

El cinema mut

Palmira González

L'edició d'aquesta obra ha comptat amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la col·laboració del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació.

Coordinació editorial: Lluís López

Edició: Jordi Pérez Colomé

Direcció editorial: Lluís Pastor

Disseny del llibre i de la coberta: Natàlia Serrano
La UOC genera aquest llibre amb tecnologia XML/XSL.

Primera edició en llengua catalana: maig 2006

© Palmira González, del text

© Editorial UOC, d'aquesta edició

Av. Tibidabo, 47, 08035 Barcelona

www.editorialuoc.com

Impressió: Reinbook

Aquesta obra està subjecta –si no s'indica el contrari– a una llicència Creative Commons de Reconeixement-No Comercial-Sense obra derivada 3.0 Espanya. Poden copiar, distribuir i comunicar públicament, sempre que reconeguen els crèdits de l'obra (autoria, Editorial UOC) de la manera especificada pels autors i l'Editorial que la publica. No poden fer ús comercial ni obra derivada sense el permís de l'Editor i dels autors. La llicència completa es pot consultar a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>

Què vull saber

Lectora, lector, aquest llibre li interessarà si vostè vol saber:

- Com van ser els orígens del cinematògraf.
- Quins van ser-ne els principals pioners.
- Com es va passar dels primers espectacles a la creació d'una indústria cinematogràfica.
- Quines van ser les diferents tendències inicials a cada país i què van aportar.
- Com es van desenvolupar els recursos expressius del cinema durant els primers trenta-cinc anys de la seva existència.
- Quins són els cineastes més destacats del període i quines van ser-ne les pel·lícules més significatives.
- Quines han estat les relacions del cinema clàssic amb els moviments artístics de l'època.
- Quina va ser la relació del cinema amb la història sociopolítica.

Índex de continguts

Què vull saber	3
Una història en dues etapes	7
DELS ORÍGENS A LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL (1895-1914)	9
Els germans Lumière no estaven sols	10
Dos focus: França i Anglaterra	18
La consolidació de la indústria a Europa	27
Els immigrants a Estats Units	40
L'ÈPOCA DAURADA DEL CINEMA MUT (1914-1930)	51
Hollywood i l'"star system'	51
Les avantguardes a Itàlia i França	59
El cinema alemany de Weimar	66
La primavera soviètica	73
Els directors europeus a Hollywood	82
Bibliografia	86

Una història en dues etapes

La història del cinema mut comprèn el període que va de 1895 a 1930. Dividirem aquesta època en dues etapes, separades per la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Aquesta divisió és acceptada majoritàriament pels historiadors quan ens referim al cinema d'Europa i dels Estats Units: les característiques historicopolítiques i les condicions de producció i distribució del fet cinematogràfic ho justifiquen.

Tota història universal del cinema peca de no ser pròpiament universal o de ser-ho solament des d'una perspectiva parcial. N'hi ha prou a donar un cop d'ull a l'índex d'aquest llibre: s'hi ofereix una visió cronològica centrada en el desenvolupament de la cinematografia a Europa (excloent zones tan extenses com els Països Baixos, els Balcans i la Península Ibèrica) i als Estats Units (prescindim de tota la resta d'estats americans). Ni tan sols podem dir que abastem al cinema europeu i americà, si parlem amb propietat. A més, el pes de cadascuna de les cinematografies tractades tampoc no és, en el nostre estudi, equivalent, sinó que una o altra s'accentuen segons una suposada aportació

destacable al conjunt d'un flux indeterminat que anomenem cinema occidental.

Si aquesta parcialitat és un problema greu, encara és pitjor el fet d'incloure al mateix sac idees i dades seleccionades amb criteris diferents: de vegades, considerant criteris socioeconòmics; d'altres, criteris estètics o tècnics, o fins i tot l'èxit purament comercial. Ara per ara, aquesta qüestió tan important, que fa referència a una heterogeneïtat i també confusió en el tractament historiogràfic del cinema, es debat als fòrums dels historiadors i no s'hi acaba de trobar una solució satisfactòria. És per aquesta raó que les tendències actuals en l'estudi de la història del cinema es manifesten en monografies o assaigs d'àmbit reduït i de perspectiva diferent.

Sense pretendre salvar les dificultats anteriors, nosaltres optem per cert sincretisme en els criteris de selecció i per una recerca de la claredat expositiva. Informarem dels principals moviments, dels autors i de les obres més representatives, però evitarem l'excés de dades. Donem una visió de conjunt de la cinematografia dels principals països productors i tractarem d'ordenar-la a partir d'un eix cronològic i de les significacions més destacades pels historiadors, però no ens ocuparem de matisacions interpretatives de detall ni entrarem en controvèrsies. Volem limitar-nos a proporcionar dades i idees generals, bàsiques i comunes, i fer-ho amb la màxima claredat possible.

DELS ORÍGENS A LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL (1895-1914)

El cinema és un fenomen cultural inscrit en un marc social determinat. Com a realitat històrica, ha experimentat canvis constants, motivats en part pel desenvolupament de la tecnologia i dels recursos expressius propis, però dependents en gran mesura de les circumstàncies socioculturals en què s'han hagut de realitzar.

En els primers anys —aproximadament entre 1895 i 1905—, el cinema segueix dues línies diferents, encara que no necessàriament separades. D'una banda, és fill del desenvolupament científic i tècnic de finals del segle XIX; fill, per tant, de la burgesia, dels seus interessos econòmics, del seu desenvolupament industrial, dels seus ideals i formes de representació. De l'altra, com a espectacle barat per a un públic massiu, és també fill del proletariat que enviaïa les grans ciutats i que estava mancat de mitjans per accedir a altres espectacles més cars i minoritaris.

No podem perdre de vista aquestes dues dimensions del cinema primitiu, perquè en

constitueixen la clau interpretativa. Entre les primeres pel·lícules, unes responen al propòsit de mostrar "fotografies animades" i, com a tals, susciten un interès especial entre les classes benestants pels seus valors de retrat social. D'altres, però, s'inspiren més en els espectacles de fira o atraccions, que vagaven per barraques de poble en poble i eren freqüentats per les classes populars.

Les dues tendències van conviure al llarg d'aquells anys convulsos del canvi de segle: de vegades el cinema, com a espectacle popular, semblava guanyar la partida; d'altres, el cinema va voler imitar els vols del teatre burgès. Malgrat tot, amb el temps les pel·lícules van anar trobant un punt intermedi en temàtica i llenguatge que interessava a ambdós sectors de públic alhora.

Els germans Lumière no estaven sols

La invenció del cinema va ser conseqüència de tota una sèrie de descobriments i millores tècniques que van culminar en un aparell que podia captar i projectar imatges alhora: el cinematògraf Lumière. Els germans de Lió certament no marxaven sols en la seva recerca.

Un fenomen complex

Encara que s'assenyala com a data de naixement del cinema el 28 de desembre de 1895 –dia en el qual els Lumière van presentar el seu cinematògraf

en sessió pública i de pagament al Saló Indien dels soterranis del Grand Café, situat al bulevard dels Caputxins de París—, la invenció del cinema és un fenomen complex i no estrictament puntual.

Entre 1890 i 1895 van sorgir a diversos països, deguts a diferents inventors, aparells de filmació i projecció que incorporaven característiques pròpies de les màquines de cinema. No tots van tenir, però, la mateixa qualitat tècnica ni van gaudir de les mateixes oportunitats d'èxit. L'invent del cinema va arribar, doncs, d'una manera conjunta i natural, com una fruita madura.

Sense treure ni un bocí de glòria al cinematògraf Lumière, hem de tenir en compte les dades i els anys següents.

El 1889, el francès Louis Aimé A. Le Prince va utilitzar cel·luloide per a la pel·lícula, va iniciar la construcció d'un aparell per fer-ne les perforacions, va concebre la creu de Malta per al sistema de cronometratge i va assajar una càmera amb la qual va fer algunes filmacions que van poder contemplar uns quants privilegiats. Misteriosament un any després va desaparèixer al tren amb el qual viatjava de Dijon a París.

El 1889, l'anglès William K.L. Dickson, que treballava per a Edison, va fer als Estats Units un aparell conegut amb el nom de cinetoscopi, les característiques del qual descriurem més endavant: encara que es tractava d'un aparell de visió

individual i no de projecció, el sistema de filmació és perfectament qualificable de cinematogràfic.

El 1893, el francès Charles Démeny va construir el cronofotògraf, que va ser perfeccionat després per Léon Gaumont el 1894. Des del 1900, a Anglaterra, el fotògraf William Friesse-Green havia ideat diversos models de càmeres; però va ser l'animatògraf de Robert William Paul el que aconseguiria més difusió a partir de 1895. El 1894, l'italià Filoteo Alberini va presentar el model anomenat cinetògraf. I el 1895, contemporani de l'aparell de Lumière, va aparèixer a Alemanya el bioscopi, obra de Maximilian i Emil Skladanowsky.

L'arribada del cinema a Barcelona

La presentació del cinematògraf dels Lumière a Barcelona es va realitzar a l'estudi Napoléon, dels fotògrafs Antonio i Emilio Fernández, situat a la Rambla de Santa Mònica, el 10 de desembre de 1896. Prèviament, els barcelonins havien pogut admirar altres aparells: el cinetoscopi d'Edison, muntat a una barraca anomenada Saloncito Edison i situada a la plaça de Catalunya (el 2 de maig de 1895); l'animatògraf de Robert W. Paul, en el teatre Eldorado de la plaça de Catalunya (el 24 de maig de 1896); el cinetògraf, de George William de Bets, al teatre Principal (el 5 de juny de 1896) i un cinematògraf no identificat, que va funcionar al teatre Novedades (del 26 al 29 de novembre de 1896). De tot això, n'ha quedat constància a la premsa de l'època.

Per què el cinetoscopi d'Edison i el cinematògraf de Lumière van acabar triomfant, mentre que els altres invents van tenir una vida curta i un èxit escàs? La resposta no és difícil: deixant de banda petits defectes tècnics, que es podrien haver solucionat, els altres aparells no van disposar per a la seva difusió del suport financer i la infraestructura industrial d'unes empreses consolidades com eren els tallers d'Edison a Nova Jersey i els de Lumière a Lió.

Edison i les pel·lícules escurabutxaques

Inventor autodidacta i prolífic (entre els seus invents hi ha la bombeta incandescent i el fonògraf), Thomas Alva Edison (1847-1931) va reunir entorn seu un equip d'investigadors i va assolir un gran renom no tan sols als Estats Units sinó també fora de les seves fronteres. Interessat pels estudis sobre

la impressió del moviment que realitzava Muybridge per mitjà del seu "canó fotogràfic", va encarregar a un dels seus col·laboradors, l'anglès William Kennedy Laurie Dickson, la investigació d'una càmera per filmar pel·lícules. Així va néixer, l'any 1889, el cinetoscopi, obra de Dickson amb patent a nom d'Edison, que constava de dues màquines diferents: el cinetògraf o càmera filmadora i el cinetoscopi o aparell per veure els films.

Edison va obtenir l'exclusiva dels rotllos de cel·luloide de 35 mil·límetres fabricats per Eastman Kodak. La pel·lícula anava perforada, primer per un costat i després per tots dos, amb un total de quatre perforacions rectangulars per fotograma. A la qualitat extraordinària de la pel·lícula verge, s'hi va afegir la perfecció de la càmera, que disposava de la creu de Malta i rodes dentades, de manera que l'arrossegament del film era uniforme i la sincronització amb l'obertura de l'objectiu estava molt aconseguida i s'evitava l'oscil·lació de les imatges.

Per a la realització de les seves primeres cintes, Edison va encarregar la construcció d'un pavelló contigu als laboratoris, batejat amb el nom de The Black Maria, que pot considerar-se com el primer estudi cinematogràfic de la història.

Encara que les primeres pel·lícules de Dickson es poden remuntar al 1890, la producció per a l'exhibició pública de l'invent no va començar fins al

1893. Es tractava de tires filmades d'uns 15 metres de longitud. Per a aquests primers films, van desfilar les figures més conegudes del music-hall novaiorquès juntament amb gimnastes, contorsionistes, ballarines i tota mena d'atraccions populars.

Els assumptes tractats eren acrobàcies, escenes de barberia (*barbershop*) o ferrers a la seva farga, un elefant que movia la trompa, jocs de mans de Mr. Smith i diferents danses (dansa serpentina, dansa del ventre de Fàtima i la dansa espanyola, interpretada per una tal Carmencita): la tendència eròtica era ben palesa ja des dels començaments.

Cada film tenia una durada d'uns 15 segons i s'havia de veure individualment: la introducció d'una moneda d'un centau a la màquina permetia veure algunes cintes o fins i tot repetir: les pel·lícules estaven disposades en bandes contínues. Les imatges se succeïen a una velocitat de 46 per segon, il·luminades per una làmpada potent, i l'espectador les contemplava per mitjà d'una lent d'augment.

Edison va presentar el cinetoscopi al públic l'1 de maig de 1893 en el Zoopraxographical Hall de la Fira Mundial de Chicago, sota la custòdia i explotació comercial de Muybridge. Un any més tard, s'inaugurava a Broadway, Nova York, el primer saló dedicat expressament a l'explotació d'aquest aparell. Des de llavors, els cinetoscòpis es van multiplicar als Estats Units i fins i tot per tota

Europa i van proporcionar beneficis abundants al seu inventor. Les cintes filmades es venien a un preu que oscil·lava entre 10 i 20 dòlars.

