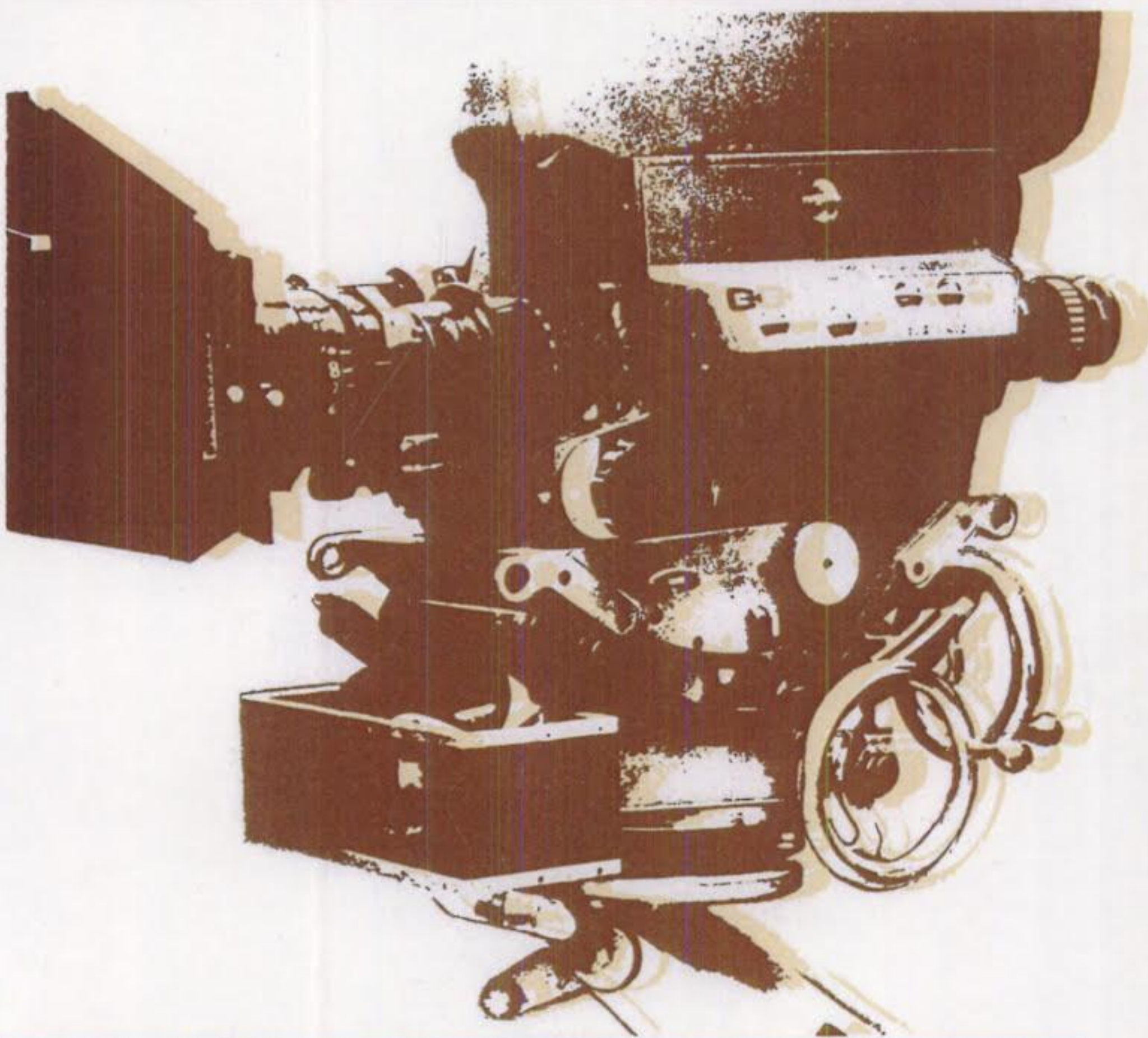


HISTORIA DEL CINE MUNDIAL

desde los orígenes



siglo
veintiuno
editores

Georges
Sadoul



siglo xxi editores, s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MEXICO, D.F.

siglo xxi editores argentina, s.a.

TUCUMÁN 1621, 7 N, C1050AAG, BUENOS AIRES, ARGENTINA

primera edición en español, 1972
decimonovena edición en español, 2004
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.
isbn 968-23-0533-0

primera edición en francés, 1949
octava edición en francés, revisada y aumentada, 1967
© by georges sadoul
título original: *histoire du cinéma mondial-des origines*
publicado por flammarion éditeur, paris

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en México/printed and made in Mexico

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
EL ARTE MUDO (1895-1930)	
I. EL INVENTO	5
II. LOS FILMS DE LUMIÈRE Y DE MÉLIÈS	16
III. LA ESCUELA DE BRIGHTON Y LOS COMIENZOS DE PATHÉ	35
IV. PRIMER FLORECIMIENTO NORTEAMERICANO	54
V. FRANCIA Y LA FILM D'ART (1908-1914)	61
VI. LOS CINES NÓRDICOS E ITALIANOS (1906-1924)	76
Dinamarca, 76; Suecia, 79; Italia, 85	
VII. LA ASCENSIÓN NORTEAMERICANA (1908-1918)	92
VIII. LAS REVELACIONES ALEMANAS	122
IX. EL IMPRESIONISMO FRANCÉS	147
X. LA EXPLOSIÓN SOVIÉTICA	163
XI. LA VANGUARDIA EN FRANCIA Y EN EL MUNDO	176
XII. EDIFICACIÓN EN HOLLYWOOD	189
LOS COMIENZOS DEL CINE HABLADO (1930-1945)	
XIII. ADVENIMIENTO DEL CINE HABLADO	209
XIV. QUINCE AÑOS DE CINE NORTEAMERICANO (1930-1945)	219
El documental y la escuela de Nueva York, 233	
XV. EL REALISMO POÉTICO FRANCÉS	245
XVI. NUEVO FLORECIMIENTO EN LA URSS (1930-1945)	269
XVII. FLORECIMIENTO EN INGLATERRA Y EN EUROPA (1920-1945)	285
Irlanda, 293; Checoslovaquia, 293; Polonia, 294; Austria, 295; Hungría, 296; Países ibéricos, 296	
LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA (1945-1962)	
XVIII. NEORREALISMO ITALIANO Y FILMS FRANCESES (1945-1960)	301
Italia, 301; Francia, 311; España, 320; Portugal, 322; Grecia, 323	
XIX. HOLLYWOOD EN 1945-1962	325
Canadá, 336; Australia, 338; Nueva Zelandia, 339	

XX.	INGLATERRA, SUECIA, PAÍSES NÓRDICOS (1945-1962)	340
	Gran Bretaña, 340; Suecia, 344; Dinamarca, 348; Noruega, 351; Finlandia, 351; Bélgica, 352; Holanda, 354; Suiza, 355; Alemania Federal (RFA), 356; Austria, 358	
XXI.	LA URSS Y LAS DEMOCRACIAS POPULARES (1945-1962)	359
	URSS, 359; República Democrática Alemana, 365; Checoslovaquia, 366; Polonia, 367; Hungría, 368; Yugoslavia, 369; Albania, 371; Bulgaria, 371; Rumania, 372	
	AFRICA, AMÉRICA LATINA, ASIA (1900-1962)	
XXII.	AMÉRICA LATINA (1900-1962)	377
	México, 377; Cuba, 381; América Central, 382; Puerto Rico, 383; Venezuela, 383; Perú, 384; Ecuador, 385; Bolivia, 385; Colombia, 385; Uruguay, 385; Paraguay, 386; Brasil, 386; Argentina, 390; Chile, 392	
XXIII.	EL EXTREMO ORIENTE (1902-1966)	394
	Japón, 394; Las Filipinas, 403; Indonesia, 404; China, 406; Hong-Kong, 413; Formosa, 414; Mongolia exterior, 415; Vietnam, 416; Vietnam del Norte, 416; Vietnam del Sur, 417; Corea, 417; Camboya, 418; Singapur y Malasia, 418; Tailandia, 419	
XXIV.	CINES INDIOS Y ASIÁTICOS	420
	India, 420; Birmania, 428; Ceilán, 429; Paquistán, 429; Afganistán, 430; Irán, 430	
XXV.	EL MUNDO ÁRABE Y EL ÁFRICA NEGRA	433
	Egipto (República Árabe Unida), 433; Irak, 437; Arabia Saudita, 438; Jordania, 438; Siria, 438; Líbano, 439; Turquía, 439; Israel, 440; Túnez, 442; Argelia, 443; Marruecos, 443; África negra, 444; Unión Sudafricana, 446; Kenia, 448; Nigeria, 448; Ghana, 449; Senegal, 449; Somalia, 450; República Malgache, 450	
	OTRAS TÉCNICAS	
XXVI.	LOS FILMS DE ANIMACIÓN (1890-1962)	453
	Checoslovaquia, 463; Francia, 465	
XXVII.	NUEVAS TÉCNICAS Y NUEVOS CINES	469
	Francia, 473; Italia, 476; Estados Unidos, 477; La escuela de Nueva York, 478; Gran Bretaña, 479; URSS, 480; Polonia, 482; Checoslovaquia, 483; Hungría, 484; Suecia, 485; España, 485; Argentina, 486; México, 486; Bra-	

sil, 486; Japón, 487; Canadá, 488; Hacia un cine indoamericano, 489; Mundo árabe, 489; Hacia un cine negro, 490; Conclusiones, 491

ANEXOS

ANEXO I: PUESTA AL DÍA (1965-1971) 495

La crisis de la conciencia burguesa, 504; El cine político, 512; Cine erótico, 516; El cine en el mundo: Estados Unidos, 518; Francia, 523; Italia, 528; Inglaterra, 530; Alemania Federal, 532; España y Portugal, 533; Países escandinavos, 535; Otros países europeos, 537; Países socialistas, 538; Checoslovaquia, 541; Yugoslavia, 543; Polonia, 544; Alemania Democrática, 545; Bulgaria, 545; Rumania, 546; Nuevas cinematografías distinguidas: Brasil, 546; Canadá, 549; Suiza, 552; África y países árabes, 554; Países árabes, 557; Medio Oriente, 559; Lejano Oriente: India, 560; Japón, 561; China, 564

ANEXO II: EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO 567

I. El festival de Viña del Mar, 569; II. Argentina, 571; III. Bolivia, 575; IV. Brasil, 577; V. Colombia, 581; VI. Cuba, 584; VII. Chile, 590; VIII. México, 593; IX. Uruguay, 598

PRINCIPALES OBRAS CONSULTADAS 601

Obras generales, 601; Obras consagradas a diversos países, 604

EL CINE MUNDIAL EN CIFRAS 616

Evolución de las salas entre 1950, 1960 y 1970, 617; Asistencia (por año) y entradas por habitantes hacia 1970, 617; Producción de largometrajes, 618; Recapitulación por continente, 618; Espectadores por continente (en millones), 620

DOSCIENTOS CINEASTAS. BIOFILMOGRAFÍAS RESUMIDAS 621

Código internacional de la OLICH, 621; Otras abreviaturas, 621

ENSAYO DE CRONOLOGÍA MUNDIAL. 1892-1966 678

INDICES

ÍNDICE DE CINES NACIONALES 745

ÍNDICE DE FILMS 747

ÍNDICE ANALÍTICO Y ONOMÁSTICO 791

INTRODUCCIÓN

Nació un arte ante nuestros ojos. La pintura o la música existen desde hace millones de años. Conocimos a Lumière y a Méliès, hubiéramos podido ver a Edison y a Reynaud.

Nació un arte ante nuestros ojos. Muchos de sus iniciadores viven aún, y sin embargo es difícil el estudio de sus orígenes. En una época en que los hombres conservan los menores testigos de sus menores actos, los archivos de este arte naciente casi se han volatilizado antes de que haya empezado a saberse que el cine había elaborado un lenguaje nuevo. El investigador tiene, pues, que obrar como un paleontólogo, reconstruir un animal basándose en algunos huesos, a la vez que desea que no vengan a echar abajo sus hipótesis descubrimientos posteriores.

Queda por escribir la historia del lenguaje empleado por las sombras chinescas o la linterna mágica, primeras narradoras ingenuas de cuentos en imágenes. Pero, bien visto todo, esos dos espectáculos ópticos apenas si influyeron en la narración del film más que la literatura, el teatro, la pintura o cualquier otro arte noble, las estampas de Épinal, los almanaques, los títeres, la caricatura o cualquier otro arte popular o menospreciado.

Pues pudo un arte nacer ante nuestros ojos porque no surgió en una tierra virgen y sin cultivo: se asimiló rápidamente elementos que tomó de todo el saber humano. Lo que constituye la grandeza del cine es que es una suma, una síntesis también de otras muchas artes.

“El cine es también una industria, y otras muchas cosas” (Louis Delluc). Van Gogh murió sin haber vendido un solo cuadro, Rimbaud hubiera podido desaparecer dejando sólo el manuscrito de sus poemas. No por eso dejaron sus obras de abrirse camino después de ellos. Habían podido elaborarse al precio de compra poco dispendioso de papel y tinta, de lienzos y colores. Antes de enseñar una bobina de un gran film moderno, es preciso haber gastado previamente varios millones. No puede imaginarse a un cineasta que pone en escena grandes films desconocidos de todos. La necesidad de emplear grandes capitales presenta a los creadores condiciones precisas para la elaboración de sus obras. Por lo tanto, es imposible estudiar la historia del cine como arte —lo que es el objeto de nuestro libro— sin evocar sus aspectos industriales. Y la industria es inseparable de la sociedad, de su economía, de su técnica.

Nuestro designio, pues, es estudiar el cine como un arte estre-

chamente condicionado por la industria, la economía, la sociedad, la técnica.

Hemos dividido esta *Historia del cine* en tres grandes partes: "El arte mudo" (1895-1930), "Los comienzos del cine hablado" (1930-1945), "La época contemporánea" (1945-1962) y, en fin, seis capítulos estudian los cines de América Latina, de Asia y de África, los films animados, las nuevas técnicas y las nuevas olas.

Por otra parte, hemos aumentado el número de las biofilmografías publicadas en un apéndice que desde ahora se titula "Doscientos cineastas". Y la evolución reciente, sobre todo en África, nos permitió ampliar este esbozo de una primera *Historia del cine mundial*.

EL ARTE MUDO

(1895-1930)

CAPÍTULO I

EL INVENTO

El cine, que hace desfilar ante nuestros ojos veinticuatro (y en otro tiempo, dieciséis) imágenes por segundo, puede darnos la ilusión de movimiento porque las imágenes que se proyectan en nuestra retina no se borran instantáneamente. Esta cualidad (o esta imperfección) de nuestro ojo, la *persistencia retiniana*, transforma un tizón que se agita en una línea de fuego. El fenómeno fue comprobado por los antiguos, y su estudio se esbozó en los siglos XVII y XVIII con Newton y el Caballero d'Arcy. Hubo, no obstante, que esperar los trabajos de Peter Mark Roget, inglés de origen suizo, para entrar en el camino que llevó hasta el cine. Como aplicación de sus trabajos, un ilustre físico británico construyó en 1830 la *rueda de Faraday*, que describen todos los tratados de física, mientras que John Herschel, al imaginar una nueva experiencia de física recreativa, dio nacimiento al primer juguete óptico que utilizó dibujos. El *taumátropo*, creado en 1825 por Fitton y por el doctor Paris, es un simple disco de cartón que lleva en su recto y en su verso dos dibujos que se superponen para nuestro ojo cuando se les hace girar rápidamente.

Los aparatos que crean simultáneamente en 1832 Joseph Plateau, joven físico belga, y el profesor austriaco Stampfer, utilizan los dispositivos esenciales de la rueda de Faraday (disco dentado que se observa en un espejo) y los dibujos del taumátropo.

Los inventos de estos dos investigadores son simultáneos y sin ninguna influencia recíproca. El progreso futuro estaba implícitamente contenido en los trabajos precedentes de los físicos ingleses. Sin embargo, Plateau parece haber rebasado a su rival en los resultados que obtuvo de la construcción de su *fenaquistiscopio*: sienta en principio que su disco de cartón dentado (o agujereado por dientes) puede servir lo mismo para reconstruir el movimiento partiendo de una serie de dibujos fijos que para descomponerlo observando una serie de imágenes fijas. Lo cual es sentar, ya en 1833, los principios mismos del cine, tanto para la reproducción como para el registro.

En Viena, en París, en Londres, esos aparatitos salen de los gabinetes de física para convertirse en juguetes, que describe minuciosamente Baudelaire, en 1851, lamentando que su precio demasiado elevado los reserve a los más afortunados. Un inglés, Horner, les dio una forma nueva con el *zoótropo* (1834), que lleva una banda de imágenes sobre cartón que anuncia lejanamente el film.

Esos aparatos podían por sí solos dar nacimiento al dibujo animado moderno, sobre todo cuando el general austriaco Uchatius los proyectó en una pantalla, en 1853, combinándolos con la linterna mágica descrita ya en el siglo xvii por el jesuita Kirscher. Mas, para que naciese el cine propiamente dicho, había que utilizar la *fotografía*. Plateau lo preconizó hacia 1845, pero no pudo realizar ningún trabajo: sus apasionadas investigaciones lo habían dejado ciego. Y si se hubieran seguido entonces sus consejos, se habría tropezado con imposibilidades técnicas.

En efecto, el cine supone la *instantánea*. La fotografía ha universalizado hoy esta idea; pero estaba lejos de ser ni siquiera sospechada cuando en 1839 el gobierno francés compró sus patentes a Mandé Daguerre y a los herederos de Nicéphore Niepce, para regalar al mundo uno de los inventos modernos más maravillosos.

La primera fotografía de Niepce, hacia 1823, *La table servie*, había necesitado catorce horas de exposición. Los primeros *daguerrotipos* fueron bodegones o paisajes: la exposición necesaria en 1839 aún pasaba mucho de la media hora. Nadie se extrañaba de esas dilaciones: la fotografía era para todos una forma nueva de dibujo, el medio de fijar químicamente las imágenes de las cámaras negras (*camera obscura*) empleadas por los artistas desde comienzos del Renacimiento.

A partir de 1840 el tiempo de exposición se redujo a veinte minutos, y se obtuvieron los primeros retratos de modelos maquillados, inmovilizados, que sudaban a pleno sol y con los ojos obligatoriamente cerrados. Poco después uno o dos minutos bastaban. Pero hubo que esperar el procedimiento del colodión húmedo, que se generalizó a partir de 1851, para que naciese la fotografía con sus placas de vidrio, de las que podían sacarse muchas copias o pruebas. El tiempo de exposición se redujo entonces a unos segundos, y una nueva profesión artesanal, la de fotógrafo, empleó en seguida a decenas de miles de personas.

Fue en sus talleres donde se realizaron, a partir de 1851, las primeras *fotografías animadas* (Claudet, Duboscq, Herschel, Wheatstone, Wenham, Seguin, etc.). A todos estos realizadores o investigadores les impidieron las complicaciones del colodión húmedo obtener *tomas de vistas*, impresionar una decena de imágenes durante el segundo en que se verifica un movimiento. Se vieron obligados a recurrir al expediente de las *exposiciones sucesivas*. Si se trataba de mostrar a un hombre bajando un brazo, se le fotografiaba con el brazo levantado. Después de cargar de nuevo el aparato se le volvía a retratar con el brazo un poco más bajo, y así sucesivamente. Procedimiento imperfecto, pero que antes de 1870 permitió a Dumont, a Cook, a Ducos du Hauron sobre todo, profetizar los usos futuros del cine y algunas de sus técnicas (*acelerado, retardado, cine astronómico, etcétera*).

El inglés Muybridge debía operar en San Francisco, después de 1872, las primeras tomas de vistas. Un multimillonario californiano, Leland Stanford, enriquecido por el comercio y los ferrocarriles, había hecho una apuesta sobre la andadura y las actitudes del caballo al galope, tal como las había descrito en 1868 el sabio francés Marey. Este excéntrico gastó una fortuna para que Muybridge pudiera hacer construir el extraordinario dispositivo siguiente:

A lo largo de una pista por la que corrían unos caballos estaban situadas veinticuatro cabinas, cámaras oscuras en las que veinticuatro operadores preparaban, a toque de silbato, veinticuatro placas de colodión húmedo; porque en este procedimiento las placas dejan de ser sensibles al cabo de unos minutos, en cuanto se secan. Cargados los veinticuatro aparatos, se lanzaba a la pista a los caballos, que se fotografiaban a sí mismos al romper unos bramantes colocados en su recorrido.

Se necesitaron varios años (1872-1878) para poner a punto este dispositivo. Se tropezó con errores pintorescos, como el de bramantes demasiado fuertes, que no se rompían y arrastraban en una caída común cabinas, aparatos, placas y operadores.

A partir de 1878 se publicaron en todas partes las fotografías tomadas en California. Provocaron el entusiasmo de los investigadores científicos y la indignación de los artistas académicos, quienes pretendieron que la fotografía "veía mal".

El fisiólogo Marey realizaba desde hacía veinte años investigaciones sobre los animales en movimiento por medio de su método gráfico fundado en el empleo de un estilete que traza una línea sobre negro de humo. En 1882, después del viaje de Muybridge a Europa, el sabio se decidió a emplear la fotografía en sus experimentos. Facilitó su tarea la reciente salida al comercio de las placas fotográficas de gelatina-bromuro. En adelante se pudieron obtener fácilmente pruebas instantáneas con productos preparados de antemano y que se conservaban durante varios años.

Después de haber hecho construir un *fusil fotográfico* —perfeccionando el *revólver fotográfico* elaborado en 1876 por el astrónomo Janssen—, Marey prosiguió sus trabajos con ayuda del *cronofotógrafo de placa fija* (1882), que se convirtió en el *cronofotógrafo de placa móvil* mediante la adaptación de rollos de película Kodak recién salidos al comercio. En octubre de 1888 Marey presentó a la Academia de Ciencias las primeras tomas de vistas en película. Prácticamente había realizado la cámara y la toma de vistas modernas.

Los trabajos de Marey determinaron los esfuerzos de Londe en Francia, de Anschütz en Alemania, etc. Poco después de haber presentado el fisiólogo su primera cinta a la Academia de Ciencias, Leprince y Friese Greene obtuvieron en Inglaterra re-

sultados idénticos (1888-1890). Lograron proyectar sus cintas en una pantalla, en laboratorio o en una demostración ocasional, como lo hará más tarde Marey y después su colaborador Demeny. Las cintas de Leprince y de Friese Greene estaban perforadas, dispositivo esencial para obtener la fijeza de las imágenes necesaria para una buena proyección. La perforación había sido adoptada en la misma época por Reynaud, creador del *dibujo animado*.

Reynaud, hijo de un grabador de medallas y de una institutriz, artesano y autodidacto de genio, construyó en 1877 un *praxinoscopio* que perfeccionaba el zoótropo de Horner con el empleo de un tambor de espejos. Transformando poco a poco este humilde aparato (*praxinoscopio, teatro de proyecciones, etc.*), Reynaud construyó en 1888 su *teatro óptico* (en el que utilizaba cintas perforadas) con ayuda del cual pudo dar, a partir de 1892 y durante cerca de diez años, en el museo Grévin, de París, las primeras representaciones públicas largas de dibujos animados, en colores, proyectados en una pantalla. Componían sus programas cintas que duraban diez o quince minutos cada una. Reynaud había empleado ya la técnica esencial del dibujo animado moderno (disociación de las figuras animadas y del *decorado*, calcos sucesivos en hojas transparentes, *trucajes, circuitos cerrados*, etcétera).

En la misma época Edison hizo entrar el cine en una etapa decisiva, al crear la película moderna de 35 mm con cuatro pares de perforaciones por imagen. El famoso inventor, después de haber emprendido la fabricación industrial de las *lámparas incandescentes*, acababa de realizar la primera distribución de electricidad en gran escala. Había permitido, así, la constitución por la General Electric de un trust mundial de electricidad, bajo la égida de la banca Morgan.

En 1887, terminada esta tarea, Edison quiso perfeccionar el *fonógrafo* —que había construido en otro tiempo al margen de sus trabajos sobre el teléfono— combinándolo con la fotografía animada. Después de algunos ensayos infructuosos, adoptó los dispositivos del cronofotógrafo de Marey. El perfeccionamiento esencial que introdujo en él el inglés Dickson, que hacía sus investigaciones bajo la dirección de Edison, fue la perforación de las cintas y el empleo de films sobre celuloide, de 50 pies (15.25 m) de largo, fabricadas especialmente para las empresas de productos fotográficos Eastman Kodak.

Edison se negó a proyectar en público sus films sobre una pantalla, por parecerle que así se mataría “la gallina de los huevos de oro”, pues no había, según él, ninguna probabilidad de que el público se interesase por el cine mudo. Como había fracasado en su busca del cine hablado, proyectando personajes de tamaño natural, se decidió a lanzar al comercio, en 1894, sus

quinetoscopios, aparatos de anteojos, grandes cajas que contenían películas perforadas de 50 pies.

Inmediatamente, en todos los países del mundo decenas de inventores buscaron el modo de proyectar esos films en una pantalla. Tenían, para ello, que resolver un problema teóricamente muy sencillo: hacer desfilas los films por una linterna mágica, animándolos de un movimiento discontinuo mediante el empleo de dispositivos mecánicos clásicos (cruz de Malta, excéntrica, álabes, etc.). Para sus proyecciones utilizaron ya copias positivas de films de Edison, adquiridas en el comercio, ya films del formato Edison, impresionadas por ellos en cronofotógrafos imitados de los aparatos de Marey.

El vencedor en esta carrera tras el invento había de ser el primero que lograra dar una serie de representaciones públicas y de paga. Porque, desde 1888, las proyecciones de laboratorio o las demostraciones públicas sin ningún futuro habían sido numerosas.

En 1895 se multiplicaron las primeras representaciones de cine. Los realizadores casi siempre se desconocían entre sí, lo que provocó en seguida interminables controversias sobre el invento del cine. Los Estados Unidos, donde se habían vendido los primeros quinetoscopios, llegan los primeros con Acme Le Roy y Eugène Lauste (representaciones aisladas y sin resonancia a partir de febrero), Dickson, Latham y sus hijos (serie de representaciones interrumpidas rápidamente por la deserción del público, en mayo, en Nueva York), Armat y Jenkins (sesiones dadas con mediano éxito en septiembre, en Atlanta). Poco después conoce Alemania las proyecciones de Anschütz (octubre, demostraciones públicas aisladas en Berlín) y de Max Skladanowski (octubre, serie de representaciones dadas en un gran café cantante y que duraron varias semanas, a pesar de la mediocridad y la brevedad de los films).

Pero ninguno de esos espectáculos fue acogido con el éxito enorme que obtuvo el cinematógrafo Lumière, a partir del 28 de diciembre de 1895, en el Grand Café, bulevar des Capucines en París.

Louis Lumière, que dirigía con su padre y su hermano una importante fábrica de productos fotográficos en Lyon, había empezado sus trabajos desde la llegada a Francia de los primeros quinetoscopios (en 1894). Había construido un cronofotógrafo empleando para su entrenamiento la *excéntrica de Hornblauer* y una película fabricada en Lyon en el formato Edison. Después de diversas demostraciones públicas, a partir de marzo de 1895, Lumière hizo fabricar su cinematógrafo —que era a la vez cámara, proyector e impresora— por los talleres que dirigía Carpentier, y realizó así un aparato muy superior a todos sus competidores. Su perfección técnica y la novedad sensacional de los asuntos de sus films aseguraron su triunfo universal.

Decenas de operadores, formados por Louis Lumière, esparcieron su aparato por todo el mundo, e impusieron a la mayoría del globo la palabra "cinematógrafo" (o sus abreviaciones *cinema*, *cine*, *kino*, etc.) para designar un espectáculo nuevo. El zar, el rey de Inglaterra, la familia imperial austriaca, todas las cabezas coronadas quisieron ver el nuevo aparato y se convirtieron en sus agentes de publicidad.

En los Estados Unidos, las primeras representaciones del cinematógrafo tuvieron lugar poco después de las del *vitáscopo* Armat-Edison, pero el éxito del aparato francés rebasó con mucho el del proyector que patrocinaba el gran inventor. Seis meses después, su éxito tuvo un buen competidor en los Estados Unidos, después en Europa, en el *biógrafo*, concebido por Lauste y Dickson y explotado por una poderosa sociedad financiera en la que participaba el hermano del presidente MacKinley. En Londres, Louis Lumière había vencido a William Paul por una cabeza escasa en sus primeras representaciones. Pero se hizo fabricante de aparatos, y después director de escena. En Francia, Méliès debutó con un aparato William Paul, Léon Gaumont lanzó el cronofotógrafo de Demeny, en tanto que Charles Pathé encargaba a Henri Joly sus primeros aparatos.

A fines de 1896, el cine había salido definitivamente del laboratorio. Los aparatos patentados se contaron desde entonces por centenares. Lumière, Méliès, Pathé y Gaumont en Francia, Edison y la Biograph en los Estados Unidos, William Paul en Londres, ya habían echado las bases de la industria cinematográfica, y todas las noches miles de personas se apiñaban en salas oscuras.

Hemos pasado rápidamente revista al invento de los aparatos, porque nuestro objeto esencial es la historia del arte: el arte del film. Estudiemos ahora las imágenes animadas que fueron los antepasados más lejanos del cine, los primeros balbuceos de un lenguaje nuevo.

El taumátropo de 1825 era, en su forma más clásica, un disco de cartón que tenía en el recto un pájaro y en el verso una jaula. El disco giraba y el pájaro estaba en la jaula. Aquí nada es animado todavía. Se trata únicamente de una *sobreimpresión*¹ de imágenes que se quería que fuese lógica y cuyos asuntos eran sencillos. El juguete estuvo de moda, se litografiaron finamente en colores sus asuntos elementales. Así, se vieron en los bazares de Londres, París o Viena un jinete y su montura, un decapitado y su cabeza, las dos mitades de una casa, las dos partes de una palabra, una bailarina y su pareja, un cazador y la pieza cobrada,

¹ Procedimiento fotográfico que consiste en superponer dos imágenes en un mismo clisé.

etc., que el taumátropo unía en una sola imagen al girar como un torbellino.

Stampfer, de Viena, era profesor de geometría y la rueda de Faraday en que se inspiraba le había mostrado sectores coloreados derivados del *disco de Newton*. El austriaco, en su *estroboscopia*, hizo moverse primero rosetones, engranajes, sólidos, en revolución. Primeros balbuceos del cine científico aplicado a la enseñanza.

Pero en Viena como en Lieja, Stampfer y Plateau en seguida trataron de animar al hombre, y de darle relieve por el movimiento en una tercera dimensión, esto algunos años antes del invento del *estereoscopio*. La primera imagen que Plateau hizo dibujar a su amigo Madou fue la de un paje de estilo trovador girando sobre los talones. Stampfer, por su parte, hizo ejecutar la imagen de un saltarían torbellinesco.

Una vez disipada la embriaguez de las primeras posibilidades técnicas, la elección del asunto se impuso a los fabricantes de juguetes. El campo era limitado: había que ejecutar un movimiento simple y que pudiera repetirse indefinidamente, en circuito cerrado, como dicen hoy los especialistas del dibujo animado.

Un caballo saltando, un perro sabio, un gimnasta, un danzarín equilibrista, una bailarina, una pareja bailando vals, un trapeceista, boxeadores, luchadores, duelistas, un bebedor, dos bomberos con su bomba, un enfermo cómico visto en *gran plano*² y a quien le duelen las muelas, un carpintero que sierra una tabla, un gendarme y un ladrón, un herrero en su yunque, un barbero, una gallina picoteando, payasos... fueron algunos de los temas clásicos.

Reynaud repitió, en 1877, para su praxinoscopio, la mayor parte de los temas tradicionales de los zoótropos y los perfeccionó, antes de inventar otros nuevos. Reynaud, como Stampfer o Plateau, utilizó la *profundidad de campo*.³ Sus antecesores parecen haberse limitado a hacer girar sin cambiar de sitio a un personaje o a una pareja. Émile Reynaud hizo alejarse y después acercarse a varios grupos de bailarines, patinadores, escolares, payasos. Por otra parte, utilizó el gran plano, imitando a predecesores más lejanos. Finalmente, encontró en las tomas de vistas de Muybridge y de Marey el medio de hacer galopar correctamente a sus caballos.

² El gran plano sólo muestra el rostro; el *primer plano*, el busto; el *plano americano*, el personaje de medio cuerpo; el *plano medio*, el personaje de cuerpo entero, y el *plano general*, varios personajes en una escenografía.

³ La utilización de la *profundidad de campo* es un procedimiento de puesta en escena que hace moverse a los personajes de delante hacia atrás, o viceversa, y no solamente en un solo plano. El *campo* es la extensión fotografiada por la cámara.

La primera cinta de Reynaud para su teatro óptico, titulada *Le clown et ses chiens*, repetía un tema zootrópico clásico desde Plateau. Reynaud sustituyó un movimiento rápido y cíclico, infinitamente repetido, por evoluciones más complicadas. Este primer ensayo aún no es más que una "muestra" antes de la verdadera representación.

Un bon bock, que emprende en seguida, se deriva también de un tema zootrópico: *Le buveur*. Pero la acción se complica. Reynaud borda sobre ese sencillo tema una farsa —o como nosotros diríamos, un *sketch*— visiblemente inspirado en las entradas de los payasos o en las pantomimas entonces de moda.

La acción de *Pauvre Pierrot* se ha desprendido ya de las influencias primitivas. Pierrot corteja a Colombina, pero es mantenido y golpeado por Arlequín. El film dura doce minutos y tiene canciones cantadas. Es un ensayo de *teatro dibujado*, o, como dice el cartel del museo Grévin, una *pantomima lumínica*.

Autour d'une cabine es la obra más rica y más complicada. En este film, que dura un cuarto de hora, se ven aparecer *escenas o cuadros*, casi verdaderas *secuencias*.⁴

Al principio de la cinta, las farsas de los bañistas crean una atmósfera de playa, completada por el vuelo insistente de las gaviotas. Ese vuelo fue uno de los atractivos del film, ya que constituía una novedad en el teatro. Además, se desarrolla una intriga sencilla, viva e irónicamente llevada. Llega a la playa una pareja de parisienses. Un *copurchic* corteja a la parisiense y se hace dar unos puntapiés por haberla espiado mientras se desnudaba en su caseta. La pareja nada, el *copurchic* se encierra en la caseta de la parisiense; después de una pequeña trifulca el film termina con el paso de una barca cuya vela desplegada dice: "La representación ha terminado".

Autour d'une cabine tiene ya todos los caracteres clásicos del dibujo animado moderno: cierta duración, un guión ingenioso, personajes bien tipificados, *gags*,⁵ trucajes, una historia bien llevada y bien contada, una música sincronizada, un bello decorado y todo el encanto del color.

Reynaud supo, además, conseguir lo que muchos de sus sucesores no pudieron realizar después. Creó personajes dibujados que son hombres, no caricaturas o figurines impersonales para catálogos de novedades. Ve a sus criaturas con ironía y humor, sin deformarlas excesivamente. Su parisiense o su *copurchic* son humanos. Están lejos de la amable monstruosidad de Mickey o de Donald como de la insulsez de Blanca Nieves o de su Príncipe Encantador, para tomar nuestros puntos de comparación en Disney.

⁴ *Secuencia*: sucesión de planos.

⁵ *Gag*: efecto cómico visual inesperado, como el chorro de agua de *L'arroseur arrosé*, las tartas de crema de las cintas cómicas norteamericanas, etc.

Un rêve au coin du feu anuncia las evocaciones, los sueños, los *flashbacks*.⁶ La cinta, como nosotros la conocemos, estaba no obstante lejos de la perfección de *Autour d'une cabine*. Hay poco que decir de las *fotoescenas*, donde Reynaud utilizó la fotografía, sino que empleó verosímilmente el plano americano en *Le premier cigare*, interpretado por el actor Galipaux, para que se viesen mejor las expresiones de su cara.

Poco después de las primeras representaciones del teatro óptico, el fonoscopio de Demeny, que vulgarizó las experiencias de laboratorio de Marey, había mostrado por primera vez el retrato animado de un hombre diciendo: "¡Viva Francia!" o "¡Te amo!" Esta revelación de un gran plano animado (durante una fracción de segundo) fue una revelación cuya importancia subrayó el mismo Edison.

El gran plano se repitió en uno de los primeros films realizados por Dickson para el quinetoscopio: *El estornudo de Fred Ott*.

Las cintas rodadas por Dickson son, propiamente hablando, los primeros films. Su duración no pasa de treinta segundos; pueden, como las cintas de los zoótropos, repetirse en circuito cerrado. Los espectadores las ven a través de una lupa que les muestra imágenes más pequeñas que una tarjeta postal.

"La idea [del quinetoscopio] —había dicho Edison— me vino del pequeño aparato llamado zoótropo... Mi aparato no es más que un pequeño modelo destinado a ilustrar el estadio actual de mis investigaciones." Este programa se aplicó a los primeros cincuenta films del quinetoscopio. Bailarines, acróbatas, gimnastas, trapevistas, perros saltadores, gatos sabios, boxeadores, luchadores, dentistas, barberos, todos los temas clásicos del zoótropo fueron repetidos por Dickson. Sólo que las dos docenas de dibujos son sustituidas por medio millar de fotografías. En las cintas de zoótropo hay utilería, pero no escenografía. Lo mismo pasa con los films de Edison, realizados casi todos en el interior del primer estudio, llamado Black Maria. Siluetas blancas se agitan sobre un fondo negro y por lo general son tan inhumanas como peleles. Se las puede comparar con sombras chinescas en negativo.

Varios films de Dickson constituyen, no obstante, excepciones y anuncian el porvenir del film: el tema zootrópico fue tratado en otro estilo.

El empleo del gran plano basta por sí solo para demostrar que vemos hombres, y no fantoches. Cuando el "Profesor Sandow", fotografiado en plano americano, hace funcionar sus músculos, su cara y su cuerpo adquieren tanta importancia que se disipa la abstracción del fondo negro. Esta vez estamos desde luego ante una fotografía viva.

⁶ *Flashback*: forma de narración que rompe el orden cronológico de los acontecimientos.

En *Salvamento de un bombero*, una escala puesta de través sobre el fondo negro y el humo que baña la escena bastan para crear una escenografía viva. Lo mismo ocurre cuando se multiplican el mobiliario o las figuras humanas: en *El Dr. Colton anestesia y arranca una muela* (que es la primera actualidad reconstruida); en esos combates de boxeo en que los espectadores ignoran el fondo negro. *La nueva barbería* y *El nuevo bar* constituyen verdaderas escenas de género y casi tienen una escenografía. Estos films son los mayores éxitos del quinetoscopio.

Volviendo a los métodos empleados para las grabaciones destinadas a los fonógrafos Edison, Dickson había hecho interpretar sus films a artistas de *music-hall*, cuyos nombres sirvieron para la publicidad del quinetoscopio. Práctica que anuncia el reinado de las *vedettes*. Y la mayor parte de los films contienen los números habituales de esos artistas, con lo que Dickson es el primero en hacer teatro filmado. Esto anuncia a Méliès...

Se le ocurrió a Dickson agrupar a muchos personajes en la escena de su estudio: así, en una reproducción del final de la revista *Hoyt's Milk White Flag* agrupó en escena a treinta y cuatro personas con disfraces. Pero como las imágenes tenían el pequeño formato del quinetoscopio, la aglomeración producía confusión y aquellos ensayos con muchos personajes tuvieron poco éxito.

Cuando Dickson salió del Black Maria para trabajar en el taller de un fotógrafo neoyorquino, se acentuó su evolución. *Fumadores de opio* o *Pleito en una lavandería china* tienen todos los caracteres de la puesta en escena primitiva cuyas leyes establecerá Méliès unos meses más tarde: escenografía, actores, vestuario, maquillaje y guión, este último muy elemental.

Edmond Kuhn, que sustituyó en seguida a Dickson en el estudio de Edison, era fotógrafo profesional y, olvidando todas las convenciones del zoótropo, hizo sencillamente fotografía animada. Pero el peso y la complicación de la cámara Edison lo tenían clavado al estudio, de donde no salió hasta después del éxito de los primeros films de Lumière.

Kuhn dirigió dos films famosos: uno, *La muerte de María Estuardo*, en el que, ante numerosos personajes, el verdugo decapita a la reina y presenta al público la cabeza cortada; *The May Irvin-John C. Rice Kiss*, que filmó en gran plano un episodio de una obra teatral de éxito. *The Kiss* no era el primer gran plano del cine. Pero fue el primero que tuvo un gran éxito. Su erotismo ingenuo anunciaba la clásica conclusión de mil films de final feliz.

The Kiss tuvo su pleno éxito en la soledad creada por el quinetoscopio. Se hacían para éste danzas de vientre, *déshabillés* en paños menores y *french cancons*, que atraían a una clientela de

señores solos. La boga del cine de visión individual se mantuvo hasta nuestros días sólo para esos "temas especiales".

Esos films preceden sólo en algunos meses a las proyecciones del vitáscopo. El atractivo de éstos fue un film coloreado a mano por la mujer de Kuhn, en donde se veía a la bailarina Annabelle agitar largos velos a la manera de la Loie Fuller. Con este film, el color intervenía por primera vez en el cine.

Los primeros films (los del quinetoscopio), dirigidos por Dickson y después por Kuhn, repiten, pues, fielmente al principio los temas del zoótropo, pero acaban por crear escenas de género y por reconstruir "actualidades". Esos films de estudio, interpretados por actores, hacen uso de utilería, y después de escenografía; fotografían el *music-hall* y el teatro. Su interés es aún ligero. Su calidad fotográfica es mediocre, a causa del grano grueso de las primeras emulsiones. Muchos temas del quinetoscopio se repetirán en los primeros films destinados a la proyección, donde su éxito no podrá competir con el de los films del cinematógrafo.

CAPÍTULO II

LOS FILMS DE LUMIÈRE Y DE MÉLIÈS

Louis Lumière era fotógrafo, y para llevar a término su cinematógrafo no necesitó estudiar detenidamente los zoótropos. Sus films presentan un carácter original: son, de manera sistemática, fotografías animadas.

