega y Gasset, *op. cit.*, pág. 118.

<sup>48</sup> Freud observa en *Le Bon* que pasa por alto la sustancia que debe unir a todos los individuos en uno solo, en masa entonces. Esta sustancia que Freud señala puede relacionarse con el instinto gregario que propone Trotter. Si como dice *Le Bon*, la masa posee una inagotable sed de sometimiento, y el ser humano es un animal de horda - como corrige Freud el animal gregario propuesto por Trotter - resulta imprescindible la existencia de un padre primitivo, jefe o caudillo que provoque la reducción de la personalidad consciente (aquello que *Le Bon* define como sugestibilidad).

<sup>49</sup> Juan Gil-Albert, *Breviarium vitae*, Alcoy, CAAM, 1979. Reeditado en Valencia, Pre-Textos/ IAC Juan Gil-Albert, 1999.

plar el poderío del mundo en manos de estas gentes en cuyos trabajos y diversiones ha madurado el signo de la mesocracia.<sup>50</sup>

Juan Gil-Albert entiende Estados Unidos como el padre primitivo que la horda requiere. Dicho esto, y aplicándolo al acto cinematográfico, analicemos el *todo* como fenómeno psicológico. El *hecho* del cine, al contrario de la tesis que sostiene Espina como un baño de oscuridad, implica la socialización, la recepción genérica de un *narcótico*. Es decir, la sugestión e hipnosis que el espectador, desde su pasividad y sed de sometimiento, recibe otorgándole tal poder al padre primitivo. Se produce, por tanto, una pérdida consciente de la personalidad del individuo que sustituye el ideal de su *yo* por el que recibe a través de la sugestibilidad convirtiéndose en masa. Estados Unidos como colonizador cultural. Nuevamente se demuestra la percepción del cine en Gil-Albert según la vanguardia: la pretensión de un arte unido a la praxis vital.

El espectador acude a la sala de cine desde el anonimato existente en la muchedumbre y durante el *hecho* sin el *todo* se convierte en aquello que Le Bon denomina masa heterogénea. En este sentido, Gil-Albert expone en el epígrafe «El cinematógrafo» de *Crónica General* el cine como *estupefaciente*. A la sala de cine se acude para *despersonalizarse* en una actitud de *entrega pasiva* porque *el cine simula la vida, la sustituye*. En la propuesta gilalbertiana, Estados Unidos pasa a convertirse en una amenaza:

La presencia, insistente y copiosa, de Norteamérica en nuestro continente, se inició con la guerra del 14 y dura hasta hoy; una de sus armas, puede que, ¡Ay!, la más eficaz, ha sido el cine.<sup>51</sup>

Gil-Albert deplora y rechaza este entramado ajeno al *hecho* cinematográfico como sujeto artístico. Ello le lleva a afirmar que *el cine no me interesa, pero tampoco me distrae*. Las esperanzas artísticas depositadas en el nuevo lenguaje a comienzos de siglo han sido defraudadas, el cine se ha transformado en aquello que algunas voces ya advertían en los años veinte y que el propio Gil-Albert confirma: «ahora el cine es una industria». El desencanto por el cine será ya una constante presente en esta estética, sin embargo, no será un impedimento para una revitalización y reconstrucción de su sentido cinematográfico. Nos referimos al hallazgo de Visconti y a la reelaboración que supone «El cinematógrafo y la historia (A propósito de *Nicolás y Alejandra*)».

<sup>50</sup> *Ibíd.*, págs. 43-45.

<sup>51</sup> Juan Gil-Albert, *Crónica General*, cit., pág. 219.

Juan Gil-Albert plasma, no sin polémicas, la pasión por el descubrimiento de Visconti en su *Viscontiniana*. Visconti implica para Gil-Albert la emancipación del sentimiento de orfandad que gobierna su estética, más si cabe en el sentido cinematográfico. Visconti no es el cine, es más que el cine. «Visconti es más bien una ampliación de la ópera a través de la cual desborda el cauce nato del medio, que es - sigue siendo, para él - el silencio y el movimiento. Admite el ruido, el sonido, pero no la palabra que le parece un añadido, algo postizo»<sup>52</sup>. En la obra de Visconti, Gil-Albert encuentra respuestas estéticas a las tentativas de mitificación y superposición geográfica que practica en su poesía de exilio. Visconti es la Cultura, como dice el escritor alcoyano, y desde el clasicismo que la gobierna se aproxima a su obra:

Lo que en estos últimos veinte años ha supuesto Visconti para los espectadores de las cámaras oscuras, es un reactivo al revés, una inopinada visión retrospectiva de lo que el mundo fue hasta ayer mismo, y que no volverá a ser.<sup>53</sup>

Gil-Albert encuentra en Visconti la *personalidad* del cine. La nueva praxis vital del arte donde receptor y obra son uno. Gil-Albert entiende que el cambio ya se ha producido y no hay regresión posible: el sentido del arte ha sido sustituido por completo. Es por ello que ensalza a Visconti como un arte para la vida, la ética de una estética presentida y hallada en la madurez. Volver al origen de la cultura como reacción ante el desarrollo actual del arte. Gil-Albert observa en Visconti aquello que persigue en su obra, ser apreciada en su totalidad, «la plenitud normal de su curso». Por tanto, consideramos la influencia de Visconti como la confirmación de una estética vital y literaria.