Tot i així, el cinetoscopi d'Edison tenia un greu inconvenient a l'hora de competir amb l'aparell de Lumière: s'havia de veure individualment. Edison, confiat en l'èxit comercial del seu invent, no s'havia apressat a perfeccionar-lo amb un sistema de projecció. Per això, quan va assistir a les projeccions del cinematògraf realitzades per un dels càmeres de Lumière, Felix Mesguish, es va adonar que perdria la partida, i va passar a projectar també les seves cintes mitjançant el Vitascope d'Armat, a l'abril de 1896.

Els Lumière i les sales de projecció

Si Edison va ser el primer que va aconseguir impressionar pel·lícules segons el concepte actual, els germans Auguste (1862-1954) i Louis (1864-1948) Lumière van ser els primers a projectar-les amb prou perfecció. Fills d'un fotògraf, Antoine Lumière, que havia impulsat la indústria fotogràfica francesa fins a esdevenir la segona mundial darrere l'americana Eastman Kodak, s'havien diplomats a l'Escola Industrial de Lió: Auguste, en química i farmàcia; Louis, en mecànica i òptica. Es va registrar a nom de tots dos la patent "d'un aparell per a l'obtenció i la visió d'imatges cronofotogràfiques" el 13 de febrer de 1895. En realitat, la paternitat de l'invent s'ha d'atribuir a

Louis –la participació d'Auguste va ser de poca importància, tal com ell mateix va reconèixer posteriorment.

El procés es va iniciar quan el pare, Antoine Lumière, va quedar admirat mentre contemplava un cinetoscopi Edison, l'estiu de 1894: el va comprar per 6.000 francs, juntament amb vuit films perforats de 35 mm. A partir de llavors, en els tallers familiars de Lió, Louis es va aplicar per tal d'obtenir una càmera que pogués servir per enregistrar, projectar i, fins i tot, copiar pel·lícules alhora. Va resoldre el problema d'ajustar i assegurar la detenció momentània de la imatge davant l'objectiu per mitjà d'una excèntrica i uns garfis que s'introduïen en els forats del film perforat, retenint el pas de la pel·lícula el temps just per impressionar cada fotograma o reproduir-lo. L'aparell era prou lleuger i s'accionava mitjançant una maneta. La freqüència normal de pas era d'unes 16 imatges per segon.

De la construcció definitiva, se'n va fer càrrec el cap mecànic del taller, Charles Moisson. La primera pel·lícula impressionada va ser la famosa *Sortida dels obrers de la fàbrica Lumière*. Després de diferents presentacions davant d'un públic reduït de professionals i científics, la primera exhibició pública es va fer el 28 de desembre de 1895 a París. Van seguir les sessions, d'uns 15-25 minuts de durada, en les quals es podien veure per un franc fins a deu pel·lícules (de 17 metres cadascuna).

L'èxit va ser immediat i extraordinari. Solament faltava fer arribar l'espectacle de les "vistes animades" a tots els racons del món.

Dos focus: França i Anglaterra

A Europa, els primers passos del nou art van tenir dos focus principals d'actuació: França i la Gran Bretanya. A França, la visió científica dels Lumière perdia ràpidament protagonisme davant la figura de Georges Méliès, "el mag de Montreuil", i la seva concepció del cinema com a espectacle.

Mentrestant, a la Gran Bretanya del tombant de segle, un grup de fotògrafs professionals s'agrupaven a la ciutat de Brighton i començaven a experimentar les possibilitats expressives del nou mitjà.

El distribuïdor Louis Lumière

Louis Lumière, a més d'inventor i cineasta pioner, va esdevenir productor, distribuïdor i cap d'una empresa de fotografies animades que des del gener de 1896 va manifestar una voluntat decidida d'estendre's per tots els països industrialitzats. Eren una tropa de fotògrafs audaços que, amb les seves càmeres filmadores i projectores a l'esquena, van anar arribant a les principals ciutats europees i nord-americanes, on donaven a conèixer el cinematògraf Lumière amb pel·lícules portades de la casa mare i d'altres preses directament dels mateixos

llocs on es trobaven. L'admiració del públic els seguia pertot arreu. L'interès d'altres professionals també es va despertar: volien participar de l'èxit assolit per aquest nou espectacle.

Les primeres pel·lícules de Lumière reflecteixen un interès predominant pel caràcter científic del seu invent. Insisteixen en l'exposició gràfica d'escenes de la vida quotidiana, com si volguessin demostrar que el cinema obria possibilitats enormes d'enregistrar l'actualitat, d'informar per mitjà de cròniques realistes. Fotografies animades i breus escenes còmiques constitueixen gairebé la totalitat de les seves primeres produccions.

El cinema de Lumière és, per sobre de tot, fotografia animada. En aquest sentit, cerca la perfecció dels enquadraments i la nitidesa de la imatge. Suscita també l'admiració del públic: els fets reals són reproduïts en imatges; les imatges d'éssers humans o d'animals i fins i tot de coses cobren vida i moviment cada vegada que un operador fa funcionar la màquina. Els successos llunyans s'acosten a casa nostra, i el passat pot ser vist com a present.

Algunes de les primeres 60 pel·lícules Lumière

Sortida dels obrers de la fàbrica Lumière. A més de ser una de les primeres pel·lícules, resulta ben significativa: el món obrer és objecte d'observació per la càmera, i passa a les pantalles; és com si acabat de néixer el cinema volgués retre homenatge a les fàbriques on es trobava el seu bressol.

L'arribada del tren. És també el reflex d'un món en què el ferrocarril apareixia com a representant de la revolució en els transports; va ser tanta la impressió que va produir que trobem dotzenes d'arribades i sortides de trens (i de vaixells) en el cinema de l'època.

Demolició d'un mur. Durant la seva projecció, es va produir per primer cop el trucatge cinematogràfic de manera involuntària: l'operador, pels aplaudiments del públic, va fer marxa enrere a la maneta del projector i, immediatament, el mateix mur que es demolia començava a reconstruir-se miraculosament.

La partida de cartes. Està presa en un enquadrament segons el punt de vista del quadre de Cézanne del mateix títol.

El regador regat. Es pot dir que aquesta pel·lícula inaugura el cinema còmic. Està inspirada en les bandes de dibuixos animats que es publicaven a la premsa.

Méliès i l'espectacle

Si els Lumière concebien el cinema amb mentalitat de fotògrafs, Méliès (1861-1938) el va entendre amb una mentalitat de mag i creador d'espectacles de varietats. Descendent d'una família burgesa, entre les seves aficions hi havia la música,

la pintura, la construcció d'autòmats i la màgia. Quan va assistir a una de les primeres sessions del cinematògraf, va quedar meravellat de les seves possibilitats creatives i va fer tot el possible per aconseguir la càmera dels Lumière per utilitzar-la en el seu teatre Robert Houdin. Com que els inventors de l'enginy al començament no el venien, Méliès en va haver de fabricar una. A partir de 1897 va poder adquirir una Lumière, amb la qual va realitzar les millors obres de la seva primera fase productiva.

Méliès va descobrir el recurs del trucatge accidentalment. Mentre filmava a la plaça de l'Òpera de París, es va aturar el mecanisme de la càmera i, quan tornava a impressionar, l'autobús que passava va esdevenir un cotxe de pompes fúnebres i els vianants es van transformar en altres persones diferents. L'accident va ser una revelació: el truc de les substitucions s'havia presentat tot sol.

A les seves pel·lícules Georges Méliès va fer d'actor, argumentista, dissenyador, constructor de decorats, realitzador de trucs, director d'actors i, de vegades, operador fotogràf. En el fons no li interessa reproduir una realitat sinó crear-la. És, sens cap dubte, el primer creador de cinema fantàstic. Especialista en el trucatge cinematogràfic, va passar de fer trucs de màgia en el teatre a treure partit de la màgia del cinema. Per exemple, a la pel·lícula *L'home del cap de cautxú*, Georges Méliès feia lliscar de forma ascendent per una rampa un home assegut, de

manera que el cap sempre quedés dins del camp de visió de l'objectiu de la càmera. D'aquesta manera l'espectador tenia la sensació òptica que el cap s'engrandia ja que la resta d'objectes que eren dins del camp de l'objectiu no variaven la mida.

Prescindint d'altres gèneres o modalitats (imitacions de Lumière i Edison, cinema eròtic, publicitari i reportatges d'actualitat), fem una breu referència de la producció dintre de dos camps molt importants: les reconstruccions documentals i el cinema fantàstic. Al primer d'aquests gèneres pertany *El cuirassat Maine* (1898) i *El cas Dreyfus* (1899), ambdues reconstruccions de fets d'actualitat realitzades a l'estudi de Méliès amb el rigor d'un dibuixant. També és una reconstrucció la seva pel·lícula *La coronació d'Eduard VII d'Anglaterra* (1902), presentada a les sales de cinema abans de l'esdeveniment reial. Pel que fa a fets històrics del passat, cal destacar les seves creacions de *Joana d'Arc* (1900) i *Anna Bolena o La Torre de Londres* (1905).

Més conegut és Méliès pel seu cinema fantàstic. En aquest gènere destaquen obres com *El somni de l'artista* (1898), i *L'home del cap de cautxú* (1901). Són també notables les fantàstiques interpretacions d'obres de Jules Verne, com *A la conquesta del Pol* (1912) o *20.000 llegües de viatge submarí* (1907). L'obra que va adquirir més fama va ser *El viatge a la lluna* (1902), pel·lícula que va consagrar al món sencer l'entrada del cinema en el món dels espectacles de

ficció més meravellosos. Són també importants les seves recreacions de llegendes populars i obres literàries, com *La condemna de Faust* (1898), *La ventafocs* (1899), *Barba Blava* (1901), i moltes més.

Georges Méliès va donar un toc "arevistat" a bona part de les seves obres, amb la introducció de ballarines segons l'ús dels espectacles del music-hall de l'època. Va concebre el cinema sota els paràmetres d'un "teatre de fantasia" dedicat a captivar tots els públics. Per això, com a mag del cinema, va dotar el llenguatge filmic de nombrosos recursos de trucatge: substitucions, sobreimpressions, foses, maquetes, escenografies, mòbils. La contemplació de les seves pel·lícules ens omple d'admiració encara avui dia.

Molts dels films de Méliès estaven acolorits a mà, fotograma per fotograma; es tractava de veritable cinema en color. A més dels tallers francesos, van treballar en l'acoloriment de les pel·lícules alguns dels pioners del cinema català a Barcelona, com Baltasar Abadal i Segon de Chomón.

Méliès va ser un dels primers cineastes d'adonar-se de la importància del cinema com a negoci. Va crear la marca Star Film i la va patentar per evitar la pirateria que sobretot als Estats Units s'estava fent amb les seves pel·lícules. Va establir sucursals a Nova York, Berlín, Londres i Barcelona, des d'on distribuïa els seus productes als principals

països compradors; va arribar a dipositar una còpia en paper de cadascuna de les seves pel·lícules a la Biblioteca del Congrés de Washington (fet que va permetre posteriorment recuperar bona part de la seva obra desapareguda).

Tot i així, a partir de 1908, quan es va generalitzar el sistema de lloguer en comptes de la venda dels films i les grans empreses van dominar el mercat, Méliès va haver d'abandonar el negoci. Primer va treballar per a la Pathé (1911-1914); després es va dedicar de nou al teatre a Montreuil (1914-1923) i finalment va arribar la ruïna. Després d'uns anys de vida familiar (1923-1926) va desaparèixer; va ser trobat i reconegut a l'estació Montparnasse de París, on venia joguines (1928). Els últims deu anys de la seva vida, malgrat algun reconeixement oficial (homenatge amb Legió d'Honor inclosa, el 1929), no li van tornar ni fama ni diners: va morir en una casa de retir d'Orly, propietat de la Mútua del cinema francès el 1938.

L'escola anglesa de Brighton

Hem de tenir en compte el gran desenvolupament i difusió que va tenir la llanterna màgica a les Illes Britàniques al llarg de tot el segle XIX. Això va influir en el fet que el públic estigués predisposat per acollir favorablement el cinema i va provocar que professionals de la fotografia, habituats als jocs de la llanterna màgica,

s'apressessin a explotar els nous recursos que oferien les càmeres de filmació i projecció d'imatges animades.

En els darrers anys del segle passat i primers d'aquest van coincidir a Brighton, ciutat costanera al sud de Londres, un grup de cineastes que ha passat a la història del cinema amb el nom d'escola de Brighton. Dues característiques els defineixen: la preferència per rodar les pel·lícules a l'aire lliure i l'interès per desenvolupar al màxim les possibilitats expressives del llenguatge fílmic.

Si estudiem l'escola de Brighton, podem trobar-hi bona part dels recursos expositius del cinema fílmic abans que aquests es desenvolupessin en el cinema nord-americà i n'assolissin la plenitud amb el gran creador David Wark Griffith. L'escola de Brighton ha de ser considerada com una avantguarda de l'expressió cinematogràfica.

Dintre d'aquest grup de fotògrafs professionals, que va esdevenir pioner del cinema a la Gran Bretanya, hi van destacar els cinc realitzadors següents.

Robert William Paul, que comerciava amb material fotogràfic a Brighton, va inventar un dels primers aparells que van competir amb els Lumière en els inicis de la cinematografia, l'animatògraf. La màquina filmadora disposava d'un trípode especial per fer panoràmiques. Totes les circumstàncies eren favorables quan, al voltant de William Friesse

Green, es van aplegar altres fotògrafs disposats a investigar les possibilitats expressives del nou invent.