Louis Lumière, que realizó en 1895 algunas docenas de films, eligió sus asuntos a la manera de los fotógrafos aficionados que hicieron fortuna de su fábrica de productos fotográficos. Pero refinó su técnica: era uno de los primeros fotógrafos de su tiempo, un especialista de la instantánea, tenían un gran sentido de la composición y del *encuadre* de sus asuntos.

El primer film de Louis Lumière, *La sortie des usines* —casi un film publicitario—, fue proyectado en público durante una conferencia sobre el desarrollo de la industria fotográfica en Francia. Las obreras con faldas acampanadas y sombreros de plumas y los obreros empujando sus bicicletas dan hoy a ese simple desfile un encanto ingenuo. Detrás del personal iban los patronos, en una victoria tirada por dos caballos. Y el portero volvía a cerrar las puertas.

El industrial lyonés rodó otros cuadros anecdóticos en su fábrica: *Le charpentier*, *Le forgeron*, *La démolition d'un mur*, etc. Trató con predilección los asuntos clásicos del aficionado —los tranquilos placeres de la vida familiar: *Le déjeuner de bébé*, *Le bocal des poissons rouges*, *Querelle enfantine*, *Baignade en mer*, *La partie d'écarté*, *La partie de tric-trac*, *La pêche à la crevette*, etcétera.

La serie de esos films resulta ser, al mismo tiempo que un álbum de familia, un documental social no deliberado de una familia francesa acaudalada de fines del siglo pasado. Lumière ofrece el cuadro de un éxito bien asegurado, y sus espectadores se ven en la pantalla tales como son o como querrían ser.

Fue en La Ciotat, en la bella finca de su padre, donde se rodaron algunas de esas escenas familiares. Auguste Lumière había filmado allí *Brûleuses d'herbes*, que tuvo mucho éxito por los efectos de humo que dan profundidad a las proyecciones animadas. Louis Lumière cinematografió allí una *Barque sortant du port*, que es un logro fotográfico notable. El contraluz da a las olas todo su relieve; el encuadre, original y feliz, coloca en uno de los ángulos superiores del cuadro a las dos señoras

Lumière y a sus bebés. Trasciende de ese cuadro una poesía indudable.

La llaneza domina *Le déjeuner de bébé*, donde el padre en mangas de camisa (Auguste Lumière) y la madre con un bello jubón de seda rayada admiran con ternura las caras y los gestos de un bebé que toma su papilla mientras agita un barquillo. En el primer plano, el servicio de café, de plata, y las botellas de licor aparecen sobre una bandeja. La escena está tratada en plano americano para que el espectador pueda saborear las expresiones simples y naturales de los tres intérpretes.

Los dos films más famosos y más frecuentemente imitados de Louis Lumière, *L'arrivée d'un train* y *L'arroseur arrosé*, contienen en germen la posibilidad de importantes progresos ulteriores.

En *L'arrivée d'un train*, la locomotora llegaba desde el fondo de la pantalla, se lanzaba sobre los espectadores y los hacía estremecerse: temían ser aplastados. Así, identificaban su visión con la del aparato: la cámara se convertía por primera vez en un personaje del drama.

En ese film Louis Lumière había utilizado todos los recursos de un objetivo con profundidad de campo muy grande. Primero se ve, pues, la estación vacía (plano general) con un hombre de cuadrilla que pasa por el andén con una carretilla. Después aparece, en el horizonte, un punto negro que crece rápidamente; la locomotora ocupa en seguida casi toda la pantalla y se lanza sobre el espectador. Los vagones se detienen a lo largo del andén. Se acercan numerosos viajeros y, entre ellos, la señora Lumière madre, con esclavina escocesa, a la que acompañan dos de sus nietos. Las portezuelas se han abierto. Los viajeros suben o bajan. Entre ellos, "el galán y la dama joven" involuntarios: un joven campesino provenzal con un bastón en la mano y una muchacha muy bella y muy joven vestida toda de blanco. Esta ingenua titubea con una timidez natural cuando ve el aparato y lo pasa para subir al vagón. Pero el campesino y la muchacha han sido vistos en gran plano, con perfecta claridad.

Todos los planos sucesivos que usa ahora el cine fueron en realidad utilizados en *L'arrivée d'un train*, desde el plano general del tren que llega en el horizonte hasta el plano cercano. Pero estos planos no están separados, recortados, sino unidos por una especie de *travelling*¹ inverso. La cámara no se desplaza, pero los objetos, o los personajes se alejan o se acercan constantemente a ella. Y esa perpetua variación del punto de vista permite extraer del film toda una serie de imágenes tan diferentes como los planos sucesivos de una *edición*² moderna.

¹ *Travelling*: movimiento del aparato colocado sobre una plataforma rodante.

² *Edición* o *montaje*: acoplamiento de escenas fotografiadas separadamente y unidas para formar el film definitivo.

L'arroseur arrosé no tiene las calidades técnicas de *L'arrivée d'un train*, pero su guión le aseguró el éxito. La anécdota es insignificante: un niño pone el pie sobre la manguera de hule, provoca la inquietud del que riega y le lanza el chorro de agua a la cara en el momento en que aquél inspecciona el tubo de salida. El asunto ya había sido tratado por los caricaturistas y sus imágenes sin duda habían inspirado al más joven de los hermanos Lumière, que tenía diez años, la idea de una farsa de la que su hermano mayor hizo un guión. La realización técnica no es excelente: fotos grises, encuadre mediocre, escenografía natural demasiado frondosa y en consecuencia confusa. Pero el film triunfó por su famoso gag, que había sido anunciado, en dos films de Edison, por la polvera que agitaba un niño bajo las narices de Fred Ott. El éxito de su primer relato en un film abre el camino al arte del film.

L'arroseur arrosé no fue el único film cómico de Louis Lumière. En *Le photographe*, representado por Auguste Lumière y Clément Maurice, un palurdo hace caer el aparato. En *Le cul-de-jatte* el falso tullido huye a todo correr para escapar de un guardia municipal, lo que anuncia el *film de persecución*. En *Charcuterie mécanique* se mete un cerdo en una máquina de la que sale inmediatamente una ristra de salchichas... Todos estos temas ya habían sido tratados en las tiras cómicas de los diarios, sobre todo en las historias sin palabras, cuya analogía con las imágenes sucesivas de los cronofotógrafos había señalado ya Demeny.

Louis Lumière fue el primer operador de noticieros cuando filmó, en junio de 1895, el Congreso de Fotografía al descender del barco en Neuville-sur-Saône. *Le débarquement des congressistes* les fue proyectado veinticuatro horas después, así como una conversación del astrónomo Janssen con Lagrange, alcalde de Neuville. En la proyección, Lagrange, escondido detrás de la pantalla, repitió sus palabras. Primero e ingenuo ensayo de cine hablado.

El quinetoscopio se había contentado con fabricar mecánicamente cintas zootrópicas; el cinematógrafo de Lumière era una "máquina para rehacer la vida". Ya no eran títeres los que se agitaban en la pantalla, sino personajes de tamaño natural, cuyas expresiones y cuya mímica se distinguían mejor que en el teatro. Y, por un milagro que nunca tuvo equivalente en la escena, las hojas se movían con el viento, el viento se llevaba el humo, las olas del mar rompían sobre la orilla, las locomotoras se lanzaban contra la sala, las caras se acercaban a los espectadores. "Es la naturaleza misma sorprendida *in fraganti*", exclamaban con asombro admirado los primeros críticos. El realismo de la obra de Louis Lumière determinó su éxito.

A diferencia de Dickson, el creador del cinematógrafo había

rechazado los medios del teatro; nunca hizo puestas en escena, jamás empleó actores, sus guiones los interpretaban sus padres, sus empleados o sus amigos.

A principios de 1896, el éxito considerable y decisivo de las representaciones del Grand Café hizo que Louis Lumière contratase numerosos operadores que él forma e instruye. Entre ellos Promio, Mesguich, Francisco Doublier...

Los operadores de Lumière fueron también proyccionistas e hicieron sus propios films. Las primeras escenas que rodaron fueron escenas callejeras, repitiendo un gran éxito del Grand Café: *La place des cordeliers à Lyon*. Estos films aportaban a los espectadores la prueba de que el cine ciertamente registraba la realidad familiar. Una cámara que funcionaba al aire libre era una curiosidad y una publicidad, y así los operadores se estacionaban durante varias horas en los cruces frecuentados haciendo girar en el vacío su manivela. Llegada la noche, los papanatas que se habían creído filmados asaltaban las salas con la esperanza de reconocerse en la pantalla.

Los operadores de Lumière crearon los noticieros y el documental y realizaron las primeras ediciones de films. En este último dominio, muy importante, su patrón les había abierto el camino con una serie de cuatro films-minuto sobre la vida de los bomberos: *Sortie de la pompe, Mise en batterie, Attaque du feu y Sauvetage*. Esos cuatro films de 1895, cuando el perfeccionamiento de los proyectores permitió reunirlos en uno solo, constituyeron la primera edición, un montaje dramático coronado por este atractivo: una víctima arrancada a las llamas.

La edición se desarrolló con las necesidades de los grandes reportajes fotográficos. La primera en fecha fue, en la primavera de 1896, *Le couronnement du tsar Nicolas II*, rodada por Francisque Doublier bajo la dirección de Perrigot. Una docena de films, admirablemente encuadrados, cuenta el suceso por sus principales episodios, como lo hicieron los fotógrafos reporteros entonces en sus comienzos. Ese relato no debe nada al teatro; si toma sus medios a otro arte, es al dibujo, que reproducía desde hacía mucho tiempo los principales episodios de las ceremonias oficiales. El cine se une, por ejemplo, a la *Pompe funèbre des ducs de Lorraine*, grabada en 1608.

Otro operador de Lumière aporta de Saumur, en 1897, treinta films consagrados al Carrusel de la célebre escuela de caballería. Se trata ya de un verdadero documental que dura cerca de media hora. Por el contrario, el cine científico no ocupa ningún lugar en el catálogo de Lumière. Ese género no salió de la fábrica lyonesa sino de los laboratorios de Marey, cuya obra continuó un profesor norteamericano que realizó los primeros films microscópicos, o por el doctor MacIntyre, que presentó en la Royal Society de Londres los primeros films radiográficos.

Las escenas exteriores, las escenas de género, los noticieros, el reportaje, los films de viajes son los principales géneros creados por Lumière y su escuela. Mas en París, en 1897, a petición de Clément Maurice, Georges Hatot y Breteau montaron al aire libre escenografías en que los actores representaron con ropas de teatro y maquillados. Sus films cómicos son farsas inocentonas cuyos guiones se parecen al de *L'arroseur arrosé*. Sus escenas dramáticas son más originales: la historia aparece por primera vez en el cine con una serie de muertos ilustres: *Robespierre, Marat, Charles XII, Le duc de Guise*, etc., o de escenas militares: *La défense du drapeau, Les dernières cartouches*... Comienzos de una serie fecunda, estos films están inspirados por cuadros vivos, los vidrios de linterna mágica o las fotografías para estereoscopios.

Estas escenas fueron filmadas por la Société Lumière poco antes de que Lumière abandonara casi completamente la producción para limitarse a la venta de aparatos y de copias de un conjunto de films ya considerable. En consecuencia, se prescindió de casi todos los operadores. A partir de 1898 los únicos films nuevos que se inscribieron en el catálogo de Lumière fueron cintas de noticiero o de viajes. La puesta en escena, actividad demasiado alejada de la industria fotográfica normal, fue abandonada a los competidores, como Georges Méliès.

En el plano técnico, se deben a los operadores de Lumière adquisiciones importantes: primeros trucajes y primeros *travellings*.

Ya en enero de 1896 se proyectó invertida en el Grand Café *La démolition d'un mur*. Por un procedimiento empleado ya en los zoótropos, el muro parecía reconstruirse bruscamente y salir de una nube de polvo. Más tarde, en *Les bains de Diane à Milan*, realizada por Promio y trucada del mismo modo, los clavadistas salían del agua empezando por los pies y saltaban rápidamente a los trampolines. Esa técnica tenía porvenir. Menos, sin embargo, que el *travelling*, inventado por Promio en Venecia en la primavera de 1896.

"Yendo en góngola a mi hotel —contó Promio— veía huir las orillas ante el esquife, y pensé que, si el cine permitía reproducir los objetos inmóviles, quizá se podría invertir la proposición y reproducir con ayuda del cine móvil los objetos inmóviles."

Por primera vez se ponía la cámara en movimiento. El éxito del procedimiento fue grande; se tomaron vistas desde trenes, desde funiculares, desde globos, desde el ascensor de la Torre Eiffel, etc. Pero los operadores de Lumière limitaron la aplicación del *travelling* a los documentales. Lo mismo sucedió con la *panorámica*,³ utilizada por Dickson en 1896.

Las aportaciones de Louis Lumière y sus operadores son considerables. Pero el realismo lumieriano, que en cierta medida

³ *Panorámica*: movimiento circular del aparato fijo sobre su pie.

fue siempre mecánico, niega al cine sus principales medios artísticos.

Después de dieciocho meses, la muchedumbre empieza a alejarse del cinematógrafo. La fórmula, puramente demostrativa, de las fotografías animadas que duraban un minuto, y cuyo arte se limitaba a la elección del tema, al encuadre y la iluminación, había llevado al cine a un callejón sin salida.

Para salir de él, el film debía aprender a contar una historia, empleando los recursos de un arte vecino: el teatro. Es lo que hizo Georges Méliès.

La principal marca del genio de Georges Méliès es, según su propia expresión, haber sido el primero en lanzar al "cine por su camino teatral espectacular". Pero había tenido precursores.

Como vimos, Dickson y Kuhn ponían en escena en estudios. Imitando los films galantes de Edison, Henri Joly, antes de las representaciones del Grand Café, realizó un *Déshabillé de la mondaine*, destinado a los quinetoscopios que construía para Pathé. Puestas en escena elementales, de crímenes o picarescas, se inscribieron en el catálogo de esa firma. Y la Biograph, norteamericana, realizaba cortos *sketches*: *El sombrero en el teatro*, *La batalla de almohadas*, *El baño del negrito*, etc. Pero en la Biograph, como con Lumière, Gaumont, Skladanowski o William Paul, siguieron siendo esenciales los exteriores y los noticieros.

El arte del cine naciente, como en otro tiempo el del teatro, eligió como primer gran drama *La passion du Christ*. Fue, según creemos, la Société Lumière la que inició la serie. Probablemente fueron Breteau y Georges Hatot quienes pusieron en escena en París, a fines de 1897, las *Vues représentant la vie et la passion de Jésus-Christ*, desde la Adoración de los Magos hasta la Resurrección. En los Estados Unidos la publicidad pretendió que el film se había hecho en Bohemia, en Horitz, donde los campesinos checos interpretaban entonces una pasión rival de la de Oberammergau. En realidad, la primera manifestación importante del cine dramático se ligó a las supervivencias modernas del teatro medieval y de sus misterios religiosos.

Estéticamente, el resultado fue mediocre. Los personajes se perdían en grandes escenografías de tela pintada, cuyos convencionalismos agravaba duramente la fotografía. Pero ese film de 250 metros, proyectado en trece partes, duraba cerca de un cuarto de hora y fue una verdadera revelación. El cine contaba por primera vez una historia larga a la manera de los viacrucis, de los cuadros vivos, de las vistas para linternas mágicas y estereoscopios.

Un empresario norteamericano compró en 10 000 dólares *La passion* de Lumière. Un competidor vencido, Hollaman, director de un museo de figuras de cera, pensó que podía hacer algo mejor con menos dinero e hizo poner en escena una pasión en la

azotea de un gran hotel neoyorquino. El director de escena era, según se dice, un especialista de los estereoscopios y suplicaba a los actores que no se movieran. Pero se siguió adelante. Aquel film, del que no se ha conservado ni una sola fotografía, parece haber sido superior a su modelo y tuvo un éxito mucho mayor. Durante mucho tiempo lo explotaron evangelistas ambulantes. Siegmund Lubin, de Filadelfia, especialista en plagios y *contratipos*,⁴ hizo a su vez una pasión en la que, por encima de la escenografía montada en un patio, se veían los curiosos en las ventanas de los inmuebles vecinos.

En Francia, Kirchner, llamado Lear, quizá precedió a Lumière en la realización de una pasión. Comanditado por Pirou, el "fotógrafo de los reyes", Lear había filmado *Le voyage du Tsar à Paris*, y después *Le coucher de la mariée*, que reproducía una pantomima que interpretaba Louise Milly en el Olympia de París.

Con los films de Lumière y algunos de Edison, *Le coucher de la mariée* es uno de los raros primitivos que se han conservado. Si la Milly está un poco gruesa y sus facciones son vulgares, sus gestos de danzarina están llenos de una gracia extremada; el milagro de las exposiciones sucesivas reconstruye actitudes femeninas abolidas por la evolución del vestido. Su mímica tiene la gracia de una danza ritual, cuya alegría y movimiento rápido no excluyen toda solemnidad. La picardía se limita a la breve aparición de los tobillos, castamente revestidos de tela de hilo blanca. Al lado de aquella revoloteante mariposa de lencería, apenas si se observa la negra oruga de un marido caricaturesco.

La passion de Lear fue representada por comediantes que interpretaban este misterio en la Feria de los Inválidos. Sólo sabemos de este film perdido que la malla de algodón blanco hacía pliegues sobre el cuerpo del Cristo. Lear, sin abandonar el género galante, rodó films, edificantes o de pasatiempo, para la poderosa casa editorial católica La Bonne Presse. Murió antes de 1900, sin haber repetido la puesta en escena.

Estaba reservado a Georges Méliès llegar a ser el verdadero creador del espectáculo cinematográfico.

Este parisiense de treinta y cinco años dirigía desde hacía diez el teatro Robert Houdin, pequeña sala consagrada al ilusionismo y fundada por el ilustre prestidigitador. Georges Méliès era rico y vivía desahogadamente. Su mujer le había aportado una dote de veinticinco mil lises de oro, y su padre, industrial de calzado, tenía también una gran fortuna. El teatro Robert Houdin, en plena boga, producía muchos intereses a su director.

Georges Méliès, que se hizo por vocación prestidigitador, fabricante de autómatas y director de escena, fue un espectador maravillado de la primera representación del Grand Café. Pro-

⁴ Para contratipar un film se saca, partiendo de una *copia positiva*, un *doble negativo* del que pueden sacarse muchas copias.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Estas necesidades obligaron también a Méliès a combinar la escenografía teatral con la técnica particular de las telas pintadas para los estudios de los fotógrafos. Debió acentuar los convencionalismos de estas últimas tanto más cuanto que no se sirvió nunca de la luz artificial para modelar a sus personajes ni para expresar ciertos sentimientos o situaciones.

En Montreuil, la utilería y el mobiliario podían ser reales, recortados en silueta de una tabla o pintados sobre la tela de la escenografía. Para unificar esa incoherencia, Méliès lo pinta todo de modo que engañe a los ojos, con una aguada modelada con sombras y luces, tan bien que es difícil distinguir lo verdadero de lo falso. Esta confusión contribuye mucho a crear lo fantástico que caracteriza al realizador.

Así que aquel acuario de vidrio quedó construido e instalado, Georges Méliès tuvo tendencia a encerrarse en él. Después de 1900, ya no salió de allí.

"El taller de exposiciones —ha escrito Méliès— es la alianza del estudio del fotógrafo [cuya organización tenía] y de la escena teatral [cuya tramoya utilizaba]." El sol, que es la única fuente luminosa, entra por el techo y las paredes de vidrio; se difunde su luz mediante toldos.

En un extremo del taller, un cobertizo es el hangar de la cámara, el laboratorio en que se hacen, con luz roja, los delicados pases mágicos de los trucajes. En el otro extremo, un escenario, al principio estrecho, fue dotado después de amplios bastidores. Hacia 1900, cuando la prosperidad de su firma, la Star Film, permite a Méliès abordar la gran puesta en escena, instala en Montreuil todos los refinamientos de la tramoya teatral: trampas de todas las formas, pasarela, practicables, etc. Utiliza cables para hacer volar hadas y divinidades, realiza desfiles, danzas, apoteosis, como en los teatros de feria; el Châtelet era para Georges Méliès un ideal.

La escena es en el taller de Montreuil demasiado esencial para que no se la fotografíe siempre entera. La cámara está colocada siempre en el fondo del pequeño estudio; permanece inmóvil, como un espectador sentado en su butaca. En cada uno de sus films, Méliès conserva perpetuamente el mismo punto de vista, el del "director de la orquesta", que ve toda la escenografía, desde la cimbra hasta la rampa. Todas las perspectivas se ordenan en su huida hacia el horizonte desde el punto exacto donde está situado el ojo de ese espectador ideal.

Prisionero de la estética del teatro, Méliès no emplea nunca la edición con cambio de planos, de puntos de vista. Su film se ordena en cuadros, no en secuencias; cada cuadro es el equivalente exacto de un cuadro de teatro y nunca supone cambio del punto de vista. Méliès utiliza de vez en cuando el gran plano, en cintas cortas (durante las cuales no cambia nunca el punto de



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

sión. En su drama Méliès tuvo, en consecuencia, que aumentar la llave hasta las dimensiones de una sartén. Y ello por no emplear el gran plano.

El maestro de Montreuil debía alcanzar su apogeo con el famoso *Le voyage dans la Lune*. Este gran logro artístico y comercial hizo su nombre y su firma universalmente célebres. Suscitó en todas partes imitaciones y falsificaciones.

El guión utiliza las dos novelas famosas de Julio Verne y de H. G. Wells. Pero Méliès imprimió a aquella adaptación su estilo propio: un humor fácil y atrayente, una imaginación pueril y encantadora. Una reunión de astrónomos, vestidos como astrólogos, decide viajar a la luna. Visitan una fábrica de máquinas complicadas e ingenuas. Desde lo alto de un tejado, asisten a la fundición de un cañón. Bellas marineras de opulentos atractivos llevan el obús en que se meten los exploradores, se carga el cañón y se le dispara.

Aquí se sitúa la única secuencia verdadera de *Le voyage dans la Lune*. Se ve una luna de yeso sobre la cual se lanza la cámara en *travelling*. La luna recibe el obús "en pleno ojo" (sustitución de maquetas). Finalmente, cambio a la vista: el obús cayó en la llanura de los cráteres; los exploradores salen de su vehículo sideral para admirar un soberbio claro de tierra.

Las escenas siguientes introducen un tema que Méliès repetirá con frecuencia: la revista de los planetas y de las constelaciones, la Osa Mayor personificada por seis bellas jóvenes que llevan sendas estrellas, Venus, Febo, Arturo, Saturno con una ventanilla por donde se ve el dios que da nombre al planeta... Los astros se suceden en sobreimpresión sobre el fondo negro de una escenografía, mientras que los exploradores, tumbados, duermen y sueñan. El frío los despierta y les obliga a meterse en las cavernas. Allí encuentran, como en H. G. Wells, hongos gigantes, un río lunar y selenitas parecidos a crustáceos. Los exploradores, hechos prisioneros, se escapan, encuentran su obús y descienden a la tierra en paracaídas. Después de un pequeño viaje submarino, el film termina, en apoteosis, con la inauguración de una estatua grotesca.

Méliès afirmó que el film, que duraba un cuarto de hora, le costó 1 500 luises. Un gasto de cien luises de oro por minuto de espectáculo no está muy lejos de los precios de costo modernos. Pero el realizador probablemente había triplicado o cuadruplicado el presupuesto real cuando escribió sus recuerdos.

El éxito del *Le voyage dans la Lune* marcó el triunfo de la puesta en escena sobre las escenas exteriores lumierianas. La amortización del capital invertido necesitaba ya que el cine fuese un comercio internacional. Entonces los films nunca eran alquilados sino vendidos. La cinta tenía 280 metros y la copia se vendía a dos francos el metro, cantidad de la que hay que deducir 50 cén-



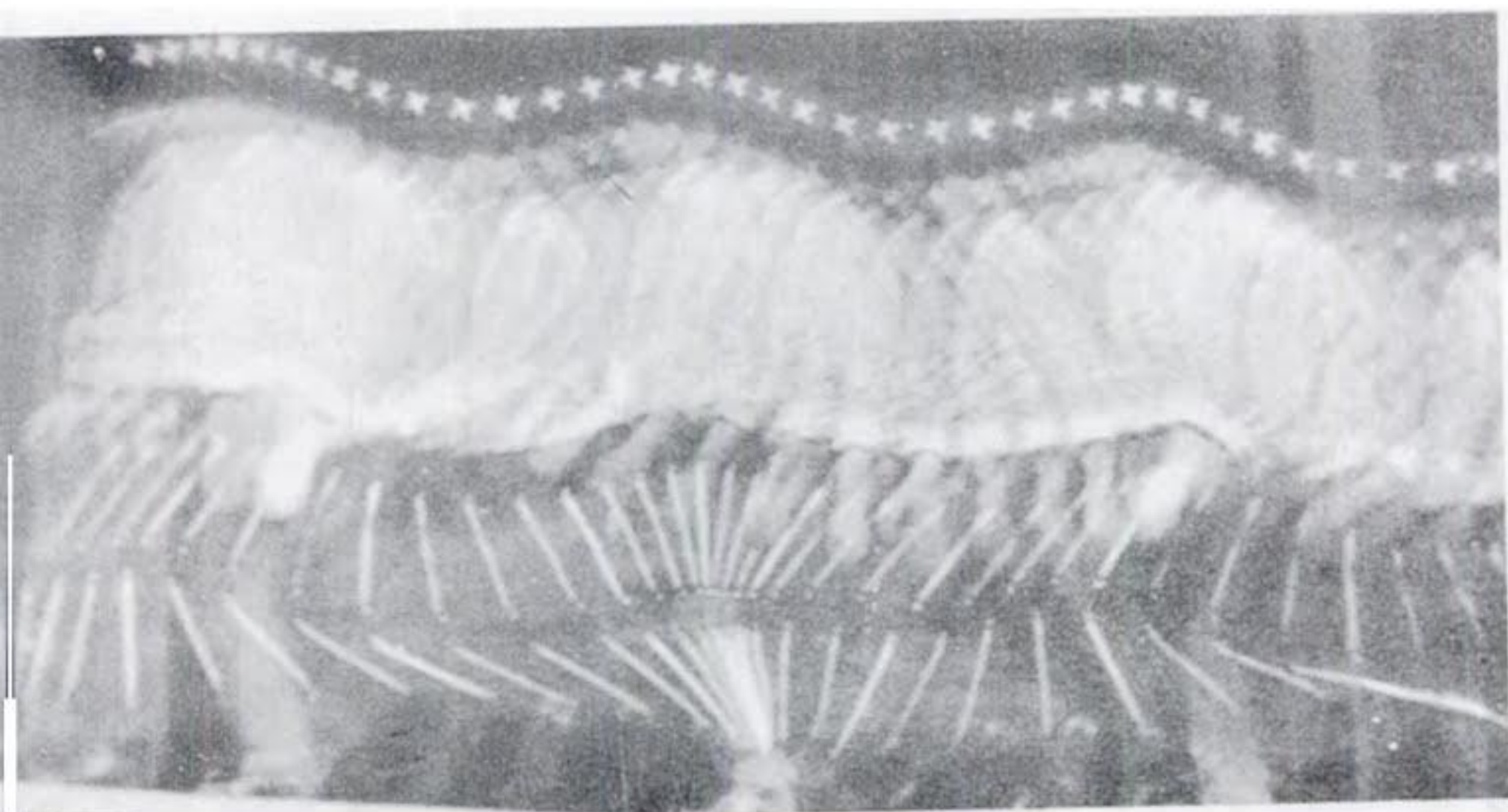
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

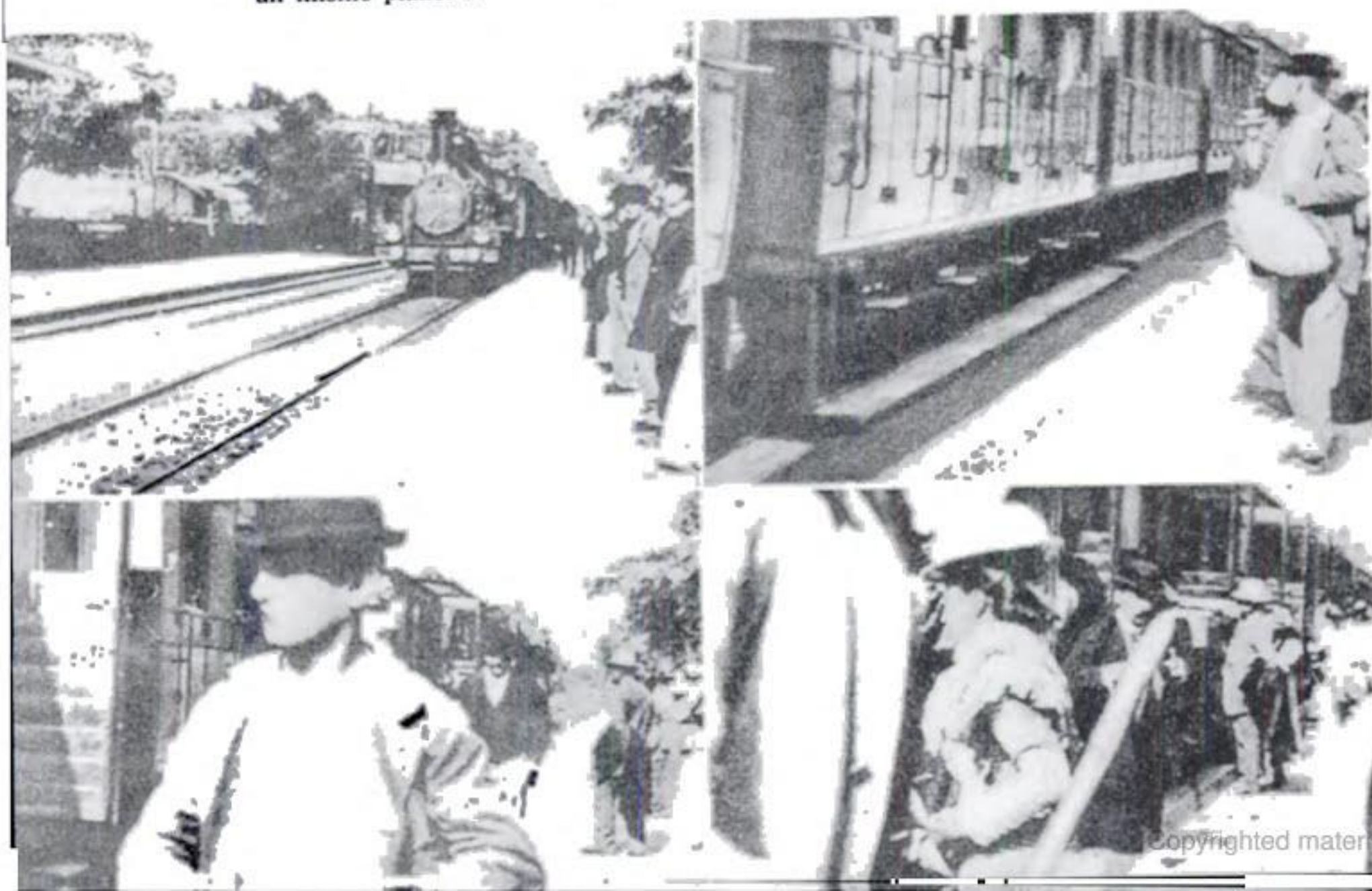


You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



1. *La marche de l'homme* (Marey, hacia 1887). Un centenar de fotografías de un hombre vestido de negro, superpuestas en una misma placa, descomponen el movimiento en una extraña gráfica. CF

2. *L'arrivée d'un train en gare* (Louis Lumière, 1895). La profundidad de campo, como lo muestran estas cuatro fotografías, metamorfosea un mismo plano. CF





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



9. Film de Max Linder (hacia 1910). El gran cómico unía la observación psicológica y los usos de la costumbre a las situaciones más extravagantemente barrocas. CF

10. *Sperduti nel buio* (Nino Martoglio, 1914). Giovanni Grasso en una escena de la primera obra maestra del realismo italiano. CI.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



17. *Intolerancia* (Griffith, 1916). En una colosal escenografía babilonia de un kilómetro y medio, la más grande que se haya construido, una puesta en escena a la italiana del Festín de Baltasar. ca

18. *Birth of a Nation* (Griffith, 1915). "La hora de actuar ha llegado. El Ku-Klux-Klan ejecutará a este negro y expondrá su cadáver en el umbral de la casa del gobernador" (Th. Dixon). cf





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



25. *Herr Arnes Pennigar* (Stiller, 1919). El cortejo fúnebre pasa junto a un navío atrapado en los hielos, en una puesta en escena admirablemente dirigida. CF

26. *La brujería a través de los tiempos* (Benjamin Christensen, 1921). En Suecia, el realizador danés recobra los secretos plásticos de Brueghel y de Jacques Callot. CF





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

damas despiadadas, trovadores, tarascas, conmovedoras cautivas, espectros de media noche..., todas esas baratijas románticas que se unen, más allá del siglo XIX, a las fantasmagorías que Robertson había enseñado en sus linternas mágicas durante la Revolución francesa, en los buenos tiempos de la Novela Negra.

El realismo de Méliès, el de *L'affaire Dreyfus* o de *Robinson Crusoe*, no había desaparecido y se aliaba con lo fantástico en ciertas obras fantásticas: *Jack le Ramoneur*, *Deux cent mille lieues sous les mers*, *L'ange de Noël*. Y reinaba como dueño absoluto en *Les incendiaires*, que su autor llamaba también *L'histoire d'un crime*, porque se había inspirado en el film de Zecca. Había accedido a intercalar en esa "gacetilla" cinematográfica una escena rodada en una escenografía natural. Excepción única: durante diez años Méliès no salió de su estudio. Pero cuando alababa las escenografías de Claudel ejecutadas según sus croquis, quizá era el calificativo "realista" el que se repetía con más frecuencia.

Méliès, después de 1906, quiso competir con Pathé. Multiplicó sus cintas cómicas y cayó en la vulgaridad. Producir demasiados films y que se vendieran mal agravó sus dificultades financieras.

La agencia de Nueva York hubiera podido dar un buen rendimiento. Su director, Gaston Méliès, y su hijo Paul, a fines de octubre de 1908, emprendieron en Chicago la producción de *westerns* dirigidos por el norteamericano Lincoln J. Carter. Los comienzos de la firma fueron fáciles, pero escapaba en parte a Georges Méliès. Aquel individualista orgulloso de "no haber estado nunca en sociedad" tuvo que recurrir a la comandita de Charles Pathé y darle en garantía su teatro y su estudio.

Méliès pudo así producir sus mediocres *Hallucinations du baron de Münchhausen*, su deslumbrante *Conquête du pôle*, una nueva *Cendrillon*, *Le voyage de la famille Bourrichon*. Pathé distribuía sus films en exclusiva y su alquiler hubiera debido rembolsar la cantidad adelantada. Su fracaso financiero ciertamente no fue desagradable en Vincennes, porque permitió la liquidación de un competidor caído.

Sin embargo, aquel desastre no se debió sólo a las maquinaciones de un rival. Retrospectivamente, *La conquête du pôle* triunfa hoy porque conserva intactas las cualidades primitivas de un arte en su infancia. Pero el film es casi contemporáneo de la *Cabiria* italiana, de los mejores Max Linder, de los comienzos de Chaplin, de los primeros grandes Griffith, de los que parecen separarlo siglos enteros. Para el público de 1912 —dejando a un lado a los niños— los films de Méliès se habían hecho anticuados y eran casi incomprensibles.

Las súbitas dificultades de la sucursal neoyorquina agravaron la situación. Rindiendo culto a una moda de la época, Gaston Méliès se había embarcado con operadores y actores para hacer



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

riores. Cricks, antiguo colaborador de Paul, se asoció con Sharp, y la firma tuvo su primer éxito con un melodrama: *Maria Martin, or the Murder in the Red Barn*. Los Haggart, feriantes del país de Gales, se especializaron en la producción de causas célebres o de series cómicas, como la de la borracha *Mirthfull Mary*. Otros feriantes, los Mottershaw, fundaron la Sheffield Photo Company. Pero en 1900 G. A. Smith estaba aún, con Williamson, en la vanguardia del arte cinematográfico.

Smith, que por su formación gustaba de los grandes planos, advirtió en seguida que éstos no podían mostrarlo todo; tuvo entonces la idea de alternar planos generales y grandes planos en una misma escena. Los dos primeros films en que adopta ese estilo revolucionario fueron, en 1900, *Grand Ma's Reading Glass* y *As Seen through a Telescope*.

En la primera cinta, la abuela y su nieto aparecen en plano americano. El niño se apodera de la lupa y se ven sucesivamente, en una mascarilla circular sobre la pantalla, un reloj, un canario, un ojo de la abuela, la cabeza del gato, etc. En el otro film, un viejo verde ve a lo lejos una pareja de jóvenes y enfoca su telescopio. La pantalla es ocupada entonces por una botina de mujer cuyo lazo vuelve a hacerse. En la escena siguiente, el marido apalea al curioso.

Esta alternación de grandes planos y de planos generales en una misma escena es el principio del *corte*. Con ello Smith crea la primera edición verdadera, siendo que en Méliès la unidad de lugar condicionaba obligatoriamente la unidad de punto de vista. El descubrimiento de G. A. Smith era, pues, capital, pero este creador, que todavía vivía en Brighton en 1958, no manifestó en 1946 ningún interés cuando se le habló de ese procedimiento técnico, mientras abundó en detalles sobre otros episodios de su vida.

La indiferencia del inventor era natural. Comprendía mal que se mostrase asombro ante el primer empleo en el cine de un procedimiento utilizado ya en otras partes. Si las sombras chinas, que, como los títeres, permanecieron fieles a la estética teatral, ignoraron las variaciones del punto de vista, ciertas historias en imágenes, cercanas a las famosas estampas de Épinal, las adoptaron desde principios del siglo XIX. Esas historias ilustradas fueron adaptadas, en una forma apenas diferente, a las linternas mágicas. G. A. Smith —que había hecho proyecciones— encontró en el repertorio de los cristales el procedimiento, y quizá el guión, de *Grand Ma's Reading Glass* o de *As Seen through a Telescope*.

En estos dos primeros films de Smith, la edición toma por pretexto un aparato de óptica, y en consecuencia sigue siendo, en cierta medida, un "truco". Pero, poco después, en *The Little Doctor* (1901), Smith muestra, después de un plano general, un



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

maado por divisa comercial: "Ponemos el mundo bajo vuestros ojos", y dedicó su principal esfuerzo a los noticieros y el gran reportaje. Sus reporteros surcaron los mares y los continentes: Ormiston-Smith, Rosenthal, George Rogers, Rider Noble, H. M. Thomas, el francés Mesguich, que filmó las primeras escenas de la Revolución rusa de 1905 antes de emprender la vuelta al mundo. Finalmente, la firma presentó en un *music-hall* de Londres la primera gran serie de films científicos, *El mundo invisible*, del profesor Martin Duncan.

Charles Urban tuvo por rival a Barker, de la Warwick, cuya divisa era: "Dondequiera que sucede algo, está Barker". Este operador audaz hacía prodigios técnicos, como el haber revelado, en el vagón especial que lo conducía a Londres, las vistas que acababa de tomar en el gran premio hípico de Liverpool.

Pathé no se dejó aventajar por el emprendedor Urban. Contrató al doctor Comandon para rodar films científicos que eclipsaron los de Martin Duncan. Sustituyó las ingenuas actualidades reconstruidas realizadas en los suburbios por Zecca o Nonguet por films que le enviaron sus correspondientes de todo el mundo. No tardó esta producción en alimentar en París una sala especializada: el Pathé Journal, cuyos programas se distribuyeron por todas partes desde 1908. Había nacido el primer periódico filmado... Pathé había vencido a Urban, que se dedicó a otras actividades. Con Smith, que le aportaba un procedimiento nuevo, el *quinemacolor*, con Williamson, que le fabricaba aparatos y equipos, se lanza a una nueva aventura. El cine en colores naturales hizo sus sensacionales comienzos con *Durbar de Delhi*.

Para esta empresa Urban había cedido sus sucursales londinenses, parisienses, alemanas, norteamericanas, a una sociedad predominantemente francesa, la Éclipse, que no tuvo el empuje de la Urban Trading.

Mientras que la producción seguía siendo artesanal en la Gran Bretaña, en Francia la industrializó Charles Pathé. Su padre, salchichero de Vincennes, antiguo cien-guardia de Napoleón III, había casado con una "paisana" alsaciana con la que tuvo cuatro hijos, educados en el trabajo y la economía. Charles Pathé, que guardó un recuerdo repugnante de los desperdicios de la salchichonería paterna, no calzó durante mucho tiempo zapatos más que para ir a la misa del domingo —y eran los de la madre.

Después de un aprendizaje en casa de un tío carnicero, el joven Charles partió, con un billete de mil francos en el bolsillo, a la conquista del Nuevo Mundo. Después de haber sido sucesivamente empedrador, empleado y lavandero en Buenos Aires, una epidemia de fiebre amarilla lo devolvió a Europa, sin un centavo. Casado, convertido en pequeño oficinista, iba a regresar a la sal-



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Zecca, en los comienzos de Vincennes, había dibujado él mismo sus escenografías; incapaz de pintar la perspectiva, transformaba las calles en montones de adoquines en que plantaba el letrero "Calle cerrada". No se obstinó en aquellas ingenuas tentativas y, cuando tuvo créditos, se dirigió a especialistas competentes. Las escenografías desprovistas de toda fantasía de *Les victimes de l'alcoolisme* son excelentes. Contribuyeron mucho a crear la idea de que Zecca es un realista, tradicionalmente opuesto al "mago" Méliès. Se cometería, sin embargo, un error si se creyera que toda poesía está ausente en Ferdinand Zecca, cuya imaginación fue desbordante, ingenua, ingeniosa, popular.