Visconti supone un reencuentro, una revitalización por el interés del cine como esperanza en el género. El fenómeno es palpable si atendemos el desarrollo que va desde *Contra el cine* hasta *Viscontiniana*. «El cinematógrafo y la historia (A propósito de *Nicolás y Alejandra*)» es el resultado de esta continua búsqueda de la *personalidad* del cine, que no es más que la persecución tras la especificidad del género. Llegados a este punto, es donde Juan Gil-Albert reafirma la concepción de cine a la que siempre ha sido fiel.

La estética gilalbertiana del cine es un tránsito fundamentado en el *silencio nativo* y la búsqueda de la *personalidad* como puntales de un ideario artístico y vital. El cine para Gil-Albert es el medio híbrido – «hijo ambulante de la fotografía y el ferrocarril» – testigo y esperanza de un ansia generacional por la renovación. Por ello, con gran acierto, Gil-Albert estudia el cine teniendo en cuenta los diferentes ámbitos

<sup>52</sup> Javier Aguirre, *op. cit.*, págs. 102-103.

<sup>53</sup> Juan Gil-Albert, *Crónica General*, cit., pág. 47.

históricos de la institución arte, en vez de centrarse exclusivamente en el contenido de las obras. Gil-Albert construye una estética cinematográfica que se apoya en el monocromatismo y el film mudo, además de una búsqueda constante en pos de la personalidad del cine, de su especificidad. El cine, en la estética gilalbertiana, no es un arte más en el resto de artes clásicas. Su propia naturaleza ha modificado la institución arte, el modelo de recepción y el concepto de arte. El cine nace del *silencio nativo* y su envoltura en blanco y negro configuran una nueva praxis vital intencionada: aquí la *personalidad* del cine.

## Bibliografía

Aguirre, Javier, «Los escritores y el cine. A ante con contra de por el cine en Juan Gil-Albert», en Pedro J. de la Peña y César Simón (coord.), *Homenaje a Juan Gil-Albert*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, págs. 97-104.

Aragon, Louis, *Escritos de arte moderno*, Madrid, Síntesis, 2003.

Barrera López, José María, *Luis Cernuda. Un destino a solas*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2003.

Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Santillana, 2001.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.

Cano Ballesta, Juan, «Juan Gil-Albert, crítico de cine en la revista *Romance*», en Juan Gil-Albert, *La mentira de las sombras. Crítica cinematográfica publicada en Romance, revista popular hispanoamericana*, Valencia, Pre-Textos/ IAC Juan Gil-Albert, 2003, págs. 11-66.

Crispin, John, *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos/ Vanderbilt University, 2002.

Dalí, Salvador, «Film-arte film-antiartístico», *La Gaceta Ilustrada*, núm. 22, 1927, pág.8.

Domínguez, Salvador, «Un exilio por fin roto. Entrevista con Juan Gil-Albert», *Quimera. Revista de literatura*, núm. 27, 1983, págs. 46-51.

Eisenstein, Sergio M., *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1974.

Espina, Antonio, «Reflexiones sobre cinematografía», *Revista de Occidente*, 1927, págs. 15-27.

Freud, Sigmund, *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza editorial, 1983.

García Montero, Luis, «Francisco Ayala, poesía y cine», en Antonio Sánchez Triqueros y Antonio Chicharro (ed.), *Francisco Ayala. Teórico y crítico literario*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1992, págs. 347-358.

- Gil-Albert, Juan, «Sobre *Éxtasis*», *Nueva Cultura*, 2, 1935, pág. 16.
- *Contra el cine*, en *Obra completa en prosa. Volumen I*, Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo / Diputación provincial de Valencia, 1982, págs. 307- 456.
- *Los días están contados*, Barcelona, Cuadernos marginales, Tusquets, 1974.
- *Crónica General*, Valencia, Pre-Textos/IAC Juan Gil-Albert, 1995, 3.<sup>a</sup> ed.
- *Breviarium vitae*, Valencia, Pre-Textos/ IAC Juan Gil-Albert, 1999, 2.<sup>a</sup> ed.
- *La mentira de las sombras. Crítica cinematográfica publicada en Romance, revista popular hispanoamericana*, Valencia, Pre-Textos/ IAC Juan Gil-Albert, 2003.
- Hiriart, Rosario, *Conversaciones con Francisco Ayala*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Le Bon, Gustave, *Psicología de las masas*, Madrid, Morata, 1983.
- Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, introducción de Julián Marías, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- Ródenas de Moya, Domingo, *Travesías vanguardistas: Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*, Madrid, Devenir, 2009.
- Rodríguez, Juan Carlos, «El mito de la poesía de vanguardia: el 27. Poesía de la miseria, miseria de la poesía», *La norma literaria*, Madrid, Debate, 2001, págs. 241-280.
- Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Piados, 2004.
- Siles, Jaime, «La poesía de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil», en Guillermo Carnero (ed.), *Juan Gil-Albert. La memoria y el mito*, Alicante, IAC Juan Gil-Albert/ Diputación Provincial de Alicante, 2007, págs. 29-49.
- Soria Olmedo, Andrés, *Vanguardismo y Crítica Literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988.
- Torre, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Pamplona, Urgoiti, 2002.
- Utrera Macías, Rafael, *Azorín. Periodismo Cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal, 1998.
- Valero Gómez, Manuel, «Un destino contradictorio (re)construido. Misteriosa presencia como paradigma de una nueva protohistoria para Juan Gil-Albert», *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, núm. 86, 2011, págs. 109 –138.
- Zuleta, Emilia de, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977.