George Albert Smith era considerat el cap del grup i va ser el primer que va utilitzar de manera sistemàtica l'alternança de primers plans i plans generals per muntar seqüències (segons el principi del *cut* o tall). Va començar utilitzant com a excusa un element òptic, un monocle a *Les lents de l'àvia* (1900) o un telescopi (a *Com veure a través d'un telescopi*, 1900). Però després els canvis d'enquadrament no necessitaven cap pretext explícit, com el magnífic enquadrament en primeríssim pla de *Voracitat* (1900), en el qual la cara d'un home s'acosta progressivament fins que la seva boca oberta ocupa tota la pantalla i devora el fotògraf que l'està retratant.

James Williamson, a *Les regates de Henley* (1899), amb l'ús de diferents punts de vista per a les preses, va aconseguir donar el sentit de continuïtat fílmica. I a *Atac a una missió a la Xina* (1903), és patent que fa ús del muntatge narratiu.

Alfred Collins va utilitzar amb una gran llibertat els recursos propis del cinema; a *Matrimoni en auto* (1903) va utilitzar panoràmiques, tràvelings, alternances de plans, el·lipsis i fins la tècnica de camp-contracamp.

Atac a una diligència, de Frank Mottershaw, és una pel·lícula iniciadora dels films de persecució i

particularment del *western*. La influència que va tenir en *El gran robatori del tren* (1903) d'Edwin S. Porter, considerada pionera del gènere als Estats Units, és evident.

La consolidació de la indústria a Europa

En el camí que va dels orígens del cinema cap a la consolidació d'una indústria naixent, centrarem l'anàlisi en l'activitat desenvolupada a alguns països europeus on aquest procés va tenir un relleu especial per diferents raons: França, Itàlia, Dinamarca i Suècia.

Les marques franceses Pathé i Gaumont

La casa Pathé Frères va ser fundada per Charles i Emile Pathé el 1897. Es va iniciar amb la importació i venda de fonògrafs i cinetoscòpis d'Edison, l'enregistrament de cilindres amb el fonògraf i la construcció d'aparells de cinema. Estava situada a l'est de París, a Vincennes.

El grup financer lionès Neyret va preveure que el cinema podia ser un negoci rendible, va invertir en aquella empresa familiar i la va convertir en una gran indústria. Entre 1903 i 1909, el gall distintiu de la marca Pathé es va difondre per tot el món.

La meitat de la producció de la casa Kodak era comprada per Pathé, fins que aquesta empresa va decidir dedicar-se també a la producció de pel·lícula verge pròpia. Amb això abastava a tot el procés de

l'elaboració a Vincennes.

El 1907 va anunciar que deixava de vendre pel·lícules i que en cedia l'explotació a cinc grans monopolis, els quals controlaven xarxes d'exhibició i llogaven les pel·lícules. Això suposava una revolució en el negoci del cinema, perquè desapareixia la venda i apareixia el lloguer, i tendia a disminuir l'exhibició ambulant mentre que s'incrementava notablement el sector de la distribució i de les sucursals.

Pathé va encarregar a Ferdinand Zecca (1864-1907) tot el relacionat amb la producció de pel·lícules als estudis de Vincennes. Zecca provenia del món de les varietats i al començament va seguir la línia de Méliès. Aviat, però, va diversificar la producció dels gèneres i va actuar com a supervisor d'altres realitzadors delegats. Va destacar com a realitzador de drames realistes (*Història d'un crim*, 1901; *Les víctimes de l'alcoholisme*, 1902) i de tema religiós, *La vida i passió de Nostre Senyor Jesucrist* (1902-1905) que va ser una superproducció de l'època, de 700 metres, que va obtenir un gran èxit i que tornaria a ser filmada en una versió nova l'any 1907. En aquesta adaptació, hi va participar com a tècnic el nostre pioner Segon de Chomón.

També van tenir una gran acceptació les pel·lícules còmiques de la casa Pathé, protagonitzades al començament per André Deed (creador del personatge burlesc Boireau), que a

Espanya va ser rebatejat com "Toribio" i "Sánchez". Quan aquest actor còmic va marxar a Itàlia, va ser substituït pel conegut Max Linder, d'humor més incisiu i caracterització burgesa i que ha de ser considerat el precedent europeu de Charles Chaplin.

Al començament dels anys 20, la casa Pathé va llançar al mercat una càmera de tipus amateur, coneguda com a Pathé Baby, per a pel·lícules en format de 9,5 mm. Va tenir una gran difusió en els mitjans burgesos de l'època sensibilitzats pel cinema. El seu paper també és important en la història del cinema: gràcies a aquesta –cobria un àmbit familiar– ens han quedat enregistrats esdeveniments importants i documents de valor sociològic que o bé no van ser recollits per les càmeres de 35 mm, o bé han desaparegut dels circuits comercials.

Un dels rivals més importants de Pathé en el cinema europeu va ser el seu compatriota Léon Gaumont (1864-1946), fundador de l'empresa Gaumont, el símbol de la qual era una margarida. Constructor d'aparells fotogràfics i instruments de precisió, Gaumont va descobrir aviat la importància del cinema i va començar dedicant-se a l'explotació del cronofotògraf, de Georges Démeny, que va ser perfeccionat i denominat Cronòfon, un aparell que permetia sincronitzar la imatge i el so enregistrat per un gramòfon.

Cinema sonor a Barcelona

Un dels pioners catalans, Ricard De Baños, es va formar com a fotògraf a la casa Gaumont i va tornar a Barcelona per filmar unes pel·lícules sobre sarsueles populars amb el sistema Cronòfon: l'enregistrament sonor va ser del llavors conegut cantant Antonio del Pozo, el Mochuelo, l'any 1905. Els films, acompanyats d'un gramòfon sincronitzat, van ser projectats a la sala de billars del cafè Novedades, el 1905. El Cronòfon es va estendre per altres llocs de la península Ibèrica, distribuït per la casa Coyne de Saragossa; en aquesta tasca, va treballar-hi un altre dels nostres pioners, Antoni de Pàdua Tramullas.

La primera dona realitzadora de la història del cinema va ser Alice Guy, secretària de Léon Gaumont i directora d'unes 400 pel·lícules entre 1900 i 1907 per a aquesta casa (després va treballar a Berlín i als Estats Units), entre les quals destaca una *Vida de Crist* del 1906, corealitzada per Victorin Jasset (posteriorment, famós director de la sèrie d'episodis *Nick Carter*, el 1908, per a la casa Eclair).

Notable va ser també l'aportació del caricaturista Émile Cohl a la casa Gaumont com a excel·lent creador de trucs i, sobretot, un dels fundadors del cinema d'animació o de dibuixos animats tal com s'han fet fins a l'arribada dels ordinadors. Però el director que més va donar a conèixer aquesta empresa va ser Louis Feuillade, per mitjà dels seus famosíssims serials d'aventures sobre

Fantomas (1913-1914) o *Els Vampirs* (l'any 1915, amb la vampira Musidora vestida amb el seu mallot negre) o *Judex* (1916-1917, amb vestit de vellut, barret d'ala ampla i capa negra). Feuillade, més que posar èmfasi en els efectes de muntatge –com feia Griffith–, accentua el treball de la posada en escena, tot subratllant la composició i els moviments interiors de l'enquadrament. Amb aquestes sèries, la producció de la casa Gaumont va arribar a la seva màxima brillantor a la vigília i començament de la Primera Guerra Mundial.

Film d'Art, un cinema diferent

Intel·lectuals i artistes que, amb l'aparició del cinema, havien manifestat el seu interès per aquest nou mitjà d'expressió, passada la primera dècada van començar a allunyar-se'n i a expressar públicament el rebuig davant els camins que anava prenent l'espectacle cinematogràfic: l'acusaven d'un excés de vulgaritat en el tractament dels assumptes, de manca de sentit estètic i, en una paraula, de manca de nivell cultural i moral. Eren especialment durs els atacs de directors i crítics de teatre, que consideraven el cinema, a més d'un succedani del teatre amb una qualitat escassa, un perillós enemic que competia deslleialment i els robava el públic. Finalment, moralistes de tota condició –eclesiàstics, en molts casos– també proclamaven que el cinema era un espectacle pernicios. En resum, les capes més

tradicionals de la burgesia estaven abandonant el cinema.

En aquestes circumstàncies va sorgir a França –i també a altres països– un moviment d'intel·lectuals que pretenia dignificar l'espectacle cinematogràfic augmentant la qualitat de les pel·lícules. La idea era positiva, sens dubte: la crítica no ha de conduir cap a la destrucció del mitjà, sinó cap a la seva millora. El problema, però, es va presentar quan es va haver de plantejar com fer-ho.

De fet, a França es va fundar una productora, el nom de la qual, Film d'Art, n'indica ja prou clarament les intencions. Els germans Laffitte, que en van ser els fundadors, van intentar portar cap al cinema el més selecte de les lletres i el teatre francès: arguments presos de Dumas, Zola, Daudet i Victor Hugo; guions d'Anatole France, Henry Lavedan, Victorien Sardou i Edmond Rostand; actors de la Comédie Française de l'alçada d'Albert Lambert i Sarah Bernhardt; directors d'escena, com Albert Capellani i Charles Le Bargy; músics, escenògrafs.

La pel·lícula que va inaugurar aquesta tendència va ser *L'assassinat del Duc de Guisa*, de Le Bargy i Calmettes, (1908), que va ser comentada amb elogis a tots els ambients cinematogràfics d'una i altra banda de l'Atlàntic: el guió era de Lavedan i la música, composta expressament per a la seva projecció, de Saint-Saëns. Es va considerar com a model per a moltes produccions de diferents països

(també a Espanya). Griffith, als Estats Units, la va qualificar d'obra mestra i va aprofitar-ne els ensenyaments per a les seqüències de la nit de Sant Bartolomé a *Intolerància* el 1916.

Adolph Zukor, el gran productor nord-americà, va adquirir una de les millors pel·lícules del Film d'Art, *La Reina Elisabeth* (1912), interpretada per Sarah Bernhardt, film que li va proporcionar importantíssims guanys i que va donar peu a la seva primera productora sota la divisa "*Famous players in famous plays*" (actors famosos a obres famoses).

El film d'art –així s'anomenava també el tipus de cinema que va promocionar aquesta productora francesa– tenia greus problemes de base. El principal era que, malgrat els intents per enriquir l'expressió cinematogràfica, els seus models estaven massa propers al teatre burgès de l'època. El cinema, però, era una altra cosa: ni els moviments dels actors a l'escena, ni els punts de vista de l'espectador, ni la concepció de l'espai i el temps, ni el ritme de l'acció, ni els textos de diàlegs i explicacions, podien coincidir amb els del teatre.

Precisament els països productors amb menys tradició teatral (com és el cas dels Estats Units) desenvoluparien abans, i amb més decisió, els recursos propis del llenguatge filmic. El film d'art, independentment de les seves intencions i de l'estímul culturalista per al cinema de l'època, va acabar sent un intent frustrat perquè no va distingir

prou l'originalitat de l'expressió d'un nou mitjà.

Superspectacles i divisme italians

A la segona dècada del segle, el cinema italià va pujar amb una força impressionant, amb una gran acceptació en el mercat intern i extern, fins a arribar a competir amb el francès i el nòrdic. A Itàlia es van crear multitud de cases productores a les principals ciutats (sobretot a Milà, Torí i Roma) i es van establir les bases d'una cinematografia nacional. Les principals fonts del seu èxit van ser dues: el superspectacle i el melodrama.

Els superspectacles acostumaven a recrear fets de la història de l'antiguitat, disposaven de ruïnes i de grans reconstruccions en decorats, utilitzaven grans masses d'actors extres i feien servir tots els mitjans tècnics al seu abast. *Els últims dies de Pompeia* va ser el film que va iniciar aquesta mena de produccions, el 1908 amb una primera versió de Luigi Maggi i sobretot amb el *remake*, el 1912 d'Ernesto Pasquali.

Entre les pel·lícules més destacades tenim *Quo Vadis?* (1913) d'Enrico Guazzoni per a la casa Cines, i *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, per a Itala Films. Aquesta darrera marca una fita en la història del cinema: la seva influència en altres conreadors del gènere va ser decisiva. No hi ha dubte que el primer llargmetratge de Griffith, *Judit de Betulia* (1913-14) reflecteix la influència de l'obra

de Pastrone, i també l'episodi dedicat a Babilònia en el seu film *Intolerància* 1916.

Una de les aportacions del superespectacle italià en la història del cinema va ser la generalització del llargmetratge (pel·lícules de més de 1.000 metres), no tan sols en obres d'aquest tipus, sinó també en d'altres gèneres. Fins aleshores les pel·lícules no acostumaven a ultrapassar els 600 metres. Això va comportar un canvi en els hàbits de l'espectador europeu poc temps abans de començar la Primera Guerra Mundial. Les empreses nord-americanes van ser les darreres a incorporar-se a la producció habitual de llargmetratges.

Chomón a Itàlia

El pioner del nostre cinema, Segundo de Chomón, que havia treballat per a la casa Pathé entre 1905 i 1911, va ser contractat per Itala Films com a tècnic especialista en efectes especials i fotografia. Ell és el responsable de les panoràmiques i tràvelings de *Cabiria*, i de bona part dels trucatges i efectes d'il·luminació del film.