La obra más ambiciosa de Zecca fue una Pasión. La había preludiado con un *Quo vadis?* en que un impreciso emperador romano, encaramado en una escalera y rodeado de venticuatro comparsas coronados de rosas, bajaba el pulgar para consagrar la derrota de un gladiador. En este film, como en *L'enfant prodigue*, Zecca fue ayudado sin duda por Lucien Nonguet, que dirigía a los comparsas en Vincennes, pero también en los teatros del Ambigu, del Chatélet y de la Porte Saint-Martin.

Lucien Nonguet, que tenía por segundo a Louis Gasnier, ejercía su oficio con la afabilidad de un negrero y rara vez entregaba a sus comparsas la retribución de cinco francos que se le atribuía para reclutarlos. Tenía por rival a Georges Hatot, en otro tiempo director de escena de algunos films de Lumière y que reclutaba las multitudes para las grandes pantomimas del Hipódromo. Aquellos tres hombres, que colaboraron con Zecca, con frecuencia hicieron posibles las puestas en escena importantes, porque su oficio les había enseñado a manejar a las multitudes. La intervención de Nonguet fue preponderante en *La Passion*.

La Passion, comenzada en 1902, no quedó terminada antes de 1905. Se había fijado un programa de cuarenta cuadros, que se realizó según las posibilidades del estudio. La estética predominante del film es la de los pesebres de yeso que se venden alrededor de San Sulpicio. Pero la magia del cine transfigura esas insípidas policromías y les da un encanto de cuadro primitivo. La puesta en escena no está desprovista de cierta amplitud. La cámara se usa en panorámica para las grandes escenografías y las muestra enteras. En "La adoración de los pastores" se ve primero el pesebre. A la señal dada por una estrella, aparece un niño sobre la paja, como a requerimiento de un prestidigitador aparece un conejo en una chistera. Después el aparato panorámico se sitúa torpemente en la escenografía para descubrir el grupo de los pastores. En seguida vuelve a la Sagrada Familia, sin acompañar a los pastores en su marcha. Por torpe que sea esta realización, Zecca no deja de utilizar en la puesta en escena el movimiento del aparato, y en eso superó a Méliès, fiel al teatro y al truco.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Monopolizada la materia, Pathé creía monopolizar también el espíritu. A partir de 1906, los films solían pasar de los 300 metros, los relatos se complicaron y el guión adquirió una importancia mayor que en otro tiempo. Pathé juzgó que filmar el repertorio clásico del teatro y de la literatura iba a ser una operación provechosa. Benoît Lévy, que representaba un grupo independiente de Vincennes, había tenido esa idea antes que él. Pathé hizo fracasar las negociaciones entabladas por el abogado con la Société des Gens de Lettres y las llevó a buen fin por su cuenta un año más tarde. Con la fundación de la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), que dirigió Pierre Decourcelle, el monopolio se aseguraba la mayor parte del repertorio francés.

Del cerebro del escritor a la sala de barrio, de la fábrica de película virgen a la barraca de feria, Pathé se proponía controlarlo todo, unirlo todo. En seis años había nacido un trust gigantesco que extendía su influencia sobre toda la tierra y que controlaba la mayor parte de la industria naciente. Su ilimitado poderío parecía no temer a ningún rival. En Vincennes, en Montreuil, en Joinville, trabajaban diariamente cinco estudios. Habían sido equipados con electricidad para poder funcionar con sol o sin él.

El comercio internacional del film estaba dominado por Pathé: sus sucursales y filiales amenazaban con aplastar a sus rivales en todos los países. Los miles de metros de films que se vendían diariamente en Vincennes daban el tono al mundo. En la época de su apogeo, Pathé dominó, más completamente de lo que pudo hacerlo la colosal potencia de Hollywood, la industria del cine, cuya importancia, es cierto, era mucho menor que ahora.

Para fundar y alimentar esa gigantesca empresa, el ex maestro Ferdinand Zecca, convertido en director de la producción, inspeccionaba a los numerosos directores de escena que con frecuencia él había formado. Éstos crearon géneros y estilos.

Los films fantásticos, que debían mucho a Méliès, evolucionaron en Pathé por otros caminos. En *Guillaume Tell* o en *Le chat botté* (con puestas en escena de Lucien Nonguet, en 1903), se amplifica la escenografía. Méliès y su colaborador Claudel se perdían entonces en el detalle, multiplicaban la utilería, contrastaban románticamente sus blancos y sus negros. En Vincennes se simplifica, se airea, se abren grandes perspectivas que engañan a la vista, se permiten lujos de los que rara vez dispone el teatro. Tal la piscina en que flota la barca de Gessler y nada el marqués de Carabás saludando a una carroza real de cuatro caballos.

En tanto que Méliès, encerrado en el vidrio de su estudio, se ahoga en la proliferación de su fantasía, los realizadores de Pa-



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Otro sector de la alta finanza apoyaba a otro rival de Pathé, la Société Éclipse, transformación de la sucursal francesa de la Urban Trading. La fortuna de esa sociedad fue superada por la de Éclair, fundada por hombres de negocios sin mucho crédito, pero que disponía de un gran triunfo: la colaboración de Jasset. Tres años de tentativas habían puesto en plena posesión de su nuevo oficio a aquel hombre culto, refinado, un poco mórbido, que parece haber sido el primero en Francia en emplear sistemáticamente una compañía de actores, contratada por año y cuyos artistas perfeccionó incesantemente. Preparaba con ello el reinado de las *vedettes*.

Jasset debutó, en Éclair, con un golpe maestro: su *Nick Carter*, primer film policiaco de episodios, esbozo de una fórmula que tenía un porvenir inmenso. El realizador había tomado sus héroes de folletos populares norteamericanos, pero sus guiones eran improvisados y los situaba en el aire libre de los suburbios parisienses. Aquellas series de pequeños films (cien metros aproximadamente) tuvieron un enorme éxito internacional. El actor Liabel se hizo famoso con el nombre de Nick Carter y se extrañó de recibir cartas de amor procedentes de los cuatro rincones del mundo. Se iniciaba una era nueva del cine...

Pathé tuvo otros rivales en Francia: Le Soleil, Le Lion, La Lux, Raleigh et Robert. Ninguno de ellos pudo inquietarle verdaderamente. Pero, además de Éclair y de Gaumont, la firma de Vincennes debía contar con los rivales que se fortalecían por todas partes en Europa y en los Estados Unidos.

Pero Inglaterra no tardó en sufrir un eclipse: su producción, por haber persistido como artesanal, no tardó en ser anulada por la industrialización.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Más originalidad tiene el guión de *Great Train Robbery*, que repetía y transformaba un asunto de Mottershaw. El corte de este film es menos evolucionado que en G. A. Smith o Alfred Collins, pero la obra introdujo en el cine una atmósfera nueva: el *western*. Porter presentaba sus sucesos de actualidad como noticias reconstruidas, lo que le hizo (al aire libre por lo menos) infringir las reglas teatrales a la Méliès. Siguiendo el camino abierto por los ingleses y seguido ya por Zecca, utilizó como técnica algunos trucos: la mascarilla, que desempeña el papel de nuestras *back-projections*, y panorámicas para descubrir un grupo de interés dramático (los caballos en que van a huir los bandidos). Porter volvió a encontrar la servidumbre teatral en *La noche de Navidad* y en *La cabaña del tío Tom*, fieles a la estética de Méliès.

Su *Sueño de un aficionado al rarebit* se inspira en parte en el guión y los trucos del *Rêve à la Lune* de Zecca; su cleptomanía se inspira en films "sociales" ingleses. La personalidad de Porter era muy maleable.

El esfuerzo primitivo de la Biograph, menos estudiado que el de Porter por los historiadores norteamericanos, parece haber tenido una importancia por lo menos igual. McCutcheon precedió a Méliès con una adaptación de *Veinte mil lenguas de viaje submarino*, realizó un *Ex Convict* que copió Porter, rodó varios *westerns* e hizo que la persecución cómica efectuase una evolución definitiva con *Personal* (1904), inspirado por Inglaterra pero imitado en Francia (*Dix femmes pour un mari*).

Las investigaciones más originales del período primitivo norteamericano fueron las de la Vitagraph. La compañía estaba dirigida por Stuart Blackton, durante mucho tiempo único director de escena de la firma. En 1905, después del éxito de *Raffles el ladrón caballeroso*, la Vitagraph hizo construir un gran estudio en el que no tardaron en trabajar simultáneamente varios realizadores. Blackton tomó su dirección artística y los empleó. Bajo su impulso, la Vitagraph emprendió la filmación, al mismo tiempo que Italia, de las principales obras de Shakespeare. El resultado parece haber sido extravagante. En 1908 emprendió Blackton un esfuerzo original con una serie famosa de donde partió el verdadero vuelo artístico del cine norteamericano: las escenas de la vida real.

Victorin Jasset, en un artículo publicado cuatro años después de comenzada la serie, advirtió que hasta entonces la producción norteamericana había estado compuesta de "films informes, de mala calidad fotográfica, mal representados, de personajes sin piernas, con guiones incomprensibles y ridículos"; que el teatro de Shakespeare "había sido maltratado por los yanquis" y que sólo los *westerns* habían tenido éxito por su color local auténtico. Pero con las escenas de la vida real "salieron



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

CAPÍTULO V

FRANCIA Y LA FILM D'ART (1908-1914)

En 1907-1908 muchos creían al cine próximo a morir. Se vaciaban y quebraban las salas oscuras. En aquella decadencia tenía su parte la *crisis del tema*.

El cine apenas sabía contar una historia cuando se lanzó a la psicología, las intrigas complicadas, los asuntos sacados de la historia o del repertorio. El todo quedaba mal hilvanado en diez minutos de espectáculo con medios pobres y un lenguaje cinematográfico primitivo. La manía imitativa acentuaba el cansancio del público —se escribía entonces— hacia las “persecuciones descabelladas con nodrizas, tullidos y gendarmes” y esos “melodramas *express* en que la condesa se casa, pierde a su hija, se arroja al agua, la salva un saboyano barbudo y después de dieciocho años encuentra a su hija y la reconoce por la marca de su linaje”.

El cine carecía de imaginación. Por un guión se pagaban algunas monedas de cinco francos a escritores sin gloria, a periodistas sin trabajo, a antiguos actores o a vagos publicistas. Como plagiaban los asuntos famosos, se preconizó, naturalmente, recurrir al repertorio. El cine pedía al teatro y a la literatura asuntos nobles, para salir de un círculo vicioso y atraer a sus salas a un público más rico que el de las barracas de feria.

Este movimiento, que se esboza después de 1906, es estimulado por el triunfo de *La Passion* de Pathé. En Italia se filman *Gli ultimi giorni de Pompeii*, en los Estados Unidos Shakespeare y *Nerón quemando Roma*, en Dinamarca *La dama de las camelias*. Pathé funda la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL).

Pero la tentativa más característica fue la de la Film d'Art, pequeña sociedad de producción fundada por los hermanos Lafitte y asociada a una gran combinación de explotación, la de los Cinema Halls, que fracasó rápidamente.

Los hermanos Lafitte encargaron guiones originales a los más grandes escritores franceses: Anatole France, Jules Lemaitre, Lavedan, Richepin, Sardou, Rostand, etc. Contrataron como intérpretes a las glorias de la Comédie Française: Mounet-Sully, Le Bargy, Albert Lambert, Bartet, Sarah Bernhardt, etc. Se aseguraron también la colaboración de los mejores escenógrafos y músicos.

El anonimato había sido la regla del cine primitivo. Con la



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Algunos comediantes de menos fama pudieron dedicarse a la pantalla, tales la Robinne y Alexandre, pareja ideal del cine anterior a la guerra, tal Prince, cómico del Palais-Royal.

Además de estas *vedettes* del teatro, Albert Capellani empleó actores ya familiares del cine: su hermano Paul Capellani, Georges Monca, Desfontaines, René Leprince, Jean Kemm... Cuando la producción de la SCAGL se intensificó, algunos de ellos se convirtieron en directores.

L'assommoir fue, en 1909, uno de los primeros éxitos de Capellani. El film tenía 800 metros, o sea cerca de tres bobinas, metraje aún inusitado que no tardó en ser superado por *Les mystères de Paris* (1 500 metros). A mediados de 1912 Capellani y la SCAGL alcanzaron su apogeo con *Les misérables* en cuatro épocas y nueve partes. El film medía un total de más de 5 000 metros, o sea cinco horas de proyección. Había costado, a creer a la publicidad, cerca de 200 000 francos. El éxito fue colosal. Desde 1912 Pathé no dejó nunca de explotar sus versiones sucesivas de la novela de Victor Hugo. Lo imitaron en los Estados Unidos, donde el film fue un triunfo.

Los episodios de *Les misérables* se proyectaban separadamente; pero algunas salas los agrupaban y llenaban toda la tarde con el espectáculo. Después de este éxito, Capellani dirigió un *Germinal* de 2 800 metros, y a continuación *La glu*, según Richepin, que pasaba de dos horas de espectáculo.

Pero la prolongación del relato no bastaba para que Capellani encontrase un estilo original. En 1914, su *Quatre-vingt-treize* adapta a Hugo a la estética del teatro fotografiado y el film no pasa de ser una larga serie de "cuadros vivos".

En la SCAGL se formó en torno de Albert Capellani un grupo de directores de escena: Georges Monca, honrado, probo, un poco tosco; René Leprince, antiguo guionista y actor de Zecca; Desfontaines, que pasó en seguida a la Éclipse; Michel Carré, cuya obra fue abundante e inteligente, después de su fracaso en 1907 con *L'enfant prodigue*, pantomima filmada.

Pathé compraba los films a los productores a cinco o diez francos el metro de negativo. Zecca había sido en otro tiempo, por un arreglo parecido, el empresario de todos sus estudios. Pero había pasado el tiempo en que pudiera someterse a actores y realizadores a esa especie de ayudante corso y a sus cambios de humor. En 1910 Zecca no era más que uno de los productores de Pathé que firmaba con Leprince o su hermano, el prolífero guionista Rollini, una gran cantidad de dramas sombríos y mundanos: *La fièvre de l'or* (drama de alto alcance moral), *La comtesse noire*, *Plus fort que la haine*, *La leçon du gouffre*, *L'escarpolette tragique*, *La jolie Bretonne*, etc. Eran interpretados por brillantes actores que con frecuencia procedían de la Comédie Française. La Robinne, Alexandre, Signoret, fue-



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

libros, cuidadoso de cada metro de película. Lo que no excluía el gusto de la "bella fotografía", especialidad de la casa. En Gaumont se habían formado admirables operadores que realizaron verdaderas hazañas, como la de filmar toda una secuencia en un vagón restaurante en marcha, sin el concurso de la luz artificial.

"Queremos sustraer la cinematografía francesa a la influencia de Rocambole para encaminarla hacia destinos más altos" —habían declarado Feuillade y Gaumont en 1911. Pero en cuanto quedó demostrado que Rocambole daba ganancias, Gaumont hizo emprender la serie de sus Fantômas.

A principios de 1911 Francia había estado inundada de carteles en que un hombre enmascarado, con capa negra de noche, ponía un pie sobre París blandiendo un puñal. Durante tres años, cada mes, Pierre Souvestre y Marcel Allain escribieron y publicaron 382 páginas consagradas a su rocambolesco héroe. Aquellos volúmenes, con tiradas de 600 000 ejemplares, traducidos a veinte idiomas, conquistaron al "Amo del Miedo" una popularidad tal que se le hizo responsable de las hazañas trágicas de Bonnot y se pidió al gobierno que prohibiera aquellas escandalosas novelas.

Feuillade sacó de los primeros volúmenes de Fantômas cinco films en que René Navarre fue Fantômas; Bréon, Juve; Georges Melchior, el joven periodista Fandor; Renée Carl, lady Beltham. El film seguía fielmente los principales episodios de la novela.

Para su Rocambole, el folletinista Ponson du Terrail había monetizado *La comédie humaine*. Pierre Souvestre y Marcel Allain habían tomado para su novela los métodos y las investigaciones de Zola. Feuillade, volviendo a su naturalismo, describió la escenografía, si no el medio, e hizo desempeñar un papel de primer plano a París y sus suburbios. Hay tanta poesía en una imagen de Yvette Andreyor, vestida de ramera, esperando bajo las columnas de hierro del metro aéreo, como en la escenografía de *Les portes de la nuit* en que Carné intentó reconstruir la atmósfera inimitable de la estación Barbès-Rochechouart. "Crear la atmósfera justa, dar la nota exacta, obtener el máximo de efecto sin apartarnos de una sencillez que da a la obra su significación más precisa", programa que Feuillade se había trazado desde *La vie telle qu'elle est*, fue realizado en algunas imágenes de Fantômas, que hacen olvidar la mediocridad o la pobreza de escenas más chapuceras. Había que andar de prisa, ningún episodio debía pasar de 20 000 francos; así, pues, por lo general se rodaban planos de ochenta metros.

La gloria de Fantômas aumentó aún cuando el "Rey del Terror" hubo tomado cuerpo. René Navarre, que recibía tres o cuatrocientas cartas diarias, provocaba verdaderos tumultos cuando aparecía en los bulevares o en un café.

Ese folletín famoso, que en seguida fue imitado por los *serials* norteamericanos, había sido preparado por el éxito de los *Nick*



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

El film, sin embargo, sigue siendo gracioso, lo que no puede decirse de *Le pendu*, según MacNab, o de *Max aéronaute*. Sin embargo, Max Linder ya encontró en ellas su tipo, el del "gomoso", del "perfecto caballero". El hombre era pequeño y para agrandarse usaba plantillas de hule. Pero tenía el pelo negro como ala de cuervo, una tez morena, los ojos brillantes, los dientes blancos bajo el fino bigote. Su cuerpo tenía los gestos elegantes y vivos de los meridionales, de los franceses tal como se les representa en los escenarios extranjeros. Todos esos dones eran acentuados por ropas tan elegantes como las de Edmond Rostand o de Paul Deschanel: bastón de junco, levita negra, chaleco fantasía, pantalón a rayas, guantes color mantequilla, chistera, botines de charol con caña de tela... Todo ello confería a aquel esbelto petimetre una dignidad melancólica que hacía aún más cómicos los golpes que recibía.

La comicidad de Linder usaba poco de la persecución o de la tarta de crema. El actor, formado por el teatro de boulevard, aportaba a la pantalla, con su elegancia, un concepto nuevo de lo cómico. Sin desdeñar siempre los efectos toscos, utilizaba en primer lugar lo extravagante de las situaciones, la fina observación psicológica, los rasgos de costumbres bien recibidos. Max fue un hijo de familia, un poco juerguista, buen muchacho, jactancioso, sin ninguna preocupación por el dinero, ocupado sobre todo en cortejar a las bellas. Con la mayor frecuencia este caballero sirviente es un Lanzarote sometido por damas sin misericordia a pruebas extravagantes. Pero este gascón es sobre todo un d'Artagnan muy joven, inocentón, recién llegado a París sobre su yegua amarilla.

A diferencia de sus rivales, Linder no es un acróbata consumado. Pero posee el arte del gesto y tiene una cara admirablemente expresiva. Le faltaban los grandes planos para alcanzar la gloria y desplegar todos sus talentos, que le permitieron detallar todas las expresiones de su fisonomía. Su actuación es curiosamente sincopada; sin esas rupturas de ritmo, su vivacidad sería agitación, febrilidad, y son necesarias pausas después de cada efecto prestamente desaparecido. Linder se contenta siempre con una intriga clara, casi lineal, comprensible en todas partes, resumida por el título del film: *Max décoré*, *Max photographe*, *Max virtuose*, *Max et l'inauguration de la statue*, *Une idylle à la ferme*... La sencillez del guión, la sobriedad de la actuación, el carácter profundamente nacional del tipo, le valieron rápidamente al actor un renombre universal.

Después de 1910, Linder emprende giras internacionales. En Barcelona como en San Petersburgo la multitud desengancha su coche para engancharse a las varas y miles de admiradores lo llevan a su hotel, aplastándose para aclamarlo. Ante aquellos recibimientos, que igualaban a los reservados en otros tiempos a la Patti o a Sarah Bernhardt, Linder adquiere conciencia de su va-



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

taba una sierra mecánica; el castillo del banquero saltaba con dinamita, respetando la vida de la heredera ciega; el conde, después de haber seducido a la hija del guardia del faro, perecía enterrado en arenas movedizas; la joven baronesa, convertida en clavadista, salía bien de su peligroso salto, pero su anciano padre moría de la impresión...

August Blom fue el primer especialista en esos dramas mundanos. Urban Gad lo superó pronto en ese género, en tanto que Schnedler Sorensen y Alfonse Lind se especializaban en tragedias de circo. Pero Holger Madsen, que continuó durante varios años la serie *La trata de blancas*, superó a todos sus rivales por su inteligencia, su refinamiento, su estetismo, su gusto por la bella fotografía. Fue una especie de Henri Bataille nórdico, abordó con frecuencia asuntos arriesgados o singulares: *Los morfinómanos*, *Los espiritistas*, *La amistad mística*. Su *Sueño de opio*, que fue prohibido en Dinamarca, tuvo un éxito prodigioso en los Estados Unidos. Holger Madsen, en 1914, empleaba los movimientos de aparato y variaba sus perspectivas de toma de vistas en una misma escenografía. De tal manera se anticipaba a Griffith, adelantándose en diez años a la evolución del lenguaje cinematográfico.

Así había nacido un mundo poblado por ociosos, criados y acróbatas, un mundo fuera del mundo, y amenazado sin cesar por catástrofes casi cósmicas. El cine danés esbozaba el mundo de Hollywood, al cual debía suministrar dos accesorios indispensables: la Vampiresa y el Beso. La "mujer fatal" se arrastraba, desde el romanticismo, por la mejor y la peor literatura, de donde la habían tomado los italianos, desde 1908, para llevarla de vez en cuando a la pantalla. Pero los daneses hicieron de ella una criatura típicamente cinematográfica, que bautizaron *vamp*. Esta criatura era en 1914 tan típicamente danesa, que la actriz Theodosia Goodman, para aclimatar ese tipo nuevo en los Estados Unidos, tomó un seudónimo de consonancia danesa: Theda Bara...

Los besos de las *vamps* nórdicas causaron escándalo. En Francia durante mucho tiempo los films daneses se encontraron "lascivos, osados, chocantes", porque en ellos se unían los labios. Sin embargo, en vísperas de la guerra el beso había conquistado derecho de ciudadanía, y un periodista alemán podía observar: "El beso se transformó en el cine. Ya no basta besarse rápidamente, como en los buenos viejos tiempos; los labios se unen largamente, voluptuosamente, y la mujer, en pleno éxtasis, inclina la cabeza hacia atrás".

Sin embargo, el "final feliz" no es un invento danés. En la patria de Hamlet se prefería el fin trágico, con montones de cadáveres. Un negro pesimismo bañaba la mayor parte de los films.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

y *El reloj roto*. La serie fue interrumpida entonces. Debía continuarse cinco años después con *Los malditos*, que dirigió Gustav Molander con un talento más discutible.

La carreta fantasma, que Sjöström terminó después de *El monasterio de Sandomir* (según Grillparzer) y *El amo Samuel*, es su film más famoso, pero no su obra más perfecta, pues su envejecimiento es indiscutible. Las sobreimpresiones realizadas por Julius Jaenzon fueron el principal elemento del éxito de *La carreta fantasma*. Por primera vez se repetía con amplitud el viejo procedimiento de las "fotografías espiritistas" en otro tiempo ingenuamente adaptado al cine por Méliès. La carreta fantasma, que rueda impalpable e implacable por las carreteras brumosas o las resacas del océano, es un *Leitmotiv* de maleficio. Pero las sobreimpresiones desagradan cuando se las emplea en un cementerio que huele a estudio.

Un cochero de la muerte que busca para que lo sustituya a un hombre que haya muerto en pecado la noche de san Silvestre, una virgen piadosa y tuberculosa inconscientemente enamorada de un borracho de edad madura, las predicaciones con charangas del Ejército de Salvación presentadas como una solución de la miseria humana, una requisitoria contra la taberna y sus malas frecuentaciones, constituyen una acumulación bastante difícil de soportar. Sjöström, no obstante, sacó partido de la intriga empleando relatos sucesivos que le permiten —como en *El ingeniero Lebel*— dar sucesivamente al relato el tono de tres o cuatro testigos diferentes, rompiendo la cronología.

La carreta fantasma, que fue desequilibrada por los cortes de la censura, conserva, no obstante, trozos muy bellos: la felicidad de una excursión al campo, en verano, a la orilla del agua; las callejuelas y los tugurios de los barrios pobres; la escalera de madera que descende a pasos lentos la trágica esposa perseguida; la puerta de madera que rompe el borracho furioso... A pesar de algunos fragmentos de antología, el aburrido *La carreta fantasma* es menos una obra maestra que el testimonio del gusto y de los errores de una época.

Con *La prueba de fuego*, Sjöström, acentuando su misticismo, trató con amplitud una historia de brujería que no deja de tener parentesco con *Jour de colère* que Dreyer debía realizar veinte años más tarde. Después se perdió en la mala literatura extranjera con *La casa cercada* de Pierre Frondaie (*La maison cernée*). Después de aquel fracaso no debía tardar en abandonar Suecia.

Sjöström impresiona por su fuerza un poco pesada, por su autoridad, por su masculinidad. Cualidades más evidentes aún en el realizador que en el actor, que fue siempre un poco teatral.

Stiller es sensitivo, refinado, influible, casi femenino, pero llega con frecuencia a una poesía elevada y profunda, engastada en su perfecto sentido plástico.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Magnussen pareció temer que el carácter nacional de los films de la Svenska perjudicase su popularidad. Se orientó hacia producciones "internacionales", donde sólo Stiller tuvo éxito con su *Hacia la felicidad*. Pero esta nueva orientación decepcionó a la crítica y a los intelectuales, sin conquistar al gran público. Se acentuó la competencia norteamericana y alemana, y una crisis violenta detuvo casi por completo la producción sueca. Christensen y Dreyer salieron para Berlín, y Molander se fue a Finlandia; los Estados Unidos, finalmente, organizaron un éxodo fatal.

En 1923 Hollywood había dejado de ser el oscuro suburbio de Los Ángeles para convertirse en la capital de un imperio cinematográfico mundial. Su monopolio apenas si temía a una Francia muy decaída, a una Inglaterra reducida a nada, a una Dinamarca liquidada o a una Italia que había recibido su golpe de gracia. Quedaban dos fuerzas peligrosamente conquistadoras: Suecia y Alemania.

En Hollywood se estaba pronto a aprovecharse de la decadencia de la Svenska. Sjöström, atraído por un buen contrato, atravesó el Atlántico y muy pronto lo siguieron Stiller, Greta Garbo, Lars Hanson y Christensen. Privado de sus realizadores y de sus *vedettes* de clase internacional, el cine sueco vio aumentar sus dificultades financieras. Los talentos de Brunius, Hedqvist, Carlsten o Molander estaban lejos del genio. Mientras que aquellos cuatro grandes suecos proseguían en Hollywood carreras diversas, el mundo dejó de oír hablar de la Svenska. Con un golpe de mano, Hollywood había anonadado a un rival en potencia y ganado en la operación uno de sus principales triunfos: Greta Garbo. El cine sueco entraba en un sopor que iba a durar cerca de quince años. Y aún no se ha restablecido por completo del golpe brutal que le asestaron después de 1920 los financieros norteamericanos.

ITALIA

Filoteo Alberini había sido el primer italiano que hizo patentar, en 1896, un aparato de toma de vistas. Dirigió una primera puesta en escena de muchos comparsas con *La presa di Roma* (1905), reconstruyendo los acontecimientos de 1870. La pequeña sociedad que había fundado tuvo grandes beneficios con vistas de *Terremoto en Mesina* y tomó el nombre de Cinès.

Italia, que no tenía ninguna tradición cinematográfica, atrajo con buenos contratos a especialistas franceses. Tal Gaston Velle, despedido por Pathé, y un equipo de escenógrafos y operadores que recomenzaron en Roma films aún inéditos que habían sido puestos en escena ocho días antes en Vincennes.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

héroes y los aislaba en un plano más próximo, o bien se alejaba. Pastrone patentó un procedimiento del que era inventor, o por lo menos el primero en haberlo aplicado así en el estudio. En el uso artístico del *carello* (hoy *travelling*) Italia se adelantó a todas las otras naciones, y desde luego a los Estados Unidos.

Pastrone utilizó también en su film la luz artificial con fines estéticos. Las luces eléctricas, hasta aquí un *Ersatz* de la luz solar, sirvieron para los contraluces y el claroscuro. Se ve en gran plano a Arquímedes incendiando la escuadra romana y una luz que viene de abajo modela fuertemente una cara barbada para la cual Fosco rechazó los postizos. Cierta preocupación realista domina una obra en que el estudio alterna sin tropiezos con el aire libre. La escenografía natural está muy bien utilizada en el paso de los Alpes por Aníbal, donde una numerosa comparsa con caballería y elefantes se desplegaba sobre las pendientes nevadas.

Cabiria contenía, por supuesto, varios atractivos sensacionales: batallas, incendios, destrucción de la escuadra romana y, sobre todo, el sacrificio de niños en el templo de Baal, para el cual el compositor Ildebrando Pizzetti había compuesto especialmente una *Sinfonía de fuego*.

D'Annunzio había tenido que redactar los subtítulos del film que había firmado. Su lenguaje ampuloso y grandilocuente provoca hoy risa. Ese hincapié no es siempre la regla general en la actuación de los actores. Las *vedettes* del film, Italia Almirante Manzini, Lydia Quaranta, Umberto Mozzato, ya ilustres, gesticulan mucho. Pero todo el éxito de *Cabiria* se debió a un antiguo descargador de Génova, Bartalomeo Pagano, hombre de una estatura y de una fuerza hercúleas que interpretaba sobriamente el papel de Maciste. Su popularidad llegó a ser enorme y la serie de los *Maciste* se continuó durante más de medio siglo.

La resonancia de *Cabiria* fue considerable y eclipsó una obra aún más importante y que apenas pasó las fronteras: *Sperduti nel buio* (*Perdidos en la niebla*, 1914), puesta en escena de Nino Martoglio para una sociedad efímera, la Morgana. *Sperduti nel buio* pertenecía a una tradición realista que no siempre había estado ausente del cine italiano, a pesar del hincapié de las puestas en escena romanas. El realismo del film francés había probablemente ejercido influencia en Italia con Denizot, por ejemplo, que realizaba en Milán *El mutilado*, un drama popular en la tradición de Zecca y Heuzé. Pero más que a las escuelas extranjeras el film debía mucho a la literatura napolitana. *Sperduti nel buio* era, por lo demás, la adaptación de una de sus obras maestras, cuyo autor era Roberto Bracco.

Sperduti nel buio utilizó ampliamente, para pintar a la vez dos clases de la sociedad, una edición de contrastes de la que hizo gran empleo Griffith. La acción se desarrollaba a la vez en los

palacios del rico duque de Vallenza y en los tugurios napolitanos, poblados por mendigos y proletarios. La descripción de los medios pobres restituía ciertos rasgos especiales al Nápoles de aquella época: ciertas supersticiones, la lotería, las callejuelas pobres y los cafés, las *vendettas*, un respeto supersticioso a la nobleza.

El film estaba servido por una interpretación de primer orden. El gran actor Giovanni Grasso —amigo de Gorki— hacía el papel de un ciego, la admirable Virginia Balestrieri, el de una muchacha seducida, Dillo Lombardi, el de duque de Vallenza, Maria Carmi, el de su amante.

Sperduti nel buio, conservado por la cinematografía italiana y proyectado con frecuencia antes de 1944 por su admirador, el crítico Umberto Barbaro, pudo ejercer influencia sobre el nacimiento del neorrealismo italiano. Hoy, sus fotografías impresionan profundamente por su modernismo. El film anunciaba a Griffith, pero también a los maestros soviéticos, a Pudovkin en primer lugar.

El realismo, o mejor dicho el verismo, es también la marca de la otra gran obra de Nino Martoglio: *Thérèse Raquin*, de Émile Zola. Tampoco está ausente en la *Historia de un pierrot*, de Baldassare Negróni.

Mientras proseguía la orgía romana con Nino Oxilia (*In hoc signo vinces*), Guazzoni (*Marco Antonio y Cleopatra*, *La conjuración de Julio César*, *Christus*), Mario Caserini (*Fedora*, *Nerón y Agripina*, *La destrucción de Cartago*), aparecían nuevas tendencias en el cine italiano. La influencia de los dramas mundanos daneses parece haberse manifestado en la obra de Nino Oxilia (*El último abrazo*, *La mina de hierro*, *La cabalgada infernal*). Sus *Tempestades del alma* (1912) muy bien pudieron haber inspirado el guión del célebre *The Cheat*, de Cécil B. de Mille. Este estilo florecía también en Pasquali con: *En el fondo del abismo*, *Sobre las escalinatas del trono*, *La morfina*, *La sombra del pasado*, *Pasione tzigana* (con Diana Karène), etcétera.

A partir de 1914 los dramas mundanos se antepusieron en Italia a las grandes puestas en escena históricas. Empezaba el reinado de la *diva*. Los guiones de aquella época debieron mucho a las novelas grandilocuentes de d'Annunzio y al teatro de Henri Bataille. Después de *Cabiria*, Piero Fosco rodó *Il fuoco*, drama de dos personajes, de título voluntariamente d'annunziano, interpretado por Febo Mari y Pina Menichelli, estrambóticamente vestida de pájaro nocturno. Sus énfasis, su gesticulación, sus estados de alma nos parecen ahora más cómicos que trágicos. Las *vedettes* rigieron en adelante el cine italiano. Sus emolumentos por film, antes de 1914, pasaban de los 100 000 francos oro, y ya no eran excepcionales los films de dos o tres millones.

Una publicidad en grande anunciaba a son de trompeta los nombres de las *vedetes* italianas: Italia Almirante Manzini, Lyda Borelli, Lydia y Leticia Quaranta, Maria Jacobini, Giovanna Terribili Gonzales, Mary-Cleo Tarlarini, Francesca Bertini, Hesperia, Lina Cavalieri, Kally Sambucini, bellas mujeres de facciones nobles que agitaban en el aire sus brazos de estatua. Mario Bonnard, Alberto Capozzi, Ettore Berti, Emilio Ghione, Febo Mari, Umberto Mozzato, Amleto Novelli, les daban la réplica. Más que el guión, o que un efecto sensacional, importó en adelante la presencia de una *diva* famosa. Seguras de su valor, tenían, agregados a su sociedad de producción, sus guionistas y sus realizadores; como en tiempos de Nana, los financieros se arruinaban por ellas, los adolescentes se suicidaban a sus puertas. Aquel mundo de pasión y delirio era fantásticamente reflejado en guiones extravagantes e ingenuos. Semejantes excesos precipitaron la decadencia italiana. Se hizo manifiesta desde 1915, a pesar de recurrir en masa al teatro y a las novelas francesas entonces de moda, lo que, por otra parte, le enajenó la clientela anglosajona.

En medio de aquella derrota, el film de aventuras en episodios conservó su esplendor durante algún tiempo. Mario Caserini, después del *Tigris* de Denizot, había dirigido *El tren de los espectros*, en que el príncipe indio Nadir hacía raptar en un tren loco, por una sociedad secreta, a la hija del rey del antimonio. El gran especialista del género fue un antiguo relojero convertido en *vedette* y realizador, Emilio Ghione. Su *Los ratones grises* (1918), pariente de *Les vampires* de Feuillade, es, no obstante, muy personal, con su admirable fotografía de los suburbios turineses. Ghione fue la *vedette* y el realizador de *Don Pietro Caruso*, y de la serie de los *Za-la-Morte*, *La condesa azul*, *La carátula de oro...* Pero su indudable talento no bastó para salvar del desastre al cine italiano.

La entrada del país en una guerra difícil había comprometido la situación del cine. Después del armisticio, Italia pudo reconquistar los mercados extranjeros, monopolizados en adelante por el naciente Hollywood, tanto menos cuanto que sus adúlteras mundanas tropezaban en los países anglosajones con la incompreensión o la pudibundez. Y Berlín, apoyado sobre una fuerte organización industrial y comercial, competía peligrosamente con Roma en la gran puesta en escena.

Sin embargo, los especuladores romanos o lombardos, seguros de que el porvenir volvería a traer la hegemonía de antes de la guerra, formaban un trust con la casi totalidad de las veintidós casas productoras existentes, y Pittaluga, el rey de la película, adquiría un número importante de salas. Se vendían films sin haber rodado todavía un metro, se ensayaban combinaciones internacionales, se disputaban las *vedettes* a golpes de millones, ya

no se emprendían las producciones con capital sino con letras de cambio, se imponían a los explotadores diez churros por una obra de valor, se fabricaban diez mezcolanzas nuevas de los asuntos de otros tiempos.

Ni *Mesalina*, ni *I Borgia*, ni *Theodora*, ni *Quo vadis?*, ni Maria Jacobini o Francesca Bertini lograron devolver su antiguo brillo al cine italiano. Estaba en la agonía cuando la marcha sobre Roma vino a darle el golpe de gracia. Sus films iban a desaparecer casi totalmente de las pantallas internacionales durante un cuarto de siglo. Sólo quedaban dos ilesos de la edad de oro: Augusto Genina y Carmine Gallone. Mientras que Mussolini, avanzando la mandíbula, se esforzaba por parecerse a Maciste, las pantallas del país que gobernaba fueron entregadas a las producciones norteamericanas y alemanas. Los talentos que subsistían en los estudios no pudieron durante mucho tiempo ni expresarse ni resucitar un cine que durante algunos años había sido el primero del mundo.

CAPÍTULO VII

LA ASCENSIÓN NORTEAMERICANA (1908-1918)

Después de 1908 parecía triunfar el trust Edison-Biograph. El ardoroso Kennedy no tenía otros adversarios que despreciables ropavejeros, payasos, joyeros de joyas falsas, tratantes en arenas o en pieles de conejo, exploradores sin crédito, casi todos emigrantes de fecha reciente, tales como William Fox, Carl Laemmele, Louis B. Mayer, Balaban, Katz, Kessel, Baumann, los hermanos Warner, Adolphe Zukor, Samuel Goldfish.

A Kennedy lo inquietaba más la competencia europea. Un magnate del café cantante, Murdock, se había puesto a la cabeza de la International Producing and Projecting Company, que agrupaba a la mayor parte de las grandes casas del Viejo Continente eliminadas en provecho sólo de Pathé y Méliès. Pero el fracaso del Congrès des Dupes, en París, desalentó a Murdock, que se interesó por el Kinemacolor Smith-Urban y dejó que se dispersara aquel cártel efímero.

Jeremiah P. Kennedy, a la vez que precipitaba el desastre europeo, aceleraba con sus amenazas la concentración entre sus manos de tres ramas de la industria. En 1910 lanzó un boletín de victoria. La General Film Company, filial de la MPPC,¹ había comprado por dos millones de dólares las 57 principales casas de alquiler de films; el Trust controlaba en adelante 5 281 de las 9 580 salas norteamericanas, o sea el 57 % de la explotación.

Si se hubiera tratado de automóviles o de conservas, la victoria quizá habría sido decisiva. Pero la técnica del film evolucionaba a paso rápido; las fórmulas de producción que habían sido excelentes en 1908 resultaron detestables en 1911. Y el Trust se obstinaba en emplearlas. Cada gran empresa del grupo Edison tenía entonces su compañía de actores y su director de escena, pagados por año. Le servían para fabricar tres o cuatro films por semana, que no debían pasar nunca de una bobina ni costar más de unos centenares de dólares.

El negociante Kennedy hubiera debido recordar que, no obstante su monopolio de las patentes, el Trust de los atractivos había fracasado, porque bastaban diez mil dólares para hacerle la competencia. Se necesitaba menos capital aún para lanzarse a la producción de films de una bobina, realizados al aire libre

¹ Motion Picture Patent Company, título que tomó la sociedad llamada el "Trust" Edison por los Independientes.

o con escenografías sumarias, con comediantes en huelga que contrataban los comanditarios para los papeles que no interpretaban personalmente.

Les bastaron a los corredores de apuestas Kessel y Baumann 3 000 dólares para fundar su firma. Cada film de 200 dólares les producía diez veces más; intensificaron la fabricación colocando sus bobinas en el circuito de alquileres que controlaban. Su historia es la del antiguo vendedor de fonógrafos William Powers, del empresario Edwin Thanhouser y de los propietarios de grandes circuitos de *nickel odeons*, Carl Laemmle, Fox, Zukor...

Estos nuevos productores, que se titulaban orgullosamente "Independientes", atraieron hacia sí a los cuadros técnicos del Trust con el cebo de unos dólares suplementarios: William Ranous y Paul Panzer dejaban la Vitagraph, y Edwin S. Porter la Edison. Estos antiguos feriantes conocían los gustos del público mejor que los señores del Trust: Panzer debutó en la casa Powers con *The Life of Buffalo Bill*, que realizó en seis meses un beneficio neto de 50 000 dólares.

Estas jóvenes empresas prosperaban tanto mejor cuanto que el Trust era incapaz de suministrar al enorme apetito de los *nickel odeons* más de dos o tres programas semanales. En un barrio donde un *nickel odeon* se había unido al Trust, el interés pedía a sus concurrentes que se dirigieran a los Independientes si querían programas inéditos.

Kennedy hizo tronar a la prensa contra la inmoralidad de los *nickel odeons*, establecer la censura, cerrar las salas independientes por una policía súbitamente respetuosa de los reglamentos de seguridad, pero en definitiva fue impotente contra los miles de explotadores dispersos por un territorio tan grande como Europa. Contra los productores, menos numerosos y más vulnerables, lanzó a los esbirros de su policía particular dirigida por Tim MacCoy. Ácidos vertidos en las cubas de revelado destruían los negativos, las cámaras se volatilizaban, en los oídos de los actores *cow-boys* silbaban balas de verdad, reyertas provocadas entre la comparsería producían heridos y muertos. Kennedy aprovechaba las enseñanzas de su viejo amo, Rockefeller, que en otro tiempo había enviado bandas armadas a volar con dinamita los oleoductos de los competidores de la Standard Oil.