L'altre gran gènere italià de preguerra va ser el melodrama. La tradició d'aquest gènere en el teatre i l'òpera d'Itàlia va ajudar a la seva implantació en el cinema. Es tractava d'obres desenvolupades normalment en ambients socials de luxe, que despertaven alhora l'enveja i la compassió del públic, i comptaven amb grans dives que passejaven les passions (menyspreu, odi, amor, avarícia, dolor) i

els seus vestits de seda per luxosos salons i escalinates de marbre. Era el regne d'artistes tan famoses com Francesca Bertini i Pina Menichelli, que totes volien imitar. Alguns títols d'un gènere especialment prolífic són *Idili tràgic*, de Baldassare Negroni, *Perduts a les tenebres*, de Nino Martoglio, *La dama de les camèlies*, i *Asumpta Spina*, de Gustavo Serena, totes realitzades l'any 1914.

Melodrames al cinema barceloní

Les firmes italianes van disposar de sucursals a Barcelona des dels inicis i les seves pel·lícules van gaudir de l'èxit del públic. La casa Cines va arribar a crear una productora a Barcelona l'any 1913 amb l'equívoc nom de Film de Arte Español. La influència del melodrama italià en el cinema barceloní és molt evident poc abans i al llarg de la Primera Guerra Mundial. Un dels directors que més el va continuar entre nosaltres va ser José de Tógores en pel·lícules datades entre 1914 i 1916.

El melodrama ha esdevingut un gènere conreat en totes les èpoques de la història del cinema. La major part de les vegades es combina amb altres gèneres molt propers, com el d'aventures, el musical o el drama social. Ja era així en les seves primeres manifestacions. El melodrama, en estat pur o combinat amb d'altres elements, és un dels ingredients que més glòries ha donat al cinema de totes les èpoques.

La influència escandinava

Hem de deixar constància que el cinema escandinau –primer el danès i després el suec– va contribuir d'una manera destacada a l'enriquiment del llenguatge cinematogràfic i a la configuració del cinema com a art en el període que aquí estudiem. La seva influència en el cinema europeu s'assembla a l'exercida pels dramaturgs Ibsen, noruec, i Strindberg, suec, en els moviments renovadors del teatre de finals de segle passat.

Les característiques del cinema escandinau entre 1910 i 1920, que considerem fonamentals i que han tingut una pervivència perllongada al llarg de la història del cinema d'aquells països, són aquestes quatre: la temàtica existencial (actitud crítica davant la moral religiosa establerta i angoixa del més enllà; inspirats en el pensament de Kierkegaard), la presència del record (tradicions populars, llegendes i nissagues, fets històrics del passat), el protagonisme del paisatge (la natura i les seves forces poderoses, la neu, les nits llargues, el vent, els boscos) i el realisme fotogràfic (gran detall en la captació d'interiors intimistes, en el joc de llum i ombra, en la descripció dels caràcters).

El cinema danès va començar a adquirir relleu quan Ole Olsen va fundar la casa Nordisk l'any 1906. El logotip de la marca era un ós polar sobre un globus terraqüi. Els seus primers films, realitzats

per Ole Olsen i Vigo Larsen, van ser actualitats i alguns documentals reconstruïts, com *La cacera d'un lleó* (1908), d'una gran força realista. Posteriorment passarien a conrear temes històrics. Entre 1907 i 1910, la casa Nordisk va produir més de 600 títols.

Entre les primeres estrelles de la Nordisk figurava Asta Nielsen, que va assolir fama mundial. De llavis fins i nas un xic tort, però amb uns ulls negres immensos i una figura elegant i estilitzada, anomenada la Sarah Bernhardt escandinava, va ser el prototip de la *vamp*: una dona fatal, destructora del poder masculí i triomfadora, a diferència de la diva italiana, que sempre acaba sent vençuda. L'aparició de la *vamp* i la naturalitat del petó a la pantalla van ser símbols del liberalisme moral d'aquell cinema.

Amb la Nordisk danesa van treballar directors importants com Urban Gad, August Blom, Benjamin Christensen i Carl Theodor Dreyer (tot i que el més destacat de l'obra d'aquest darrer correspon a l'etapa posterior a la guerra). La moda pel fantàstic anunciava a Copenhaguen tendències que cristal·litzarien després en l'expressionisme alemany. Tot i així, amb l'acabament de la guerra mundial la indústria del cinema danès va entrar en crisi, i els seus millors actors i directors van marxar a treballar a Alemanya, Noruega o Suècia.

El cinema suec va tenir una primera època brillant, entre 1914 i 1921, protagonitzada per dos

grans directors, Mauritz Stiller i Victor Sjöström. Però també s'ha de reconèixer la importància dels seus productors, que van donar una total llibertat d'acció a aquests dos creadors.

Mauritz Stiller (1883-1928), nascut a Hèlsinki però arrelat a Suècia, va intentar alliberar el llenguatge cinematogràfic de l'excés de dependència respecte de la literatura, tot insistint en els valors pictòrics, arquitectònics i musicals. En el fons, va voler demostrar que el cinema tenia molta més relació amb la imatge i amb el ritme que no pas es pensava fins aleshores. Va aprofundir també en el món psicològic dels seus personatges i en els elements de la tradició sueca, i va deixar a les seves obres cert fatalisme de gust neoromàntic. La seva pel·lícula més destacada és *El tresor d'Arno*, 1919. Inspirada en llegendes antigues, és com una faula moral sobre l'amor en la qual impera el *fatum* de la tragèdia grega. La natura hi té un paper fonamental; l'ambient inhòspit i salvatge reforçat per la neu provoca depressió i soledat entre els personatges.

Victor Sjöström (1879-1960) va superar Stiller (amb qui va treballar com a actor en diverses pel·lícules) i s'ha de considerar l'actor i realitzador suec més gran del cinema mut. La seva força i profunditat com a intèrpret es manifesten igualment en les pel·lícules que va dirigir. Inspirat en les nissagues nòrdiques, va realitzar *Els proscrits* el 1919, pel·lícula que Delluc va qualificar com "el film més

bonic del món". La seva pel·lícula més coneguda d'aquesta època és *La carreta fantasma* (1920), en què una sèrie abundant de recursos (com sobreimpressions i *flashbacks* o salts enrere), utilitzats amb mestria, aconsegueixen crear uns ambients carregats de misteri i lirisme. El 1923 va marxar a Estats Units, on va continuar la seva brillant trajectòria com actor i director. Entre les pel·lícules més famoses de la seva etapa nord-americana, figuren *La dona marcada*, de 1926, i *El vent*, de 1928.

Els immigrants a Estats Units

Per comprendre el desenvolupament del cinema a Estats Units en aquesta primera època, hem d'evocar els immigrants que s'acumulaven en els ports i zones de diversió de les ciutats costaneres de l'est, i també l'enrenou en l'establiment de nous nuclis de població cap l'oest.

A la fi del segle XIX i començaments del XX, més d'un milió d'emigrants hi arribaven cada any a la recerca de fortuna. Constituïen, sens dubte, la major part del públic que s'amuntegava en els music-halls, en els salons de màquines escurabutxaques i atraccions anomenats Penny Arcades, en els primers locals de cinema o Nickelodeons (anomenats així perquè l'entrada costava un níquel, l'equivalent a cinc centaus), i en els cinematògrafs. A aquest públic anaven dedicades les primeres produccions d'Edison i de Biograph

(fundada l'any 1897, amb l'aportació tècnica de dos excol·laboradors d'Edison, el francès Lauste i l'anglès W. K. Dickson) i Vitagraph (fundada l'any 1898, en la qual va participar com a realitzador el caricaturista anglès James Stuart Blackton).

Els assumptes més tractats pel cinema nord-americà del canvi de segle, a banda dels números habituals d'acrobàcies, danses i boxa, acostumaven a ser escenes preses de la vida quotidiana o còmiques, esbossos de drames, escenes d'amor, relats èpics del gènere western i assumptes socials (entre aquests últims, són curiosos els protagonitzats per l'heroïna feminista Carry Nation, defensora de l'emancipació de la dona).

També va tenir un gran desenvolupament el documental —directe o reconstruït— i fins i tot el reportatge "manipulat" amb intenció de propaganda política (tal com és el cas de moltes cintes que es van difondre com a reportatges de la guerra d'Espanya a Cuba, el 1898, les imatges dels quals van ser en realitat filmades en estudis nord-americans).

Albert E. Smith i James Stuart Blackton van ser els autors d'un famós documental titulat *Arriant la bandera espanyola* (1898), filmat en un àtic de Nova York el mateix dia que van començar les hostilitats entre Espanya i els Estats Units. Edwad H. Amet va filmar *L'esfondrament de la flota espanyola a la guerra de Cuba* (1898) amb maquetes en un fossat amb aigua

que representava la badia de Santiago. Aquestes i altres filmacions, que van passar per autèntiques imatges de guerra, van assolir una gran difusió dintre i fora de les fronteres nord-americanes.

La guerra de patents i Hollywood

Des dels començaments de la cinematografia nord-americana, Thomas Edison es va adonar que el control del cinema significava el domini sobre un dels negocis més prometedors i pròspers de l'època. Per això, davant l'aparició d'altres aparells de vistes animades i la seva explotació per altres cases productores –com era el cas de Biograph i Vitagraph–, va desencadenar una campanya de denúncia prop dels tribunals per reclamar els drets de la patent del cinema en exclusiva per a ell.

Entre 1897 i 1907, va haver-hi més de 500 processos interposats per Edison contra els seus competidors. La lluita va ser molt dura i va tenir repercussions directes més enllà dels tribunals: patrulles de policia van intervenir a favor dels interessos d'Edison, mentre que tots aquells que no es doblegaven davant les seves exigències s'havien de defensar fins i tot amb les armes. És el que es coneix en la història del cinema com "la guerra de patents".

El conflicte d'interessos va concloure el desembre de 1908 amb un acord, pel qual es va constituir l'MPPC (Motion Picture Patents

Company), coneguda com el *trust*, que va unir també sota el lideratge d'Edison les cases nord-americanes Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin i Kalem, juntament amb les franceses Pathé i Méliès.

La conseqüència d'aquest procés va ser la creació d'un monopoli que va imposar mesures dràstiques no solament en el camp de la producció, sinó també en la distribució i l'exhibició de pel·lícules: els productors associats havien de pagar anualment a Edison un cànon pel metratge de les seves pel·lícules; els distribuïdors havien d'obtenir una llicència cada any per 5.000 dòlars, i els exhibidors havien de cotitzar dos dòlars setmanals.

És fàcil imaginar que immediatament van aparèixer opositors a aquest monopoli tan ferotge, els quals es van negar a pagar les contribucions exigides pel *trust* i van fundar associacions de defensa com la Independent Motion Pictures Distributing and Sales Company, dirigida per Carl Laemmle. Aquestes associacions *antitrust* van agrupar pioners i aventurers del negoci del cinema, la majoria jueus emigrants centroeuropeus, que van ser coneguts com els "independents".

Els principals d'aquests independents, en els anys precedents a la Primera Guerra Mundial, havien creat productores pròpies i un bon nombre d'ells, juntament amb d'altres, es van establir en el suburbi de Los Angeles anomenat Hollywood, que esdevindria al final de la guerra l'imperi del cinema

mundial i la fàbrica més gran de mites de la història.

Entre aquests *selfmade men* hem de destacar el jueu alemany Carl Laemmle (fundador de la Universal), els hongaresos Adolph Zukor (pare de la Paramount) i Wilhelm Fuchs o William Fox (creador de la Fox), els quatre germans polonesos Warner (Warner Bros), i el novaiorquès, fill de jueus alemanys, Marcus Loew (fundador, juntament amb el polonès Samuel Goldfish o Goldwyn, de la Metro Goldwin Mayer).

La guerra de patents va tenir tres conseqüències importants: va servir de germen de moltes empreses productores, nascudes amb la finalitat d'arribar als circuits independents; va donar origen al complex cinematogràfic de Hollywood, lluny del control del *trust*, i va ser l'ocasió que aparegués l'*star-system* ('estrellat'), factor decisiu per a la promoció del cinema i l'obtenció de beneficis.

E. S. Porter i els documentals

L'escocès Edwin Stratton Porter (1870-1941) va treballar per a Edison des de l'any 1900. Al començament es va especialitzar en documentals, entre els quals es troba *El funeral de l'assassinat de William McKinley*, expresident dels Estats Units. En aquest documental, sobre imatges directes del funeral, hi va afegir una part reconstruïda en què apareixia l'autor de l'atemptat, l'anarquista Czolgosz,

primer a la presó i després en el moment de l'execució.

En el laboratori, Porter va estudiar a fons els procediments narratius del cinema europeu, particularment les pel·lícules de Méliès i dels anglesos de Brighton. En va aprendre la posada en escena i el muntatge. Els pioners anglesos havien concebut la narració fílmica com una successió de plans diferents que donaven continuïtat a l'acció tot i el seu caràcter fragmentari. Porter va comprendre que aquest muntatge, basat en una planificació preestablerta, era el secret de la coherència lògica i de la força dramàtica de la pel·lícula.

D'aquesta manera va elaborar les seves pel·lícules, que suposarien per al cinema nord-americà un avenç notable en el llenguatge fílmic. D'entre totes, en destacarem dues que corresponen a la primera època i sintetitzen les principals aportacions: *Salvament en un incendi* o *La vida d'un bomber americà*, (1902) i *Assalt i robatori d'un tren* (1903). Aquesta última va establir els fonaments del western americà: muntada a còpia de seqüències que donen continuïtat a la narració, utilitza primers plans i diferents punts de vista en les preses, aconsegueix una gran profunditat de camp en seqüències com les del bosc o la persecució, utilitza panoràmiques amb un sentit dramàtic i hi inclou un llarg *travèling*.