El trust del petróleo había establecido su dominio con el acaparamiento de los transportes y el refinado, muy difícil de imaginar para el revelado y la circulación de los films. Por lo menos el monopolio de la película, permitido por Eastman a la MPPC, hubiera podido asegurarle la victoria sobre los Independientes.

Pero la sucursal norteamericana de las Usines Lumière, dirigida por Brulatour, no tardó en vender película virgen por millones de pies, sin que las viejas fábricas de Lyon hubieran aumentado su débil producción. En realidad, todas las cajas con la etiqueta

Lumière Frères habían sido fabricadas en Rochester. En 1911, Eastman, renunciando a aquel ardid, denunciaba abiertamente sus acuerdos con el Trust, mientras que Brulatour se convertía en director general de sus ventas. Entre tanto la Selig, la Vitagraph, la Kalem y la Biograph continuaron al lado de Edison la lucha contra los Independientes.

El "coronel" Selig, de Chicago, antiguo tapicero, había llegado a ser dueño de estudios gigantescos, de talleres de vestuario, de laboratorios modelo. La especialidad de su firma eran los *westerns*. Sus compañías de actores recorrían los Estados Unidos en busca de comarcas soleadas y pintorescas. A principios de 1908 el operador Thomas Persons y el realizador Francis Boggs se instalaron en los suburbios de Los Angeles para rodar un *Conde de Monte-Cristo* con un prestidigitador sin trabajo. Para ello improvisaron un pequeño estudio en una oscura aldea bautizada "Hollywood" (bosques de acebos) por un vendedor de lotes de terreno, aunque ese arbusto no pueda subsistir en California.

Selig se lanzó a los films de fieras para reconstruir en estudio las cacerías del presidente Roosevelt en África. Este género fue su especialidad, con los films de un antiguo sargento de caballería, veterano de la guerra de Cuba y conocido con el apodo de Tom Mix. Este héroe tuvo tanto éxito que se convirtió en un tipo folklórico universal conocido hasta hace poco por todos los chiquillos.

En la Vitagraph, Stuart Blackton aspiraba a más que el público popular. Después de Shakespeare, se dedicó a los grandes héroes nacionales: *Moisés, Napoleón, Lincoln*. *Napoleón* costó varios miles de dólares y la Vitagraph pretendió haber enviado misiones a Europa para que recogiesen documentación y mobiliario. Esas producciones fueron las primeras en los Estados Unidos que pasaron de la norma de una bobina. Pero la explotación las fragmentó en episodios, en tanto que la Vitagraph continuaba produciendo sus famosas *Scenes of True Life*, dirigidas por G. D. Baker, Larry Trimble, D. Smith, James Young, etc., que supervisaba Stuart Blackton.

En vísperas de 1914, la firma se jactaba de emplear treinta y nueve directores de escena y varios centenares de actores, entre los cuales tenían renombre mundial el gordo John Bunny y su petulante compañera Flora Finch.

La Kalem, impulsada por el antiguo actor Sydney Olcott, rodó el primer *Ben Hur*. Pero el guionista se había excedido de la autorización del autor, al que la compañía tuvo que pagar 25 000 dólares de indemnización. Olcott dirigió, en la Florida, films de indios y de guerra civil, pero también encontró allí entre los "pobres blancos" temas sociales. Más tarde, enviado a Irlanda, consagró un film a la insurrección de 1890, antes de reducirse, ante las protestas inglesas, a asuntos más folklóricos. Después,

según la moda de la época, Sydney Olcott dirigió en Tierra Santa su film más famoso, una vida de Cristo: *Del pesebre a la cruz* (1913).

Los tímidos ensayos de Searle Dawley, ayudante y después sucesor de Porter en la Edison, fueron eclipsados por el genio de Griffith, director artístico durante cinco años de la Biograph.

David Wark Griffith, nacido en 1875 en Lagrange (Kentucky), era hijo de un coronel sudista arruinado por la guerra de Secesión. Educado por una hermana maestra que ganaba el sustento de toda la numerosa familia, Griffith fue sucesivamente periodista, bombero, poeta, vagabundo, obrero metalúrgico. Convertido en pequeño actor y especialista en papeles de composición, se casó con Linda Arvidson, compañera de giras.

Durante el verano de 1907 la joven pareja se encontraba sin trabajo en Nueva York, y aceptó pequeños papeles en la Edison. Griffith escribió algunos guiones y después fue contratado con su mujer, por quince dólares semanales, en la compañía de la Biograph.

McCutcheon, director de escena titular de la firma, hubo de retirarse y le sucedió Griffith, que debutó en 1908 con *The Adventures of Dolly*, historia clásica de una niña raptada por los gitanos.

Griffith, que había ensayado el teatro, la novela y la poesía, había adquirido por sí solo una cultura bastante amplia que le permitió abordar temas nobles. Utilizó indiferentemente novelas de Tolstoi, Maupassant y Jack London, poemas de Tennyson y de Browning, teatro de André de Lorde y de François Coppée. Durante tres años produjo regularmente dos films por semana. Esa producción primitiva es aún bastante mal conocida. Los historiadores presentan con frecuencia a Griffith como un dios que sacó de la nada el lenguaje cinematográfico.

Pero los cuatrocientos films que dirigió entre 1908 y 1912 no son todos perfectamente originales. Se ha dado con frecuencia, por ejemplo, *La villa solitaria* como el descubrimiento de un estilo enteramente nuevo: las acciones paralelas, porque su acción se transporta de una mujer perseguida por bandidos a su marido, que corre a salvarla. Pero Williamson ya utilizó ese procedimiento en 1900. Y *La villa solitaria* plagia bastante fielmente un film de Pathé de 1906, adaptación de un éxito de André de Lorde: *El teléfono*.

El gran mérito del maestro durante sus años de trabajo en la Biograph fue haber asimilado los descubrimientos dispersos de diversas escuelas o realizadores y haberlos sistematizado. Pero hasta 1911, aunque se haya escrito otra cosa, Griffith parece haber tratado todas sus escenas en planos generales, apenas más cercanos que los Méliès. Su originalidad se manifiesta por la investigación en la *edición alterna* pero no sin el corte de una

misma escena en una serie de planos (*Corner in Wheat*). No se tuvo razón al pretender que empleó grandes planos en *Por amor al oro*, y sus ensayos de alumbrados artificiales, posteriores a los de sus rivales, fueron rudimentarios. Pero en 1911 su estilo se metamorfosea. En *The Lonedale Operator* unió la edición alterna y el salvamento en el último minuto a un corte nervioso y bien ritmado utilizando finalmente los planos americanos y, por excepción, algunos grandes planos de insertos.

Durante el período en que su genio se elabora y que termina hacia 1912, Griffith experimenta su técnica, a la vez que descubre innumerables talentos. Después de Florence Lawrence, arrancada a la Vitagraph, contrató a Michael Sinnott, un imitador de Max Linder que se hacía llamar Mack Sennett, después al comediante Owen Moore, y a una muchachita muy joven de largos bucles, actriz desde la edad de cinco años, Gladys Smith, llamada Mary Pickford. Representaba a las niñas, en tanto que Marion Leonard y Linda Arvidson (esposa de Griffith) encarnaban a las madres o a las mujeres perseguidas de gran corazón. Griffith transformó en *vedettes* a Robert Harron, su recadero, a Mae Marsh, a quien descubrió entre la muchedumbre, y a Dorothy y Lilian Gish, amigas de Mary Pickford, sin ninguna experiencia teatral. También hizo debutar en el cine a Mabel Normand, Florence Labadie, Blanche Sweet, Lionel Barrymore, Thomas Ince, en suma, a la mayor parte de las personalidades más fuertes de Hollywood en sus comienzos.

Griffith contribuyó a trasladar a las costas californianas el centro de gravedad del cine norteamericano, anteriormente repartido entre Nueva York y Chicago. Durante el invierno de 1910 su compañía emigró a Los Ángeles y allí volvió en cada nueva temporada mala. La Biograph fue imitada por numerosas firmas; la fundación de Hollywood fue, no obstante, obra de los Independientes y no del Trust.

Estrellas y Hollywood son hoy sinónimos; los Independientes llegaron a la victoria por la guerra de las estrellas. Carl Laemmle, que fue el primero en emprenderla, había fundado su compañía, la IMP, sigla que significaba a la vez Diablotin e Independent Motion Picture. La IMP atacó a la compañía de Griffith, quitándole desde luego a Florence Lawrence, la Biograph Girl. Después llegó la vez de Mary Pickford, que se hizo acompañar por su hermano, su hermanita, Owen Moore, su marido clandestino y Thomas Ince, de quien hizo su director de escena. La señora Pickford madre temía para su hija la suerte de Florence Lawrence, inscrita en las listas negras del Trust y que estaba sin trabajo después de haberla despedido Laemmle. El barco que llevaba la compañía de la IMP a Cuba fue perseguido por una canoa de motor que llevaba a la noble madre y algunos policías, dispuestos a acusar de corrupción de menores a Laemmle, Owen

Moore y Thomas Ince. El asunto se arregló con un cheque. Los mejores actores del Trust sensibles a semejantes argumentos fueron, unos después de otros, corrompidos por los Independientes. Éstos se habían federado en una empresa de distribución, la Sales Company, que no tardó en dividirse en dos grupos rivales: la Universal y la Mutual.

La Universal, que distribuía treinta y cinco films por semana, estaba desgarrada por una rivalidad interna entre Powers y Laemmle, que acabó por triunfar. Entre las empresas adheridas había de tener gran desarrollo la de Porter y de Swanson gracias al apoyo de Zukor.

La Mutual contaba con dos grupos principales, el de Aitken y Freuler (Reliance-Majestic) y el de Kessel y Baumann. Estos últimos, que tenían gran olfato, habían dividido su producción en varias compañías autónomas, entre ellas la Bison 101 de Thomas Ince y la Keystone de Mack Sennett.

La guerra interna de los Independientes se unió a la guerra del Trust. Y las estrellas se aprovecharon de ello. Mary Pickford dejó la IMP (Universal) por la Majestic (Mutual) antes de volver a la Biograph (Trust), después de aceptar finalmente un buen contrato de Zukor (Universal). Los conflictos llevaron a veces a batallas en regla. En 1912, las compañías de actores de Laemmle intentaron varias veces, bajo el mando de Mary Dintenfass, tomar por asalto estudios de Kessel y Baumann. Después de algunas escaramuzas violentas, chocaron con el ejército que mantenía permanentemente Thomas Ince para sus films sobre la guerra de Secesión. Ante un armamento imponente, que comprendía hasta uno o dos cañones viejos, renunciaron al asalto.

Los Independientes seguían importando para sus salas films europeos. En 1912 Zukor compraba un film de arte francés, *La reine Elisabeth*, con Sarah Bernhardt, puesto en escena por Mercanton. Pagó por él 25 000 dólares, cantidad enorme. Pero ganó tres veces más proyectando su film no en *nickel odeons* sino en teatros en que una publicidad hábil hizo creer en la presencia real de Sarah Bernhardt.

Aquel éxito hizo salir al cine norteamericano del período de cine medio de feria en que estaba todavía. Zukor aprovechó sus ganancias y aquella experiencia para fundar una empresa nueva, la Famous Players, según el lema inspirado por la Film d'Art francesa: "Actores famosos, obras famosas". Se proponía suministrar un gran film por semana a las salas de lujo, que se multiplicaban. Zukor contrató, con los realizadores Searlee Dawley y Edwin S. Porter, a algunos cómicos célebres de teatro y a excelentes actores de cine, entre ellos Mary Pickford. Dividió su producción en tres categorías: films A, los de las *vedettes* de la escena; films B, los de los mejores actores de cine, y films C, todos los demás. Contrariamente a sus previsiones, fueron los

films B los que triunfaron. Empezaba el reinado de las estrellas (*stars*) mientras se acababa la época de los *nickel odeons*.

En 1913 la industria invertía 125 millones en la construcción de salas y dedicaba 50 millones a la producción. Para tales capitales era preciso recurrir a los bancos. A partir de entonces el Trust estaba sentenciado; fuera de él se organizaron los primeros circuitos de salas de primer orden, el de Marcus Loew y el de la Paramount, cuyos programas suministraba Zukor.

Kennedy reaccionó contratando estrellas de Broadway. Pero era demasiado tarde; no tardaron todas las empresas del Trust en verse en dificultades, menos la Vitagraph, que había adoptado a tiempo el *star system*. En 1915, el Tribunal Supremo de los Estados Unidos sentenció la disolución de la MPPC en virtud de la ley antitrust. En realidad se contentaba con ratificar un fracaso, con comprobar una defunción.

Los anticuados métodos de Kennedy habían tenido embridado demasiado tiempo el talento de Griffith, cuyas ambiciones se habían afirmado en escenas de la guerra civil (*The Battle*, 1911), en estudios sociales (*The Musketeers of Pig Alley*, *The New York Hat*) o en ambiciosos frescos históricos (*Man's Genesis*, *Primitive Man*). Fuera de una versión nueva de *Enoch Arden* (dos bobinas, 1911) y alguna que otra cinta, tuvo que esperar a 1913 para dirigir obras que durasen más de un cuarto de hora, mientras que Europa producía desde hacía mucho tiempo films de dos y tres horas.

Sus films adolecen de una condensación excesiva. En 1913 su interesante *The Musketeers of Pig Alley* es casi incomprensible porque su relato no ha podido desarrollarse más allá de una bobina. Pero Griffith manifiesta ya su talento en toda su plenitud cuando reduce su asunto al desarrollo de una simple noticia. Tal *The New York Hat*, escrito por Anita Loos, interpretado por Mary Pickford y Barrymore, crítica aguda y deliciosa de la hipocresía de las pequeñas ciudades norteamericanas que anuncia, por su perfección, *El peregrino* de Charles Chaplin.

Después de un *Judith of Bethulia*, en cuatro bobinas, gran puesta en escena inspirada directamente por Italia, Griffith se pasó a las filas de los Independientes, seguido por su excelente fotógrafo Billy Bitzer y la casi totalidad de su compañía de actores: Lilian y Dorothy Gish, Robert Harron, Donald Crisp, Blanche Sweet, Mae Marsh, etc. En la Mutual volvía a encontrar a Ince y Mack Sennett. Gracias a esos tres grandes realizadores el cine norteamericano iba a alcanzar su apogeo.

El curioso talento de Mack Sennett trasladó el centro de gravedad de la escuela cómica de las orillas del Sena a las del Pacífico. El 23 de septiembre de 1912, en que editó su primera

Keystone Comedy: Cohen in Coney Island, es una fecha en la historia del cine.

Aquel canadiense de treinta años, que ya tenía el pelo gris, se había formado durante tres años con Griffith, primero como actor y después como ayudante. El intérprete había imitado a Max Linder, el realizador se situó en la escuela francesa. Griffith había producido films cómicos, pero ese género no era su fuerte. La pareja de John Bunny y Flora Finch, en la Vitagraph, no parece haber superado en sus comedias a Léonce Perret y Suzanne Grandais: dejando a un lado la persecución, había que crear por completo la comicidad norteamericana.

Sennett fue, como D. W. Griffith, un gran descubridor de talentos. No tardó en debérsele a Mabel Normand —tránsfuga de la Biograph—; Ford Sterling, el hombre de la perilla; Mack Swain, llamado Ambroise; Roscoe Arbuckle, llamado Fatty; Hank Man, llamado Bilboquet; Ben Turpin, el hombre bizco; Al Saint-Jones, llamado Picratt; Chester Conklin, Louise Fazenda, etc. Y en seguida hará salir de la oscuridad a Wallace Beery, Gloria Swanson, Harold Lloyd, Harry Langdon, W. C. Fields y Bing Crosby. Después de haber ignorado demasiado a este gran autor de films que produjo tantas obras maestras, los historiadores han concedido al fin la atención que merecía a este incomparable innovador cuyos excepcionales logros nos revelan, al azar de los descubrimientos, las filmotecas europeas y la feria de las pulgas. Como Thomas Ince, fue sobre todo un maestro de taller, un notable animador. Más que dirigirlos, vigiló sus films.

Sennett tuvo, sin embargo, un estilo muy suyo, fundado en la acumulación de *gags* y trucos, la multiplicación de los comparasas y su atavío caricaturesco. Sus compañías de cómicos, formadas según los métodos de la *commedia dell'arte*, improvisaban su acción al aire libre, sobre un simple bosquejo inspirado a veces por un film competidor. El estilo de Mack Sennett es fluido, preciso, alegre, sabe dosificar la progresión y utilizar la edición con una precisión aprendida de Griffith. La locura y la libertad son la marca de una obra en que los trucos hacían posibles las hazañas más inverosímiles: los motociclistas tomaban los hilos del telégrafo como pistas, los automovilistas saltaban por encima de los tranvías, los forzudos blandían a los vencidos como hondas. Saltar una muralla a pies juntos era un juego, como la caída de un sexto piso. Hoy ha desaparecido de lo cómico ese gusto de lo inverosímil, pero subsiste en los dibujos animados.

La parodia fue uno de los procedimientos favoritos de Sennett. Después de Nick Winter, convirió en irrisión el film policiaco, antes de dedicarse al drama histórico. Tuvo su jauría de policías en uniforme, los Keystone Cops, después los sustituyó, para recreo de los soldados en guerra, por una tropa de muy apetitosas bañistas, las Bathing Girls, muchachas cuyas ropas de

playa o de cama eran obras maestras de chusco mal gusto. Y, entre los petardos de dinamita, los inevitables disparos de revólveres, las carrozas fúnebres embaladas, los puntapiés en el trasero, los fantasmas, los conspiradores, los coches-cama, los suburbios, las bombas automóviles, las bodas alocadas, los actores de Mack Sennett llevaron, durante quince años, una incansable carrera-persecución... Les habían bastado quince meses para conquistar los Estados Unidos.

Al acecho de talentos nuevos, el gran patrono de la Keystone, Kessel, había de contratar para Sennett, por 150 dólares semanales, a un actor de pantomima, un joven inglés en gira por los Estados Unidos: Charles Chaplin.

El actor había nacido en 1889 en un barrio pobre de Londres. Había sido educado por su madre, bailarina que poseía un gran talento de mimo y dotes sorprendentes de observación. El joven Chaplin tuvo que ganarse la vida muy pronto y era todavía un niño cuando se le confiaron pequeños papeles. A los veinte años había entrado en la compañía Karno, que cultivaba las mejores tradiciones de la pantomima inglesa. Allí aprendió a bailar, a dar volteretas, a ejecutar acrobatismos; adquirió allí una gracia perfecta en todos sus movimientos, a la vez que se asimilaba los convencionalismos de un arte mudo. Sus giras lo llevaron a París, después por toda Europa, y en dos ocasiones a los Estados Unidos. Soñaba con ser galán joven e interpretar los Romeos cuando fue contratado por la Keystone para ser payaso.

Su primer film, editado el 2 de febrero de 1914, se titulaba *Making a Living*. Lo había dirigido un ayudante de Sennett, Lehrman, que se hacía llamar Henry Pathé Lehrman en homenaje a los cómicos franceses. En aquel film Chaplin llevaba los desechos de un caballero inglés: chistera gris, un gran bigote caído, levita, monóculo y finos zapatos de charol. Desempeñaba el papel de un estafador impostor y feroz. La maldad lo caracterizó casi siempre en la Keystone.

Chaplin titubeó durante algún tiempo sobre la elección de sus desechos y abandonó el gran bigote por la perilla puntiaguda. Pero fijó su tipo rápidamente: sombrero hongo, pequeño bigote, zapatos demasiado grandes, andar desgachado, pequeño bastón de caña flexible, pantalón demasiado ancho, levita lamentable demasiado estrecha, chaleco de fantasía andrajoso.

Casi todo ese indumento está tomado de Max Linder. En el origen, Chaplin es un Max en la miseria y que procura cómicamente conservar su dignidad. Henry Lehrman, Mack Sennett y Mabel Normand dirigieron sus primeros films. La *vedette* masculina de la Keystone era entonces Ford Sterling, especie de Tío Sam barbudo, brutal, áspero. Chaplin fue su compañero en su cuarto film: *Between Showers*. Ya tiene su indumento, pero

no su junquillo, y no sabe qué hacer con las manos, hasta que, cogiendo un paraguas, lo usa como un bastón y esboza por primera vez los andares que lo hicieron famoso. Al ver de nuevo este film, se cree asistir al nacimiento de aquel tipo ilustre.

Caught in a Cabaret, que es el primer film que puso en escena (con Mabel Normand), anuncia ya varios de los temas famosos. Chaplin es mozo de café en un chiribitil donde se destaca la bella figura desengañada de Minta Durfee. Después, muy pulidamente vestido, se hace pasar por el embajador de Groenlandia en un "five o'clock" donde seduce a Mabel Normand, a la vez que asesta puntapiés en el trasero a su rival, o bebe los fondos de los vasitos. El hombre-Cenicienta vuelve a la taberna, donde su rival desenmascara al desgraciado, traicionado por su mandil, antes de la batalla de tartas de crema.

En la Keystone, donde pasó un año, Chaplin rodó treinta y cinco films de una o dos bobinas. *Tillies Punctured Romance* fue la adaptación hecha por Mack Sennett de una opereta de éxito, con Démasque, Chaplin y Marie Dressler.

Con Mack Sennett, Chaplin había pasado por la indispensable escuela de la *commedia dell'arte*. Alrededor de él cada comediante tenía un empleo bien definido. Roscoe Arbuckle, el buen gordo, el cascarrabias, el desmañado; Mabel Normand, la linda fantaseadora, trepidante, con un poco de exceso, dispuesta siempre a las batallas burlescas; Mack Swain, el bruto malo; Ford Sterling, el malo cascarrabias; Chester Conklin, el atontado soñoliento y ladino. Cada tipo es claramente caracterizado por la ropa y el maquillaje, como en otro tiempo los de Polichinela, Arlequín o Pierrot.

La improvisación, la libertad, la alegría, la juventud, dirigían a la compañía, y esas cualidades son hoy el encanto inimitable de los viejos films Keystone. El arte y la poesía no nacían del cálculo largamente premeditado, sino del descubrimiento espontáneo, de la farsa y de la práctica permanente.

Esos métodos hicieron en unos meses de Chaplin, de veintiséis años de edad, un comediante ilustre, y los Estados Unidos se arrebatában los films del hombre del bigotito, del simpático Charlie. La guerra retrasó su descubrimiento por la Europa occidental, pero los hombres de negocios norteamericanos ya habían comprendido que la Keystone había encontrado con él una mina de oro.

El Trust, agonizante, arrancó aquella *vedette* a los Independientes: Anderson —que era también el famoso *cow-boy* Broncho Billy— decupló el salario semanal de Chaplin, por un film mensual solamente. En 1915 el gran cómico entraba en la Essanay como actor, guionista y director de escena. Este contrato coincidía con un giro del cine norteamericano. Su fecha es asimismo la de *Nacimiento de una nación*.

La guerra de 1914 marcó la decadencia del cine europeo y el establecimiento de la supremacía norteamericana. Para el film, como para la industria y las finanzas, la guerra había acelerado una evolución ya prevista por los espíritus clarividentes.

El cine, que es una industria, es también y ante todo un arte al que condicionan la cultura y la atención del público. Fabricar en cantidad violines y saxófonos, papel y prensas rotativas, tela y colores en tubos, no basta para poseer las mejores música, literatura o pintura. Sin duda que no es desdeñable el papel de esos "soportes" técnicos de la expresión cultural, pero nunca es determinante, como lo son los factores económicos y sociales.

Un país industrial con grandes aglomeraciones, cuya población dispone de un poco de ocio y de recursos, verá, por ejemplo, desarrollarse más de prisa su red de salas que un país agrícola, cuya población dispersa está obligada a jornadas de trabajo largas y mal pagadas.

Un país en que el público es numeroso y asiduo poseerá, tarde o temprano, un cine importante, en el plano comercial y artístico. Pero se haría mal en querer aplicar mecánicamente esta regla. Dinamarca y Suecia produjeron obras de calidad, mientras que la producción de países muy industrializados —como Inglaterra y Alemania— era mediocre tanto en cantidad como en calidad.

En un país sin gran público nacional la industria está mal asentada sobre su base, que es el conjunto de las salas: la explotación y el cine pueden estar allí condenados a una pronta decadencia. Desde 1911 la decadencia de Europa se inscribía en las curvas de su producción. La evolución del cine italiano describía un zigzag frenético, el cine francés, a partir de 1912, marcaba una meseta, mientras que la curva de la producción norteamericana se elevaba con impresionante regularidad. Pero la calidad de los films norteamericanos seguía siendo mediocre; la habían puesto en peligro el lento desarrollo de los diez primeros años y las luchas intestinas.

La explotación, prodigiosamente desarrollada en número, seguía siendo retardataria en su estructura, con sus *nickel odeons* casi de feria. Las condiciones de la explotación influyen en la producción: hubo que esperar la transformación de las *nickelottes* en teatros lujosos y costosos para que la producción pudiera pretender ser arte, y esa metamorfosis empezó con seis años de retraso respecto de Europa. Pero avanzó con un paso incomparable y dio a los Independientes, ligados a esos circuitos, inmensas facilidades. Por su parte, los productores europeos dependían de los Estados Unidos: *Quo vadis?* había sido financiado por un alquilador de Chicago, Pathé vendía veinte veces más films a los Estados Unidos que al resto del mundo.

La coexistencia, durante algunos años, del *nickel odeon* y de

los teatros desempeñó su papel en el nacimiento de los *serials*. En las salas populares se tenía la costumbre de proyectar los films importantes por trozos de una bobina.

El *serial* norteamericano se diferencia de los films de episodios (como el *Nick Carter* de Jasset o el *Fantômas* de Feuillade) por su combinación con un folletón impreso.

En 1913, el viejo *Chicago Tribune*, periódico de los MacCormick, reyes de las máquinas agrícolas, libraba una batalla sin cuartel contra un diario audaz, escandaloso, conquistador, el *Chicago American*, fundado por el magnate de la prensa W. R. Hearst, prototipo de *Citizen Kane*. En Chicago resonaban con tanta frecuencia los tiros cambiados entre los bandos rivales de W. R. Hearst y de los MacCormick, que los rivales organizaron servicios permanentes de ambulancias automóviles. Sin embargo, no olvidaron las innovaciones técnicas. Los MacCormick, a propuesta de cierto Koenigsberg, publicaron folletones cuya adaptación podía verse al fin de cada semana en el cine de la esquina; así atraían la clientela de aquellos *nickel odeons* cuya inmoralidad habían denunciado cinco años antes.

El 29 de diciembre de 1913, cien cines de Chicago proyectaban el primer episodio de *Kathleen's Adventures*, folletón del *Tribune* cuya tirada subió en una semana un 15 %. Hearst replicó treinta y tres días después a ese film Selig con un film Edison: *Dolly of the Dailies*. Y los siguió toda la prensa norteamericana.

El nuevo género de los *serials* no tardó en tener su obra maestra. El famoso *The Million Dollars Mystery* fue una combinación MacCormick-Thanhouser cuyos treinta y tres episodios costaron 125 000 dólares y produjeron diez veces más. Ese film, interpretado por Florence Labadie y el futuro realizador James Cruze, aún fue superado por *Perils of Pauline*, un *serial* de Hearst-Pathé, puesto en escena por el francés Louis Gasnier e interpretado por la bella Pearl White. El triunfo fue tal que se le explotó en varias series que le siguieron: *The Clutching Hand*, *The Laughing Mask*, etcétera.

Pathé hizo cruzar el Atlántico a ese éxito. En 1915, Pierre Decourcelle publicó, en *Le Matin*, *Les mystères de New York*, doce episodios que combinaban *Perils of Pauline* y *The Clutching Hand* y cuyo éxito fue colosal. Los adolescentes que esperaban su hora para ir al ejército hicieron de Pearl White su ídolo rubio, que les trajo, con los prestigios del exotismo, una poesía fuerte y nueva. La vanguardia literaria, excepto Apollinaire y Max Jacob, había despreciado el cine, pero en 1916 los jóvenes poetas Jacques Vaché, André Breton y Louis Aragon fueron fanáticos de los *serials*.

En el cine —había de escribir este último en *Anicet ou le panorama*— la vileza aparece en la vida y Pearl White no actúa para obedecer a su conciencia, sino por deporte. Actúa por ac-

tuar... El traidor robó el diamante por centésima vez. Pearl le arrebató la joya amenazándolo con su revólver. Pearl sube a un coche. El vehículo estaba trucado. Se arroja a Pearl en un subterráneo. En tanto, el ladrón trata de penetrar en casa de ella. Sorprendido por el periodista, huye por los tejados. El publicista lo persigue, lo pierde y por casualidad encuentra en el barrio chino al Tuerto, que desempeñó un papel sospechoso en el curso de los incidentes anteriores. Siguiéndolo, llega al subterráneo en que languidece Pearl. Va a librarla. Pero seguido a su vez por el malhechor, que acaba de escapársele, pone involuntariamente a éste sobre la buena pista y cuando, después de volar el edificio con un explosivo recién inventado, encuentra a la bella desmayada, amarrada y despojada del diamante por el diligente adversario. Aquí sólo hay lugar para los gestos. La acción no nos habrá apasionado más que a título de esfuerzo extraordinario. ¿Quién habría pensado en discutirla? He ahí el espectáculo que conviene a este siglo."

Mientras que los dadaístas hacían de *Les mystères de New York* la epopeya del acto gratuito, Louis Delluc cantaba la virtud saludable de Pearl White, la "heroína a todo vapor, la salud sin reservas mentales, la ostentación, la fuerza graciosa, el éxito... Pearl White, que sabe hacerlo todo, que lo hace tan bien, transporta a los espectadores. Al salir de sus films se tienen deseos de conducir autos y aviones, ir a caballo, tirar como Ojo de Halcón, danzar, patinar, nadar, zambullirse, todo, todo, todo, y el deseo no está lejos de la ejecución..."

Así, Perle Vite (como se pronunciaba con frecuencia en Francia) era para la vieja Europa la belleza, el impulso, la salud, la acción, la juventud, y se convertía en un símbolo de esas virtudes, como poco después de ella Douglas Fairbanks.

La boga del *serial* continuó durante muchos años en los Estados Unidos con sus cabalgadas de *cow-boys* o sus complicadas intrigas. Tales *El ladrón de mujeres*, *El tigre de la sierra*, *Houdin, amo del misterio*, perseguido por un robot de acero.

En ocasiones, abandonando el mundo fantástico de los encapuchados, de los multimillonarios, y de los conspiradores chinos, el *serial* abordó las cuestiones sociales. Tal, en 1915, una curiosa serie de la Universal: *La garra*, donde Carl Laemmle, aún excitado por su lucha con Edison, mostraba sucesivamente el genio malo de las cajas de alquiler, el monopolio de los transportes marítimos, la batalla de la leche, los comerciantes de cañones, los estafadores de los seguros, los piratas de las finanzas, la medicina comercial. Bajo la puerilidad y la grandilocuencia del guión, se encuentra el donquijotismo de algunos films de Griffith.

El film en episodios llegaba de Francia. Dinamarca aportó a los Estados Unidos las tempestades de la sexualidad y del amor,

con *Tráfico de almas*, de George Loane Tucker. Esta imitación en seis rollos de *La trata de blancas*, éxito permanente de la Nordisk, costó 5 700 dólares, pero produjo medio millón en veintiocho semanas. Las imitaciones fueron numerosas (por ejemplo, *Les avariés*, según Brieux) y el cine norteamericano, al descubrir la sexualidad, pasó de la infancia a la adolescencia. El hábil William Fox envió a Copenhague a Edwards, su director artístico, para seducir a algunas *vedettes* de la Nordisk. Pero la declaración de guerra impidió a Edwards realizar esos proyectos. De regreso en Nueva York, tuvo que contentarse con *Ersatz* norteamericanos y obtuvo un éxito memorable con *A Fool There Was*, de Frank Powell, tráfuga de la Biograph y de Pathé, que tuvo por *vedette* a Theda Bara.

La mujer fatal, bella y perversa, tiránica y adorada, encarnación moderna de "Nana", la *vamp*, en una palabra, tuvo, gracias a Theda Bara, una boga considerable y sus numerosas imitadoras trasplantaron a Hollywood el extraño mundo de estufa del cine danés. Las influencias italianas, francesas y danesas se combinan en la obra de un realizador fecundo, comercial pero lleno de talento: Cecil B. de Mille.

Jessie Lasky, antiguo saxofonista convertido en director de cabaret, se hizo productor con su cuñado Samuel Goldfish (que después se hizo llamar Goldwyn). Su capital, 25 000 dólares, fue dedicado a comprar los derechos de una obra de éxito, *The Squawman*, y a contratar a un actor conocido, Dunstin Farnum. El título y la *vedette* les hicieron doblar su capital. Vendieron la exclusiva de su film antes de haber rodado el primer metro.

Lasky alquiló por 200 dólares una granja abandonada de Hollywood, la hizo transformar en estudio y confió la puesta en escena a Cecil B. de Mille, hermano de uno de sus comanditarios. Después de aquel excelente comienzo, la compañía prosperó. Cecil B. de Mille produjo cada mes un gran film en que aprovechó su experiencia dramática. Tomó del teatro sus asuntos y sus actores, y a Griffith el gran plano y un corte estudiado. Él, por su parte, sabe utilizar de manera expresiva y refinada las posibilidades del alumbrado artificial. Este empleo del lenguaje cinematográfico diferenció a Cecil B. de Mille de Le Bargy en esta nueva tentativa de "film de arte". *The Cheat* (1915) tuvo poca resonancia en los Estados Unidos, pero en Francia fue acogida como una obra maestra. Para Léon Moussinac, en 1925, *The Cheat* era la única fecha que merecía ser recordada en la historia del cine desde 1894 y *La sortie des usines* de Lumière.

El público de los bulevares parisienses, privado de teatros, se había felicitado de encontrar en el cine un drama digno de Bernstein o de Kistemaekers: una mujer de mundo, después de haber aceptado de un japonés una fuerte suma de dinero, era marcada con hierro al rojo por haberse negado a entregársele.

Delluc llamó a *The Cheat La Tosca* del cine. Pero los críticos europeos admiraron en la obra de Cecil B. de Mille el empleo sistemático del gran plano, el alumbrado en claroscuro, la edición, debida a Hector Turnbull, la sobriedad de la actuación. No obstante, después de pasados treinta años, el rodar de ojos y los fruncimientos de cejas del japonés de *The Cheat* se han hecho grandilocuentes, casi cómicos. La sobriedad es cosa relativa. Hoy Sessue Hayakawa parece haber sobre todo transportado en la expresión de la cara la gesticulación italiana decadente.

Quo vadis? y *Cabiria* habían dado a los Estados Unidos el gusto de las grandes puestas en escena; Cecil B. de Mille no tardó en especializarse en ese género. Y esa influencia latina decidió a Griffith a emprender *Judith of Bethulia* y después *The Birth of a Nation*, film clave.

El guión, que se desarrollaba en la época de la guerra de Secesión, lo habían sacado Frank Wood y Griffith de una novela muy mala del reverendo Thomas Dixon, *The Clansman*, escrita a la gloria de la famosa organización racista del Ku-Klux-Klan. El film, que costó más de 100 000 dólares, fue rodado en nueve semanas, y los exteriores, elegidos en los alrededores de Hollywood, tuvieron en él un lugar especial. La vieja compañía de la Biograph había proporcionado las *vedettes* con Mae Marsh, Lilian Gish, Henry Walthall, Robert Harron, y a su lado se encontraban personalidades llamadas a una brillante carrera: Bessie Love, Eugene Pallette, Donald Crisp, Sam de Grasse, Raoul Walsh, etc. El operador fue el infatigable Billy Bitzer. Fue movilizado un ejército de comparsas para reconstruir el *clou* del film, la batalla de Petersburgo, que la novela había descrito en media página. Los mil quinientos "planos" de *Nacimiento de una nación*, cuidadosamente montados bajo la dirección de Griffith, constituyeron un film de doce bobinas cuya proyección duraba casi tres horas. Según una costumbre europea, se había encargado una partitura especial al compositor J.-C. Breil. Además de la batalla de Petersburgo, los trozos sensacionales del film fueron una reconstrucción fiel del asesinato del presidente Lincoln, las sesiones de un parlamento negro, el asesinato de una joven blanca por un negro salaz, el salvamento por el Ku-Klux-Klan, en el último minuto, de la inocente familia Cameron.

Violentos incidentes señalaron la carrera del film. Charles Eliott en la Universidad de Harvard, O. G. Villard y Francis Hackett en las revistas liberales *The Nation* y *New Republic*, dejaron oír sus protestas, mientras que la Asociación para el Progreso de la Gente de Color llamaba a manifestarse contra aquella "tentativa premeditada de describir diez millones de norteamericanos como bestias". En numerosas ciudades las primeras representaciones del film provocaron violentos desórdenes. Hubo heridos y hasta muertos...



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

de los Cameron sitiados por un ejército negro. En la introducción de este final, las imágenes se suceden en un orden que se hará clásico: plano muy lejano de la cabaña solitaria en la llanura; plano más próximo del exterior, vista general del interior, planos americanos de los diversos héroes, grandes planos de objetos. Esta exposición clásica, por aumentos sucesivos, recuerda los procedimientos de algunos novelistas del siglo XIX. Griffith respondía en otro tiempo a los dirigentes de la Biograph, asustados de sus audacias muy alejadas de los convencionalismos teatrales: "Dickens escribía del modo como yo procedo actualmente; esta historia está en imágenes, y es la única diferencia".

En *Nacimiento de una nación* la acción dramática está siempre de perfecto acuerdo con la escenografía natural o con las construcciones, un poco primitivas, del estudio. Esas dialécticas del hombre y del paisaje, del artificio y de la naturaleza, daban lecciones de las que los suecos, mejor que nadie, iban a sacar rico provecho. Aquellas imágenes perfectas no disculpan la fealdad de la cromolitografía que cierra el film y que representa al Moloc de la guerra devorando a sus víctimas humanas. El mal gusto de Griffith se manifiesta allí en su pesada crudeza. Hay en ese autodidacto poderoso una ingenuidad que con frecuencia molesta a los espíritus europeos, sobre todo cuando no se alía, como en esta imagen, con una generosidad indudable.

Si la repercusión de *Nacimiento de una nación* fue inmediata en los Estados Unidos, fue mucho menos considerable en los demás países. En Francia, la censura juzgó inoportuna la proyección de esta obra violentamente racista mientras estaban en el frente las tropas coloniales. Se vio esta obra maestra con siete años de retraso, después de cien films que habían vulgarizado sus lecciones. Se necesitaba la perspectiva histórica para que Europa comprendiese que el 8 de febrero de 1915, fecha de la presentación de *Nacimiento de una nación*, fue el primer día del reinado universal de Hollywood y, al menos por algunos años, de su supremacía artística.

Después de *Nacimiento de una nación*, la más joven de las industrias norteamericanas adquirió conciencia de su fuerza. Los antiguos baratilleros, feriantes o chamarileros tenían su sitio en Wall Street. Los directores de bancos no se burlaban ya sin precauciones de los acentos extranjeros y los despropósitos de aquellos hombres de negocios que sabían "hacer dinero". El Trust desapareció y se montaron gigantescas combinaciones. El circuito Paramount agrupó 5 000 teatros y la First National casi otros tantos. Paralelamente, al margen de la Mutual, nació una formidable sociedad de producción, la Triangle, sostenida por el banco Kuhn Loeb y, según se dice, por la Standard Oil de Rockefeller. La compañía se proponía especializarse en las super-

producciones destinadas a los teatros de dos dólares butaca. Aitken, alma de aquella combinación, confiaba sus destinos a los directores de escena.

D. W. Griffith, Thomas Ince y Mack Sennett formaron los tres lados del triángulo, que contrató, quizá con menos seguridad, actores renombrados, entre ellos Louise Glaum, Bessie Bariscale, Dunstin Farnum, William S. Hart y Douglas Fairbanks. Este último, que apenas pasaba de los treinta años, conquistó a las multitudes por su aptitud para todos los ejercicios físicos y el incansable optimismo de su sonrisa. Se convirtió para el mundo en la imagen atrayente de la valerosa y conquistadora joven América. Fue más que un actor, llegó a ser un tipo casi tan vivaz y universal como el de Chaplin, un tipo que tratan de perpetuar durante otra guerra sus reflejos, Douglas Fairbanks hijo o Errol Flynn. Douglas padre, héroe moderno, para prafasear a Léon Moussinac, es deportivo, piensa de prisa, obra de prisa, rebosa de sangre fría y de salud, de buen humor y de audacia, de instinto, de energía y de libertad.

Fairbanks hubiera sido un aburrido cartel de propaganda sin su ironía. Sus primeros guionistas —la pareja Anita Loos y John Emerson— no se privaron de burlarse de los defectos o las ridiculeces de la vida norteamericana. Douglas en sus comienzos fue un nuevo Barón de Crac. En seguida se puso algo más serio y no evitó la fatuidad. Griffith había contribuido al lanzamiento de aquel mito; él revisó los doce primeros films de Fairbanks y escribió el guión de *The Lamb*, que puso en escena Christy Cabanne. Y había de dirigir, con Allan Dwan, los primeros grandes éxitos del actor, que conoció a partir de 1918 una gloria universal.

Mary Pickford —que después fue mujer de Fairbanks— encarnaba entonces para los Estados Unidos el ideal femenino. Con sus bucles rubios iluminados a contraluz, sus rozagantes y sencillas *toilettes*, su cara redonda de muñeca de porcelana, aquella criatura un poco demasiado ideal, parcialmente modelada por D. W. Griffith, fue una admirable mujer de negocios. De 20 dólares por semana, su paga de 1909 en la Biograph, pasó a 1 000 con Zukor, quien, duplicando en seguida su sueldo, le garantizó 104 000 dólares por dos años. Aún insatisfecha, entró en gestiones con la Mutual y Zukor, para conservar aquella rubia mina de oro, tuvo que garantizarle un mínimo de un millón por los dos años próximos. Con estos emolumentos, Hollywood llegaba a un límite superior. Las *vedettes* de hoy tienen ingresos menores.