Les innovacions dels films de Porter, la seva

tendència realista i la unitat de construcció dramàtica, no van ser reconegudes i incorporades fins a la dècada següent. Sens dubte, Griffith en serà un dels beneficiaris.

D. W. Griffith

David Wark Griffith (1875-1948), és el gran creador del cinema dels Estats Units i una de les primeres figures del cinema mundial. Griffith, que procedeix del món del teatre, havia escrit algun guió per a cinema quan va ser contractat per la productora novaïorquesa Biograph per substituir el director i factòtum de la casa, Wallace Mac Cutcheon. Allà va desenvolupar la seva primera etapa com a cineasta, entre 1908 i 1914.

Va realitzar moltes pel·lícules en aquest període. En general, es tracta de films curts (entre 100 i 300 metres) que tenen una gran semblança amb els d'Edwin S. Porter, tant en la composició com en la temàtica. Hi abunden els de tema social amb un fons moralista (sobre el racisme, l'alcoholisme, la vida familiar i laboral), en els quals s'observa certa inclinació cap a la literatura victoriana i els ambients propis de Dickens. A *Després de molts anys* (1908) intenta mostrar un salt espacial amb l'ús d'un muntatge alternant, el mateix que passa a *El telèfon* (1909), en el qual aconsegueix una situació de suspens considerable.

L'any 1909, la casa Biograph va contractar Mary

Pickford, actriu que va començar als setze anys i que va esdevenir l'arquetip femení del cinema, qualificada com "la núvia d'Amèrica" i, fins i tot, "la núvia del món", representant de la innocència i la puresa en la lluita contra els poders del mal. De 1911 són *Salvada pel telègraf*, on Griffith avança en la construcció cinematogràfica tot dividint les escenes en subescenes i inserint primers plans, i *La batalla*, on, a banda de fer servir tots els recursos anteriors, treballa amb una gran quantitat d'actors. La culminació del període va ser *Judith of Bethulia* (1913-1914), realitzada a quatre rotllos i amb pretensions de gran espectacle. Així naixia el llargmetratge en la producció nord-americana.

La segona etapa de la producció de David W. Griffith (1914-1917) va significar la maduresa de la seva carrera i l'assoliment del cim en el cinema de l'època. Després d'abandonar la Biograph, Griffith es va associar amb altres productors i cineastes –en empreses com Epoch Corporation, Mutual i Triangle–, per portar a les pantalles les seves grans obres: *El naixement d'una nació* (1914) i *Intolerància* (1916).

Aquestes pel·lícules han passat a ser peces clau de la història del cinema mundial i, a més d'haver servit de font d'inspiració i estudi per a realitzadors de tots els temps, van deixar una empremta molt particular en els immediatament posteriors, com Mark Sennet, Erich von Stroheim o Sergei M.

Eisenstein.

El naixement d'una nació (1914) és una epopeia sobre la Guerra de Secessió americana i les seves conseqüències. Per a la seva realització van ser consultats més de mil reportatges fotogràfics dels fets. El rodatge es va allargar quatre mesos i el muntatge, tres mesos i mig més. Va costar aproximadament mig milió de dòlars, però va obtenir uns beneficis de cinquanta milions. El caràcter racista d'algunes de les seqüències va fer que el sindicat d'actors negres es negués a participar-hi.

Ajudat darrere la càmera per l'extraordinari operador 'Billy' Bitzer, Griffith trenca decididament amb l'espai escènic, i fa una valoració sistemàtica dels diferents enquadraments; trenca també amb el temps teatral, amb l'ús de *flashbacks* i *forwards*; concep el muntatge com la part essencial de la creació cinematogràfica i mostra com la unitat de muntatge és el pla i no l'escena; finalment recorre amb freqüència i mestria a les possibilitats expressives de la imatge en moviment, com l'exposició i valoració de detalls per mitjà d'enquadraments en plans pròxims i la utilització del *cache* per canviar el marc de la imatge i destacar-ne determinats elements.

El naixement d'una nació s'inicia a partir de la Guerra de Secessió dels Estats Units (1861-1865) i narra la lluita del nord contra el sud i la formació del Ku-Klux-Klan. El propòsit final era reafirmar el

concepte de nació única i el paper messiànic dels Estats Units d'Amèrica com a poble escollit per Déu per posar els fonaments del món nou. Pels seus continguts i per trets feixistes determinats, aquesta pel·lícula va suscitar nombroses polèmiques des de la seva sortida al mercat.

A *Intolerància* (1916), Griffith pretenia mostrar com aquesta és la causa desencadenant de tots els conflictes. Hi combina quatre històries diferents sense seguir un ordre cronològic: la caiguda de Babilònia, la vida i passió de Crist, la matança de la nit de Sant Bartolomé i un drama contemporani. Els paisatges de les quatre històries estan units per una imatge que es repeteix, presa des d'alguns angles diferents: una mare gronxa un nen al bressol. El seu significat és el d'una mare Història que està gronxant la Humanitat en presència de les parques. La intenció moralista i el plantejament simplista hi són evidents (la qual cosa no obsta per als seus valors formals i la seva significació crucial en el desenvolupament de l'expressió cinematogràfica).

Griffith va continuar realitzant pel·lícules fins a l'arribada del cinema sonor (*Abraham Lincoln*, 1931), però tot i que va fer un bon nombre de films, aquests no van tenir la repercussió de les seves grans obres anteriors. Això no obstant, els historiadors troben aspectes d'interès en algunes de les seves darreres produccions (per exemple en *Lliris trencats*, de 1919), com ara la subtilesa en l'expressió dels

sentiments o la creació d'ambients determinats.

L'ÈPOCA DAURADA DEL CINEMA MUT (1914-1930)

Iniciem la nostra desfilada pel període més brillant dins la història del cinema clàssic, una etapa de desenvolupament i expansió artística, industrial i tecnològica que conclou amb l'arribada del cinema sonor.

El centre de la producció cinematogràfica s'ha traslladat a un suburbi de Los Angeles. Allà la iniciativa individual d'un grup de productors agosarats ha posat les bases per a una nova indústria que comença a créixer de manera imparable.

A la vella Europa, després de la fractura social i econòmica que comporta la guerra, la confluència de tot un seguit de moviments i escoles artístiques en un corrent conegut com les avantguardes dóna lloc a un període d'una gran efervescència creativa, que enriqueix decisivament la nova expressió cinematogràfica.

Hollywood i l'"star system"

El 1914 és un any clau per a l'inici del creixement i auge de les productores establertes a

Hollywood. En primer lloc, aquest any els tribunals van donar la raó als independents enfront el *trust* MPPC promogut per Edison, que és al capdavant, el qual va abandonar la batalla del cinema definitivament l'any 1915. En segon lloc, l'inici de la Guerra Mundial va significar una fallida important en la producció dels seus competidors europeus.

Hollywood va esdevenir aviat el centre del cinema mundial: els pressupostos de les pel·lícules van créixer considerablement, igual que els contractes de personal; els metratges i la complexitat dels films també van augmentar. S'arribava al cim de l'*star system*. El cinema dels Estats Units va arrasar en aquest període als mercats internacionals: quan va acabar la guerra, el 90 per cent del cinema que es veia a Europa era *made in USA*.

La brillantor del cinema còmic

El cinema còmic va gaudir d'un gran desenvolupament en aquests anys. El cost de les pel·lícules –d'uns 300 metres– era baix, mentre que la venda era prou fàcil a tots els països. Els còmics americans van tenir a més l'encert de crear un "patró" o model bàsic que va tenir una gran difusió: un ritme molt viu, un humor de l'absurd basat en l'ús inadequat d'aparells i determinats gags que es repetien (llançament de pastissos, persecucions).

Mack Sennett, el creador

El creador de l'escola còmica nord-americana va ser Mack Sennett (pseudònim de Michael Sinnot, 1880-1960), actor i realitzador d'origen canadenc que va desenvolupar una sèrie de personatges còmics relacionats amb rols socials determinats. Més que el personatge-individu, va interessar el llançament de personatges representatius d'un grup: van ser famosos els *keystone cops* (policies caricaturescos) i les *bathing beauties* (noies amb el mínim de roba permès).

Iniciat al cinema juntament amb Griffith, Mack Sennett va ser el pare de la comèdia burlesca (*slapstick comedy*) americana i va fundar una productora –la Keystone– on van fer els primers passos figures tan importants en el món del cinema com ara Charles Chaplin, Buster Keaton, Roscoe "Fatty" Arbuckle, Langdon, Mabel Normand i Gloria Swanson.

Charles Chaplin, l'estrella

La indubtable estrella mundial del cinema còmic va ser Charles Spencer Chaplin (1889-1977). Nascut en un suburbi londinenc, fill de còmics, va viure des de ben petit les grandeses i misèries de la vida dels comedians. Als disset anys va entrar a la companyia teatral de l'empresari britànic Fred Karno, amb qui va fer dues gires pels Estats Units (el 1910 i el 1912).

Aquí les seves grans qualitats de mim van impressionar Mack Sennett, que el va contractar per a la Keystone el 1914. Així naixia un dels mites més grans del cinema.

A la Keystone, Chaplin va treballar-hi només un any (1914) i hi va interpretar un total de 35 pel·lícules. El seu personatge encara no estava definit; però la feina al costat de Sennett, Fatty Arbuckle i Norman Mabel, i també la direcció de Henry Lehrman, van fructificar amb rapidesa en un talent com el de Chaplin. Molt aviat serà el creador íntegre dels seus films: guionista, director, intèrpret i finalment productor. Quan el 1915 va passar a l'Essanay, va començar a desenvolupar el seu personatge Charlot, un vagabund molt humà enmig d'una societat hostil. Les observacions crítiques i agudes sobre la societat desperten els sentiments de l'espectador en pel·lícules d'aquesta etapa com *El vagabund* i *Carmen* (1916).

Més cura, més complexitat i més matisacions sentimentals i crítiques reflecteixen els films curts realitzats per Chaplin per la Mutual, entre 1916 i 1917. Amb una comicitat aguda expressa les humiliacions, la pobresa i les angoixes que ell mateix havia sofert en els seus anys d'infància i joventut. En són vius exemples *El carrer de la tranquil·litat* (1917), *Charlot prestamista* (1916) i *Charlot emigrant* (1917).

Va continuar el treball de depuració del personatge i de les obres amb la First National en

els anys 1918-1922. La fama li havia arribat. Els diners li van permetre de construir el seu estudi propi, frenar el ritme vertiginós de producció dels anys anteriors i tornar-se més meticulós i detallista. Així, va rodar pel·lícules tan conegudes com *Vida de gos* (1918), *Armes a l'espatlla* (1918), *El xicot* (1921) o *El pelegrí* (1923).

Cofundador de l'empresa United Artists, va realitzar per a aquesta obres mestres entre 1922 i 1927. S'inaugura d'aquesta manera l'etapa final americana de Charles Chaplin, amb pel·lícules tan importants com *Una dona de París* (1923), l'única obra no còmica de Chaplin durant el seu període mut, que va influir en Lubitsch i Clair; *La quimera de l'or* (1925), que posseeix una de les millors seqüències de la història del cinema, la dansa dels panets; *Les llums de la ciutat* (1931), amb una banda sonora per a l'acompanyament musical; *Temps moderns* (1936), inspirada en la crisi de 1929, i *El gran dictador* (1940), paròdia d'Adolf Hitler.

Chaplin en les seves pel·lícules havia atacat la societat nord-americana i els seus poders fàctics –l'exèrcit, l'església, la policia– des de la visió d'un vagabund que no hi té res a perdre. La societat nord-americana per la seva banda va atacar Chaplin en la seva vida pública i privada i el va acusar de pacifista, comunista i poc patriota. Mentre anava amb vaixell cap a Europa l'any 1952, va rebre un telegrama en què se li recomanava de no tornar als

Estats Units perquè seria jutjat per les seves conviccions i actituds polítiques i morals. Chaplin ja no hi va tornar.

Des d'Europa, va llançar una última sàtira contra la tristament famosa Comissió d'Activitats Antiamericanes, presidida pel senador McCarthy. És la pel·lícula *Un rei a Nova York* (1956). El 1966 va realitzar la seva darrera obra, *La comtesa de Hong Kong*, que tancava una de les trajectòries més brillants i fecundes de la història del cinema.

Buster Keaton, l'impàvid

Si hi va haver algun còmic que pogués competir amb Chaplin, aquest va ser Buster Keaton (1895-1966). Molt diferent de Charlot, Keaton s'adreçava més a l'intel·lecte que als sentiments: el seu rostre sempre impàvid –aquí va ser conegut com "Pamplines" i "Cara de Pal"– el caracteritzava. El seu personatge viu en lluita constant contra les màquines i és capaç d'ocasionar els desastres més grans i solucionar-los al final ell sol. Posseeix una força de voluntat increïble. No tracta ningú amb crueltat. No sap tractar les dones ni enamorar-les. El fet de mostrar un humor més enllà de la lògica social i del sentimentalisme fan que la seva influència en les avantguardes artístiques i literàries dels anys 20 i 30 fos tan important com la de Chaplin.