Entre tanto, se invertían sumas inmensas en la puesta en escena. Thomas Ince lanzaba en el verano de 1916 un film pacifista, *Civilisation*, para sostener la candidatura de Wilson a la presidencia. William Fox montaba una lujosa *Carmen* con Theda Bara. Cecil B. de Mille producía con Geraldine Farrar una *Car*

men competidora, después una *Joan of Arc* que era un alegato en favor de la causa aliada. Los films guerreros seguían a los films pacifistas: *War Bride* de Herbert Brennon, *The Battle Cry of Peace* y otros diez films intervencionistas producidos por los hermanos Warner o por Stuart Blackton, que se acordaba de que era inglés. Después de *Intolerancia*, Griffith rodará —en parte en el frente francés— varios films de propaganda (*Heart of the World*, etc.). *Una flor en las ruinas* convirtió en una *vedette* mundial a Erich Stroheim por su creación de un “villano” oficial alemán.

Pero Europa en guerra, cansada de la propaganda, se entusiasmó con el Far-West y su exotismo, y saludó a Thomas Harper Ince como un genio.

Aquel comerciante de película que declaraba que el dinero era su principal preocupación, aquel productor a quien se atribuían films realizados por subordinados, reveló paradójicamente el arte cinematográfico a los estetas de Europa, para quienes Griffith seguía siendo desconocido. Su influencia fue capital sobre las nuevas escuelas suecas y francesas, así como sobre las primeras realizaciones soviéticas. Para darse cuenta de un entusiasmo que es difícil volver a sentir después de ver de nuevo las obras suyas que conservan las filmotecas, hay que citar los renglones que escribió Louis Delluc después de haber visto *La conquista del oro*.

“Este film representa lo más sorprendente que ha realizado el arte cinematográfico. Este magnífico poema visual... es un juego perpetuo y milagroso, pero natural, pero justo, pero nunca vanamente rembrandtesco, de la luz y de la vida. Ved... esos primeros planos debidos a un Goya, a un Besnard o a un Blanche de l’Au-delà. Y el movimiento corto, corto, nos arranca de nuestro sitio y nos hace saltar el corazón. Galopadas locas —pero nuevas— por caminos luminosos, entre vapores líricos de polvo, con una precisión salvaje y ardiente de verdor, de viento, de sol, que arranca gritos de admiración... Todos los films de T. H. Ince nos han acostumbrado a esos procedimientos, y a su genio... El espectador de *La conquista del oro* se siente invadido por la violenta sinceridad de un poeta, de un pensador, de un hombre... Éste crea verdaderamente, y su film —como una sinfonía, como un cuadro, como un libro, como una estatua— es una obra y no una historieta: es la obra de alguien... Este poeta es mundial. Thomas H. Ince es el maestro del cine.”

A propósito de ese “poeta mundial”, Delluc hubiera podido evocar, mejor que a Esquilo, a Homero, porque su obra fue colectiva y resultado de una tradición popular.

Nacido en 1880 en una familia de actores, y actor él mismo desde la infancia, Thomas Harper Ince había sido durante muchos años un oscuro comediante de giras que algunos días debió,

para vivir, hacerse mozo de restaurante. La actriz Alice Kershaw, su mujer, pasó por la compañía de la Biograph e Ince trabajó de vez en cuando para Griffith antes de ir a dirigir los films de Mary Pickford. Después abandonó a Laemmle para ir con Kessel y Baumann. Tomó por su cuenta la caballería y la compañía de un circo ambulante y fundó la Bison 101, empresa filial de la Mutual.

Ince fue primero *vedette*, guionista y director de escena de sus primeros films. Él mismo montaba aquellas cintas de 300 metros realizadas casi exclusivamente en exteriores. La guerra de Secesión y el Far-West fueron sus especialidades. Se inspiraba en Tom Mix y en Broncho Billy, pero también en entregas baratas, en circos, en cromos o en teatros norteamericanos consagrados a la epopeya de los pioneros. Más allá de ese folklore, llegaba a la vida popular, contemporánea o más lejana, de las tierras recién conquistadas.

Aquel antiguo actor se reveló como un gran organizador. Aprendió a dirigir caballería, comparsería, multitudes, combates a puñetazos. En uno de los raros films anteriores a la guerra que se han conservado (*Cuando Lee se rinda*) y que fue hecho dos años antes de *Nacimiento de una nación*, muestra en las escenas de guerra una maestría quizá superior a la del Griffith de entonces. Pero no supo dirigir y descubrir tan bien actores. La Bison 101 no fue, tanto como la Biograph, una almáciga de estrellas. No obstante, se le deben a Ince algunas revelaciones. William S. Hart le debe la gloria; aquel "hombre de los ojos claros" fue un intérprete cuyo sentido trágico, pudor y rigidez un tanto puritana superaron el atractivo vulgar de los *cow-boys* clásicos. Sessue Hayakawa empezó con Ince en *The Typhoon* (1914).

Ince fue más profundamente norteamericano que Griffith, en quien fueron visibles las aportaciones francesas, inglesas, italianas, escandinavas y poco después alemanas. Aquel bardo del Far-West, en la época en que la fundación de la Triangle le confirió la gloria, prácticamente había abandonado la puesta en escena. En aquella época, fuera de la ambiciosa *Civilisation*, había abandonado la realización a un equipo de jóvenes que él había formado: Reginald Barker, en primer lugar. Ince no dirigió los famosos films de la Triangle que la publicidad le atribuía entonces y cuyos títulos hicieron soñar a toda una generación: *Carmen of Klondyke*, *The Aryan*, *La que paga*, *Blue Blaze Rawden*...

No será preciso concluir que Ince fue un mito, involuntariamente creado por Delluc y desarrollado por "historiadores" de segunda mano. Sin duda participó en obras cuya unidad no se debe sólo al Far-West y a los temas populares que hicieron clásicos: el *cow-boy* justiciero, la ciudad de madera atravesada por cabalgadas polvorientas, la inocente perseguida, la taberna, el

póker en que los revólveres disparan solos, las implacables luchas de adversarios en harapos que se revuelcan en el barro o el polvo.

La mayor parte de los guiones de la serie se los dio a Thomas Ince el inagotable Gardner Sullivan, antiguo periodista que todavía hoy es guionista en Hollywood. Pero Ince colaboraba siempre en los cortes (una novedad en aquella época).

Aquel curioso autor, que se jactaba de no haber leído nunca un solo libro, fue quizá el primero en establecer en los Estados Unidos un manuscrito detallado plano por plano y con indicaciones minuciosas. Acabado ese trabajo, confiaba la dirección de la puesta en escena a ayudantes, con la consigna imperativa de apegarse estrictamente a sus instrucciones escritas. Terminado el rodaje, Ince volvía a ser el amo de la obra cuya edición vigilaba personalmente. El cine tenía entonces pocos colaboradores, y la participación de Ince era, en consecuencia, más considerable que la de muchos realizadores contemporáneos: él había ordenado, si no ejecutado, las imágenes. Aquel Inaudi del lenguaje cinematográfico, si fue el antepasado de los productores norteamericanos por ciertos rasgos de organización, fue al mismo tiempo —casi a pesar suyo— un gran poeta lírico cuya obra está dominada por el sentido de lo trágico, el gusto épico de la lucha y de la conquista, el sortilegio de la naturaleza y de sus tormentas.

Pero aquel hombre sin cultura pierde pie en cuanto se aleja del Far-West. Si hace a William S. Hart que se quite la camisa a cuadros para ponerse un smoking, la acción languidece inmediatamente (*Los lobos*). Si se eleva a los asuntos internacionales (*Civilisation, Los tres mosqueteros, Vive la France!*, etc.), su derrota es casi segura. Una excepción, sin embargo: *The Italian* es una emocionante pintura de la vida de los emigrantes en Nueva York. La Triangle, apogeo de Thomas Ince, fue marcada por el descubrimiento de un gran actor joven, sensible, ardiente y soberbio: Charles Ray. Más tarde, por su evolución, Hollywood superó los medios, los métodos y el instinto de aquel productor. A partir de 1918, ya independiente, Ince fundó con varios buenos realizadores (entre ellos Maurice Tourneur) la Associated Producers, que fracasó en arte y en negocios. Una intoxicación alimenticia hizo morir prematuramente a Thomas Ince en 1924.

Aunque Delluc haya pensado otra cosa, "Griffith fue más lejos que Thomas Ince" y fue sin duda "el primer nombre del cine" (L. Moussinac). *Intolerancia* señaló su apogeo y el del cine norteamericano.

Para ese film Griffith usó todo el crédito adquirido por el éxito de *Nacimiento de una nación*. Contrató un ejército de comparas y de actores, hizo construir escenografías gigantescas. La

mayor de éstas, un palacio babilonio, estaba bordeado de torres de 70 metros de altura y medía 1 600 metros de profundidad. Para la escena del festín de Baltasar lo poblaron 4 000 comparsas y Billy Bitzer se vio obligado por semejante amplitud a tomar las vistas en globo cautivo. Griffith pretendió haber presentado 16 000 personas en una sola fotografía de los ejércitos persas. Para el transporte, avituallamiento y mando de aquellos grandes batallones, cuya paga llegaba con frecuencia a 12 000 dólares por día, hubo que tender líneas de teléfono y de ferrocarril. Las fortificaciones de Babilonia, tan altas como una casa de cuatro pisos, eran practicables y en ellas podían cruzarse dos cuadrigas. En otros terrenos, Griffith había hecho reconstruir el París del siglo XVI y la Jerusalén de tiempos de Cristo. Habrían sido empleados 60 000 comparsas, obreros, actores, carpinteros, técnicos, etc., durante los veintidós meses y doce días de la producción.

El gasto fue, naturalmente, enorme. El festín de Baltasar costó 250 000 dólares, y el costo total del film llegó a 2 millones. Esa cantidad es superada con frecuencia hoy por producciones norteamericanas, pero el dólar está ahora muy depreciado. En 1936, rehacer *Intolerancia* habría costado ya 12 millones. Por las cámaras de Billy Bitzer y de su colaborador Carl Brown pasaron 100 000 metros de película. Ese kilometraje corresponde a setenta y seis horas de proyección. Pero, en los dos meses que duró su edición, *Intolerancia* se redujo a catorce bobinas, o sea un poco más de tres horas de proyección, duración que apenas si superaba a la de *Nacimiento de una nación*.

El 5 de septiembre de 1916 aquella dispendiosa producción, anunciada por una publicidad colosal, comenzaba su carrera en el Liberty Theatre de Nueva York, en donde estuvo en el cuartel veintidós semanas. Pero, ante el gran público norteamericano y extranjero, el fracaso fue casi total. La empresa se saldó con un déficit de más de un millón de dólares, que Griffith se comprometió a cubrir. El resto de su vida lo pasó, según se dice, pagando aquella deuda. Faltó dinero para demoler su Babilonia de madera y de cartón piedra, cuyas ruinas dominaron simbólicamente a Hollywood durante diez años.

Aquella obra maestra era también —como se dirá diez años más tarde— un *film de vanguardia*, y ésa fue la causa de su fracaso. Hoy todavía *Intolerancia* desconcierta a un público prevenido. Aquel “drama solar de todas las edades de la humanidad” (“Sun play of the ages”, según la expresión de Griffith) tenía cuatro partes: *La caída de Babilonia*, *Vida y pasión de Cristo*, *La matanza de san Bartolomé*, *La madre y la ley*, un drama moderno. Ningún enlace hay entre los cuatro episodios, si no es el vago tema de *Love's Struggle Through the Ages*, y el *Leitmotiv* una imagen inspirada por Walt Whitman: Lilian Gish moviendo una cuna.

Esos cuatro episodios no se proyectan separada sino simultáneamente. El principal medio estético y dramático del film fue la edición alterna. En *Nacimiento de una nación* había mostrado sucesivamente a la familia Cameron, a los negros que la sitiaban y a los jinetes del Klan salvador. En *Intolerancia* Griffith extendió al tiempo la ubicuidad de la cámara. En oposición con las tragedias clásicas, estableció la regla de las "tres multiplicidades": de lugares, de tiempos y de acciones.

"Mis cuatro historias alternarán —declaró entonces Griffith—. Al principio sus ondas fluirán separadamente, lentas y tranquilas; pero poco a poco se acercarán y engrosarán cada vez más de prisa hasta el desenlace, donde se mezclarán en un solo y mismo torrente de emoción violenta."

En las primeras bobinas, los diferentes episodios, cuyas intrigas son sencillas, se presentan en largos fragmentos. Pero poco a poco la acción se complica, los fragmentos se acortan, la alternación se precipita. La pasión no ocupa apenas más lugar que un *via crucis* en los muros de una catedral. Pero en el desenlace los otros tres episodios, en su paroxismo, ofrecen cada uno una multiplicidad complicada. En el París de la matanza de San Bartolomé vemos sucesivamente las calles que recorren los ligueros, los interiores en que se inquietan los hugonotes, la corte de Carlos IX. En Babilonia pasamos del palacio de Baltasar a las cuadrigas de Ciro, a las fortificaciones de la ciudad, a los jinetes que quieren evitar la amenaza. En el episodio moderno la acción se desarrolla a la vez en la celda donde espera la muerte un inocente, en el patíbulo levantado en un patio, en un vagón-salón en que viaja el gobernador que puede conceder el indulto, y en el automóvil que persigue al tren para llevarle la prueba del error judicial. La edición, que combina todas esas acciones en un crescendo que aturde, fragmenta hasta el infinito cada una de ellas: las ruedas de los carros persas alternan con las de las locomotoras, la sangre de los hugonotes parece mezclarse con la de los babilonios decapitados, y la polvareda de las carreteras modernas con las nubes suscitadas por las últimas palabras de Cristo, en tanto que Lilian Gish mueve su perpetua cuna. La potencia de Griffith es tal que ese batiburrillo de imágenes, lejos de provocar risa, transporta de admiración.

Sin embargo, cada uno de los episodios está tratado en un estilo muy diferente.

La pasión —representada por actores poco conocidos (fuera de los debutantes Erich von Stroheim y Bessie Love)— es una serie de simples cuadros vivos cuyo aire sansulpiciano tiene alguna relación con la serie de las pasiones de Pathé.

En *La matanza de san Bartolomé* Eugene Pallete era el joven enamorado de Margery Wilson, y Josephine Crowell representaba la figura cruelmente recargada de Catalina de Médicis. Este epi-

sodio, desarrollado con más amplitud, estaba tratado con frecuencia en planos generales; su estilo al modo del de *L'assassinat du Duc de Guise* no se debía sólo a la identidad de las ropas históricas.

La caída de Babilonia estaba interpretada por Constance Talmadge, Alfred Paget, Elmer Clifton y Seena Owen como *vedettes*, pero en la comparsa se encontraban actores ya ilustres o llamados a un gran porvenir: Douglas Fairbanks, Donald Crisp, Noel Coward, Owen Moore, Carol Dempster, Nathalie Talmadge, Mildred Harris (que fue esposa de Chaplin), Coleen Moore, etc. Este episodio, considerable por su puesta en escena y su desarrollo, era de un estilo muy cercano al de *Cabiria*. Fue inspirado por la escuela italiana. Tenía el vigor de ésta, pero no siempre evitaba lo carnavalesco.

La madre y la ley tuvo como *vedettes* a Robert Harron y Mae Marsh, y entre los pequeños papeles se encontraban Monte Blue y Tod Browning. Este episodio fue, por su longitud y su perfección, el principal de la obra; su estilo simple y muy realista es original y poderoso. Esta parte había sido comenzada antes que todas las otras, en 1914, inmediatamente después de las tomas de vistas de *Nacimiento de una nación*. Ese drama contemporáneo es el núcleo de *Intolerancia* en torno del cual se agrupan los otros episodios como tres gigantescas metáforas.

La idea de *La madre y la ley* se la había sugerido a Griffith un sangriento conflicto de trabajo que había sido objeto de una investigación parlamentaria, y un suceso criminal, el asunto Steilov. El fusilamiento de los huelguistas por milicianos forma la principal secuencia de la primera parte de *Intolerancia*. Pero el episodio moderno contiene otros dos trozos justamente célebres: el proceso y el salvamento del condenado.

La secuencia de la huelga —que tuvo cierta influencia sobre *Potiomkin* y *La madre*— hace alternar los escritorios en que el patrón y el director telefonan, las ciudades obreras donde enloquecen las familias, la barricada de los milicianos, la fábrica, la calle en que caen los huelguistas, las mujeres asustadas o los fusiles disparando. En un admirable contrapunto de imágenes, Griffith hace alternar los planos generales y los grandes planos, los trozos de film de 3 metros de largo y los que, no conteniendo más de nueve imágenes, duran medio segundo... El proceso contiene imágenes de bellas manos crispadas, como las de *La crucifixión* de Matías Grünewald. En un film de 1914, bastante mediocre por lo demás, *The Avenging Conscience*, Griffith ya había utilizado largamente, en una secuencia muy bella, los grandes planos de manos y de pies. Y el salvamento del condenado está ritmado por la repetición del mecanismo extraño que sirve para hacer funcionar el patíbulo... Con ello el arte de la edición llega a sus cimas.

En *Intolerancia* Griffith lo había hecho todo: dirigió a las muchedumbres y a los actores (con un estado mayor en el que figuraban W. S. van Dyke, Tod Browning, Erich von Stroheim), supervisó las escenografías, los vestidos, la fotografía, la música, aseguró la edición y, finalmente, escribió un guión que sobre todo era un esquema; el film no llevaba corte anterior y en parte fue improvisado sobre el terreno, utilizando casi exclusivamente la luz solar.

Las ventajas de esta omnipotencia del realizador —muy rara en el cine— son evidentes; pero no dejaba de tener inconvenientes. La ideología humosa del gran hombre, su carencia total de sentido del ridículo, su pedantería de autodidacto, su confianza en el propio genio, se explayaron libremente desde lo genérico en que los personajes son llamados La Querida Número Uno, El Mosquetero de los Tugurios, La Princesa Adorada, La Sin Amor Número Uno, Los Ojos Negros, El Nazareno, La Hija de las Montañas, El Poeta-Rapsoda... Y los subtítulos, que superaban en ridiculez a los de *Cabiria* —sus modelos—, mezclaron a un lirismo enfático indicaciones de ingenua contabilidad sobre los precios en dólares, las fechas históricas y el número de comparsas. Esas escorias cómicas son arrastradas por un poderoso torrente. Son más notorias en la sumaria conclusión: el Armagedón de la guerra futura, el bombardeo de Nueva York, la caída de la tiranía y “la paz universal afianzada en el perfecto amor”.

La carrera de *Intolerancia* fue muy difícil fuera de los Estados Unidos. Aplaudido por el rey de Inglaterra, el film fue mutilado por la censura británica. Por su pacifismo fue prohibida en la Europa continental mientras duró la guerra y los franceses no permitieron nunca la proyección de *La matanza de san Bartolomé*. Esos fracasos inquietaron a Griffith, ya acosado por sus acreedores; se resignó a fragmentar su film y a presentar los episodios separadamente. Sin embargo, la obra no llegó a imponerse al público, y la crítica europea fue siempre reticente.

Habiendo sido comprado el film antes de la Revolución de octubre por un distribuidor ruso, que no había podido proyectarlo, fue encontrado por un feliz azar y proyectado por la dirección del cine soviético.

Algunos jóvenes entusiastas: Kulechov, Eisenstein, Pudovkin, fueron los primeros en comprender la importancia del mensaje griffithiano y le dieron su verdadero sentido.

La Triangle, editora de *Intolerancia*, fue liquidada al cabo de dos años de actividad. Después de la disolución de una compañía, fundada sobre tres directores de escena, se constituyó Associated Artists. La sociedad, apoyada por las empresas Dupont de Nemours, estaba formada por tres *vedettes*: Mary Pickford, Douglas Fairbanks y Charles Chaplin. La nueva combinación admitió, no obstante, a D. W. Griffith.

Associated Artists produjo su última gran obra maestra: *Broken Blossoms*. Después de *Intolerancia*, el realizador había dirigido, con sus mediocres films de guerra, varios sentimentales en que Lilian Gish, interpretando a una muchacha muy joven perseguida, imitaba y superaba a Mary Pickford. Fue la *vedette* de *Broken Blossoms*, en el papel de una niña mártir amada por un chino sentimental (Richard Barthlemess) y perseguida, después muerta por su padre, un boxeador brutal (Donald Crisp). Toda la acción se centraba en esos tres actores, y Griffith, como si hubiera querido disculpar a su festín de Baltasar, se contentó con una sola escenografía importante, la de una calle pobre del barrio chino de Limehouse, en Londres. Este abandono de la gran puesta en escena modificó su manera. Todo fue subordinado al estudio de los caracteres, a la expresión de sentimientos simples pero bien matizados. El ambiente, el de los tugurios, de las calles sumergidas en niebla, de las tiendas pobres, se convirtió en un personaje del drama. Sin que, creemos nosotros, pueda hablarse en aquel momento de influencias recíprocas, Griffith se unió a los esfuerzos suecos, y con este film quizá contribuyó al florecimiento del *Kammerspiel* alemán.

Broken Blossoms fue un canto a la juventud y el talento de Lilian Gish. La frágil actriz fue inolvidable en la escena en que, acosada por su verdugo, gira en la trampa estrecha de una alacena, con la espalda encorvada por el espanto y crispadas las graciosas y ligeras manos. Una edición rigurosa sirvió a este célebre episodio, que intentaba cierto sadismo puritano. La fotografía velada, dulce, subyugante, participaba felizmente de la delicadeza artística. A pesar de la sensiblería de un asunto suministrado por el novelista inglés Thomas Burke, y a pesar de su caracterización un poco recargada de la "Bestia", Griffith evitaba casi siempre las faltas de gusto, rara vez ausentes en sus otros films.

Charles Chaplin, a quien habían bastado algunos meses para conquistar más gloria que Griffith o que cualquiera otro norteamericano, había madurado su arte realizando para la Essanay, en 1915, quince films. *The Tramp*, su primera obra maestra, tenía una parte casi trágica, cuando Chaplin, enamorado de la hija del granjero, sabía que había tenido un prometido. Volvía a encontrarse lo trágico en el mediocre *Carmen*, en el momento de la muerte de Don José.

Los primeros films de la Essanay se distinguían aún mal de los films cómicos de *Keystone*, pero su tono se humanizó pronto, y la sátira social aparece en *Work*, *Shanghaied*, *The Bank* o *The Police*. Desde el comienzo de esta serie (y hasta 1923) Chaplin tuvo por compañera a la bella y conmovedora Edna Pur-

viance, joven secretaria de la que hizo una gran actriz, que había de morir, olvidada, en 1958.

En 1916 Chaplin firmaba con la Mutual un contrato de 670 000 dólares por doce films (*The Floorwalker, The Fireman, The Tramp, One A.M., The Count, The Pawnshop, Behind the Screen, The Rink, Easy Street, The Cure, The Immigrant, The Adventurer*). Casi todos fueron obras maestras que llevaban la marca del genio. Chaplin dejaba atrás a su maestro Max Linder y se igualaba con Molière, según una comparación que hizo Delluc después de haber visto los films de la Mutual. En la misma época Elie Faure evocaba, a propósito de Chaplin, a Shakespeare, y sus palabras fueron plenamente comprobadas veinticinco años después, con *Limelight*. En todos sus films de dos bobinas se despliega la gracia física de un mimo incomparable. Esos dones son, no obstante, medios, no fines, como la técnica.

La edición de los films de Chaplin es primitiva y apenas se diferencia de la de los de Max Linder. La mayor parte de las escenas están tratadas en plano general. Chaplin será durante toda su carrera fiel a esa técnica. Durante la puesta en escena de *Monsieur Verdoux* por Robert Florey, le declaraba a éste: "Las tomas de vistas en plano general me son indispensables: cuando trabajo, lo hago tanto con las piernas como con los pies, como con la cara". Y añadió: "Estoy fuera de lo corriente [*unusual*]; no tengo necesidad de perspectivas de tomas de vista fuera de lo corriente".

Así, pues, el gran plano interviene únicamente cuando la expresión del rostro tiene más importancia dramática que la mímica del cuerpo. Las luces o los *travellings* no desempeñan casi ningún papel. Toda la técnica está subordinada al hombre.

Para componer una escena, Chaplin multiplica los ensayos. Para *The Immigrant*, que mide 500 m, hizo que su operador habitual Rollie Totteroh —a quien ayudaba W. C. Foster— rodase 12 000 m de película. Pasó cuatro días y cuatro noches consecutivas en hacer por sí mismo la edición, que era sobre todo la elección de la mejor escena entre varias decenas de ensayos.

Algunos films de la Mutual pertenecen aún a la tradición de Mack Sennett, la de las tartas de crema. Pero ya no predomina esa tendencia. Casi todos esos films tienen la precisión y la gracia de un ballet, pero la sátira y la crítica social son algo más que divertimientos deslumbradores. *Easy Street*, el film más famoso de esta serie, empieza con el cuadro burlón de una misión que conduce al bien a los vagabundos. Convertido por los bellos ojos de Edna Purviance, Chaplin se hace policía y es enviado a la calle terrible, donde un forzado golpea a todo el mundo. Sus ardides ingenuos, su presteza, su inteligencia, triunfan: la calle llega a ser respetable y virtuosa.

La mordaz ironía que domina *Easy Street* va acompañada de

un cuadro desgarrador de los tugurios londinenses, cuna del gran cómico. El personaje de Chaplin ya está bien fijado para lo futuro: es débil pero tiene suerte y es astuto. Su pequeña estatura, su aspecto frágil, hacen más simpáticos sus éxitos. Chaplin es bueno, tierno, caritativo. Pero esas cualidades no excluyen las contrarias. A veces es cobarde: en *Behind the Screen* interrumpe la batalla con un armisticio del que se aprovecha para abrumar a su adversario bajo tartas de crema. Chaplin también es cruel: en una escena de *The Pawnshop*, después de haber sido robado por un viejo estafador, abre como una caja de conserva el despertador que un pobre hombre quiere dejar en prenda, desmonta todas las ruedas y, negándose a prestarle ni un centavo, le devuelve todos aquellos restos envueltos en un pañuelo.

El principal recurso cómico de Chaplin es la dignidad. Su personaje —antítesis de Max Linder— es un vagabundo que se cree un caballero. Esta pretensión burlesca no excluye la noble reivindicación de la dignidad humana, cuya conquista implica la ridiculización de los dignatarios indignos: policías, guardias de la cárcel, condes, banqueros, usureros, forzudos...

En *The Adventurer* —escribía entonces Chaplin—, “como un helado en un balcón con una muchacha. En el piso inferior sitúo a una señora corpulenta, respetable y bien vestida. Mientras como mi helado dejo caer una cucharada que resbala por mi pantalón y, desde el balcón, va a caer en el cuello de la señora. La primera risa la produce mi propio apuro. La segunda, y la mayor con mucho, resulta de la llegada del helado al cuello de la dama, que grita y empieza a saltar... Por sencillo que esto parezca, hay dos elementos de la naturaleza que se tienen aquí en cuenta: uno es el placer que siente el público al ver sufrir la riqueza y el lujo; el otro es la tendencia del público a sentir las mismas emociones que el actor. Una de las cosas que primero se aprenden en el teatro es que a la gente, en general, le satisface ver a los ricos llevar la peor parte. Si yo hubiese dejado caer el helado en el cuello de una pobre asistente, en vez de la risa hubiera sido simpatía por la mujer lo que se hubiera producido. Como una asistente no tiene ninguna dignidad que perder, el hecho no hubiera sido gracioso. Dejar caer el helado en el cuello de una rica es hacer que le suceda precisamente lo que merece”.

Para conseguir esos efectos, Chaplin usa siempre la mayor economía de medios. El helado le sirve aquí para suscitar la risa dos veces. Además, esos efectos son cuidadosamente elegidos para que puedan entenderlos todos en todas partes. Chaplin somete largamente a prueba sus efectos cómicos, cuya elección está determinada por la seguridad de ser comprendidos por la universalidad de los hombres.

Esos cuidados serán recompensados por una popularidad inigualada. Los films de Chaplin son quizá los únicos que hayan sido apreciados a la vez por las clases más pobres y las poblaciones más primitivas y por los públicos más escogidos y los intelectuales más refinados. Son los únicos que han atraído al público sin ninguna interrupción desde 1914. Ni Griffith, ni Thomas Ince, ni Mack Sennett conocerán una gloria parecida y una boga tan duradera.

En 1917 Chaplin firmaba un contrato de un millón de dólares con la First National, que agrupaba en sus circuitos la mayoría de las salas norteamericanas. El creador hizo entonces más lento su ritmo de trabajo. Entre 1918 y 1920 realizó solamente cuatro films de tres bobinas: *A Dog's Life*, *Shoulder Arms*, *Sunnyside* y *A Day's Pleasure*. Los tres primeros son obras maestras sin una falla, sin una debilidad. *A Dog's Life* repite el tema de los tugurios, de las tabernas, del vagabundo perseguido por la policía. En *Sunnyside* Chaplin es un mozo de granja maltratado por un patrono puritano, pero se evade en el sueño de un extraordinario ballet en que él es el fauno entre las ninfas. *Shoulder Arms* fue, finalmente, una sátira despiadada de la guerra de 1914, que este poeta desmonta por el absurdo. Anticipándose a *The Great Dictator*, el simple soldado aliado que encarna ridiculiza a los jefes de los ejércitos: Hindenburg, el Káiser, el Kronprinz. En otra escena (censurada) se le veía arrancar, como recuerdos, sus botones a Poincaré y al Rey de Inglaterra.

En esas obras breves, pero perfectas y puras como diamantes, Chaplin alcanzó la cima de su arte. Su registro se ampliará aún más, sin embargo, después de 1920. Pero el fracaso de *Intolerancia* destronó a los directores de escena. Los *producers*, al servicio de los bancos, tienden a convertirse en los amos del arte del film. Termina el apogeo del cine norteamericano. Empieza el reinado de Hollywood.

CAPÍTULO VIII

LAS REVELACIONES ALEMANAS

Antes de 1910 Alemania, tributaria para sus films de París y de Copenhague, contaba con una polvareda de pequeñas firmas dispersas desde Heidelberg a Straubing, desde Munich a Colonia.

El inventor Max Skladanowsky había fundado una casa de films en que él era actor y director de escena. Su producción fue irregular y mediocre (*La doncella de Orleáns*, cómica, hacia 1905). Otro iniciador, Oscar Messter, produjo más films y de mejor calidad. Parece haber imitado muy de lejos a Pathé, sin acercarse a sus éxitos artísticos o comerciales (*Salomé*, 1902; *Las porcelanas de Meissen*, 1906, etc.). Esta firma fue, al menos, la primera que dio al cine alemán una *vedette* con Henry Porten, que empezó su carrera a los dieciséis años con films hablados cortos y con números de danza filmados que sacaban a escena a su padre Franz Porten.

El cine se desarrolló con relativa lentitud en la patria de los cárteles, donde, sin embargo, se le vio montar varias combinaciones o grupos. Hacia 1912, la Pagu (llamada también Union), apoyada por un banco vienés, desplegó gran actividad, así como la DKG, y la producción empezó a desarrollarse. Otto Rippert imitó la serie de los *Nick Carter* de Jasset, Max Mack se especializó en films de aventuras, Richard Eichberg, Richard Oswald (*El molino silencioso*), Kurt Stark, iniciaron su trabajo. Pero el nivel era mediocre. Los pocos films que el azar conservó en las filmotecas son pesados, aburridos, tristes.

No obstante, en vísperas de la guerra empezaron a manifestarse las primeras señales del próximo vuelo artístico del cine alemán.

Pero la Pagu apenas si había logrado llevar al cine a las celebridades del teatro y de las letras; el ilustre director de escena Max Reinhardt, que se asoció mediante un contrato de 600 000 marcos, le dio algunos films interesantes, pero sin éxito comercial (*La noche veneciana*, *La isla de los bienaventurados*). El danés Stellan Rye, después de haber realizado diversos films en Berlín (*Alle Schuld rächt sich auf Erde*), dio al cine alemán su primera obra clave con *El estudiante de Praga*. Esta producción de 20 000 marcos había sido filmada en Bohemia por el operador Guido Seeber, según un guión del novelista Hans Heinz Ewers. Su principal intérprete fue, con la actriz Lyda Salmonova, Paul Wegener, uno de los más famosos intérpretes de Max Reinhardt.

*image
not
available*

óptica y de electricidad, muy desarrollada, permitía equipar las salas y los estudios. Pero el personal artístico aún era insuficiente.

El aislamiento alemán estimuló la producción. Berlín acudió a los técnicos y los actores de toda la Europa central. A la corriente que procedía de Dinamarca se añadieron aportaciones procedentes de Viena, Praga, Varsovia o Budapest. Tales fueron, después de Asta Nielsen, la polaca Apollonia Chalupetz, conocida con el seudónimo de Pola Negri, el danés Olaf Fönss, *vedette* del film fantástico de episodios *Homunculus* (dirigido por Albert Neuss y Otto Rippert), el rumano Lupu-Pick, actor y poco después realizador, etcétera.

Lupu-Pick había tenido en 1916 su primer éxito al lado de Jannings en *Noche de horror*, puesta en escena por Arthur Robison. Emil Jannings había debutado al mismo tiempo en el cine con un *Fromont jeune et Risler ainé* adaptado de Alphonse Daudet por el Dr. Robert Wiene, de origen checo. En los estudios habían aparecido Werner Krauss y Conrad Veidt, en tanto que Henry Porten proseguía su carrera de estrella en producciones dirigidas por Carl Froelich. Paul Leni dirigía sus primeros films. Joe May, especialista en films policiacos o fantásticos, aceptaba rodar los guiones del joven vienés Fritz Lang. La serie de los *Joe Deebs*, que había iniciado Joe May, fue continuada por Ewald André Dupont... Casi todos los que iban a asegurarse su fortuna al cine alemán estaban, desde 1915-1916, agrupados en los estudios berlineses. El verdadero florecimiento empezó con el fin de las hostilidades, cuando la UFA, patrocinada por Krupp, Stinnes, la futura I. G. Farben y la Deutsche Bank, se aseguró el control de las salas poseídas en otro tiempo por la Nordisk.

En una Alemania donde soplaban el viento de la derrota se habían edificado estudios soberbiamente equipados, sin rival en Europa. El triunfo de las grandes puestas en escena italianas era reciente. Los financieros de la UFA propusieron esos modelos a sus realizadores. Joe May hizo construir circos romanos para instalar en ellos los leones y los cristianos de su *Veritas vincit*. Ernst Lubitsch, que había dado prueba de su habilidad en una serie de films cómicos, se vio confiar una gigantesca *Carmen*. Hans Kraly, que se convertía en el guionista titular de Lubitsch, se había inspirado en Merimée más que en Bizet. Por oposición a las *Carmen* hollywoodienses, la gitana de Pola Negri fue naturalista, como el Don José que creó Harry Liedtke.

Carmen fue presentada después de la derrota, en una Alemania sacudida por desórdenes sociales. La república proclamada después de la huida del Káiser retiró los capitales gubernamentales de la UFA, que se convirtió en una sociedad privada que liquidó sus filiales encargadas de la propaganda. La alta finanza, a partir de entonces única propietaria de la UFA, no cambió su orien-

tación. La producción de Lubitsch lo atestigua: realizó sucesivamente, con mucho lujo, una *Madame du Barry*, antifrancesa, y *Die Austernprinzessin* (La princesa de las ostras), antinorteamericana. La inauguración en 1919 del UFA Palast am Zoo con *Madame du Barry* marcó el comienzo de una fase conquistadora. La UFA, después de haber eliminado de Alemania a sus rivales daneses, compraba salas en Suiza, en los países escandinavos, en Holanda, en España. En los países aliados tropezó con un boicot; pero la suntuosa *Du Barry*, que interpretaban Pola Negri y Emil Jannings, rompió las barreras: su carácter esencial era, después de todo, una requisitoria contra los "excesos" revolucionarios de 1789; el film llegaba a punto a un mundo sacudido por perturbaciones sociales.

Las grandes puestas en escena llamaron a Alemania a la sucesión de una Italia decadente. Tales puestas en escena utilizaban para la pantalla la lección de las colosales puestas en escena de Reinhardt, que habían revolucionado el teatro anterior a la guerra. Lubitsch, su discípulo, llevó a la pantalla uno de sus mayores éxitos, la pantomima oriental *Sumurum*. Lubitsch abordaba entonces todos los géneros siempre que fuesen de gran espectáculo: la obra de magia (*Die Puppe*), la opereta con escenografías modernas estilizadas (*Die Bergkatze*), la pomposa reconstrucción histórica (*Ana Bolena, Das Weib des Pharao*). Un polaco emigrado, Buchovetski, pareció eclipsarlo un instante con *Danton*, en que el amor de una mujer guiaba al tribuno hacia su destino. Antes de ser llamado a Hollywood, también debía realizar en Berlín *Othello, Sapho* y *Peter der Grosse*. Otto Rippert montó *Peste en Florencia*, según un guión de Fritz Lang, Richard Oswald una *Lady Hamilton* y una *Lucrecia Borgia*, Arsen von Czerepy *Catalina la Grande* y un nacionalista *Fredericus Rex* con Otto Gebühr.

Para desprenderse de la solemnidad italiana, se adoptó el estilo de la pequeña historia, se explicaron las guerras y la Revolución por la sexualidad y los secretos de alcoba. Alexander Korda, joven húngaro recién llegado a Berlín, aprendió allí entonces la receta de las *Private Life*, que hizo su fortuna.

Lubitsch, gran manipulador de muchedumbres a la manera de Reinhardt, supo también adaptar a la pantalla lo cómico tradicional de las operetas alemanas. Su verba fue vulgar, pero atractiva y robusta. *Die Austernprinzessin* es —bien considerado todo y a pesar de lo que se haya dicho— menos grosera que su *Du Barry*: allí, como en su comedia bávara filmada en exteriores *Kohlhiesel Töchter*, las alusiones picarescas y las grandes nalgadas se alían con seguro sentido de la observación de las costumbres en una sátira sin peligro de los multimillonarios norteamericanos.

A la corriente originada por los éxitos de Lubitsch se opuso

el *expresionismo*, que fue más original y más típicamente nacional.

Caligari, que llegó a ser universal como Harpagón o Don Juan, fue el primer tipo trágico creado exclusivamente por el cine. Más que un hombre es un estado de alma, una mezcla de crueldad y de inquietud, de fantasía y de frenesí. Este film famoso se ha convertido hoy en una de las claves del alma alemana.

El austriaco Carl Mayer, que escribió con el checo Hans Janowitz el guión de *Das Kabinett des Doktor Caligari*, es quizá la personalidad más fuerte del cine alemán mudo. Hijo de un comerciante arruinado por el juego, había sido vendedor de feria, dibujante ambulante y, vagamente, autor; la guerra hizo de él un soldado cuyas excentricidades lo entregaron a los psiquiatras. Su amigo Janowitz, después de la desmovilización, probó fortuna algún tiempo en la literatura, antes de hacerse comerciante en aceites. Los dos autores combinaron en el guión sus recuerdos personales: hospitales psiquiátricos, crímenes sexuales, espectáculos de feria. Su idea motora fue, según Siegfried Kracauer, su rebelión contra las crueldades de la guerra y contra la autoridad, simbolizada por el doctor Caligari, nombre que habían tomado de la correspondencia de Stendhal. Aquel director de un asilo de alienados había hipnotizado al joven Cesare, a quien enseñaba en las ferias, y le obligaba durante la noche a cometer asesinatos espantosos. Cesare murió de agotamiento, y Caligari, desenmascarado, fue internado como loco.

El guión y la idea de tratarlo en el estilo expresionista entusiasmaron al productor, Erich Pommer, cuyo nombre va unido a varios grandes logros alemanes. Dirigió después la DECLA (Deutsche Éclair), que contaba entre sus realizadores al joven vienés Fritz Lang. Pommer le propuso que dirigiera *Caligari*, y después de su negativa se dirigió a otro de sus directores de escena, el abundante y comercial Robert Wiene. El verdadero director fueron, más que Wiene, sus escenógrafos, tres pintores expresionistas del grupo "Der Sturm": Hermann Warm, Walter Röhring y Walter Reinmann.

El expresionismo, movimiento de vanguardia fundado en Munich en 1910 como reacción contra el impresionismo y el naturalismo, fue musical, literario, arquitectónico y sobre todo pictórico. En los inquietos días que siguieron a la derrota, el expresionismo invadió las calles berlinesas, los carteles, los teatros, la decoración de los cafés, las tiendas y los escaparates, como hizo algunos años más tarde el cubismo en París.

"Los films deben ser dibujos vivificados", proclamaba entonces Hermann Warm. Esta frase es la clave de la estética de *Caligari*. Todo fue allí subordinado a una visión del mundo que desarticulaba la perspectiva, la iluminación, las formas, las arquitecturas. En aquel universo deformado, el hombre corría el riesgo de ser una mancha y, para armonizarlo con lo fantástico de

los lienzos pintados, se disfrazaba a los actores con ropas extravagantes y maquillajes exagerados, se les inmovilizaba en posturas forzadas y rebuscadas. Así se obtenían imágenes impresionantes: el prisionero acurrucado en el centro de una garra formada de triángulos agudos, el raptor titubeante en el extremo de un tejado rodeado de chimeneas estiradas, el negro y flaco sonámbulo detenido en medio de la mancha blanca que aparece en la perspectiva deformada y huidiza de una gran pared sombría.

Esos logros son sobre todo perceptibles en las fotografías sacadas del film. Pero el movimiento del cine corría el peligro de destruir la composición que deseaban los pintores. El concepto de la escenografía obligó, pues, a los actores a acelerar sus movimientos cuando estaban fuera de las líneas reguladoras, y a inmovilizarse cuando sus posturas armonizaban con las del cuadro. La actuación estilizada de los actores se acercaba a la de la pantomima, enmendada por las investigaciones estéticas de vanguardia. Con sus luces pintadas en tela, sus cuadros vivos, su ritmo sincopado, *Caligari* fue, como en otro tiempo los films de Méliès, teatro fotografiado en que el corte se redujo esencialmente a una serie de cuadros pasivamente registrados por el operador Hameister. Pero tenía sobre aquellos films primitivos la ventaja de estar asistida por una compañía de grandes actores: Conrad Veidt (Cesare), Werner Krauss (*Caligari*), Lil Dagover, Friedrich Feher, etcétera.

Para que el público aceptase mejor aquellas audacias, Wiene modificó el guión primitivo de acuerdo con una sugerencia que Fritz Lang le hizo a Pommer: un prólogo y un epílogo explicaron que aquel mundo fantástico estaba visto por un loco, enviado, en conclusión, por *Caligari* a una celda almohadillada. Así quedaba restablecida la moral: la autoridad, primitivamente asimilada a la locura criminal, se convertía en guardiana de la razón. Y cuando se presentó el film en Berlín, el diario del Partido Socialdemócrata, el *Vorwärts*, pudo expresar su satisfacción ante aquel homenaje rendido "al esfuerzo desinteresado y meritorio de los psiquiatras". Esta concesión al conformismo contribuyó al éxito del film, que entusiasmó a Nueva York, antes de romper en Francia, gracias a Louis Delluc, el bloqueo que prohibía aún los films alemanes.

Se esperó con impaciencia, después de *Caligari*, el nuevo film de Robert Wiene. Pero el *Genuino* expresionista fue, a pesar del guión de Carl Mayer y las escenografías de Cäsar Klein, un fracaso casi grotesco. Los logros parciales de su *Raskolnikof*, de su gran-guiñolesca *Las manos de Orlac*, de su *I.N.R.I.*, que combinaba una intriga moderna con la vida de Cristo, no impidieron que el realizador volviera a las fáciles producciones comerciales que eran su vocación. Pero Carl Mayer, Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, y los escenógrafos Warm y Röhrig, iban,

al contrario que Wiene, a representar un gran papel en la evolución ulterior del cine alemán.

Después de *Caligari*, las obras más importantes del expresionismo fueron *Der müde Tod*, de Fritz Lang, *Der Golem*, de Wegener, *Schatten*, de Robison; *Das Wachsefigurenkabinett*, de Paul Leni, había de cerrar en 1924 la serie de los films pertenecientes a aquella escuela únicamente.

El horror, lo fantástico y el crimen dominan el expresionismo, que, no obstante, sería erróneo considerar como una transición entre el gran guiñol y el terror norteamericano a la *Frankenstein*. Siegfried Kracauer observó acertadamente que *Caligari* había abierto una "procesión de tiranos".

La posguerra alemana, cuyo turbulento desorden pintaban aquellos films conscientemente o no, parecía llamar a un monstruo fatal. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* es, con sus ejércitos de ratas, el mensajero siniestro de la peste; *Schatten*, nacido de la noche, aporta los grandes fantasmas negros que llevan al crimen; el Destino encierra *Der müde Tod* y otras mil muertes en una ciudadela de muros sin fin y obliga al hombre Sísifo a hacer rodar de siglo en siglo la misma carga; los escapados de *Das Wachsefigurenkabinett*, de Iván el Terrible o de Jack el Destripador, instalan en la tierra el reinado de la ferocidad y las torturas descritas por el Marqués de Sade. En fin, *Der Golem*, de Wegener, es menos el androide que libra de sus verdugos al pueblo judío que el autómatas convertido en tirano y que se rebela contra su creador, el rabí Loew... El expresionismo parece, pues, una metáfora deformada que borda sobre el destino de Alemania en los comienzos de la República de Weimar.

En el plano técnico, el expresionismo evolucionó sin perder su principio: una visión subjetiva del mundo. En *Der müde Tod*, Hermann Warm, Herlth y Röhrig sustituyeron la tela pintada de su *Caligari* por escenografías complicadas en que la luz jugaba sobre los relieves de cartón piedra. En *Schatten*, de Robison, el operador Fritz Arno Wagner transfiguró una clásica escenografía de teatro por la magia de las luces, y remplazó lo fantástico caligaresco de las telas pintadas por el juego móvil de las grandes sombras negras. El empleo expresivo de la luz se convirtió en la marca del cine alemán, expresionista o no. Para que los operadores pudieran desplegar todos los recursos de la fotografía artística, se encerraron los films en la prisión lujosa de los gigantescos estudios berlineses, se condenaron los exteriores. El taller de impresiones volvió a ser rey, como en Montreuil en los tiempos de Méliès.

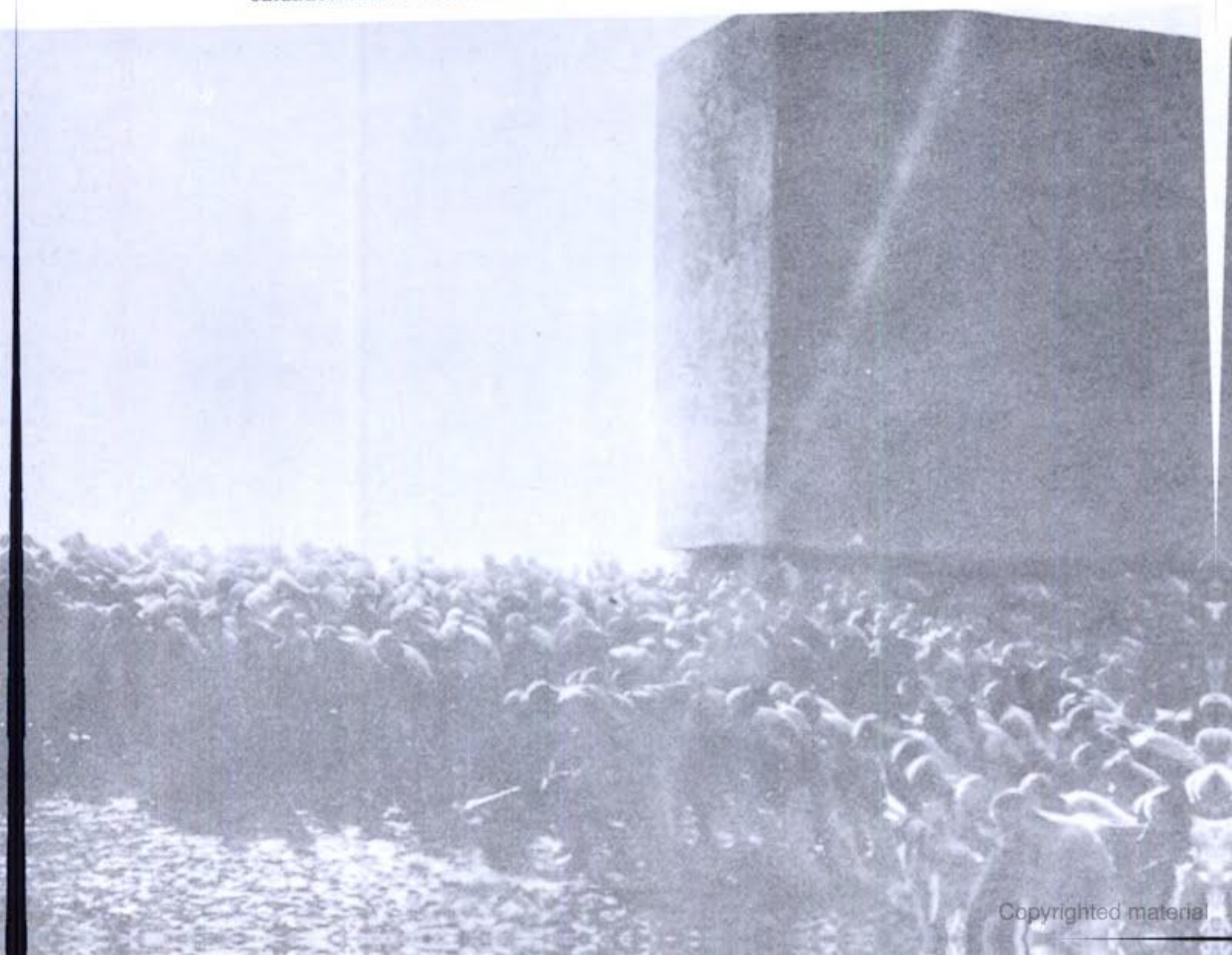
A través del expresionismo, y más allá de él, se destacaron fuertes personalidades y rebasaron las fórmulas de la escuela: Carl Mayer, Fritz Lang y Murnau, en primer lugar.

Al día siguiente de su fracaso con *Genuino*, el guionista Carl

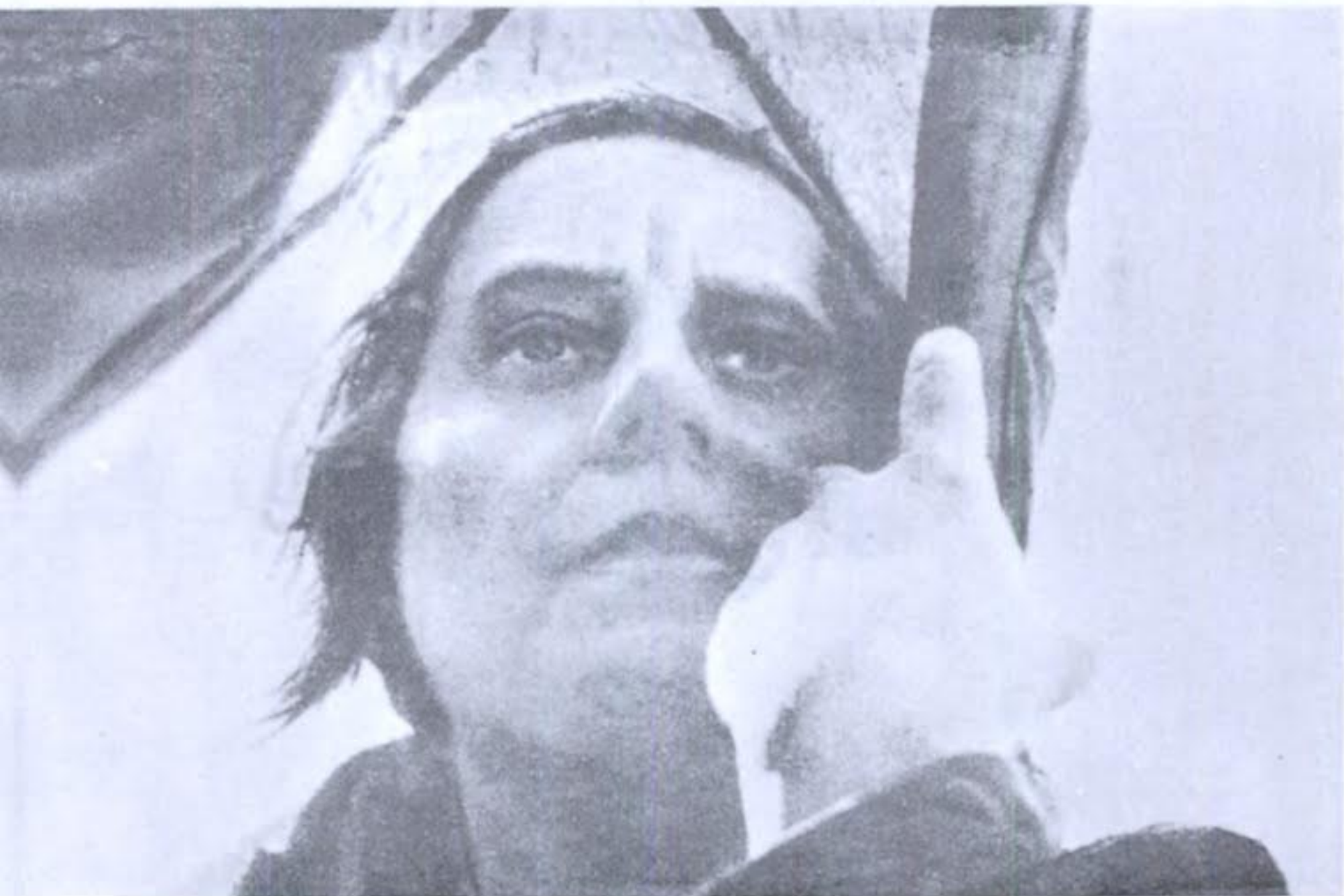


33. *Das Kabinett des Doktor Caligari* (R. Wiene, 1920). Caligari, símbolo de la autoridad, se adentra en el universo, estrictamente compuesto, del expresionismo y de párrafos de leyes. CF

34. *Metropolis* (Fritz Lang, 1926). Los suohombres, abatidos por la voluntad todopoderosa de la Raza de los Señores, en una composición cuidadosamente estudiada. EF



*image
not
available*



37. *La madre* (Pudovkin, 1926). "Un film de Eisenstein se asemeja a un grito, un film de Pudovkin evoca un canto" (Moussinac). La madre (Baranovskaia) llevando la bandera roja. CF

38. *Potiomkin* (Eisenstein, 1925). "Eisenstein, como Griffith, no teme algunos extremos; no duda en presentar la realidad en su horror más pavoroso..." (L. Moussinac). CF





39. *La tierra* (Dovjenko, 1930). "He querido mostrar una ciudad ucraniana en 1929, en un período de transformación económica, pero también de transformación mental de un pueblo entero" (Dovjenko). CP

40. *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). "Cine-ojo: pintura de hecho, movimiento para el film, sin juego dramático" (Dziga Vertov). Un operador captando "la vida en lo imprevisto". CP





41. *The Gold Rush* (Chaplin, 1925). "El caso de Chaplin recuerda el de Molière... debe esperarse que él haga alguna cosa trágica..." (Louis Delluc, 1920). La velada frustrada, culminación dramática de *The Gold Rush*. EF

42. *Sunrise* (Murnau, 1927). El marido encuentra a la mujer que ha querido asesinar, en una escenografía de estudio admirablemente lograda (Janet Gaynor y George O'Brien). CF





43. *Greed* (Erich von Stroheim, 1924). Poseída por la avaricia, la joven pura (Zazu Pitts) está convertida en una criada con la cara llena de tics. CF

44. *Underworld* (von Sternberg, 1927). El superhombre (G. Bancroft), su amante (Evelyn Brent) y su cómplice (Clive Brook), atrapados en su guarida, esperan la muerte. CF





45. *The River* (Frank Borzage, 1928). La ternura amorosa de la mujer (Mary Duncan) cubre el cuerpo helado del hombre desnudo (Charles Farrell). CF

46. *La passion de Jeanne d'Arc* (Carl Dreyer, 1928). "La eliminación del maquillaje da a los rostros una fuerza extraña, terrible, que realza singularmente la fuerza interior de los sentimientos" (Moussinac). EF





47. *Entr'acte* (René Clair, 1924). "Por qué no poner estas palabras en una carroza: 'Murió porque no bebía quinina Dubonnet'" (Francis Picabia). cf

48. *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1928). "La multitud imbécil ha encontrado 'bello' o 'poético' lo que en el fondo no es sino un desesperado, un apasionado llamado al asesinato" (Luis Buñuel). cf





49. *Halleluyah* (King Vidor, 1929). Admirables actores de color interpretan a negros jugadores, danzantes, pueriles, violentos, según las habituales convenciones de Hollywood. CF

50. *Der blaue Engel* (von Sternberg, 1930). El animador de los "superhombres" de *Underworld* crea, con Marlene Dietrich, una suerte de "supermujer". CF





51. *I am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervyn Le Roy, 1932). Paul Muni, hombre perseguido, se encuentra con la policía, EF

52. *It Happened one Night* (Frank Capra, 1934). El pobre periodista (Clark Gable) y la insoportable multimillonaria (Claudette Colbert) prosiguen su querrela hasta en la habitación del hotel. CF



*image
not
available*



55. *Toni* (Jean Renoir, 1935). La clara visión del mundo social, en *Toni*, es una lección que no ha olvidado la joven escuela italiana (con Blavette y Celia Montalbán).

56. *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1937). El desertor (Jean Gabin) ha vuelto a encontrar a su amor (Michèle Morgan), mas el destino los conduce a la separación y a la muerte. EF





57. *L'atalante* (Jean Vigo, 1933). Con la extraordinaria presencia de Michel Simon, la escenografía trágica y conmovedora de vistas suburbanas. CF.

58. *La règle du jeu* (Jean Renoir, 1939). Una persecución, trágica y cómica, entremezcla los amores de los señores y la servidumbre (Gaston Modot y Paulette Goddard). CF





59. *Nanook* (Flaherty, 1921). El hombre primitivo en lucha contra la naturaleza hostil. CP.

60. Film científico de Jean Painlevé. El maravilloso descubrimiento de la poesía microscópica de los esteros y de las gotas de agua. CP





61. *El retorno de Máximo* (Korintzev y Trauberg, 1938). Máximo (Boris Chirkov) en las barricadas de Petrogrado, en 1914. cf

62. *Tierra de España* (Joris Ivens, 1937). La verdad y la poesía dominan la obra del gran documentalista holandés. cf





63. *Chapaiev* (G. y S. Vassiliev, 1934). "Glorificar la grandeza de las luchas históricas, impulsar la realización de nuevas tareas" (Stalin). CP

64. *El camino de la vida* (Nicolas Ekk, 1931). La reeducación de los niños abandonados, un tema entonces nuevo en el cine. CP



Mayer siguió proporcionando temas a ciertos films expresionistas, como *Vanina*, según Stendhal, que dirigió von Gerlach. Mas no por eso dejó de volver la espalda a la escuela que había contribuido a crear. Moussinac consideraba justamente *Caligari* y *Sylvester* como los "dos polos" del cine alemán. Carl Mayer era el autor de esas dos partes de la antítesis germánica.

El gran guionista se convirtió en el teórico del Kammerspiel, que quiere decir literalmente teatro de cámara. Esta escuela cinematográfica se presentó aparentemente como una vuelta al realismo. Dejando los fantasmas y los tiranos, sus films se orientaban hacia la gente humilde: ferroviarios, tenderos, domésticas, descritos en su vida cotidiana y en su ambiente. Más allá del expresionismo, Carl Mayer parecía unirse al naturalismo literario. La intriga de sus films podía reducirse a un suceso de actualidad, pero su acción estaba concentrada según el modelo de las tragedias clásicas, de las cuales había vuelto a tomarse la regla de las tres unidades.

La unidad de tiempo no se limitaba siempre a 24 horas. Por el contrario, la acción tenía una unidad tan deliberadamente lineal, que los films no necesitaban subtítulos. La unidad de lugar llegaba a ser fascinante por la presencia perpetua de los mismos detalles o de la misma utilería. En este último rasgo del Kammerspiel se reconoce la influencia sueca. Pero al elemento natural que dominaba los films de Sjöström Carl Meyer prefirió una escenografía de significación social, que hacía construir en el estudio: la cocina en que vive la criada en *Hintertreppe*, la casa del guardagujas en *Scherben*, la trastienda en *Sylvester*, el gran hotel en *Der letzte Mann*. Por esta compresión en un perpetuo lugar cerrado, parece decuplicarse la violencia explosiva de la acción. El prejuicio del "a puerta cerrada" autoriza, no obstante, ciertos "vanos de tolerancia", ciertas aspilleras abiertas al mundo exterior: el campo nevado que bordea el "riel", el carnaval de *Sylvester*, la calle de *Der letzte Mann*.

La simplicidad del drama y la del medio social condicionaban para Carl Mayer la sobriedad de la actuación de los actores, el rechazo de la grandilocuencia, de los efectos, de lo sensacional. El expresionismo, superado, no estaba olvidado, sin embargo. Pero el "despojamiento" del Kammerspiel peca con frecuencia de una sobrecarga insistente en una simplicidad pretendida; el pesado pataleo que acompaña a la exposición, el ritmo demasiado dosificado de la progresión dramática, cansan a veces tanto como los arrebatos expresionistas. Ese arte concertado, deliberado, que no deja nada al azar, está guiado por una estilización asidua de los hombres y de las cosas, mucho más que por un realismo que es siempre una apariencia.

Para Carl Mayer, el héroe de esos "sucesos de actualidad" es una figura alegórica, parte de la utilería se convierte en símbo-

los recargados de significación. Las "naturalezas muertas" casi se anteponen a los actores, como el despertador que regula la vida de la criadilla en *Hintertreppe*, el reloj que da las doce de la noche en *Sylvester*, las botas relucientes del ingeniero y la linterna del ferroviario en *Scherben*, la puerta giratoria —ruleta del destino— que lanza a los personajes en el palacio de *Der letzte Mann*.

La inexorabilidad del destino domina al *Kammerspiel*, como domina al film expresionista, y el salvajismo toma también allí un carácter frenético. En *Scherben*, después de una seducción, la madre muere, el padre se convierte en asesino, la hija en loca y el amante en cadáver. La violencia de estas tragedias es subrayada por símbolos que muestran en antítesis la indiferencia de la naturaleza y de los hombres ante los dramas personales: la utilería de cotillón y las olas del mar en *Sylvester*, la nieve y los viajeros impasibles en *Scherben*... Esos símbolos no evitaban la puerilidad. En *Scherben* —escombros— el *Leitmotiv* del vaso roto subraya la fragilidad humana. En el desenlace, cuando el único subtítulo del film va a decir: "Soy un asesino", la linterna que agita para detener el tren tiñe de rojo la cara del ferroviario...

Hintertreppe, el primer film en que Carl Mayer se adhirió al *Kammerspiel*, fue torpemente realizado por un hombre de teatro, Jessner, que ayudaba a Paul Leni. *Scherben* y *Sylvester* fueron dirigidos por Lupu-Pick. Estos dos logros sucesivos demostraron la potencia de aquel actor de origen rumano convertido en realizador. Pero no volvió a encontrarla en los films en que ya no colaboró Carl Mayer. Sin embargo, lo ayudaban un oficio seguro y un sentido vivo de cierto realismo social. Las imágenes de verdaderos mendigos que intercaló en *Sylvester* son significativos a ese respecto. Su intensidad anuncia ciertos detalles de Pudovkin o de Eisenstein.

Los dos films dirigidos por Lupu-Pick eran las primeras partes de una trilogía. La tercera, *Der letzte Mann*, la dirigió Friedrich Murnau, que llevó el *Kammerspiel* a su apogeo.

En esa época el estilo de Carl Mayer tenía ya sus imitadores. El mejor logro de éstos, *Die Strasse*, lo había puesto en escena Karl Grüne, hombre de teatro, discípulo de Reinhardt, que se consagró después al cine y decayó rápidamente. La influencia del *Kammerspiel* no se limitó a los primeros films contemporáneos de las primeras tentativas de Carl Mayer.

Dicha influencia orientó una parte del cine alemán hacia el realismo antes de dominar en Hollywood la obra de Josef von Sternberg y de determinar en Francia una corriente en la que se inscribió Marcel Carné. Friedrich Wilhelm Plumpe, que tomó el nombre de Murnau, había estudiado filosofía y bellas artes. Sus primeros ensayos notables fueron, después de la desmovi-

lización, *La cabeza de Jano*, adaptación de *El doctor Jekyll* por Hans Janowitz, y *Schloss Vögelöd*, escrito por Mayer y Viertel. Los dos guionistas de *Caligari* lo guiaron por el camino del expresionismo, una de cuyas obras maestras realizó: *Nosferatu*, adaptación libre de Henrik Galeen de una novela de Brahm Stocker.

Los exteriores, de que hizo mucho uso Murnau en aquel film, hicieron a veces un poco ridículo el cráneo con que se había disfrazado extravagantemente Max Schreck para crear su vampiresco Drácula. Sin embargo, el film estaba cargado de una poesía frenética: el subtítulo *Pasado el puente, los fantasmas salieron a su encuentro* tuvo la celebridad del diálogo caligaresco "¿Hasta cuándo viviré? Hasta el alba"...; el bullicio de las ratas, los largos sarcófagos llenos de tierra, el castillo de los Cárpatos, las tres casas muertas de la ciudad hanseática, tuvieron más resonancia que el dúo ampuloso de dos amantes románticos. La bobería de aquella pareja hacía poco convincente la moraleja: "El amor y la luz disipan los fantasmas y los terrores".

La tierra en llamas, contemporáneo de *Nosferatu*, fue un drama campesino donde se mezclan las influencias de Suecia y del Kammerspiel. Murnau trató su asunto en grandes planos de caras. Pero como escribía Moussinac: "Es demasiado notorio un esfuerzo voluntario de composición... y predomina el interés sobre la emoción". Esa inteligencia exuberante pero fría dominó la obra ulterior de Murnau, cuya comedia *Las finanzas del gran Duque* y *La expulsión*, según guión de Carl Mayer, fueron logros mediocres en comparación con *Der letzte Mann*, ayudado y oprimido a la vez por una pesada interpretación de Emil Jannings, de cara casi impasible, pero de cuerpo teatralmente desarticulado en gesticulaciones congeladas.

Con este film abordó la comedia el Kammerspiel. El portero de un gran hotel, convertido por desgracia en encargado de los lavabos, creía morir de pesar por haber abandonado su uniforme galoneado. El héroe no salía del lujoso hotel más que para ir a su domicilio, y esta unidad de lugar, unida a una acción sin rodeos, habría engendrado monotonía sin la perpetua movilidad de la cámara, que constituía una sensacional innovación técnica.

Carl Mayer ya había preconizado en *Scherben* el uso desacomumbrado de la cámara en panorámica. Para su *Sylvester* había combinado las diferencias constantes de perspectivas para la toma de vistas con movimientos del aparato, y el operador de Lupu-Pick, Guido Seeber, reintrodujo en el estudio la cámara sobre carrito, casi olvidada después de Pastrone, Chomón y *Cabiria*.

En los viejos films italianos, el *travelling* había sobre todo subrayado la importancia de las escenografías. Con Carl Mayer se convirtió en un medio de expresión psicológica: Jannings

borracho permaneció inmóvil delante de una cámara titubeante.

Entre los espectadores entusiastas, el joven periodista Marcel Carné iba a exclamar: "Colocada sobre un carro, la cámara se deslizaba, se elevaba, planeaba o se colaba por todas partes donde la intriga la necesitaba. Ya no estaba fija convencionalmente sobre un pie, se convertía en personaje del drama". Flexibilizando así el lenguaje cinematográfico, dándole una tonalidad que podía ser la del autor, Carl Mayer, Murnau y Carl Freund operaban una evolución cuya importancia, en el plano del estilo técnico, es comparable a la generalización del cine hablado.

Der letzte Mann fue saludada en todas partes como una obra maestra; fue el apogeo y el fin del Kammerspiel. Carl Mayer abandonó ese estilo después de *El último simón* (realizada por Carl Boese e interpretada por Lupu-Pick). Pareció un instante venir a los indumentos y los asuntos célebres con el *Tartufo* que dirigió Murnau.

El Kammerspiel y su falta de subtítulos obligaban a una larga exposición y a una intriga lineal. Esa simplicidad no suponía obligatoriamente universalidad. La carrera de *Der letzte Mann* fue perjudicada en los Estados Unidos porque todo norteamericano sabía que un portero ganaba menos que un encargado de los lavabos, y no comprendía la desesperación del héroe ni una situación inspirada por *El abrigo*, de Gogol.

Tartufo —como el *Faust* que realizó ulteriormente Murnau según guión de Hans Kyser— tiene la ventaja de ser un tipo bastante conocido para que no sea necesario definir largamente su carácter y sus aventuras. En una escenografía rococó, en que Herlth y Röhrig dejaron a las luces de Carl Freund la misión de conferir carácter expresionista, Jannings se desencadenó: bizco, baboso, despeinado, desbraguetado, hiposo, excesivamente exagerado, escamoteó los rasgos esenciales de Molière detrás de una sexualidad libidinosa. El Mefistófeles cómico que puso en pie después en el *Faust* tuvo los mismos caracteres, y su idilio con la gorda y vieja comadre que encarnaba Yvette Guilbert fue una caricatura casi sádica del amor. Tanto se complacía Murnau en esas parodias repugnantes y nauseabundas cuanto era incapaz de describir una pasión normal. Emparejó extravagantemente su Gretchen con un Fausto afeminado. Su sentido plástico, por lo demás tan refinado, tan exigente, tan preocupado de innovaciones de vanguardia, cayó en el "kitsch" de las tarjetas postales cromolitografiadas cuando quiso describir su idilio. Una frigidez impotente ante toda pasión no perversa determinó quizá el fracaso de un film por lo demás grandioso.

La primera parte de *Faust* es un *concerto* técnico que aturde. Después de un prólogo que mezcla a Boecklin con Gustave Doré, Fausto y Mefisto desaparecen. La cámara de Carl Freund planea por encima de las ciudades y de las montañas, maquetas

construidas en el estudio por Röhrig y R. Herlth. La seguridad de los movimientos y de las luces escamotea el cartón piedra y las escayolas y arrebatada en una muda armonía plástica, comparable a los grandes movimientos de una ópera. Ese trozo lírico está, no obstante, cerca del *Segundo Fausto* más bien que de la música de Gounod. La potencia de esta obertura casi hace perdonar el gusto dudoso de la fiesta en el palacio de la Princesa de Parma, tratada en el estilo del *music-hall*. Con el encuentro de Gretchen, el interés se pierde. El tono se remonta después, sin poder, no obstante, llegar a la epopeya, cuando el seductor sube a la hoguera para perecer y revivir con su víctima o para purificarse de la mancha de un contacto carnal.

Murnau salió de Alemania después de su *Faust*. Dejaba allí, detrás de él, a Fritz Lang, como él uno de los primeros cineastas de su tiempo.

Este vienés, que debía ser arquitecto como su padre, abandonó su aprendizaje para dar la vuelta al mundo, como pintor ambulante y bohemio. Durante la guerra, oficial convaleciente, escribió guiones. La DECLA de Erich Pommer especializó al joven autor en films policiacos o macabros que realizaron principalmente Joe May o uno de los autores de *Homunculus*, Otto Rippert. El autor de *Hilde Warren y la muerte*, de *Peste en Florencia*, ensayó la puesta en escena en un clásico film policiaco de episodios: *Die Spinnen*. Para *Der müde Tod*, que marcó sus verdaderos comienzos, había tenido como colaboradora a su mujer, Thea von Harbou, a quien había conocido mientras adaptaba con ella *La tumba hindú*, gigantesca superproducción en episodios, realizada por Joe May.

Hoy designaríamos *Der müde Tod* como un film de *sketches*. La Muerte autoriza a dos amantes a revivir tres veces su destino, en la China medieval, el Bagdad de Harum al-Raschid y la Venecia de los dux. A pesar de los trucajes ingeniosos del operador Fritz Arno Wagner, los tres episodios tomaron un poco el estilo del antiguo *music-hall*. Pero las partes en que intervienen los amantes románticos y la Muerte (Bernhard Goetzke) tienen un acento profundo. Deben mucho a su escenografía, en que los plásticos de *Caligari* sustituyeron la tela pintada con la majestad arquitectónica que se convirtió en una característica de Lang: el muro, la escalera, los cirios, pintaron mejor que los actores la lección del film: el hombre es prisionero de su destino.

Con *Doktor Mabuse*, Fritz Lang asoció el expresionismo de la escenografía con las intrigas policiacas, en las que seguía siendo especialista.

Su héroe tenía ciertos rasgos de Fantômas, pero el garito que tenía a su cargo era una imagen de la depravación de Alemania en tiempo de la inflación; los combates entre bandidos y policías recordaban las batallas en las calles cuyo orden

mantenía entonces Noske, ministro socialista de Gobernación.

Durante los siete meses que necesitó Fritz Lang para terminar *Die Nibelungen*, la crisis alemana se precipitó. Los mil marcos se convirtieron en la moneda corriente, Hamburgo la Roja levantó sus barricadas, el putsch de Munich llevó a Hitler a la cárcel, donde escribió *Mein Kampf*, y, como el 30 por ciento de los electores dieron su voto a los "nacionalistas", parecía próximo el advenimiento de un Tercer Reich.

Die Nibelungen son un himno solemne a las glorias legendarias, prendas de desquites y de victorias próximas. La plástica y la arquitectura dominan el film. La UFA, que acababa de adquirir a Lang a la vez que a Pommer y la DECLA, no escatimó el dinero para aquella epopeya nacional. Escalinatas monumentales, catedrales de cemento, praderas brumosas salpicadas de margaritas artificiales, bosques de enormes troncos de cartón piedra, fortalezas en maquetas, grutas de cartón piedra, dragones automáticos, todas aquellas gigantescas construcciones semimerovingias, semicubistas, tomaron vida gracias a los escenógrafos habituales de Lang: Otto Hunte, Erich Kettelhut y Carl Volbrecht, a la erudición del sastre Guderian, al virtuosismo de los operadores Gunter Rittau y Karl Hoffmann, y por encima de todo al admirable sentido plástico del realizador. Aquel gran arquitecto del cine dispuso a sus actores y comparsas como motivos animados de una pomposa ordenación decorativa; el hombre estuvo enteramente subordinado a la plástica de las formas. En cierta medida, se realizó el programa propuesto por Hermann Warm para *Caligari*: el film se convertía en un dibujo, mejor aún, en una escultura y una arquitectura animada.

La primera parte del film estaba dominada por un monumental Sigfrido, gran ario rubio de torso desnudo (Paul Richter), conquistador invencible, amado por una Krimilda de grandes trenzas, hermana de la Germania con armadura que durante mucho tiempo había ilustrado los sellos postales del Káiser. Erguido sobre un caballo de guerra, con la invencible espada al costado, el héroe germánico caminaba entre paisajes reconstruidos en el estudio según los cuadros de Arnold Böcklin y aniquilaba a un horrible y riquísimo rey de los gnomos, cuya barba, nariz corva y hocico parecían encarnar los vicios de los bárbaros no arios.

El canto de gloria de *La muerte de Sigfrido* se convertía en furor y confusión en *La venganza de Krimilda*, sacada también de las viejas leyendas germánicas y no de las óperas wagnerianas. Thea von Harbou, que había escrito el guión con su marido, decía entonces haber querido demostrar "la inexorabilidad con que la primera falta trae la última expiación". Ya apuntaba el complejo de culpabilidad que dominó casi toda la obra de Fritz Lang. Complejo común a toda una parte del cine alemán; culpabilidad aliada a un sentido muy vivo de la superioridad particularmente

*image
not
available*

zada del progreso. Su importancia era inmensa. Su influencia aún dura.

Es significativo que la vuelta al expresionismo haya caracterizado ciertas tentativas artísticas de Hollywood, en particular las de Orson Welles, mientras que en varias obras de John Ford o Marcel Carné había predominado la influencia del Kammerspiel.

Estas dos grandes corrientes del período alemán 1920-1925 siguieron inspirando durante mucho tiempo a los cineastas, tal como el estilo UFA de las grandes puestas en escena domina aún ciertas producciones comerciales de gran presupuesto.

Los últimos años del cine mudo fueron para el cine alemán un período de decadencia. "La evolución de la cinematografía alemana hacia un arte bajamente comercial —observaba entonces Georges Charensol— no tardó en acelerarse hasta el punto de que, fuera de uno o dos films de valor, no vimos más que producciones de una mediocridad extremada. Fue entonces cuando los directores de escena alemanes empezaron a emigrar hacia los Estados Unidos."

Esta evolución era una consecuencia de la inflación y del plan Dawes, por el cual los financieros norteamericanos pudieron participar directamente en los grandes negocios alemanes. La UFA, en dificultades, firmó con la Paramount y la Metro Goldwyn el acuerdo Par-Ufa-Met, que pagaba 17 millones por el establecimiento de un control norteamericano y el envío a Hollywood de los mejores cineastas alemanes. A ese acuerdo siguió una reorganización que hizo entrar en el consejo de administración de la UFA, con Fritz Thyssen, a los principales representantes de la industria pesada alemana. Ésta hizo que dirigiese la firma su hombre de confianza, el consejero privado Hugenberg, que cinco años después había de instalar a Hitler en el poder. Este político "nacionalista" controlaba ya la radio, la actividad editorial, las empresas de noticias periodísticas y varios centenares de periódicos. Con un personal que, según Jacques Feyder, era "en gran parte norteamericano", la UFA y sus filiales orientaron su producción hacia las operetas militares, los films de propaganda "nacionalista" y absurdas comedias mundanas de pretensiones internacionales.

Fritz Lang es la única de todas las glorias de antes de 1925 que siguió en Alemania. Pero sus últimos films mudos estuvieron lejos de valer lo que *Der müde Tod* o *Metropolis*. Entonces pudo negarse, como al cine francés, el nombre de "escuela" al cine alemán y reducirlo a algunos logros aislados. En realidad, estaba en gestación una nueva escuela alemana, más realista que las anteriores, y había empezado a manifestarse en 1925 por tres films: *Variété*, *Los tugurios de Berlín*, *Die freudlose Gasse*. Pero la acción conjugada de Hugenberg y de Hollywood impidió su florecimiento.

*image
not
available*

lodrama deslucía el film, como el convencionalismo de un final feliz en que se veía a un guapo norteamericano salvar a la hija de un magistrado caída en la miseria y la prostitución. Pero, como observó Siegfried Kracauer,¹ por oposición al mundo cerrado del expresionismo o del Kammerspiel, *Die freudlose Gasse* desembocó en la realidad social. Por primera vez se vio, en una escenografía de estudio influida por el expresionismo, aparecer un espectáculo familiar desde hacía diez años a toda la Europa central: una cola de mujeres en harapos delante de la puerta de una carnicería. Una pléyade de grandes actores: Asta Nielsen, la principiante Greta Garbo, Werner Krauss, Valeska Gert, representaban no ya leyendas vampírescas o dramas pasionales, sino la ruina y la decadencia de una capa social, acontecimiento bien situado de la historia europea de posguerra.

Mientras que Dupont dirigía *Moulin Rouge* en los estudios ingleses de Gerhardt Lamprecht, a pesar de la boga pasajera de los films a lo Zille, aceptaba poner en escena films históricos, Pabst se revelaba como uno de los más grandes cineastas alemanes. Pero no siempre siguió después el camino que había abierto su primer éxito. Abordó 20 años antes que Hollywood el psicoanálisis en *Die Geheimnisse einer Seele*, según el guión bastante pueril de un cercano colaborador del profesor Freud. Además, intentaba renovar el drama mundano por ciertas audacias en su muy mediocre *Crisis*. En él la sexualidad se anteponía con frecuencia a las preocupaciones sociales. Pabst se afirmaba menos en su psicoanalítico *Die Geheimnisse einer Seele* que en su *Die Busche der Pandora*, cuyo guión condensaba de manera un poco rocambolesca dos obras de Wedekind. El film era, como *Tagebuch einer Verlorenen*, la historia de una muchacha de "mala vida". A pesar de su gusto por el melodrama, Pabst introducía con sus films un estilo directo, desnudo, objetivo, despojado de los espejismos expresionistas y de los símbolos del Kammerspiel. Su mejor film mudo, después de *Die freudlose Gasse*, fue, con guión de Ehrenburg, *Die Liebe der Jeanne Ney*, que hizo escribir a Iris Barry: "Pabst no se propone hacer decir: ¡Qué hermoso es!, sino: ¡Qué verdad es!" Su verismo lo inclina entonces a una gran simplicidad en la escenografía, la fotografía, la interpretación. Preocupación que le hizo, por ejemplo, evitar recurrir a Jannings o a los comediantes de su escuela, especialistas de la grandilocuencia y las declaraciones mudas. Prefirió a éstos a la fascinadora Louise Brooks, aquel caluroso e inolvidable "modelo vivo". Todo en Pabst se subordinaba a la claridad del relato. Se hablaba entonces, a propósito de él, de Bertolt Brecht y de otros alemanes, de la escuela de la "Neue Sachlichkeit" (nueva objetividad, expresión creada en 1924 por G. Hartlaub).

¹ En su libro *From Caligari to Hitler*, del que hemos tomado para estos capítulos mil observaciones y datos.

A finales del cine mudo, si bien Dupont había ido a Londres a dirigir *Moulin Rouge* y Lamprecht había preferido los films históricos, se precisaba la corriente popular. *Del otro lado de la calle*, de Leo Mittler, pintaba los barrios bajos de Hamburgo mostrándolos en su aspecto más impresionante, *tomado en vivo* y no ya en el estudio. En la misma tendencia se inscribían los films del operador Phil Jutzi (*Nuestro pan cotidiano* y *El infierno de los pobres*) y las hábiles obras del experimentado Joe May, *El canto del prisionero* y *Asphalt*.

Algunos realizadores opusieron la evasión y el heroísmo a la corriente de la "Neue Sachlichkeit". Los nacionalistas cantaron a Federico el Grande. Paul Czinner intentó renovar la comedia mundana y el drama pasional (*Nju* o *¿De quién es la culpa?*).

El alpinismo, otra "solución heroica", fue la especialidad del doctor Arnold Fanck y de su equipo, el operador Schneeberger, el actor Luis Trenker y la ex bailarina Leni Riefenstahl. La sangre fría de los montañeses, el desencadenamiento de las tormentas y los aludes, las zarabandas fotogénicas de los esquíes, los picos, las nieves eternas, la acumulación wagneriana de grandes nubes, fueron para Fanck temas y motivos que explotó con mucha maestría en sus numerosos films (*Las alegrías del esquí*, *Alud*, *La montaña del destino*). En su film mudo *Die weisse Holle von Piz Pallu*, su colaborador fue Pabst, que se sometió por una vez al film de montaña.

Alemania dio importancia a los films culturales (*Kultur-Films*) y su producción fue estimulada por la UFA. Esta sociedad produjo, por ejemplo, *Fuerza y belleza* (1925), de Wilhelm Prager y del doctor Kauffmann, un gran film consagrado a la alabanza de la cultura física y del nudismo, con puestas en escena a la antigua. Este documental un poco grandilocuente, pero de verdadera calidad, tuvo varias continuaciones. Por otra parte, los documentales del doctor Fanck sobre alpinismo o *Las alegrías del esquí* (1923-1925) multiplicaron los films de montaña y lo llevaron a puestas en escena que acabamos de mencionar. El advenimiento de Hitler detuvo casi el florecimiento de los documentales, transformados en films de propaganda. Bajo el Tercer Reich sólo pudieron producirse aún algunos films científicos.