Buster Keaton, que prové del music-hall, va

iniciar la seva carrera cinematogràfica el 1917, participant en films de "Fatty". Els seus millors curtmetratges corresponen als primers anys 20, quan es va associar per a la producció amb Joseph Schenck i va comptar amb Virginia Fox i Sybil Seeley com a coprotagonistes. Entre 1923 i 1929 va realitzar importants llargmetratges, entre els quals destacarem *Sherlock Junior* (1924), *El navegant* (1924), *Set ocasions* (1925), *El maquinista de la General* (1927), probablement la seva millor obra, i *L'heroi del riu* (1928).

La seva experiència posterior amb la Metro marca l'inici de la decadència de Keaton com a cineasta. Va tenir poca independència en aquesta casa i va trencar la relació amb el productor Mayer el 1933. Circumstàncies familiars i la mateixa dinàmica del cinema sonor el van relegar a papers d'importància menor en cinema i teatre.

De Harold Lloyd als germans Marx

A aquestes grans figures del cinema còmic nord-americà cal afegir-n'hi moltes altres, que configuren una etapa d'esplendor del gènere. Tot seguit, n'esmentarem solament algunes de les més conegudes entre nosaltres.

Harold Lloyd, amb les seves ulleres i el barret de palla, representava la classe mitjana americana (*L'estudiant passerell*, 1922; *L'home mosca*, 1923; *Casat i amb sogra*, 1923; *Quin fenomen*, 1929).

Harry Langdon es distingia per la seva cara de nen i el seu capficament etern (*Un esportista d'ocasió*, 1926; *L'home canó*, 1926).

Els inseparables Stan Laurel i Oliver Hardy van seguir la línia de l'humor absurd.

Aquesta mateixa línia assoliria un desenvolupament posterior amb els guillats Germans Marx (*The cocoanuts*, 1929, o *Animal Crackers*, 1930). Els seus millors llargmetratges passen ja a l'època del cinema sonor: *Sopa d'oca*, 1933; *Una nit a l'Òpera*, 1935; *Els germans Marx a l'Oest*, 1940; *Una nit a Casablanca*, 1946).

Westerns i aventures

La brillantor del cinema d'Estats Units durant els anys 30 i 40 va ser precedida per una etapa notable, encara que breu, prèvia a l'arribada del cinema sonor. Amb freqüència les obres pertanyen a autors que havien iniciat la seva carrera durant aquesta última fase del cinema mut. Recordem alguns dels noms i títols que ens indiquen com el cinema mut nord-americà gaudia d'una bona salut abans de la revolució del cinema sonor.

El western, iniciat per Porter, va impulsar-lo Thomas Harper Ince per mitjà de la seva productora Triangle. Aquest gènere va assolir la seva estructura bàsica definitiva amb directors com William S. Hart, Frak Borzage o Fred Niblo, i obres de gran envergadura com *El cavall de ferro* (1924), de

John Ford, o *La caravana d'Oregon* (1923), de James Cruze.

En el cinema d'aventures va sobresortir la figura protagonista de Douglas Fairbanks, marit de Mary Pickford. Va protagonitzar films de gran èxit, com *La marca de la guineu* (1926), de Fred Niblo, *El lladre de Bagdad* (1924), de Raoul Walsh, o *El pirata negre* (1926), d'Albert Parker. L'altre galant del gènere en aquests anys va ser el famós *latin lover* Rodolfo Valentino, per a qui van ser adaptades dues novel·les del valencià Blasco Ibáñez, *Els quatre genets de l'Apocalipsi* (Rex Ingram, 1921) i *Sang i sorra* (Fred Niblo, 1922).

D'entre les superproduccions a l'estil dels grans espectacles del cinema italià, sobresurt el realitzador Cecil B. de Mille amb *Els deu manaments* (1924) i *Rei de reis* (1927), encara que també en va fer de més intimistes (*Fruit prohibit*, 1928; *La deessa*, 1929; *Madame Satan*, 1930).

Les avantguardes a Itàlia i França

Els països europeus on les avantguardes artístiques van tenir un pes més decisiu en el cinema van ser França i Itàlia. A França, els moviments que van tenir més influència van ser el dadaisme i el surrealisme; per contra, a Itàlia va tenir més ressò el futurisme. Tot i això, en el surrealisme francès situem un director espanyol reconegut internacionalment: Luis Buñuel.

El futurisme

El futurisme va ser el primer moviment artístic i literari que va assumir el cinema no solament com una exposició artística més, sinó com el model de les arts del futur. Moviment, velocitat, fragmentació i recomposició de les imatges, importància de la màquina en la realització de l'obra i en la seva actualització, ruptura del temps, de l'espai i de la seqüència expositiva són algunes de les característiques del cinema que el feien especialment significatiu per a aquells que proclamaven llibertat i ruptura davant d'un passat marcat per la representativitat i l'ordre clàssic.

No és que pensessin que les pel·lícules contemporànies estaven lliures de models narratius i plàstics del passat, sinó que proposaven un cinema renovat futurista, cridat a alliberar-se i inaugurar un art nou. Així ho exposaven en nombrosos manifestos, especialment en un sobre la cinematografia futurista, publicat el 1916.

Alguns dels representants d'aquest grup havien realitzat cintes experimentals ben aviat. Poden servir d'exemple els següents títols: *L'arc de Sant Martí* i *La dansa* (Arnaldo Ginna i Bruno Corra, 1912), *Drama en el cabaret futurista núm. 13* (Kassianov, 1914), o *Thais* (1916), *El meu cadàver* (1917) i *Pèrfid encant* (1917), d'Anton Bragaglia.

Gance, Delluc, Dulac

Si a Itàlia van aparèixer les primeres filmacions amb un caràcter avantguardista, va ser a França on van adquirir un desenvolupament més notable. Els seus autors i particularment els caràcters formals de les obres ens permeten fins a cert punt lligar-les a diferents moviments d'avantguarda, però l'adscripció a un o altre no pot considerar-se amb caràcter exclusiu, ja que els recursos i els plantejaments estètics que les distingeixen acostumen a ser compartits per alguns.

En primer lloc, hem de ressenyar la figura d'Abel Gance (1889-1991) com el cineasta més preocupat per la innovació tècnica i el desenvolupament de les possibilitats expressives de la imatge fílmica. Les seves aportacions en aquest camp han de considerar-se camins oberts per a un cinema avantguardista en general. La seva pel·lícula *La roda* va contribuir a l'anomenat cinema impressionista, i la seva gran obra, *Napoléon* (1927) –definida per l'historiador Agustín Sánchez Vidal com l'intent més gran, juntament amb *Avarícia*, de Stroheim, de portar al límit els recursos expressius del cinema mut–, atresora nombrosos suggeriments de recursos per explotar.

L'anomenada Escola Impressionista francesa va girar al voltant de Louis Delluc, teòric del cinema, crític, guionista, impulsor del cineclubisme i

realitzador. Va propugnar un "cinema pur", deslligat d'altres interessos i models aliens a la pura creació fílmica. El seu principal seguidor va ser Marcel L'Herbier: pel·lícules com *Eldorado* (1922) utilitzen efectes visuals que recorden les pintures de Monet, mentre que d'altres, com *L'inhumaine* (1924), s'aproximen més a l'estètica cubista amb tocs expressionistes. Jean Epstein, també un important teòric, va combinar fantasia i expressionisme a les seves pel·lícules: *El mirall de tres cares* (1927) i *La caiguda de la casa Usber* (1928), basada en un conegut relat d'Edgar Allan Poe, es troben entre les més destacades. En aquesta última, hi va intervenir Luis Buñuel com a ajudant de direcció.

Germaine Dulac va ser una de les primeres dones cineastes i els seus films estan vinculats als moviments d'avantguarda: *La fête espagnole* (1919) cau sota la influència impressionista de Delluc; *La coquille et le clergyman* (1927), amb pretensions de freudisme, és una de les pel·lícules més destacades del primer surrealisme, encara que molt discutida pels mateixos surrealistes. Finalment, *Disque 927* i *Arabesque* (1928) obeeixen més a plantejaments de cinema abstracte.

El pintor cubista Ferdinand Léger també va treballar per al cinema dissenyant decorats amb els realitzadors Abel Gance i Marcel L'Herbier i va dirigir després una altra coneguda pel·lícula d'avantguarda, titulada *Ballet Mecànic* (1924), amb la

col·laboració de Man Ray i del càmera Dudley Murphy, on explora ritmes a partir d'objectes de la vida real reduïts a simples formes dinàmiques.

Finalment, esmentem Alberto Cavalcanti, que va donar els seus primers passos en cinema dintre de l'Escola Impressionista francesa, amb pel·lícules com *Solament les hores* (1924), en la qual recull escenes d'un dia a París amb la intercalació d'un rellotge que marca les hores. Continuant aquesta tendència, Cavalcanti es vincularà posteriorment a l'escola documental anglesa.

I també, un altre dels realitzadors francesos més coneguts, Jean Renoir, va recórrer a l'impressionisme fílmic per aconseguir els tons poètics que caracteritzen el naturalisme de la seva època primera, corresponent en el cinema mut (*La filla de l'aigua*, 1924; *Nana*, 1926; *La venedora de mistos*, 1929).

El dadaisme i el surrealisme

A cavall d'aquests dos moviments se situa el cinema d'un important fotògraf nord-americà establert a França, Man Ray. Animat pel seu amic Tristan Tzara, va fer *Tornada a la Raó* (1923), un experiment dadaïsta realitzat sense càmera (col·locant sal, pebre i claus sobre una cinta verge que es va exposar a la llum un parell de segons i després va ser revelada i muntada sense cap ordre establert). Altres cintes seves, *Emak Makia* (1927),

L'estrella de mar (1928) i *Els misteris del castell de De* (1929) tenen més caràcter de construccions oníriques.

També René Clair va fer una pel·lícula dadaïsta al començament de la seva carrera, *Entr'acte* (1924). Estava basada en una idea de Francis Picabia i tenia la finalitat de servir d'entreacte en unes actuacions dels ballets suecs. La música d'acompanyament era d'Erik Satie, el qual actuava com a intèrpret juntament amb Picabia i Marcel Duchamp.

La llibertat compositiva d'aquest film el va destacar com a prototipus de cinema avantguardista. El seu autor, un dels cineastes francesos més reconeguts, es caracteritzava fonamentalment per la realització de comèdia satírica envoltada d'un ambient poètic i fantàstic. A aquest gènere pertanyen les seves millors obres de cinema dintre de l'època muda, *París adormit* (1924), *El barret de palla d'Itàlia* (1928) i *Sota els sostres de París* (1930).

Figura indiscutible del surrealisme va ser l'aragonès Luis Buñuel (1900-1983), el qual, després de la seva estada a la Residència d'Estudiants de Madrid, on es va relacionar amb el nucli més actiu de joves literats i artistes espanyols, va marxar a París per estudiar a l'Acadèmia de Cinema francesa i allà va fer d'ajudant de direcció de Jean Epstein.

La seva primera producció, *Un chien andalou* (1929), amb la col·laboració de Salvador Dalí, va causar una gran impressió i desconcert.

L'historiador Sánchez Vidal s'hi va referir amb aquestes paraules: "La imatge més famosa, la de l'ull seccionat, suposa una autèntica declaració de principis, un deixar cega la mirada externa perquè sorgeixi la interna, una petició d'un ull diferent a l'habitual, un trencar la barrera defensiva entre el subjecte i els objectes, entre percepció i representació. Aquest començament tenia, a més, una gran eficàcia per submergir l'espectador en un estat gairebé traumàtic que facilités la seva disponibilitat al marge de les convencions fílmiques a les quals estava acostumat".

Si la commoció que va despertar *Un chien andalou*, presentada a l'Estudi de les Ursulines de París va ser gran, molt més gran va ser l'escàndol provocat en l'estrena de *L'Edat d'Or* (1930): la ultradreta aïrada va llançar pots de fum a la sala, va tacar la pantalla de pintura i va destrossar quadres de l'exposició simultània que hi havia al vestíbul (entre els quals hi havia obres de Dalí, Max Ernst, Miró, Man Ray). Finalment la seva projecció va ser prohibida pel prefecte de policia parisenc, prohibició que es perllongaria cinquanta anys. Es tractava d'un atac frontal a la societat burgesa i una exaltació de l'amor lliure, amb referències a autors com Sade i Lautréamont. Aquesta pel·lícula incloïa el so amb veu en off i l'estrèpit dels famosos timbals de Calanda.

Després d'aquests films i gràcies en part als

diners que el mestre anarquista Ramón Acín va guanyar a la loteria, Buñuel va fer un important documental sobre la comarca de Las Hurdes, *Tierra sin pan*, 1933, on es barrejava l'interès etnogràfic amb els propòsits de denúncia sociopolítica.

El cinema alemany de Weimar

La cinematografia alemanya en general va experimentar una profunda transformació amb la Primera Guerra Mundial: va passar d'una producció dispersa a una estructura unificada i d'una dependència respecte del cinema francès i escandinau al desenvolupament d'una producció pròpia forta i amb un marcat segell d'originalitat.

Els elements més importants que van confluïr en el cinema alemany de postguerra són els següents: l'aportació dels moviments artístics d'avantguarda, especialment del surrealisme (la investigació de l'inconscient) i l'expressionisme (la deformació com a mitjà d'intensificar l'expressió crítica); la tradició de llegendes i creences populars, passada pel filtre de la forta literaturització romàntica; les aportacions del teatre de càmera (Kammerspiel), especialment sota la influència de Max Reinhardt quant a la formació d'actors, i la incorporació d'actors i tècnics provinents del cinema escandinau.