La revolución del cine hablado tuvo para el cine alemán consecuencias felices. La primera fue devolver a Berlín a la mayor parte de los realizadores o de los actores emigrados, a quienes su acento o su ignorancia del inglés hacían inutilizables para Hollywood. A la vez que producían en sus estudios versiones europeas, los Estados Unidos realizaban en Berlín films hablados alemanes, ingleses o franceses. Este método era menos económico que el doblaje, pero la presencia de *vedettes* populares

aseguraba a esos films buenos resultados financieros. Se rodaban con ellas las escenas principales; el guión, las escenografías y algunos episodios de gran comparsaría podían ser comunes a todas las versiones. Berlín, a la inversa de Hollywood, fue fiel a las versiones múltiples. A partir de 1933 y hasta el fin del nazismo, sirvieron al doctor Goebbels para camuflar el verdadero origen de sus films destinados a los mercados extranjeros.

En los Estados Unidos como en Alemania, el cine hablado fue empleado primero para realizar lujosas operetas, en las que se especializó el productor Erich Pommer. En ese género comercial, Berlín, continuando tradiciones vienesas, supo competir con Hollywood. *El camino del paraíso*, del vienés Wilhelm Thiele, introdujo las canciones y la danza en la vida cotidiana. Erik Charell, con *El congreso se divierte*, sazónó de erotismo sádico reconstrucciones "históricas" y estribillos vieneses. Esos dos films contribuyeron a fijar el estilo UFA, para las comedias musicales (o no), con sus guiones artificiales, sus efectos estereotipados y su atractivo a veces vulgar. En *El camino del paraíso*, para encontrar la fortuna (y el amor) les bastó a tres muchachos emplearse como encargados de las bombas en una gasolinera.

La evolución de la crisis alemana fue menos amable. Se había desencadenado desde 1928 en un país apenas restablecido de las sacudidas de la inflación. En el momento en que *El camino del paraíso* triunfaba en Berlín, el país tenía tres millones de parados. La crisis económica iba acompañada de una crisis política permanente. En las elecciones para el Reichstag hubo más de seis millones de votos nazis y cuatro millones y medio de votos comunistas. Alemania pareció dudar algún tiempo entre el fascismo y la revolución...

Y se vio a ciertos cineastas pasar de un extremo a otro. *La luz azul*, film de montaña admirablemente fotografiado por Schneeberger, coronación y término del género creado por el doctor Fanck, obra del crítico de extrema izquierda Bela Balasz, tuvo por *vedette* y realizadora a la ambiciosa y hábil Leni Riefenstahl, futura Egeria del Führer, que aún titubeaba sobre el camino que habría de tomar.

Los sobresaltos sociales permitían mal a los hombres refugiarse en la torre de marfil de las grandes altitudes. La necesidad de elegir, ya aparente a fines del cine mudo, se precisó.

El primer film hablado de Pabst, *Westfront 1918*, fue una violenta denuncia de la guerra que invocaban los nazis como una redención heroica. Las botas de los cadáveres y de las futuras víctimas, el barro cenagoso de las trincheras, las dramáticas escenas de hospital, los gritos de dolor o de horror, las matanzas, la locura, fueron descritos con una insistencia machacona que acentuaba no tanto las causas de la guerra como su estupidez e incoherencia. Pabst conservaba en ese gran grito de horror su

prejuicio descriptivo, la "nueva objetividad" que había caracterizado a sus obras anteriores. Quizá esa aparente imparcialidad libró a su film de las violentas manifestaciones nazis que, en la misma época, hicieron prohibir en Alemania el generoso film norteamericano de Lewis Milestone: *Sin novedad en el frente*, adaptación de la famosa novela de guerra del escritor Remarque.

Die Dreigroschenoper fue realizada por Pabst en versión alemana y francesa por cuenta de una sociedad norteamericana, según un gran éxito del teatro alemán anterior a la guerra, adaptación libre hecha por el escritor comunista Bertolt Brecht de una antigua obra inglesa. El film popularizó sus estribillos y la excelente música de Kurt Weil. La intriga, irónica y ligera, mostraba en un Londres fantástico de 1900 al hampa fraternizando con la policía. Guiñol enviaba espalda con espalda a gendarmes y ladrones, y la pompa de la coronación real tropezaba con el trágico cortejo de los sin trabajo. Este episodio tomaba un sentido particular en un país en que los parados totales, que entonces se acercaban a diez millones, estaban de pie en todas las plazuelas. Con este film Pabst parecía abandonar su "objetividad" y tomar partido, bajo la ironía de un divertimento refinado y ordenado como un ballet, en el claroscuro de bellas fotografías.

Kamaradschaft se sometió menos a las preocupaciones formales y fue, como *Westfront 1918*, dominado por el pacifismo. En una mina francesa se producía una catástrofe, y los mineros alemanes salvaban a sus compañeros franceses rompiendo simbólicamente la verja frontera de 1919. Esta invocación a la solidaridad internacional de los trabajadores rebasaba la política de armonía franco-alemana inaugurada en Locarno. Pero si la descripción de los medios proletarios significaba para Pabst cierta evolución, sus conclusiones seguían siendo ambiguas. El símbolo de la verja, por ejemplo, podía interpretarse como el deseo de ver suprimidas las fronteras entre los obreros, o como un apoyo a ciertas reivindicaciones nacionalistas sobre Alsacia-Lorena. Y, dejando de precisar su posición en sus films, Pabst, cuando se afirmó la amenaza hitleriana, abandonó la actualidad para dirigir una nueva versión del *best-seller* de Pierre Benoît: *L'Atlantide*.

Fritz Lang, el esteta, el refinado, el aficionado a las bellas fotografías y a las escenografías grandiosas, después de sus viajes al pasado y al futuro, regresó, por el contrario, a la época contemporánea con su primer film hablado, *M*, que se inspiraba en los crímenes de *El vampiro de Dusseldorf*.

Lang había querido titular su obra *Mörder sind unter uns* (Los asesinos están entre nosotros). Pero su productor recibió, dice él, a un emisario del partido nazi, del que el Führer iba a recoger once millones de votos en las elecciones presidenciales. Le hizo saber que el film sería boicoteado si se presentaba con ese título,

injurioso para los alemanes. Fritz Lang cedió. Sin embargo, el film estaba muy alejado de la política y presentaba el asesinato como una psicosis sexual e individual. Era notable sobre todo por el arte perfecto con que el realizador enlazó, en contrapunto, las imágenes, los sonidos y los detalles simbólicos, los gritos de una madre enloquecida en un almacén vacío, la marcha fúnebre silbada por el asesino, el obsesionante globo de tripa que figuraba al niño muerto... En cuanto al fondo, Lang planteaba el tema que dominó toda su obra sonora: el de la culpabilidad. Su asesino era condenado por el hampa a la que deshonoraba, pero aquel solitario acosado, interpretado de manera emocionante e inquietante por Peter Lorre, parecía más una víctima que un verdugo.

El hampa, justiciera en *M*, volvía a ser criminal en *Das Testament des Doktor Mabuse*, donde las peripecias policiacas y las referencias a un film antiguo eran, en cierta medida, coartadas. Fritz Lang había de declarar en los Estados Unidos, durante la guerra, que aquella historia de un bandido loco, que sobornaba al director del asilo y dirigía su banda desde el fondo de un calabozo, estigmatizaba "el terrorismo hitleriano, las consignas y las doctrinas del Tercer Reich, las teorías nazis sobre la destrucción deliberada de todo lo que es útil para el pueblo". En efecto, el doctor Goebbels prohibió *Mabuse*. Pero esa interpretación tardía es discutible. Thea von Harbou había sido la guionista del film, y ya estaba inscrita en el partido nazi. Poco después se divorciaría de Fritz Lang, denunciado como no ario, y sería una de las cineastas destacadas del Tercer Reich.

Al comienzo del cine hablado, Sternberg se había puesto al lado de Pabst y de Lang para apoyar el renacimiento del cine alemán. Su *Der blaue Engel* fue la adaptación de una novela de Heinrich Mann, la historia de un profesor de colegio (Jannings) destituido por haberse casado con la cantante de un cafetucho (Marlene Dietrich). Habría sido necesario forzar mucho la obra para descubrir en ella la imagen de la decadencia de ciertos sectores burgueses alemanes que proporcionaban al nazismo parte de sus tropas. La novela que Sternberg adaptaba se situaba, por otra parte, hacia 1905, en la época de la omnipotencia del filisteo guillermiano. Porque Sternberg se aislaba en el mundo cerrado del *Kammerspiel*, del que su film era resultado y cuyos símbolos insistentes utilizaba. Tal aquel molesto payaso que, cuando el primer encuentro de los héroes, profetiza, con su presencia, que el profesor se convertirá en un payaso chocho. Jannings, en *Der blaue Engel*, erutó, escupió, chocheó y, en el más bello estilo ¡*Rie, pues, payaso!*, se hizo romper huevos en la cara repitiendo un "quiquiriquí" comatoso. Su histrionismo y el de sus imitadores, como Heinrich George, fue una plaga del cine alemán. Sternberg supo eclipsar en parte el *pathos* de aquel monstruo

sagrado detrás del talento súbitamente revelado de Marlene Dietrich, pequeña actriz que llevaba desde hacía diez años una carrera oscura.

En los Estados Unidos, el realizador había visto en el revólver del gángster-superhombre un reto a la abyección del mundo. En Alemania, oponía a la decadencia pequeñoburguesa del profesor Unrath una "superhembra" triunfante, desbordante de una sexualidad animal que él acentuó rodeando sus muslos admirables de un sabio juego de ligas y encajes negros. Así impuso al mundo su voz ronca y pegajosa. Este nuevo tipo de *vamp* lo perfeccionó Sternberg llevando su criatura a los Estados Unidos para emprender con ella una fabricación refinada, bastante parecida a la del sabio loco de *Metropolis* que construía un androide...

La sexualidad perturbada tenía también su lugar en un éxito casi contemporáneo de *Der blaue Engel: Mädchen in Uniform*, que se desarrollaba en el mundo cerrado de un rígido pensionado prusiano. Pero el film de Leontine Sagan, directo y sincero, rebasaba mucho la psicología individual. Fue en cierta medida la rebelión de la femineidad y de la juventud contra la inhumana rigidez del militarismo que el nazismo exigía. La frescura de sentimiento, la emoción, un estilo casi autobiográfico, hicieron de este film un logro excepcional.

Emil und die Detektive, de Gerhardt Lamprecht, no tuvo, a pesar de la espontaneidad de los muchachitos que la interpretaron, aquella autenticidad ni aquel valor. La persecución de un ladrón por un tropel de niños en las calles de Berlín no atravesó los tugurios, pero tenía vivacidad y encanto.

Hay que hacerle un lugar especial a *Kühle Wampe*, realizada por Dudow, según guión de Bertolt Brecht y Ernst Ottwald y con música de Hans Eisler. Este film fue el único que manifestó abiertamente el antifascismo y se hizo prohibir por insulto al presidente Hindenburg y a la religión. Pintaba la vida de los jóvenes sin trabajo berlineses en sus tugurios, y su ensayo de fundar un rancho cooperativo en los suburbios. Una gran fiesta deportiva coronaba el film, que terminaba con una discusión entre las diversas tendencias de la juventud alemana en aquella época: nazis, socialistas, nacionalistas, comunistas...

En el momento en que von Papen prohibía *Kühle Wampe*, el cine alemán, después de la brillante llamarada de los primeros años del cine hablado, se entumecía a medida que la sombra parda se espesaba después de cada escrutinio en el Reichstag. Cuando éste ardió, ya había empezado la emigración. Pabst, Fritz Lang y Pommer se establecieron en Francia. Los dos últimos produjeron un *Liliom*, adaptación mágica de la obra famosa del húngaro Molnar, que no fue una de las obras mayores de Lang. Después partieron para Hollywood.

Pabst hizo una breve estancia en los Estados Unidos para una

adaptación de Bromfield, *A Modern Hero*, que fue un completo fracaso. Hasta 1939 (en que aceptó la proposición de Hitler para que regresara a Alemania), Pabst rodó varios films en Francia. Casi todos fueron mediocres (*Mademoiselle docteur*, *Le drame de Shanghai*, etc.), fuera de un *Don Quijote* realizado en su primer año de destierro. El héroe de Cervantes, interpretado por Chaliapin, fue sintomáticamente privado de todo carácter social o hasta humano: el film fue un álbum de admirables fotografías de Farkas, llenas de un estetismo que rara vez había manifestado Pabst antes... Fuera de Fritz Lang, el cine de los alemanes emigrados no produjo films excepcionales. Pero en el Tercer Reich la decadencia fue aún más fulminante.

Así que Hitler llegó al poder, el doctor Goebbels se convirtió en amo del cine. El nacionalsocialismo había en otro tiempo pretendido luchar contra los monopolios. Su primer cuidado fue conceder un monopolio absoluto a la UFA, en cuyo consejo seguía representada la industria pesada. Al mismo tiempo, se organizó la caza de judíos y de marxistas. Muy pocos talentos escaparon a ella, y éstos fueron siempre de segundo orden, como Gerhardt Lamprecht... Y el renacimiento del cine alemán, detenido en pleno vuelo, dejó el sitio a una decadencia cuya amplitud se comprendió en la Francia ocupada cuando sus producciones monopolizaron las pantallas.

El cine hitleriano no había esperado el incendio del Reichstag para manifestarse. Reclutó a muchos mediocres, que denunciaban el Kammerspiel o el expresionismo como formas del "arte degenerado", y que dirigieron para Hugenberg pomposas fabricaciones históricas, como *El concierto de flauta del Sans-Souci*. Se vio afiliarse al nazismo a los montañeses heroicos: Arnold Fanck, Leni Riefenstahl, Luis Trenker.

Este último dirigió en vísperas de la toma del poder, y por cuenta de la firma norteamericana Universal, *El rebelde*, un film de propaganda en que se veía, en tiempo de Napoleón, a los campesinos tirolese, dirigidos por Andreas Hofer, aplastar bajo las rocas a los soldados franceses que cantaban *La Marsellesa*. Más tarde, Trenker reconstruyó el western en *El emperador de California*; después se fue a Roma a glorificar a los *condottieri*, mientras que Arnold Fanck se establecía en el Japón para cantar, con Sessue Hayakawa, *La novia de los samuráis*.

Al llegar al poder, el doctor Goebbels había exigido de su cine un *Potiomkin*. Apuesta estúpida más bien que consigna. La vida novelada de un héroe hitleriano, el rufián Horst Wessel, fracasó tan perfectamente, que el film de Franz Wessler fue prohibido y después transformado en un *Hans Westmar*. En *Hitler-junge Quex*, la grandilocuencia y la grosería hicieron el papel de po-

derío. Se consagró como grande hombre a su realizador Steinhoff, menos hábil que la inteligente y minuciosa Leni Riefenstahl, que supo, en *Triumph des Willens*, sacar partido de las investigaciones y las lecciones de Walter Ruttmann.

Ese film fue realizado para el primer congreso, en Nuremberg, del nacionalsocialismo triunfante. Fue fácil sacar partido en él del arte espectacular del Tercer Reich, de la transformación de las masas en una geometría guerrera, y de una ordenación arquitectónica cercana a *Die Nibelungen* de Fritz Lang.

Al principio del film aparecía Alemania confusamente a través de nubes solemnes. La realizadora mostraba el mundo en sus comienzos, en espera de que el nuevo Dios separase las nubes y las tierras. El cielo se abría y el Reich se precisaba y surgía. El avión del nuevo Mesías se posaba en Nuremberg. He ahí, para recibir al Führer, a sus criaturas: mujeres, niños, soldados que aúllan, lágrimas en los ojos, oriflamas en el puño. El vehículo hiende con dificultad un océano de adoración en la escenografía de una ciudad medieval empavesada. He ahí, en fin, formadas en el estadio, las ruedas disciplinadas de la máquina guerrera.

En esa pomposa deificación wagneriana, hasta el énfasis y las faltas de gusto tienen su sentido. Las diversiones de las ss, parte anecdótica y familiar del mismo film, no son menos significativas. En un campamento, Leni Riefenstahl observa con emocionada ternura a los bellos machos con el torso desnudo. Sus juegos, sus farsas, su alegría misma, desprenden, sin que la realizadora, perturbada, se dé cuenta de ello, una ferocidad que produce malestar. El espectador está en la jaula de las fieras y todo demuestra el salvajismo de los que van a lanzarse sobre Europa.

Triumph des Willens film desigual y grandilocuente, que es en su mayor parte transcripción de ceremonias y discursos, es por esos dos pasajes un documento significativo casi a pesar suyo, sobre dos aspectos del régimen que exaltaba: decoro aparente, barbarie fundamental.

Olympiade Film, film famoso en el extranjero, no valió tanto como aquél, y todo el mal gusto de la realizadora y del régimen se manifiesta en una obertura en que alternan en *disolvencias encadenadas* los atletas desnudos y las estatuas aceitadas. Inmensos medios materiales, dos años empleados en la edición de los kilómetros de films registrados por decenas de operadores, pudieron, en ciertos episodios, traducir el esfuerzo y la belleza plástica de atletas arios o no. Ese gigantesco documental sobre los Juegos Olímpicos fue un gran éxito comercial, pero sus graves defectos artísticos son hoy evidentes.

Fuera de esos documentales grandilocuentes, los recursos materiales inmensos de los estudios alemanes subrayaron la indigencia de los realizadores hitlerianos. Tal Hans Steinhoff, que introdujo el vals vienés en las experiencias del doctor Koch (*La*

lucha heroica), o que adaptó a pesar suyo la estética del guiñol cuando hizo dialogar a Joe Chamberlain y la reina Victoria (*El presidente Krüger*). Tal también Veit Harlan, que cantó el desinterés de los industriales nacionalsocialistas con ayuda de Jannings y de Thea von Harbou (*Crepúsculo*), que desplegó su furor antisemita en el inflado y odioso *El judío Süß*, y que, en fin, operó un giro prudente hacia asuntos menos políticos (*La ciudad dorada*, film en agfacolor). Pero no tardó en volver a los asuntos violentamente antifranceses con *Kolberg*, episodio de la guerra de 1806 y presentado en un Festival Atlántico, en enero de 1945, en el puerto francés de la Rochela, entonces bloqueado.

En la Europa ocupada, el doctor Goebbels hizo celebrar solemnemente, en 1943, el décimo aniversario del cine nacionalsocialista lanzando un film bastante mediocre en colores y con una puesta en escena muy grande: *El barón de Münchhausen*. Le hubiera costado mucho trabajo presentar una visión retrospectiva del cine hitleriano mostrando doce films que pudieran compararse, por su valor artístico, con obras simplemente logradas del cine alemán antiguo. El fracaso de Goebbels era evidente; había tenido que reservar su propaganda manifiesta a los pilares de su partido y multiplicar para las multitudes las insípidas producciones de serie, parecidas a las de su antecesor Hugenberg. Todos los talentos habían sido proscritos, las facilidades reservadas a los mediocres, y, fuera de Helmuth Käutner —mirado como sospechoso—, no se había revelado ningún valor nuevo.

Más aún que la marcha sobre Roma, el incendio del Reichstag había aniquilado un gran cine nacional. El arte no puede ser totalmente privado de libertad. La desaparición del cine alemán —muerto o cloroformizado por el nazismo— dejó un vacío profundo en la Europa occidental.

CAPÍTULO IX

EL IMPRESIONISMO FRANCÉS¹

Antes de 1914, el predominio industrial del cine francés había sido desconocido por la mayoría de los financieros, y su predominio artístico ignorado por todos los artistas. Cuando el desfile de la victoria (filmado por Léon Gaumont) descendió por los Campos Elíseos, el cine francés había perdido, en provecho de los Estados Unidos, su supremacía industrial. Hubiera podido conservar la supremacía artística, a pesar de su débil explotación, pero las grandes sociedades francesas, a las que diez años de monopolio mundial habían esclerosado, prefirieron sacrificar el cine antes que la tasa de sus superganancias.

“La primacía que ejercíamos antes de la guerra —escribió con loable franqueza Charles Pathé—² nos había permitido distribuir de 1906 a 1914 dividendos del 40, el 65, el 70 y finalmente del 90 %. Esa primacía había desaparecido [en 1918] ...con nuestro débil mercado interior, inundado de producciones norteamericanas, los films no podían amortizarse más que en una proporción absolutamente insuficiente en relación con los capitales invertidos... Al renunciar a la producción y el alquiler de films... yo no hacía más que obedecer a las lecciones de la experiencia... Se me acusó de haber hecho naufragar el cine francés...”

La firma había conocido durante la guerra horas difíciles. La producción, interrumpida por la movilización, se había reanudado débilmente en 1915, pero aquel año, por primera vez, el balance de la firma fue deficitario. Durante el primer invierno de la guerra, Charles Pathé había desembarcado en Nueva York. Convocó a los acreedores de su firma, los amenazó con una quiebra y los hizo aceptar una liquidación al 50 %. Eastman, olvidando sus antiguas rivalidades, aceptó abastecerlo de película virgen. Hearst lo apoyó para la producción de sus *serials* y de su semanario de noticieros. Aquel francés alto y delgado, de cara sonrosada y espeso bigote rubio, obtuvo rápidos resultados. El balance de 1916 fue, gracias a su energía, beneficiario.

¹ La palabra *impresionismo* para designar la escuela francesa de los años 20, la de Delluc y sus amigos, fue propuesta en primer lugar por Henri Langlois por sus analogías y sus oposiciones con el *expresionismo* alemán. Nosotros adoptamos esta palabra después de haberla visto empleada en varias ocasiones por Delluc en sus primeros escritos sobre el cine. La preferimos, en todo caso, a *vanguardia*, que reservamos para la escuela francesa posterior a 1925.

² *De Pathé Frères à Pathé Cinéma*, 1940.

La sociedad había organizado la importación en gran escala en Francia de los films de la Pathé Exchange y de la Triangle. El público adquirió el gusto del cine norteamericano en una época en que los films franceses, por falta de medios financieros, eran mediocres. Al terminar las hostilidades, Pathé liquidó sus sociedades de producción: la vieja SCAGL, la Film d'Arte Italiano, la Litteraria, de Berlín, la Pathé Limited, de Londres, y finalmente la Pathé Exchange, de Nueva York, sin cuidado por el pasado ni por el porvenir de la firma. Se vendió después el Pathé Consortium, que controlaba el principal circuito de salas francesas, y a continuación la fábrica de película norteamericana fue cedida a Dupont de Nemours. Finalmente, Eastman adquirió por doscientos millones la gran fábrica de película virgen, edificada a pesar suyo en Vincennes, y se convirtió en una fábrica Kodak, Charles Pathé, que sentía acercarse la vejez, "hacía de Carlomagno" como un punto de Monte-Carlo. Realizaba los beneficios de su prodigiosa carrera desmembrando el formidable aparato industrial y comercial que había asegurado al cine francés su predominio mundial. Conservó durante algún tiempo Pathé Rural y Pathé Baby, aparatos y films de salón, rama que dirigía el viejo Zecca. En 1929 el industrial había de retirarse definitivamente de los negocios, después de haber vendido sus intereses a Natan, un hombre de negocios a quien apoyaba el grupo financiero Bauer y Marchal. La política de Pathé fue, en sus grandes líneas, imitada por las grandes sociedades francesas. La producción quedó asegurada por minúsculas sociedades francesas, vasallas, de hecho, de dos grandes circuitos de distribución: Pathé y Gaumont. Tal vez 150 grandes films en 1921, 52 solamente en 1929, tal fue el balance de una política de distribución: Francia, que había monopolizado el 80 % del comercio exterior de films, había visto en unos años reducirse a cero sus exportaciones.

"Si alguno de nosotros tiene un día el valor de reconstruir la historia del cine francés, desde sus primeros años, sus lectores hallarán de qué reírse." Louis Delluc, que escribió esta frase en 1917, era un joven novelista y dramaturgo llevado al cine por el periodismo. Conocía bien las interioridades industriales del nuevo arte, y el destino que le presentía en Francia le dictó estas amargas líneas: "Francia, que inventó, creó y lanzó, es ahora la más retardataria... Quiero creer que tendremos buenos films. Eso será excepcional. Porque el cine no está en la raza... Yo os digo —veremos si el porvenir lo dice también— que Francia tiene tan poco sentido del cine como de la música".

Se han citado con frecuencia estas frases olvidando el camino que tomaba entonces la industria y aislándolas de un contexto que empezaba con esta profesión de fe: "Habrá un cine francés". Delluc dio su vida para realizar esa esperanza repitiendo incansablemente la consigna que inscribió como exergo en su revista

Cinéa: “¡Que el cine francés sea cine! ¡Que el cine francés sea francés!”

En la época en que Delluc escribía: “La amenaza magnífica de los éxitos extranjeros galvanizó a nuestros artesanos; el resultado no es más que mediocre”, Feuillade y Perret se repetían machaconamente, Tourneur y Capellani habían emigrado a los Estados Unidos, Michel Carré o Pouctal rebasaban rápidamente el nivel del buen artesanado. Abel Gance, Germaine Dulac o L’Herbier empezaban, no obstante, a expresarse. Delluc, que los conocía ya, los situaba en la “media docena” de los realizadores sobre los cuales podía contar nuestro cine. Y colocaba a su lado a dos mayores: Jacques de Baroncelli y Léon Poirier.

Poirier, sobrino de Berthe Morizot y antiguo secretario general del teatro de los Campos Elíseos, aportó al cine un gusto y una cultura que entonces no eran en él moneda corriente. *Le penseur*, cuyo guión había escrito Edmond Fleg, uno de los autores de la *Nouvelle Revue Française*, ilustró con fotografías veladas y sensibles una historia hoy más cómica que fantástica. Este ensayo, por ser el primero de la vanguardia literaria francesa, fue un “acontecimiento importante”. Poirier se detuvo después en finas acuarelas orientales (*Le coffret de jade, Ames d’Orient, Narayana, Les trois sultanes*), y a continuación se especializó en adaptaciones (*Jocelyn, Geneviève*). *La Brière*, que marcó su culminación, asimilaba inteligentemente la lección sueca y daba un papel dramático a un paisaje de pantanos. Se inclinó hacia el documental con *La croisière noire* y de ahí sacó enseñanzas que mezcló con la grandilocuencia en *Verdun, visions d’histoire*, su mayor éxito. El cine hablado lo desplazó; pero, sin embargo, siguió su abundante carrera hasta alrededor de 1950.

Jacques de Baroncelli, su contemporáneo, dio lo mejor de sí mismo en adaptaciones: *Pêcheurs d’Islande, Nène, Ramuntcho*, y un *Le père Goriot*, que interpretó Signoret. En la época de su apogeo, hacia 1924, Moussinac le reconocía “una fuerza, un sentido de la imagen, dones que sólo se querría que fuesen más intransigentes”. Rara vez rechazó un trabajo comercial. Pero, durante toda su carrera (murió en 1950), fue el probo artesano que formó a René Clair, su ayudante durante diez años.

Raymond Bernard, que empezó por dirigir las obras y los guiones de su padre Tristan Bernard, pasó de la comedia callejera, divertida o sensacional, a las grandes puestas en escena históricas con *Le miracle des loups*, gran éxito al que hizo débil eco su *Le joueur d’échecs*.

Henry Roussel, en quien Delluc había fundado ciertas esperanzas, se limitó al logro comercial de *Violettes impériales*, mientras que Mercanton, asociado con frecuencia a Hervil, proseguía la tradición de la Film d’Art confiando a Réjane su último papel en *Miarka, la fille à l’ourse*.

La escuela de que Delluc llegó a ser el teórico y el centro reunió más bien que a ese grupo un poco gris, a Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier y poco después a Jean Epstein.

Abel Gance declaró haberse formado por la lectura autodidáctica de Spinoza, Heráclito, Pitágoras, Schopenhauer, Confucio, Bacon, Platón y Nietzsche. Hacia 1911, eligió el cine para ganarse la vida y se hizo guionista y actor. La guerra lo convirtió en director de escena. Uno de sus primeros films, *La folie du docteur Tube*, utilizaba las deformaciones de imágenes, pero ese film de trucos estaba más cerca de la preguerra que de la futura vanguardia. La obra quedó inédita y no ejerció ninguna influencia. Los verdaderos comienzos de Gance fueron los films de propaganda fomentados por el Service Cinématographique de l'Armée, fundado por J.-L. Groze. "La estupidez se ha prodigado", escribía entonces Delluc, hablando de sus producciones. No se levantaba contra el principio, sino que reprochaba al cine de guerra encostrarse en las fórmulas del viejo melodrama. Y veinte años más tarde fue cosa fácil ridiculizar, por la mera enumeración de sus títulos, films que el público se había guardado muy bien de ver.

Gance había ensayado ese género peligroso con *L'héroïsme de Paddy*. Después de *Strass et compagnie* y *Les gaz mortels*, *La zone de la mort* atrajo la atención de Delluc e inició un vuelo grandilocuente que Abel Gance continuó con *La dixième symphonie*, la melodramática *Mater dolorosa*, y finalmente y sobre todo con *J'accuse*. En este film, que le aseguró la celebridad, el realizador amalgamaba a Griffith y Barbusse, Hugo y la Biblia. Los muertos salían de sus tumbas y un Vercingetorix en calzón rayado visitaba en sobreimpresión las trincheras para llevar a los *poilus* a la victoria. Pero "la ingenuidad tiene aquí su precio... hay que aceptar o rechazar a Gance en bloque" (Moussinac).

Esa grandilocuencia un poco tonta, esas estatuas de fundición para monumentos a los muertos, eran las prendas de una potencia y una sinceridad que no igualó ningún otro cineasta francés. Un temperamento hirviente aliado al sentido de las realidades financieras permitió al autor de *J'accuse* encontrar dos millones para realizar un film sobre los ferrocarriles en el que trabajó dos años.

Su grupo vivió meses enteros en las montañas, o en un estudio improvisado en medio de los rieles de la estación de Niza. Gance consagró largos meses a la edición y la selección de varias decenas de miles de metros de negativo.

La Rose du rail se convirtió, en la víspera de su presentación, en *La roue*. Esta simplicidad se juzgaba hugoliana, y el héroe se llamaba, con la misma sobriedad, Sísifo. El mecánico, que representó Séverin Mars con mucho movimiento de ojos, reencarnaba a la vez al mitológico impulsor de la roca y a un Edipo

singularmente complicado, enamorado de su hija hasta perder la vista y la razón. Aquella Antígona, traviesa y petulante como Mary Pickford, amaba a su hermano, joven poeta maquillado que buscaba el secreto de Stradivarius. La poesía ornaba el columpio de albohales floridos y transfiguraba la casa del guardagujas en un castillo con ventanas de vitrales en que el violinista, vestido súbitamente de trovador medieval, cortejaba a la muchacha tocada con su cucurucho.

Se haría mal en reducir la obra a esas puerilidades. Su carácter dominante era "la abundancia, una abundancia de riquezas nuevas y de pobreza triviales y de mal gusto... Nunca seduce más que cuando sacude su drama y crea la emoción sin separar el oro de la ganga". Gance era entonces "el único cinematografista francés que haya llegado al poder y haya arrastrado flores y escorias en un gran aliento lírico" (Moussinac). Los albohales del columpio hicieron sonreír a los espíritus fuertes de 1923, pero hoy tienen el sabor de una tarjeta postal antigua o de un mueble rústico. El tiempo se llevó las escorias, y el poder queda totalmente dueño del terreno, con la verdad.

Los trozos más célebres de *La roue* parecían logros formales, fundados en la sistematización de un procedimiento tomado a Griffith: la edición acelerada. Los paisajes alternan con las caras, las bielas, el vapor, la cadencia se precipita, la locomotora rueda hacia el abismo, la angustia del espectador crece, la catástrofe estalla. Estas proezas de estilo no eran gratuitas. Una larga permanencia entre los ferroviarios y en las estaciones había enseñado a Gance el secreto de la negra poesía de los ferrocarriles, a la cual parecían especialmente sensibles los franceses. En los trozos en que el gusto de los efectos y las innovaciones tenía menos lugar, por ejemplo la descripción de la taberna de los ferroviarios, Gance se inscribía con sencillez y fuerza en la gran corriente naturalista francesa, que va desde *L'arrivée du train en gare* y *Les victimes de l'alcoolisme* hasta *Le jour se lève* y *La bataille du rail*.

El estudio de un ambiente, más instintivo que concertado, daba a *La roue* el fondo indispensable a toda gran obra. Y es preciso advertir que en Gance ese fondo era, a pesar de todo, social, en una época en que las enseñanzas de Ince o de Sjöström inclinaban el cine hacia la utilización de la naturaleza más que de la sociedad.

El temperamento de Marcel L'Herbier era en muchos aspectos opuesto al de Gance. Los azares de la guerra habían llevado al *Sévice Cinématographique de l'Armée* a este discípulo refinado de Wilde, el poeta simbolista muy rebuscado. El joven candidato a dramaturgo escribió guiones: *Le torrent* y *Bouclette*, que Mercanton y Hervil pusieron en escena. Después dirigió *Rose France*, *Le carnaval des vérités*, *Villa destin*, con escenografías ultrámo-

dernas inspiradas en los ballets rusos, que dibujaba el muy joven Claude Autant-Lara.

Villa destin era una parodia de los films de episodios. Sin embargo, la ironía y el humor no fueron las cualidades predominantes en un hombre que titulaba su *Prométhée banquier* "Instantánea cinematográfica", y *Rose France* "Cantilena en negro y blanco, visualizada y compuesta por Marcel L'Herbier".

L'homme du large, "Marina", se inspiraba en una novela de Balzac. Este film quería, según las enseñanzas de Sjöström, estar dominado por la presencia constante del océano y, por otra parte, introducir en el cine las variaciones de la sonata: allegro, andante, scherzo, largo. Ese refinamiento y esas búsquedas fueron mal ayudados por los poco verosímiles bretones que interpretaban Roger Karl y Jacques Catelain. El buen gusto de *L'homme du large* se ha hecho a veces menos soportable que el columpio con alboholes de Abel Gance. Pero la obra contenía excelentes trozos y sobre todo una escena de tugurio en que el esteta L'Herbier practicaba, bastante paradójicamente, el "populismo" de *La roue*.

La obra maestra de L'Herbier fue su *Eldorado*, que lleva como subtítulo *Mélodrame*. Esa mención significativa subraya el desprecio por una anécdota-pretexto, que se quería que fuese tan trivial como los asuntos de Thomas Ince: la bailarina española Sybilla (Ève Francis), que se sacrifica por su hijo, ama en secreto a un bello pintor escandinavo (Jacques Catelain), prometido de una rica española (Marcelle Pradot). Sybilla confía su hijo a la joven pareja y se suicida después de haber sido violada por un simple de espíritu (Philippe Hériat). La historia, que valía tanto como las del Kammerspiel, no desagradó al público, pero fue en primer lugar el estilo lo que apreciaron los aficionados inteligentes que Delluc agrupaba entonces en su Ciné-Club, y Ricciotto Canudo en su Club des Amis du Septième Art.

El subjetivismo dominó la "manera" de *Eldorado*. Sus fuentes no eran el expresionismo alemán (entonces desconocido en Francia), sino el impresionismo pictórico y las investigaciones de Griffith y de Sjöström. Los trucajes fueron empleados con fines expresivos: cuando el pintor mira la Alhambra de Granada, la ve como una tela de Monet, vaga y un poco deformada; en la presentación de las bailarinas, la heroína "ausente" y que piensa en su hijo aparece en disolvencia en medio de sus compañeras; en una escena de embriaguez, algunas caras se ven en espejos deformadores, etc. Esos procedimientos eran entonces innovaciones interesantes. Todo el film estaba servido por una fotografía perfecta y casi demasiado refinada, que daba su importancia dramática a los paisajes españoles. Esos exteriores no desentonaban con la bella escenografía moderna de la taberna. En conjunto, la frialdad domina *Eldorado*. Pero una emoción real se alió al

virtuosismo en la muerte de Sybilla, que se apoyaba en la flexible tela de una escenografía en que aparecían las sombras gigantes de las bailarinas. Semejante hallazgo precedió a las investigaciones alemanas análogas y hubiera podido guiarlas.

La revelación expresionista anegó a L'Herbier más que ayudarlo. En *Don Juan* y *Faust* los extravagantes indumentos de Autant-Lara y los sutiles hallazgos del operador habrían necesitado la inmovilidad más aún que en *Caligari*. El film fue discordante y se ahogó en sus excesivas ambiciones. L'Herbier estaba tan poco dotado para la epopeya lírica como su intérprete habitual, Jacques Catelain, para encarnar a Don Juan.

L'inhumaine movilizó toda la vanguardia literaria y artística: Jacques Catelain, Georgette Leblanc —que había sido la musa de Maeterlinck—, el arquitecto moderno Mallet Stevens, el pintor cubista Fernand Léger, el joven escenógrafo Alberto Cavalcanti; el guión fue escrito por Pierre MacOrlan, la partitura por Darius Milhaud. Este film de arte 1923 fue un fracaso peor que los films de arte 1910, y los admiradores de *Eldorado* lo contemplaron con triste estupor.

Este fracaso pareció arrojar a L'Herbier a las tareas comerciales; *Le vertige*, según Charles Méré; *Le diable au cœur*, según Delarue-Mardrus; *Nuits de princes*, según Kessel...

Pero *Feu Mathias Pascal* alió a las vistas de Roma y de San Gimignano las bellas escenografías de Cavalcanti, ayudado por Lazare Meerson. Interpretado por Mosjugin, en la cúspide de su gloria, y por el principiante Michel Simon, el film fue un logro en que el refinamiento técnico se alió, sin gratuidad, con el penetrante cuadro de costumbres italianas que ofrece la novela de Pirandello. Estas cualidades no vuelven a encontrarse en *L'argent*, que estudiaremos más lejos y que adaptaba la novela de Zola.

Aún duraba la guerra cuando Germaine Dulac aceptó realizar *La fête espagnole* con guión de Louis Delluc. Aquella periodista había llegado al cine en 1916 y había rodado numerosos films (*Les sœurs ennemies*, *Géo le Mystérieux*, *Vénus victrix*, *Âmes de fous*, etc.). Buscaba ya en los estudios un medio de expresión más que un modo de ganarse la vida, lo que no era común entonces.

La anécdota de *La fête espagnole* era insignificante: la rivalidad y la lucha de dos hombres (Gaston Modot y Jean Toulout) por una mujer indiferente (Ève Francis). Este pretexto sirvió a Delluc y a Dulac para encontrar, por España, un exotismo pariente del de el Far-West que los había hechizado. Después del fracaso de *Fumée noire* (incidente dramático realizado por el autor), *Le silence* fue para Louis Delluc un ensayo de estilo, la búsqueda de ese monólogo interior sobre el cual, veinte años más tarde, trataron de poner el acento ciertos autores holly-

woodenses. *Le tonnerre* fue una farsa, y después Delluc dirigió, casi simultáneamente, sus obras maestras: *La femme de nulle part* y *Fièvre*.

La femme de nulle part es también un ensayo de estilo directo. Después de pasados muchos años, una mujer vuelve a la finca familiar que abandonó en otro tiempo para seguir a un hombre; quiere reanudar el pasado, pero advierte una ruptura irremediable y se aleja. Las evocaciones del pasado tuvieron una gracia que introdujo por primera vez en la pantalla las modas desusadas; una llanura desierta y pedregosa fue, según la lección sueca, un elemento activo del drama. Y un detalle improvisado al margen del guión, un balón de niño rodando sobre la grava, proporciona al empezar el film una imagen inquietante.

En *Fièvre*, el drama psicológico y mundano dejó el sitio al estudio de un medio popular. Entre los marineros que desembarcaban en un tugurio marsellés, la patrona había encontrado a su antiguo amante; estalla una riña que termina con un asesinato. La presentación de los personajes y del drama fue un modelo de estilo; no de un estilo gratuito, dominado por la preocupación de las bellas frases, sino de un estilo concreto, directo, verdadero, apropiado al contenido y condicionado por él. Por ese tono, más aún que por el ambiente elegido, Delluc se inscribió en la gran tradición naturalista del cine francés. Se adhería también a él por la voluntad de enlazar siempre, en la fotografía, los personajes con el "fondo" tanto como con la acción. Podría rendirse homenaje a Delluc y a *Fièvre* por haber descubierto la utilización del "campo en profundidad" (atribuido con frecuencia a Orson Welles, Gregg Toland o William Wyler) si el realizador no hubiera repetido en *Fièvre* procedimientos que remontaban a Lumière.

Fièvre había caracterizado sobriamente los tipos humanos, evocado la poesía de los puertos, utilizado las vueltas atrás. Delluc había encontrado una parte de su aleccionamiento en Ince, pero la lección había sido asimilada y llevada a un punto superior. La influencia de *Broken Blossoms* de Griffith fue menos feliz: budas de escayola, una rosa de plata, una actriz mal maquillada de oriental, estropearon la segunda parte de la obra.

Fièvre, realizada con pocos medios, era un logro. Pero su autor no pudo cumplir sus promesas. Había fundado, con Moussinac, una crítica inteligente, independiente y combativa. Las dificultades materiales obligaron a Delluc a abandonar su tribuna, la revista *Cinéa*. Y murió a los 33 años, después de haber terminado su último film: *L'inondation*. Dejó una considerable obra de crítica. Pero apenas había terminado el prefacio de su obra cinematográfica. La pérdida fue inmensa.