Max Reinhardt i els precedents

Abans de la guerra s'havia produït la incursió del gran mestre del teatre alemany Max Reinhardt en la direcció cinematogràfica (*L'illa dels benaurats*, 1913). Però el més important de la seva aportació al cinema va ser la formació d'actors, alguns dels quals van dirigir i interpretar pel·lícules. És el cas dels cineastes Ernst Lubitsch, Paul Wegener i F. W. Murnau. El segon va ser guionista de *L'estudiant de Praga* (primera versió, dirigida pel danès Stellan Rye, 1913) i realitzador de dues versions del Golem (1915 i 1920).

Aquestes pel·lícules, sobretot la segona, anticipen aspectes que es desenvoluparan en el cinema expressionista. *L'estudiant de Praga* es basa en la tradició germànica fàustica de l'intel·lectual que per amor ven l'ànima al diable i desdobra la personalitat. El Golem segueix una antiga llegenda jueva paral·lela al mite de Prometeu, el de la creació d'un home a partir d'una figura de fang i la seva posterior rebel·lió contra el creador (pel·lícula precursora de totes les versions cinematogràfiques sobre aquest tema, des de *Frankenstein* fins a *Blade Runner* i tantes altres).

Des del punt de vista de la indústria de producció, el cinema alemany dels anys 20 va disposar d'un suport molt especial que s'havia fundat durant la guerra: la UFA (Universum Film

Aktiengesellschaft). Aquesta organització aplegava totes les productores alemanyes, va posar fi a la dispersió de la indústria del cinema i va consolidar els principals centres de producció a Berlín i Munic. La creació de l'UFA va obeir als interessos de l'Estat alemany durant la guerra. Tant l'Estat Major com el Govern, amb el suport dels magnats de la indústria armamentística i de la banca, van creure convenient enfortir una cinematografia nacional enfront d'un aïllament al qual la tenien sotmesa els països aliats.

L'abstracció en el cinema

En continuïtat amb les avantguardes europees més radicals, hem de fer referència a la introducció dels corrents d'abstracció artística en el cinema, particularment per mitjà de les obres del suec Viking Eggeling i dels seus amics alemanys Hans Richter i Walter Ruttmann. Eggeling i Richter van dibuixar els set minuts d'una cinta titulada *Sinfonia diagonal* (1924), basada en moviments de línies que seguien un ritme visual d'inspiració musical. Richter, en *Rhythmus 21* i *Rhythmus 23*, va donar un pas endavant, tot jugant amb figures geomètriques –rectangles, sobretot– que s'acosten i s'allunyen en moviments i perspectives que donen profunditat a la imatge.

Però el més innovador va ser Walter Ruttmann, el qual es va avançar als seus companys en l'aventura del cinema abstracte: en els seus *Opus* (I, II, III, IV, realitzades entre 1920 i 1925) va incorporar el color

i l'acompanyament musical i va utilitzar formes mòbils més complexes. En el fons, aquesta primera abstracció fílmica va ser hereva de les sinestèsies tan difoses per la literatura i l'art d'arrel simbolista des de finals del segle passat. La imatge es feia vehicle del ritme musical, que adquiria així forma i color.

L'expressionisme del doctor Caligari

L'avantguarda expressionista, que tantes i tan notables obres artístiques i literàries va produir a Alemanya abans i després de la Primera Guerra Mundial, té la seva versió cinematogràfica prototípica en *Das Kabinett des Doktor Caligari*, de Robert Wiene (1919). El guió primitiu recollia experiències personals dels seus autors: de Carl Mayer sobre actuacions de psiquiatres militars a la guerra i de Hans Janowitz sobre la vida al gueto de Praga. Tenia a més un sentit dur de denúncia: el poder (l'Estat, en última instància) utilitzava intermediaris sense voluntat pròpia amb la finalitat de realitzar crims inconfessables. Però el productor, Erich Pomer, va introduir unes modificacions al començament i al final del film que van canviar-ne per complet el significat: la trama argumental de la pel·lícula es va convertir en una història inventada per un boig i inspirada en els companys de manicomi.

El caràcter expressionista d'aquest film quant a la part formal ve donat en bona part pels magnífics

decorats i pels efectes de llum i ombra de la fotografia. Tota l'ambientació de línies trencades i formes punxegudes, reforçada per claroscurs molt marcats, creen una atmosfera de tensió i angoixa en consonància amb la temàtica. Per la seva part la caracterització i la interpretació dels protagonistes, Werner Kraus (Dr. Caligari) i Conrad Veidt (Cèsar, "el somnàmbul"), és un altre dels seus aspectes més destacables. Tot això va influir perquè aquesta pel·lícula fos tinguda com a paradigma de l'expressionisme cinematogràfic i, com a tal, àmpliament imitada.

Murnau, de l'expressionisme al realisme

Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) va ser un director de sòlida formació humanística que fins al final de la guerra havia estat alumne destacat de l'escola d'art dramàtic de Max Reinhardt a Berlín. En els començaments de la seva carrera cinematogràfica trobem una gran obra: *Nosferatu, una simfonia del terror* (1922), que podem classificar dintre d'un relatiu expressionisme poètic. Està basada en la novel·la *Dràcula*, de l'irlandès Bram Stoker, i és la primera d'una sèrie de films sobre el famós vampir.

El plantejament es basa a crear una poètica de la por despertant sentiments d'inquietud i temença. Pel que fa als aspectes formals, s'aparta del Caligari en l'ús constant de la gamma de grisos per amortir els contrastos; el recurs al paisatge natural carregat de

misteri, tot evitant l'excés de decorats; la resolució cinematogràfica dels problemes expressius, en comparació amb la major teatralitat de Caligari. Solament l'ús del clarobscur –particularment en l'ombra de Nosferatu– l'aproxima a l'expressió caligariana i en general a una de les constants més característiques del cinema alemany i nòrdic.

Si ja a Nosferatu s'observa la tendència cap al realisme, més evident resulta en una altra de les seves millors pel·lícules, *L'últim* (1924). És un magnífic estudi psicològic sobre la vellesa, encarnada en un porter d'un hotel que és degradat a cuidador dels lavabos. Recorda altres obres literàries immortals del realisme rus (com *El capote* de Gogol). Formalment és deutora de Max Reinhardt i el Kammerspiel en l'intimisme i la simplicitat narrativa.

Després d'haver realitzat a Alemanya altres films destacables com *Tartuf* (1925) i *Faust* (1926), Murnau va marxar a Hollywood, on va concloure una brillant carrera en la direcció cinematogràfica (*Amanecer*, 1927; *Tabú*, 1931).

El sincretisme de Fritz Lang

Nascut a Viena, Fritz Lang (1890-1976) va canviar els estudis d'arquitectura pel cinema, i va treballar com a guionista amb el productor Erich Pommer. D'entre les millors pel·lícules de la seva etapa alemanya es troben *La mort cansada o les tres*

llums (1921), faula existencial on es barreja l'històric amb el legendari, *Doctor Mabuse* (1922), i dos grans films sobre l'epopeia dels nibelungs, *La mort de Sigfrid* (1923) i *La revenja de Krimilda* (1924).

Metropolis (1926) és la seva pel·lícula més coneguda i l'obra mestra. És, a més, una de les millors mostres de sincretisme en cinema, perquè barreja elements neogòtics amb art decó, futurisme, expressionisme i fins i tot formes de la Bauhaus. Tot i així, encara que en l'aspecte formal resulta una pel·lícula atrevida i innovadora, el seu guió obeeix a concepcions retrògrades: és una faula social que pretén conjuminar capital i treball per mitjà de la religió i de l'amor redemptor de la protagonista, significativament anomenada Maria; el mal està encarnat per l'intel·lectual, que fa servir la tecnologia i la ciència per difondre l'odi entre les classes socials.

Més tard, després d'entrar en el cinema sonor amb *M. El Vampir de Düsseldorf* (1931) i *El testament del Dr. Mabuse* (1932) –aquesta última, prohibida pels nazis–, Fritz Lang va haver de fugir d'Alemanya cap als Estats Units, on va continuar la seva extensa carrera de direcció, conculsa amb el retorn a Alemanya, a finals dels anys 50.

Pabst i la nova objectivitat

Georg Wilhelm Pabst (1895-1967), també vienès, va debutar en el cinema amb *El tresor* (1923);

però ja a la seva següent pel·lícula, *La màscara del plaer* o *El carrer sense alegria* (1925) es va decantar cap al realisme característic del moviment conegut com a Nova Objectivitat que, fugint del subjectivisme expressionista, pretenia plasmar amb tot verisme els problemes del carrer en una Alemanya castigada per la inflació i totes les misèries de la postguerra. Al realisme social s'han de vincular també altres films seus, com *Quatre d'infanteria* (1930), *La comèdia de la vida* (1931, basada en *L'òpera dels quatre rals* de Bertolt Brecht) i *Carbó* (1931, sobre la vida dels miners, amb una clara influència del cinema soviètic).

Finalment, no podem deixar de citar dintre de la Nova Objectivitat el director d'origen búlgar Slatan Theodor Dudow, autor d'una pel·lícula titulada *Ventres gelats* (1932), que era el nom amb què es coneixien uns barracons d'obriers als afores de Berlín on transcorria l'acció. Va ser prohibida a Alemanya per considerar-la ofensiva a Hindenburg, però es va difondre fora del país a través dels cineclubs.

La primavera soviètica

El triomf definitiu de la Revolució va conduir al naixement d'un nou cinema soviètic, que va tenir els seus inicis en el decret del 17 d'agost de 1919. Els líders revolucionaris van tenir molt clara la utilitat del cinema com a mitjà de difondre les noves idees en un territori immens, amb una societat formada

per pobles nombrosos i cultures en la seva majoria submergides en l'analfabetisme.

En resposta a aquests propòsits, es va crear l'Escola de Cinematografia de l'Estat (GIK), dirigida al principi pel cineasta Vladimir Gardin, que va ser el bressol del cinema jove de l'URSS. Hi van entrar joves intel·lectuals, molt motivats tant pel caràcter avantgardista del centre com per les seves possibilitats expressives i propagandístiques. Les seves idees i les seves obres van significar una primavera del cinema de qualitat, que va despertar una gran admiració en tots els entorns progressistes occidentals.

Formalment aquest cinema soviètic, amb un esperit obert i sincrètic, recollia les troballes expressives de moviments europeus consolidats, com el futurisme, el constructivisme i sobretot l'expressionisme. D'altra banda, conscient que es tractava d'un art i d'un llenguatge nous, va aprofundir en els recursos propis de l'expressió fílmica, i va acudir amb aquest motiu als mestres nord-americans de la narrativitat i del muntatge com Griffith. I, a més a més, tot això s'havia d'harmonitzar amb la tradició pròpia dels pobles eslaus, la fidelitat als principis revolucionaris i la particular conjuntura sociopolítica.

La transparència de Dziga Vertov

A Dziga Vertov (1896-1954) se li deu sobretot

la recuperació i l'adaptació del documentalisme a la nova circumstància del règim soviètic. Per a ell, una nova societat necessitava noves formes, fins i tot en el tractament de la realitat a través del reportatge.

Continguts nous (imatges de les activitats revolucionàries, del món del treball) servits de forma innovadora (la càmera capta amb transparència la veritat més directa i immediata). Així va existir entre 1922 i 1925 el noticiari Kino-Pravda (cinema-veritat), fonamentat en les teories de Vertov sobre el cinema-ull (Kino-Glass): la sola mostra dels fets parlava per si mateixa sense necessitat d'afegir-hi més comentaris.

Tota la tasca d'aquest autor va repercutir notablement en la utilització d'elements documentals i en les idees sobre el muntatge dels grans cineastes soviètics d'aquests anys. Entre les seves obres més conegudes destaquem *L'home de la càmera* (1929) i *Tres cants sobre Lenin* (1934).

Lev Kulesov i el muntatge

Lev Kulesov (1899-1970) es va incorporar a l'Escola de Cinema i va estudiar la importància del muntatge en la construcció del film i en la recepció per part de l'espectador. Les seves teories sobre el muntatge anomenat "muntatge additiu" es basaven en idees del constructivisme: els diferents plans són com maons que s'utilitzen en funció d'un propòsit constructiu determinat, que és el que dóna

coherència al muntatge i, en definitiva, a l'obra.

Com que la pel·lícula verge era escassa en els primers temps de la Unió Soviètica, Kulesov es va dedicar en el seu laboratori experimental a remuntar o tornar a muntar de maneres diferents diversos fragments i films sencers de Griffith o de westerns nord-americans; es tracta dels seus famosos "films sense pel·lícula". És on va tenir lloc el desenvolupament de l'anomenat "efecte Kulesov", que consistia a provocar diferents efectes emocionals en l'espectador per mitjà del muntatge de plans successius aparentment desconnectats; es van realitzar més de trenta-dos efectes diferents. En última instància, es tractava doncs de treballar amb els mètodes de l'associació d'imatges provocant significats metafòrics no literals. El laboratori de Kulesov va ser precisament l'escola on es van iniciar els grans mestres Pudovkin i Eisenstein.

El plat de sopa

Al costat del primer pla de la cara d'un actor (Iván Motjukin) es muntava de forma consecutiva un pla d'un plat de sopa, un altre d'una dona dins un taüt i un altre d'una nena jugant. Encara que la cara era invariablement la mateixa, els espectadors hi veien l'expressió de fam, tristesa o alegria, segons quin fos el pla consecutiu. Això era conegut com l'efecte Kulesov.

Pudovkin i els actors

Vsevolov Pudovkin (1893-1953) és un dels realitzadors més importants del cinema soviètic. Els seus primers films reflecteixen interessos científics: *La febre dels escacs* (1925), *La mare* (1926), basat en la novel·la homònima de Gorki, en la qual posa l'accent sobre el paper de la dona en la presa de consciència obrera i el compromís revolucionari i en què la dona-mare esdevé també dona-companya de lluita.

La fi de Sant Petersburg (1927) narra l'emigració d'un camperol a la ciutat, on passa a engrossir la classe obrera urbana, protagonista dels moviments revolucionaris. En *Tempesta sobre Àsia* (1928), es mostra com un caçador mongol pren consciència dels problemes de la colonització de la seva terra.

Pudovkin es caracteritza per una elaboració molt acurada tant dels guions com de la selecció i la interpretació d'actors. Encara que no exclouïa l'actuació de les masses en moments destacats de la pel·lícula, posava un interès especial a fer que el protagonista hi quedés ben caracteritzat i encarnés per a l'espectador el missatge principal. Feia servir amb freqüència el muntatge alternant a fi de fer una lectura intel·ligent de la realitat, sense deixar de banda les metàfores de caràcter poètic.

Eisenstein, el mestre

Sergej Mikhailovic Eisenstein (1898-1948) forma part amb tots els drets del grup de cineastes més selectes del cinema mundial. La seva obra no és gaire extensa, però la influència del seu mestratge ha estat enorme al llarg de la història.

Amb una exemplar actitud de síntesi, en les seves pel·lícules va harmonitzar elements cultes de l'expressionisme i el futurisme (mitjançant la FEKS o Fàbrica de l'Actor Excèntric), del Renaixement italià (composicions de plans a l'estil de Leonardo, per exemple) o del naturalisme de Stanislawski (en la direcció d'actors), juntament amb el caràcter d'espectacle popular de les atraccions, el music-hall o el circ, que tant van influir en el cinema primitiu. De Kulesov va aprendre la importància del muntatge.

Quan va començar utilitzava el denominat muntatge d'atraccions, en el qual els elements plàstics i dinàmics s'uneixen obeint les lleis naturals de l'associació d'imatges (per semblança o contrast) amb la finalitat d'aconseguir l'efecte emotiu previst sobre l'espectador. El seu primer llargmetratge, *La vaga* (1924), ja utilitzava aquesta modalitat de muntatge, alhora que anticipava bona part dels recursos expressius que enriqueixen les obres posteriors. Amb aquest film començava la col·laboració amb Eduard Tissé, el càmera que va

treballar amb ell en tota la seva producció.

El 1925, per commemorar l'aniversari de la revolta de 1905 contra el tsarisme, es va encarregar a Eisenstein la realització d'una pel·lícula sobre aquells esdeveniments. D'aquesta manera va néixer *El cuirassat Potemkin*. Estructurat en cinc actes igual que les tragèdies clàssiques, el film conté pocs moviments de càmera. El moviment ve donat pel muntatge de plans (1.346 plans) i pel moviment dels personatges dintre de cada enquadrament.

Els plans corresponents a la famosa seqüència de les escales d'Odessa estan construïts amb la precisió geomètrica pròpia dels quadres renaixentistes; el seu muntatge és de tal perfecció que ha estat probablement el més estudiat en la història del cinema per cineastes i teòrics com a model.

L'altre gran film d'Eisenstein, *Octubre* (1927), mostra l'enderrocament de Kerenski, un dels fenòmens més decisius de la Revolució del 1917. En aquesta pel·lícula utilitza l'anomenat muntatge intel·lectual: l'associació dels plans no té ja la finalitat principal de provocar sentiments, sinó de suscitar idees, reflexions sobre els fets. Amb aquesta finalitat, la utilització de la metàfora satírica hi és contínua. Els enquadraments segueixen manifestant una voluntat compositiva geomètrica amb relació a valors determinats; el seu dinamisme intern, però, obeeix més aviat a plantejaments de

l'expressionisme germànic.

Censura a *Octubre*

Dels 3.800 metres de la versió original, la pel·lícula va passar a tenir-ne només 2.200 després que se'n retallés una tercera part per censurar la presència de Leon Trotski, el qual havia caigut en desgràcia i havia hagut de marxar a l'exili. Naturalment la integritat de l'obra artística en va sortir perjudicada.

A les pel·lícules *El vell i el nou* o *La línia general* (1929), on tracta sobre la col·lectivització agrària, realitza un exercici d'allò que es coneix com a muntatge sobretonal (o polifònic, com l'anomenaria més tard l'autor): els plans metafòrics ara no s'afegeixen com a fragments importats d'un altre món de significació, sinó que emergeixen de la mateixa narració fílmica com a variants tonals, amb la naturalitat i el caràcter orgànic de les branques d'un mateix arbre.

Tanta subtileza en el tractament del llenguatge fílmic no va ser apreciada per les autoritats de la Unió Soviètica; de manera que Eisenstein, que veia el seu camí dificultat –per no dir impedit–, va fer un llarg viatge i es va instal·lar finalment a Estats Units, atent sempre a formes renovadores del realisme popular. Per indicació de Charles Chaplin, es va associar amb el novel·lista Upton Sinclair per filmar *¡Que viva México!* (1931-1932), un projecte ambiciós, però després de filmat no va poder fer ell mateix el

muntatge. I de sobte, va tornar a la Unió Soviètica.

De nou a l'URSS i ja rehabilitat davant les autoritats comunistes, va rebre l'encàrrec de realitzar *Alexander Newsky* (1938). Aquest film es basa en la vida del príncep de Nogorov, unificador de les terres eslaves russes. Les circumstàncies polítiques del moment del seu rodatge li van donar unes connotacions massa evidents, de signe proestalinista. La seva construcció obeeix a una forma operística i els seus enquadraments recorden obres del renaixement i el manierisme i també l'art de les icones russes.

Un interès estètic semblant s'observa en l'obra que tanca la brillant carrera d'aquest autor, *Ivan el Terrible*, plantejada com una trilogia, la primera part de la qual es va concloure en 1944 i la segona –titulada *La conjura dels boiards*– en 1946 (la tercera, que havia de ser filmada íntegrament en color, no es va realitzar per causa de la mort sobtada del director l'any 1948). Si l'estètica de *Newsky* obeeix a plantejaments musicals i pictòrics, la d'*Ivan* es fonamenta més en la recerca de formes arquitectòniques que donen solidesa a un món de poder gairebé sobrehumà. També contribueix a això la música de Prokofiev. Es conserva una col·lecció àmplia de predissenys dibuixats per Eisenstein, que testimonien quines eren les inquietuds del cineasta durant la llarga fase de preproducció, que es va allargar dos anys.

El lirisme de Dovzenko

Alexander Dovzenko (1894-1956) és un director de cinema ucraïnà, guionista de totes les seves pel·lícules, que es va iniciar com a pintor i humorista. Les seves obres cinematogràfiques es caracteritzen pel lirisme de les seves imatges i el caràcter poemàtic de la composició. *La muntanya del tresor* (1928) destil·la una visió panteística de la natura. *Arsenal* (1929) se situa a la seva Ucraïna natal, on s'observen els efectes de l'ocupació alemanya, la revolució i la guerra civil, i centra l'acció en la vaga a l'arsenal i el seu esclafament; les imatges de l'heroi afusellat que s'aixeca i continua caminant expressen tot l'idealisme dels joves cineastes soviètics.

La seva millor pel·lícula és *La terra* (1930), que es va fer per a una campanya de difusió de les granges col·lectives nacionalitzades; tot i així, les seves exquisitats formals i la idealització de la visió del món agrari van ser considerades per les autoritats culturals inadequades per al públic camperol a qui es dirigia.

Els directors europeus a Hollywood

Per concloure l'exposició d'aquest extens –i riquíssim– període de la història del cinema, hem de fer una breu menció d'un conjunt nombrós de

cineastes europeus destacats que van anar a parar als prometedors estudis de Hollywood al llarg dels "feliços anys 20", on van desenvolupar una tasca excel·lent.

Els motius d'aquesta primera gran arribada d'estrangers al cinema nord-americà van ser sobretot d'ordre econòmic: els productors de Hollywood (molts d'ells procedents també de l'emigració) buscaven assolir l'èxit i anul·lar la competència europea; d'altra banda, els cineastes d'Europa somiaven amb el paradís americà, els fruits més evidents del qual es difonien per totes les pantalles del món.

Van arribar de tots els països. Entre ells hi va haver belgues, com Jacques Feyder (*El petó*, 1930); francesos, com Max Linder (*Els tres mosqueters*, 1922; *Set anys de mala sort*, 1923); nòrdics, com Victor Sjöström (autor de la pel·lícula extraordinària *El vent*, de 1927) i Mauritz Stiller (*Hotel Imperial* i *La confessió*, 1927). El nucli més important i nombrós, però, va ser el dels centroeuropeus: el vienès Josep von Stenberg va fer pel·lícules excel·lents de contingut social, basades en el món del gangsterisme (*La llei de l'hampa*, 1927; *Les drassanes de Nova York*, 1928) i va llançar Marlene Dietrich a la fama amb la pel·lícula *L'àngel blau* (1930); els directors d'origen hongarès Alexander Korda i Michael Curtiz; els alemanys Paul Leni, F. W. Murnau (*Fer-se de dia*, 1927; *Tabú*, 1931) i el mestre de la comèdia Ernst

Lubitsch (*El ventall de Lady Windermere*, 1924; *La desfílada de l'amor*, 1929; *La vídua alegre*, 1934; *Ninotchka*, 1939; *Ser o no ser*, 1942). Amb ells, anaven també actors (Emil Jannings, Werner Kraus, Conrad Veit, Greta Garbo, Pola Negri), operadors (Karl Freund, Karl Strauss), guionistes (Carl Meyer) i fins i tot productors (Erich Pommer).

Un esment especial mereix el realitzador Erich von Stroheim (1885-1957), d'origen vienès, arribat als Estats Units cap al 1906. Va fer la seva carrera cinematogràfica a aquest país, i es va iniciar com a ajudant de direcció i actor a les grans obres dirigides per Griffith entre 1914 i 1918. Com a director, Stroheim es va caracteritzar per una gran exigència respecte a tots els mitjans que considerava necessaris per a la perfecció de les seves obres. La mateixa exigència va tenir també amb els actors, als quals demanava un esforç important d'identificació amb els personatges. Aquest perfeccionisme allargava notablement els metratges i el temps de realització i provocava conflictes constants amb els productors. Gairebé totes les seves pel·lícules van patir una amputació notable. La més important de les seves obres (i també la més retallada, ja que va passar de tenir deu hores de duració originals a tenir-ne una mica més de dues) és *Avarícia* (1924); s'hi fa un retrat de la vida ordinària i de la degradació que aquesta passió causa en els personatges i els ambients que els envolten.

A la primera fornada de cineastes emigrants va succeir-ne una altra, poc abans de la Segona Guerra Mundial, per la persecució antisemita del nazisme. Amb aquesta segona onada, van arribar figures de primera fila del cinema nord-americà de postguerra, com Fritz Lang, Max Reinhart, Bertold Brecht, Max Ophuls, Douglas Sirk, Kurt i Robert Siodmark, Anatole Livtak, Billy Wilder, Otto Preminger, Fred Zinnemann i Max Steiner.

Bibliografia

- **Barnes, J.** (1976). *The Beginnings of the cinema in England*. Nova York: Barnes & Noble.
- **Bertetto, P.** (1983). *Il cinema d'avanguardia*. Venècia: Marsilio.
- **Bordwell, D.; Thompson, K.** (1993). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós (Comunicación, 68), 1995.
- **Brownlow, K.; Kobal, J. N.** (1979). *Hollywood: The Pioners*. Nova York: Alfred A. Knopf.
- **Brunetta, G. P.** (1979). *Storia del cinema italiano 1895-1945*. Roma: Riuniti.
- **Burch, N.** (1987). *El tragaluç del infinito*. Madrid: Cátedra.
- **Diversos autors** (1991). *Surrealistes, Surrealisme i Cinema*. Barcelona: Fundació La Caixa.
- **Diversos autors** (1997). *Historia general del cine (vols. I, II, III, IV)*. Madrid: Cátedra.
- **Eisner, L. H.** (1988). *La pantalla diabólica. Las influencias de Max Reinhardt y del Expresionismo*. Madrid: Cátedra.

- **Fell, J. L.** (1977). *El filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- **Garçon, F.** (1994). *Gaumont, un siècle de cinéma*. París: Gallimard.
- **Kermabon, J.** (1994). *Premier empire de cinéma*. París: Centre Pompidou.
- **Krakauer, S.** (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barceloná: Paidós.
- **Langlois, H. (et alt.)** (1986). *Méliès, un homme d'illusions*. París: Centre National de la Photographie.
- **Lleida, J.** (1965). *Kino. Historia del film ruso y soviético*. Buenos Aires: Eudeba.
- **North, J.M.** (1972). *The Early Development of the Motion Pictures 1887-1909*. Nova York: Arno Press.
- **Porter Moix, M.** (1968). *Historia del cine ruso y soviético*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular.
- **Sánchez Biosca, V.** (1990). *Sombras de weimar. Contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- **Sánchez Vidal, A.** (1991). *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.