Su antigua colaboradora, Germaine Dulac, que prosiguió su obra desarrollando el movimiento de los cine-clubes, tardó en dar la obra importante que se esperaba de ella. Tuvo que dirigir

films que no siempre convenían a una personalidad inquieta, sensible a todas las tendencias nuevas, pronta a abandonar lo que ya estaba adquirido. *La cigarette, La belle dame sans merci, La mort du soleil*, contenían trozos excelentes, más raros en ciertas tareas alimenticias que tuvo que aceptar. Su obra maestra fue *La souriante madame Beudet*. La comedia de André Obey que adaptaba era la historia de una mujer incomprendida por un marido detestado a quien pensaba matar. En el teatro, el drama no estaba en el diálogo, utilizado como contrapunto, sino en los silencios. Germaine Dulac encontró ahí un asunto que convenía a su personalidad y a su sensibilidad. No pudo haber influencias recíprocas entre ese film y *Sylvester*, pero los asuntos tienen algún parentesco. Germaine Dulac empleó medios muy distintos de los del Kammerspiel. A los objetos simbólicos prefirió metáforas. Si la mujer toca a Debussy, la edición hace aparecer una gran extensión de agua vibrante... La obra era más importante de lo que dejaban traslucir la modestia y la huida de la facilidad propias de su autora. Germaine Dulac, después de haber abierto el camino a un cine psicológico e intimista, se guardó mucho de explotar esa adquisición y pasó en seguida a un nuevo estadio de la vanguardia.

Jean Epstein, ensayista y filósofo, había publicado sus primeros escritos cinematográficos en la *Cinéa* de Delluc, en los que celebró el "séptimo arte" al modo lírico. Su primera realización fue un documental en colaboración con Jean Benoît-Lévy:³ una *Vie de Pasteur*. Este encargo oficial mantuvo a los autores en límites bastante estrechos, pero la obra tuvo muchas cualidades, y algunas de sus partes tienen la precisión plástica de los films abstractos.

Epstein, después de *L'auberge rouge*, de edición notable, realizó *Cœur fidèle*. Las búsquedas estéticas se aliaban a un tema clásico del naturalismo: la rivalidad por una mujer (Gina Manès) de un mal sujeto (Van Deale) y de un honrado obrero (Mathot). La fiesta en la feria fue el atractivo del film y un verdadero trozo de antología. Epstein aplicaba la edición acelerada de Gance a otros elementos plásticos y arrastraba al espectador en el corro de los tiovivos, el estruendo de los metales, lo pintoresco ingenuo de los órganos Limonaire.

Ese primer logro autorizaba muchas esperanzas, que estuvieron lejos de realizarse. *La belle nivernaise* también fue naturalista, pero del naturalismo de Alphonse Daudet. Epstein encontró allí por lo menos un hermoso tema, el de los canales y las barcazas, que le permitió utilizar las lecciones suecas. *L'affiche*, melodrama literario, defraudó; menos, sin embargo, que *Le double amour*, el folletinesco *Robert Macaire* o *Le lion des Mongols*,

³ Jean Benoît-Lévy era sobrino del abogado de que hablamos más arriba. Había de consagrar la mayor parte de su vida a films de enseñanza.

cuyo romanticismo de bazar fue exasperado por la presencia de Mosjukin.

Pudo creerse que Epstein había abandonado las búsquedas y se resignaba al comercio. Volvió, sin embargo, a cierta vanguardia con los films que produjo para el público de las salas especializadas: *Six et demi onze*, *La glace à trois faces*, y sobre todo *La chute de la maison Usher*. Pero la estética a la que hacía referencia estaba superada desde 1925. El subjetivismo o el expresionismo habían sido abandonados por la abstracción, el dadaísmo o el surrealismo. Cuando Epstein tuvo conciencia de esta pérdida de contacto, se volvió hacia el documental, realizando en Bretaña *Mor Vran* y *Finis terrae*.

Unos años después de la muerte de Delluc, los errores de L'Herbier en *L'argent* habían puesto de manifiesto los errores y la quiebra de las grandes esperanzas de 1920. El desprecio del asunto había llevado a despreciar a Zola y a la tradición naturalista, esa constante del cine francés. Se modernizó una intriga hecha para trajes de época, se escamoteó la mejor parte de la novela: la descripción del medio financiero. La Bolsa no era ya el lugar en que se negociaban los valores (tanto los del cine como los otros), sino un simple motivo para divertimientos plásticos. *Der letzte Mann* había remplazado la moda de los acelerados, del caligarismo, de las deformaciones de las imágenes, por la de los movimientos del aparato. El carrito montado sobre rieles, de Murnau, lo sustituyó L'Herbier —aprovechando una invención técnica francesa— con el *portativo*, aparato capaz de registrar, de tomar automáticamente sus vistas, sin un operador que haga girar la manivela. Estas cámaras subieron los escalones de la Bolsa, giraron velozmente en el interior de escenografías cilíndricas, descendieron girando al extremo de un cable por encima del corro de los bolsistas. Los especuladores tuvieron así la belleza plástica de los microbios de los films científicos, o de las formas animadas de los films abstractos. Pero perdieron su valor humano o social. El asunto, despreciado, quedó reducido a las proporciones de un drama mundano, y sus convencionalismos contribuyeron al fracaso de una obra privada de alma.

Antes que L'Herbier, Abel Gance, en su *Napoléon*, había sucumbido a las tentaciones técnicas del portativo. Una disolvencia había dado en otro tiempo en *Eldorado* el "punto de vista del pintor"; Gance ató su cámara al lomo de un corcel sin jinete para obtener "el punto de vista del caballo desbocado", o la fijó sobre el pecho de un tenor para registrar la visión del cantante de la Convención que escucha *La Marsellesa*. En otra parte, una batalla de bolas de nieve revelaba el genio militar de Napoleón, de edad de 13 años. Gance, que quería "el punto de vista de la bola de nieve", ordenó, según se dice, lanzar cámaras portátiles a través del estudio. Los socios comanditarios, inquietos, quisie-

ron amortiguar el choque y tender redes. Abel Gance protestó: "Las bolas de nieve se aplastan, señores"... Y las cámaras se aplastaron...

Esta anécdota, citada con frecuencia, probablemente es apócrifa. Mas para las escenas del sitio de Tolón se emplearon cámaras en miniatura encerradas en balones de fútbol lanzados como balas de cañón. En Córcega, se lanzaron al mar cámaras submarinas desde lo alto de los acantilados.

El presupuesto de la empresa había sido gigantesco: quince millones reunidos en Francia, en Alemania, en los Estados Unidos. La realización duró cuatro años. El film terminado medía quince mil metros, reducidos a cinco mil por las necesidades de la explotación. Se detenía, no obstante, en la época en que el joven Bonaparte emprendía su campaña de Italia. Fue, en suma, el prefacio de una obra inmensa, nunca realizada. Su desenlace —*Sainte-Hélène*— lo realizó, sin embargo, Lupu-Pick en Berlín según el guión de Abel Gance.

Toda la obra estaba plagada de premoniciones y de símbolos: águilas en pleno vuelo o en jaula, cuadernos de escolares cubiertos de *Sainte-Hélène petite île*, o una bandera tricolor que sirve de vela en las tempestades... *Marseillaise* de Rude encarnada por Damia. Los revolucionarios fueron bárbaros o imbéciles; Napoleón, niño o apenas adolescente, era, por el contrario, un superhombre, un dios. Y el realizador, asimilándose a su héroe, lanzaba a sus tropas proclamas grandilocuentes: "Este film va a permitirnos entrar en el templo de las artes por la gigantesca puerta de la historia... Es preciso volver a hallar ahí en vosotros el fuego, la locura, la potencia de los soldados del año II".

Puede sonreírse ante esas exageraciones; no obstante, convenían porque eran profundamente sinceras. Los más grandes actores aceptaron desempeñar los papeles más pequeños, los mejores escenógrafos y operadores acudieron al llamamiento de un realizador cuyos ayudantes fueron directores de escena experimentados. Cuando fue preciso, se revolucionó la técnica, se hicieron construir aparatos u objetivos desconocidos hasta entonces, se rompió el formato monótono del rectángulo blanco con la triple pantalla que amplió ciertos pasajes de *Napoléon* a las dimensiones de un fresco, un cuarto de siglo antes que el "cinema".

Tal hormigueo de búsquedas contribuyó al valor de aquel torrente de imágenes. Pero aquel inmenso esfuerzo fue poco fecundo: las innovaciones resultaron imposibles de generalizar o se destruyeron a sí mismas por el exceso y el abuso. *Napoléon* se pareció un poco a aquella gigantesca iglesia barcelonesa de la que un arquitecto un poco loco sólo pudo construir el pórtico *modern-style*. La catedral cinematográfica que había querido ele-

var Gance pecaba por la desmesura de sus ambiciones y más aún por la ausencia de una concepción histórica valedera. Una montaña de lecturas mal digeridas había parido un Bonaparte para echadoras de cartas, héroe guiado por sus solas premoniciones en el ambiente de una época malamente caricaturizada. El film fue el resultado fogoso de los sueños de Griffith en 1915, o del impresionismo francés en 1920. Abrió a la expresión cinematográfica caminos nuevos que no todos han sido explorados todavía.

De *Napoléon* Gance pasó a *La fin du monde*, en el que desempeñaba el papel principal. Se ha publicado una curiosa fotografía de trabajo en la que el realizador, maquillado de Cristo, con corona de espinas, sudor de sangre y la llaga en el costado desnudo, pega su ojo al objetivo de la cámara. Varios años y enormes capitales fueron consagrados a una empresa a la que hizo fracasar el advenimiento del cine hablado. El film que se presentó estaba inacabado, mutilado; Gance tuvo que dedicarse a empresas modestas y, en casi todos los casos, comerciales.

Los flamígeros excesos de *Napoléon* y el fracaso de *L'argent* pusieron término a la experiencia francesa de 1920. A pesar de tantos esfuerzos y tanta inteligencia, su balance es bastante flojo. Las escuelas norteamericanas, suecas, alemanas, contemporáneas suyas, habían creado héroes verdaderamente. Pero, ni para el público de entonces ni para el de hoy la bailarina Sybilla, el mecánico Sísifo, *La femme de nulle part*, el trío de *Cœur fidèle* o de *La souriante madame Beudet* tienen la vida de *Les proscrits*, de *Caligari*, de *Der letzte Mann*, de *Rio Jim*, de la muchachita de *Broken Blossoms*, de *Zorro*, o ni siquiera de los payasos sin pretensiones como Picratt o Beaucitron. La escenografía era más viva que los hombres: rieles y locomotoras, tugurios, fiestas de feria... Se había renunciado al hombre por la plástica, se habían admirado demasiado los logros extranjeros, se había renunciado excesivamente a las tradiciones cinematográficas nacionales y, por eso, se había sido incapaz de imponer al mundo el equivalente del mundo mágico de Méliès, de la malla negra de Fantômas o de la irónica elegancia de Max Linder.

Delluc, que había visto elaborarse esos errores y que los había combatido, de haber vivido quizá hubiera impedido que la escuela siguiese un camino cuya única salida era el comercio. Pero hubiera sido necesario que algunos productores apoyaran sus esfuerzos. Pero, puesto a un lado Gaumont, y por corto tiempo, se desalentaba toda búsqueda. Los realizadores despreciaron el asunto por necesidad; estaban obligados a pasar de contrabando sus innovaciones en adaptaciones comerciales impuestas. Las escuelas suecas y alemanas no habían tropezado con servidumbres tan duras.

El espejo deformador del expresionismo había reflejado la realidad alemana. El "impresionismo" francés agitó sobre todo

un brillante calidoscopio. Fuera de algunas escapadas por el camino popular —limitadas a los tugurios y a las ferias— muy difícilmente se encuentra en los mejores films de esa época un cuadro, ni aun metafórico, de la Francia de entonces.

Es necesario un verdadero trabajo de descifrado para descubrir en ellas la imagen de un país victorioso, pero disminuido, en que la vida era más fácil que en cualquiera otra parte de Europa, y donde el individualismo de los artistas brillaba con un vivo resplandor formal.

La escuela francesa de 1920 tuvo poca influencia internacional. Ese cine fue conocido en el extranjero sobre todo por grandes espectáculos: *Le miracle des loups*, *L'Atlantide*, *Violettes impériales*, *Napoléon*. Parecía estar replegado a las fábulas o al recuerdo de las glorias pasadas. Su fulminante decadencia industrial pareció, pues, ir acompañada de un retroceso artístico.

El cine francés, en cuanto escuela, parecía condenado, reducido a algunos logros casuales o a algunas personalidades excepcionales. Tanto más cuanto que la generación que siguió a la de Delluc se encerró en los laboratorios del film experimental, se limitó al público de las capillas. Los jóvenes cineastas se consagraron, no obstante, a un renacimiento por el camino paradójico de la vanguardia.

Después de 1925 el cine francés poseía en todo caso, al margen del impresionismo, dos fuertes personalidades: Jacques Feyder y René Clair.

Jacques Feyder debutó antes de 1914 como actor. Fue guionista y asistente antes de dirigir films comerciales. El éxito de *L'Atlantide*, según la novela de Pierre Benoît, le aseguró la notoriedad. La empresa había sido comanditada por Louis Albert, que declaró entonces a la prensa: "El cine es muy sencillo: un cajón para los ingresos, un cajón para los gastos". Este productor había querido superar el *Quo vadis?* italiano, cuya importación lo había enriquecido en otro tiempo: el film quedó sumergido bajo escenografías colosales y bajo los encantos abundantes de Stacia Napierkouska, *vedette* de la preguerra. El público de vanguardia despreció aquella obra mediocrementemente compuesta. Delluc reconoció en ella, en el "papel" dado al Sahara, un uso inteligente de las lecciones suecas. "Hay en *L'Atlantide* —escribía— un gran actor, la arena." Con todo, no admitió a Feyder en la escuela cuyo teórico era. Después, se señaló *Crainquebille* por ciertos trucajes estéticos, *Visages d'enfants* por su bella fotografía, *L'image* por su guión, de una intelectualidad rebuscada. Pero se necesitaba *Thérèse Raquin* para que todo el mundo admitiese el valor de un realizador modesto y que rechazaba las teorías preconcebidas.

El realismo de los films que dirigió en 1922-1926 había llamado poco la atención de una época obsesionada por las búsquedas de estilo. Había parecido imitar a los maestros desdeñados de la preguerra, siendo así que superaba sus enseñanzas. El verdadero interés de su adaptación de *Crainquebille*, de Anatole France, no estaba en un artificio que transformaba, en el tribunal, a unos testigos en gigantes y a otros en enanos. La escena fue citada en todas partes, pero no se dijo nada de una admirable descripción de los suburbios parisienses ni de la humanidad profunda del vendedor de hortalizas, encarnado por Maurice de Féraudy, de la Comédie Française. El asunto y el actor hicieron creer que Feyder seguía las líneas de la Film d'Art, cuando en realidad tendía a la verdad psicológica y social del héroe, a la descripción y la evocación del medio. Estas cualidades dominaron un film que Griffith saludó como una obra maestra.

A ese film Feyder prefirió siempre *L'image*, sin duda porque su resorte era la pasión. En él abordó, por primera vez, un tema que repitió en varias obras y que el guionista Jules Romains había tomado del italiano Pirandello: "Se ama a una mujer imaginada, no a una mujer real", o, más generalmente, "los hombres deforman sin saberlo su visión". El guión, a pesar de esa ingeniosa especulación sobre la personalidad, era artificial, literario, bastante pretencioso, y hoy, más bien que servirla, estropea la sinceridad del film.

Gribiche estaba lleno de sentimentalismo. Raquel Meller, *vedette* impuesta, hizo de *Carmen* una obra pomposa y fría, pero la sensibilidad de *Visages d'enfants* sigue siendo conmovedora.

Con *Thérèse Raquin*, Feyder volvía a una de las fuentes de su arte —y de la tradición del cine francés—: el naturalismo de Zola. El film se realizó en Berlín, con escenógrafos, un operador y varios actores alemanes. Por esta razón, se ha querido referirla más a la tradición germánica que a la francesa. La escenografía domina mucho la obra: la campana de vidrio de un pasaje parisiense, la trastienda en que dos amantes criminales viven ante el reproche mudo de una madre paralítica; si el Kammerspiel hubiera usado procedimientos análogos, Zola se le había anticipado en la utilización como *Leitmotiv* de una escenografía obsesiva. La arena de *L'Atlantide* o la calle de *Crainquebille*, que habían aprovechado las lecciones suecas o norteamericanas, habían precedido a las investigaciones alemanas, que versaron más sobre utilerías simbólicas que sobre una escenografía que tradujese una situación social, como en *Thérèse Raquin*. Lo que Feyder debió sobre todo a Alemania fue haber podido construir, en estudios superiormente equipados, un elemento que anteriormente había tenido que tomar en exteriores.

La obra de Zola —que ya había inspirado una obra maestra a Nino Martoglio— se prestaba bien a una adaptación muda, pues



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Cuando se empezaba a sonorizar las salas de los bulevares, un publicista hacía un balance, y expresaba esperanzas: "Cincuenta y dos films en 1929... Francia inicia una inquietante decadencia. Produjo semanalmente pequeños films para pequeñas casas. Dispersión y titubeo, he ahí lo que nos ha caracterizado... Pero han surgido hombres nuevos que han reagrupado a los elementos dispersos. Dos trusts contruidos sobre dos métodos diferentes van en adelante a retener nuestra atención: Pathé-Natan-Ciné-Romans y Gaumont-Aubert-Francofilm. Lo pueden todo".

El desmenuzamiento de la producción francesa sólo había sido aparente. Monopolios en decadencia habían sido la causa principal de su descenso. Y su pasado era la garantía de su porvenir.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

cerraron sus salas y declararon la huelga. Ciertos productores se pasaron a los ejércitos blancos y después emigraron, con sus directores de escena, sus actores y sus técnicos.

El principal grupo de emigrados se estableció en París, alrededor del productor Ermoliev, con Volkov, Turjanski, Starevitch, Protazanov, Natalia Lissenko, Kolin y sobre todo Iván Mosjukin. Este grupo aportó a París un ímpetu y una extravagancia que Volkov supo expresar en films que dominó el poderoso y desmesurado Mosjukin (*La mansión misteriosa*, *El brasero ardiente*, *Kean o desorden y genio*). Privado de un terreno nacional, este cine de emigrados se marchitó pronto. Protazanov volvió a Rusia, Turjanski y Volkov se especializaron en vanas y suntuosas puestas en escena internacionales (*Casanova*, *Las mil y una noches*), mientras que la sociedad Ermoliev, convertida en la Albatros bajo la dirección de Alexander Kamenka, unía su nombre a las mejores realizaciones mudas de Feyder y de René Clair. En Berlín o en Hollywood, algunos realizadores y actores emigrados y aislados se incorporaron a los cines alemán o norteamericano, sin conferir a sus films un carácter particular.

El cine soviético nació el 27 de agosto de 1919, día en que Lenin firmó el decreto que nacionalizó el antiguo cine zarista.

Sus comienzos tropezaron con dificultades materiales considerables. Los ejércitos blancos, sostenidos por el extranjero, obtuvieron victorias efímeras que permitían anunciar todos los días "el fin del bolchevismo". Esos combates desorganizaron la economía y privaron a los cineastas soviéticos de electricidad, de película, de calor o hasta de una alimentación suficiente. Los realizadores se redujeron a algunas producciones de Gardin, Charadinin, Perestiani, Chaikovski... En el frente, Kulechov, Dziga Vertov y Tissé rodaban vistas de noticieros.

Sólo algunas puestas en escena pudieron realizarse en las condiciones difíciles de la guerra civil. Kulechov empezó con *El plan del ingeniero Prait*; el poeta Maiakovski fue guionista y actor en los films *No nacido para el dinero* y *La señorita y el pino*. *Poliguchka*, de Jeliabovski, con el actor Moskvín, fue un primero y notable logro.

En 1922, restablecida la paz, comenzó la reconstrucción de la economía. Y Lenin lanzó esta frase que se tomó como una consigna: "El cine, de todas las artes, para nosotros la más importante". Los estudios se reabrían. Los técnicos y los artistas de la preguerra se reagrupaban. Su esfuerzo condujo a una gigantesca *Aetita*, realizada por Protazanov en curiosas escenografías de estilo "constructivista". Sin embargo, el porvenir del cine soviético se elaboraba en los grupos de vanguardia que fundaron algunos jóvenes con el apoyo del gobierno: el Laboratorio Experimental de Kulechov, la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS) de Kozintzev, Trauberg, Yutkevitch y Guerasimov, los *kinok*



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

habló de "cine-verdad", expresión que no había sido tomada por Vertov en un sentido teórico antes de 1940

A pesar de esos límites y de esos excesos, jalonaron la carrera de Dziga Vertov obras importantes: *Historia de un bocado de pan*, *Un año después de la muerte de Lenin*, *¡Soviet en marcha!*, *La sexta parte del mundo*, *El hombre de la cámara*, *Sinfonía del Donetz*. Realizó su obra maestra en los comienzos del cine hablado, con *Tres cantos sobre Lenin*.

Vertov tuvo pocos discípulos directos, pero, por otra parte, los films de archivos se convirtieron en materia de un género nuevo. La editora Esther Chub, utilizando las grandes filmotecas de antiguas actualidades zaristas o revolucionarias, realizó los primeros films de edición: *La Rusia de Nicolás II y de Tolstoi*, *La caída de los Romanov*, *La gran vía*, *Hoy*, *El país de los soviets*, etc. Así hizo arte e historia con documentos auténticos, registrados casi al azar por cien operadores antiguos. Esos trabajos de Vertov contribuyeron a la creación de los films de tipo nuevo que, a partir de 1940, intentaron escribir la historia "sobre lo vivo".¹

A la inversa del *kino glaz*, la FEKS, lejos de rechazar los medios escénicos, eligió los más violentos, los más exagerados, los de las exhibiciones de feria, del circo, del café cantante. Al mismo tiempo, tomaba al cine todos los recursos del trucaje. Kozintzev y Trauberg realizaron en el estilo de una entrada de payasos *Las aventuras de Octubrina*, directamente influida por el teatro de vanguardia.

En su laboratorio experimental Kulechov formó especialmente para la pantalla "modelos vivos", actores que pudieran ayudar en las puestas en escena de la manera más expresiva. Como su antagonista Vertov, insistió en el papel creador de la edición y lo demostró por una experiencia célebre (en otro tiempo atribuida a su discípulo Pudovkin).

Tomando en un film antiguo un gran plano de Mosjukin, elegido deliberadamente inexpresivo, lo yuxtapuso sucesivamente con trozos de films que representaban un plato de sopa, un féretro y un niño. Se proyectaron esas secuencias ante espectadores no prevenidos que, según Pudovkin, se extasiaron ante el arte con que Mosjukin expresaba el hambre, la tristeza o la ternura paternal.

Kulechov aplicó sus teorías en el primer film de la nueva escuela soviética: *Mr. West en el país de los bolcheviques*. En *Dura lex* fue llevado a dar a los objetos una importancia comparable a la de los actores. A diferencia del *Kammerspiel*, en el que quizá se inspiró, rara vez les dio un sentido simbólico. Sus acto-

¹ 24 horas de guerra en la URSS, el film inglés *Victory of the Desert*, la serie norteamericana *Why we Fight*, el film anglo-norteamericano *True Glory*, etcétera.

res, lejos de tener la inmovilidad de los objetos, tuvieron una actuación excesiva, contorsionada, bastante próxima al expresionismo.

Maiakovski, amigo de Kulechov, había abierto su revista de vanguardia, *Lief*, a un joven director de escena teatral, Eisenstein, que proclamó en ella las virtudes de un nuevo procedimiento: la *edición de las atracciones*. Serguei Mijailovitch Eisenstein, después de haber hecho estudios de ingeniero, había querido ser pintor. Incorporado al Ejército Rojo, dibujó carteles, después escenografías y acabó haciéndose director de escena. La dirección de una obra de Ostrovski para el teatro del Proletcult lo llevó a su concepción, bajo la influencia de Meyerhold. Tomaba la palabra *atracción* en el sentido casi filosófico de una sensación violenta impuesta al espectador. La edición reunía atracciones tomadas arbitrariamente en el tiempo y el espacio. Así, la comedia de costumbres muy clásica de Ostrovski, *Un sabio*, contó con entradas de payasos, acrobatismos, danzas sobre la cuerda rígida, y Eisenstein hasta introdujo un pequeño film: *El diario de Gunov*, que debía realizar Dziga Vertov, pero Eisenstein tardó en cumplir su promesa y él mismo se improvisó como director de escena. Poco después dirigió su primer largometraje: *La huelga*, donde aplicó la edición de las atracciones haciendo alternar la matanza de obreros en la época del zar y vistas de animales degollados recientemente tomadas en los mataderos.

La huelga, a pesar de su relato confuso, llamó la atención. El gobierno quiso conmemorar la revolución de 1905. Encargó films a aquel principiante de 25 años así como a cineastas más experimentados: Razumny, Viskovski, Chaikovski.

El acorazado Potiomkin fue realizado en algunas semanas en Odesa, con algunos actores, la población de la ciudad y la Escuadra Roja.

Eisenstein siguió en ella un uso establecido, inmediatamente después de octubre, por el Proletcult para sus Pantomimas de Masas, que hacían participar a la población en reconstrucciones históricas que agrupaban hasta diez mil personas.

El acorazado Potiomkin fue en cierta medida una noticia reconstruida a la manera de films análogos realizados veinte años antes por Alfred Collins, Zecca y Nonguet. Eisenstein había renunciado a emplear en ella su edición de las atracciones. Pero, bajo la influencia de Vertov y de las teorías literarias de vanguardia, prescindió de estudio, maquillaje, escenografías y casi de los actores. Su film tuvo como héroe únicamente a las masas, los actores quedaron reducidos a una "comparsería inteligente" y los jefes revolucionarios no pasaron de simples siluetas.

El prejuicio de la masa-héroe hubiera podido causar cierta confusión. Pero el guión, muy claro en su relato estrictamente cronológico e histórico, creaba dos personajes colectivos coheren-

tes: el acorazado y la ciudad. El drama nacía de su diálogo y de su unión.

El punto culminante del *Potiomkin* es la célebre descarga de fusilería en las escaleras. Debe mucho a la edición rigurosa y dramática de las imágenes admirablemente encuadradas y fotografiadas por Tissé, el más grande quizá de los operadores. Ese trozo de antología es un ejemplo perfecto del estilo de Eisenstein, que une las teorías literarias y teatrales de vanguardia con las de Dziga Vertov y de Kulechov transformándolas por su propio genio. La multitud es individualizada por grandes planos de caras o detalles de actitudes o de indumento, escogidos con un sentido inigualable de la caracterización. El *kino glaz* aprendió a "sorprender de improviso"; los modelos vivos alternan con objetos expresivos: las botas, una escalera, una reja, un sable, tres leones de piedra. Y el episodio está puntuado con atracciones violentas desgarradoras: la madre que lleva el cadáver de su hijo, el coche de niño que baja solo las escaleras, el ojo reventado y sangrante detrás de los anteojos de hierro. El exceso o la inhumanidad de las teorías son arrastrados por el impulso nacional de la Revolución rusa y por la sinceridad de Eisenstein, por su violencia, su piedad, su calor humano, su cólera.

En todas partes, fuera de la URSS, la censura prohibió *Potiomkin*; en todas partes los espectadores se agruparon para aplaudirlo en secreto. La represión decuplicó la potencia explosiva de una obra maestra que conservan celosamente las filmotecas. El film se hizo rápidamente más famoso que ningún otro, dejando a un lado los de Chaplin. El doctor Goebbels le rindió unos años más tarde un homenaje involuntario pidiendo al cine alemán que él había hitlerizado que le diese "un nuevo Potiomkin".

Este triunfo había puesto a Eisenstein en primera fila. El gobierno le dio todos los créditos, todas las facilidades, todas las libertades, para emprender *Lo viejo y lo nuevo*. Trabajó en él cuatro años, destruyó la obra casi terminada, la recomenzó, impresionó 100 000 metros de película para retener sólo 2 500. En 1927 interrumpió su trabajo para dirigir *Octubre*, cuadro de la Revolución de 1917.

Este film defraudó un poco. Contenía pasajes admirables: la toma del Palacio de Invierno, la destrucción del vino en las bodegas del Zar, el episodio de los puentes levadizos, la huida de Kerenski... Un humor imprevisto, un poco excesivo a veces, aparecía bajo la influencia de Alexandrov, su antiguo ayudante convertido en colaborador del guión y de la realización. El relato, que era claro en la versión original, se hizo difícil de seguir en la versión inglesa, reeditada por un distribuidor, pero las metáforas de su "edición intelectual" eran en ocasiones demasiado rebuscadas en esta obra poderosa.

Lo viejo y lo nuevo fue conocido en Francia por una ver-

sión mutilada que se dio con el título de *La línea general*. Eisenstein había querido cantar la colectivización de la tierra, en una época en que estaba lejos de haber sido realizada en gran escala. Prever la vida del campo fue difícil para "un hombre de ciudad". En el plano estético, la "edición armónica" llevaba a metáforas poco comprensibles (los chorros de agua introducidos en la secuencia de la desnatadora) o ingenuas (las explosiones y los cohetes que simbolizan la salida del toro).

Esas imperfecciones —pero la perfección de *Potiomkin* es la muy rara de la obra maestra— no impidieron que *La línea general* fuese uno de los mayores logros del cine mudo en sus últimos momentos. La isba cortada en dos para el reparto, la procesión que imploraba en vano la lluvia, el tractor que derriba las cercas individuales, la perfección casi abstracta de la secuencia de la desnatadora revelada a los campesinos maravillados, el cuadro irónico de la vida de los kulaks, fueron grandes trozos de cine.

Aquí la masa había cedido el lugar a algunos héroes. Eisenstein había tomado para *vedette* a una joven campesina, María Lapkina, que no sabía nada de cine ni de teatro, y prescindió casi por completo del estudio y las escenografías. Seguía, por otros medios, la fórmula de Louis Lumière (y de Dziga Vertov): "La naturaleza tomada en lo vivo"; y definía así sus fines: "Reproducir la vida en su verdad, en su desnudez, y desprender su alcance social, su sentido filosófico".

La línea general señalaba una evolución respecto de la sobriedad documental de *Potiomkin*. A la perfección de la edición y del encuadre, a la violencia de las atracciones, se aliaban en adelante preocupaciones plásticas más acentuadas: la busca del *Leitmotiv*, la conjugación de las formas, un contrapunto de imágenes, amplias metáforas. Se iniciaba entonces la búsqueda del héroe individual.

A los treinta años, en la cima de su gloria, Eisenstein partió para Hollywood, donde iba a pasar por rudas pruebas.

Dejaba en la URSS a Pudovkin, cuya gloria, más reciente, casi igualaba a la suya. Ingeniero, después comediante aficionado, este recién llegado había sido formado por Kulechov, con quien había sido ayudante, director de escena, guionista, actor. Empezó con un film cómico, *La fiebre del ajedrez*, y con un documental, *El mecanismo del cerebro*, que servía de ilustración a las teorías del fisiólogo Pavlov. Después Pudovkin dirigió su primer gran film: *La madre*, el año en que su maestro presentó su mejor obra: *Dura lex*, según Jack London, film poderoso, duro, salvaje, obsesionado por el recuerdo de Griffith y de la Triangle.

Pero la adaptación de la célebre novela de Máximo Gorki superó con mucho la obra, notable sin embargo, de Kulechov. Después fueron uno tras otro: *El fin de San Petersburgo* y *Tempestad*

sobre Asia. El asunto de este último era una obra de Brick, amigo de Maiakovski.

Los guiones de estas tres obras maestras tratan un solo y único tema, el de *la toma de conciencia*. La madre, el joven campesino de *El fin de San Petersburgo*, el hijo de Gengis-Khan, son seres frustrados, que llegan lentamente a la clara visión de los deberes de la clase a que pertenecen. Sociales por su contenido, los films de Pudovkin son por su forma obras psicológicas, cuyo centro es un *tipo*. Al contrario de Eisenstein, y sobre todo de Vertov, Pudovkin no pudo pasar sin grandes actores. Baranovskaia fue la madre, y Batalov su hijo, Tchuvelov fue un campesino, soldado y después revolucionario, en *El fin de San Petersburgo*, Inkijinov encarnó el impresionante hijo de Gengis-Khan. Pudovkin, él mismo intérprete de talento, fue un gran director de actores, a quienes no dejó caer en exageraciones de actuación.

Los guiones que Pudovkin escribió con M. Zarji para sus dos primeros films son obras muy trabajadas; su progresión dramática, muy estudiada, contrasta con la incongruencia de los relatos mudos de Eisenstein, exceptuado *Potiomkin*. El guión condiciona y determina la edición, cuya perfección es notable en su trabajada precisión. Esta obra voluntaria, que presenta, entrelaza y desarrolla dos o tres temas con la precisión matemática del contrapunto, podría ser fría si el amor del hombre no la guiase. Por eso, para responder a una comparación de Moussinac, mientras que un film de Eisenstein es "un grito", los films de Pudovkin son "cantos" modulados y conmovedores.

En este realizador el objeto tiene, al lado del hombre, un papel considerable. En *La madre*, un reloj de chimenea roto, las botas del gendarme, el ángulo de un edificio, un puente metálico, una escala vista encima de un muro, una piedra que se coge, son más que utilería. Su empleo participa a veces de la enseñanza de Kulechov: la gota de agua insistente e irritante que ritma la pesquisa es vecina del hervor que puntúa la furia y los asesinatos de *Dura lex*. Los objetos pueden también tomar un sentido simbólico, como en el *Kammerspiel*. Pero en la escuela alemana habían sido la imagen de la fatalidad, mientras que el objeto tipo pudovkiano es el guijarro que cogen los prisioneros políticos para usarlo como arma.

El *Kammerspiel* había encerrado la psicología en la prisión de un lugar único, símbolo él también de la fatalidad social. En Pudovkin, por el contrario, como en D. W. Griffith, la pluralidad de lugares es casi constante. Este procedimiento le sirve para ampliar a las masas un caso típico (y no individual) y para cruzar sus temas y combinarlos metafóricamente.

El desenlace de *La madre* es un ejemplo clásico de su estilo. Una gran manifestación en la que participa la madre permite al hijo evadirse de la cárcel. A los dos centros de acción exigidos

por el asunto —las calles y la cárcel— Pudovkin añade un tercero: el deshielo del río. El despertar de la primavera es la imagen de la liberación del preso, la fusión del hielo la de las masas que se agitan. Esas metáforas son utilizadas de manera insistente, pero, al contrario que la edición de las atracciones eisensteiniana, sus imágenes no son exteriores ni a la época que sitúan ni a la acción en que participan: el hijo escapa de los policías corriendo sobre trozos de hielo a la deriva. El puente metálico, que simboliza por su imagen repetida la potencia armada que va a aplastar la manifestación, es el objeto de ésta, pues conduce a la cárcel: es un elemento del drama más que una metáfora, como el ángulo de las murallas o las rejas en que se asesina a los presos.

El análisis psicológico se alía estrechamente con el ambiente: los suburbios de *La madre*, la Bolsa y los barrios obreros en *El fin de San Petersburgo*, una visión maravillada del Oriente mongol en *Tempestad sobre Asia*. Como Eisenstein, Pudovkin tiene el gusto de la plástica decorativa: las estatuas y las arquitecturas, bellas u horribles, de San Petersburgo; la pompa de una gran ceremonia budista que establece un parecido entre el tocado de los ídolos mongoles y el de los militares imperialistas.

Algunas analogías entre Eisenstein y Pudovkin no impiden que los dos grandes realizadores sean fundamentalmente diferentes y casi opuestos en todos los puntos esenciales.

Dovjenko, que se reveló al final del arte mudo, también difiere profundamente de sus predecesores: Dziga Vertov, Eisenstein, Pudovkin. El recién llegado era ucraniano. Este detalle tiene su importancia: la URSS se compone de numerosas repúblicas, que tienen caracteres nacionales muy diferentes de los de la Gran Rusia. Algunas de ellas —entre éstas Ucrania— ya tenían entonces escuelas cinematográficas independientes y vivaces. Dovjenko, hijo de campesinos, había sido maestro de escuela, agente consular, dibujante de prensa y pintor, antes de abordar el cine como guionista. Sus primeros ensayos fueron un film cómico y un drama policiaco (*Los frutos del amor* y *La maleta diplomática*). *Zvenigora*, su verdadero comienzo, la juzgaron Eisenstein y Pudovkin como la revelación de una "nueva fuerza". El símbolo de un tesoro escondido servía para desarrollar, en un ambicioso panorama histórico, varios episodios ucranianos, escitas en la época contemporánea.

El arsenal tuvo más unidad. La historia —imaginada por Dovjenko, que fue el guionista de todos sus films— se desarrollaba en Ucrania, ocupada por los alemanes. Tres episodios característicos inauguraban un estilo nuevo: la catástrofe del ferrocarril, la declaración de la huelga y el aplastamiento de la insurrección.

La catástrofe empezaba con vistas de un tren lleno de desmo-

vilizados alegres. Por falta de maquinista, la marcha se aceleraba, los hombres enloquecidos saltaban de los vagones y se aplastaban sobre la vía; el descarrilamiento estaba marcado por la imagen atrayente de un acordeón que rodaba por una pendiente. El héroe se levantaba diciendo: "Seré maquinista". Estas palabras, que hubieran podido ser ingenuas, tenían una fuerte resonancia por su tranquila oposición con el ritmo acelerado de la secuencia cuya terminación eran. Con Dovjenko, los subtítulos desempeñaban un papel considerable, poético con la mayor frecuencia. Sin ellos sus films, que resultan incomprensibles, pierden una parte de su valor. En los finales del cine mudo, ese empleo característico del texto demostraba la necesidad estética del cine hablado.

La declaración de la huelga utilizaba como principal medio dramático la *inmovilidad*. Las máquinas paradas por los obreros de *El arsenal* alternaban con "colaboradores" inmóviles en sus casas, escuchando el silencio. La inmovilización era intensa, pero natural y más impresionante que las gesticulaciones de los modelos vivos.

El film terminaba con un vuelo metafórico. Se fusilaba a los obreros rebelados. Pero el héroe, agujereado por las balas, aunque evidentemente muerto, seguía andando. En esta imagen literaria, poética, épica, la simplicidad de Dovjenko triunfaba donde había fracasado la grandilocuencia de Gance. El lirismo había de ser la dominante del gran realizador ucraniano.

En *La tierra*, su obra maestra muda, Dovjenko recurre a tres grandes temas "eternos" del lirismo: el amor, la muerte, la naturaleza inagotablemente fecunda. El tema, estrictamente contemporáneo, es el de *La línea general*: la colectivización del suelo, sus luchas y sus dificultades.

El medio, que no había ayudado a Eisenstein, convenía admirablemente al campesino Dovjenko, quien introdujo en *La tierra* un fervor de gran pintor, varios *Leitmotiv* plásticos, inquietantes por su sinceridad: la tierra trabajada bajo los grandes cielos nublados, los trigos ondulando al sol, los montones de manzanas bajo las lluvias de otoño, el girasol, flor nacional de Ucrania.

El episodio central es característico: el campo, la noche, las granjas, sus jardines, las flores pesadas de los girasoles. Por todas partes, en la sombra cálida del verano, enamorados, inmóviles, las manos de los muchachos en el talle redondo de las muchachas, los labios contra los labios, los alientos en los alientos; la respiración es el único movimiento de aquellas parejas de estatuas, inmóviles en un éxtasis cuya sensualidad violenta no fue superada nunca en la pantalla. Entre esa multitud enamorada se encuentra el héroe, el secretario del koljós, en brazos de su prometida. La deja, toma un camino bordeado de setos y anda lentamente, con los ojos cerrados, para guardar la imagen

de la muchacha a quien ama. Después, de repente, solo en la noche, comienza una danza frenética que se acelera, se amplifica, y súbitamente se inmoviliza, interrumpida, se cree que por una caída. El enamorado fue muerto por la carabina de un campesino rico emboscado detrás de un seto. A esta secuencia, que empieza con la inmovilidad del amor para llegar a la inmovilidad de la muerte, siguen muy poco después los funerales. La víctima está tendida en un féretro que deja la cara al descubierto. Es conducido por muchachos y muchachas que andan y cantan en un ritmo casi alegre. A lo largo de los setos, el follaje, las ramas cargadas de frutos maduros, acarician la cara del muerto. A una mujer encinta que se santigua al pasar el cortejo se le presentan los primeros dolores del parto...

Se buscaría en vano en el cine-ojo de Dziga Vertov, en los golpes de platillos de las atracciones eisensteinianas, en las modulaciones sabias del contrapunto pudovkiniano, el equivalente de este lirismo épico, de este panteísmo sensual, que sabe dar a la comparación más ingenua una resonancia y una verdad profundas. Aunque el éxito de *La tierra* en el extranjero haya sido amornado por el advenimiento del cine hablado —el film no fue exportado hasta 1931—, esta obra de Dovjenko ejerció una influencia profunda sobre los jóvenes cineastas de Francia y de Inglaterra principalmente. Su lirismo vino a enmendar para los documentalistas la lección rigurosa y un poco severa del cine-ojo.

Los estilos, los temperamentos, los temas de los cuatro grandes maestros del cine soviético impresionan sobre todo por sus oposiciones. Esos "cuatro grandes" estuvieron lejos, sin embargo, de expresar todas las tendencias de una época rica y diversa.

Al lado de sus obras maestras, son numerosos los films importantes; hay que citar desordenadamente algunos nombres y títulos.

Los realizadores de la antigua escuela, superados por la nueva generación, no dieron nada verdaderamente capital; pero *La cruz y el máuser* de Gardín tuvo una grandeza salvaje, las sátiras de Protazanov (*El milagro de San Jorge*, *El Proceso de los tres millones*) valen por su verba un poco gruesa, y *El maestro de posta* de Jeliabovski por todas las cualidades del gran actor Moskvín, formado por Stanislavski, *El domingo negro* de Viskovski contiene, en fin, muy bellos movimientos de multitudes.

Entre los muy jóvenes, el grupo de la FEKS se distinguió por una búsqueda un poco irritante de la originalidad, que hizo predominar sobre el asunto las acrobacias formales. Estudiaremos más lejos la obra de Kozintzev y de Trauberg. Ilia Trauberg —joven hermano del anterior— dio pruebas de un brío notable y de un sentido del movimiento digno de los norteamericanos en *El expreso azul*. Yutkevitch demostró su cultivada agudeza en *Encajes*. En un estilo bastante vecino al de la FEKS, Ermler dirigió

Residuos del imperio, en tanto que Ojlopkov (llegado de la vanguardia teatral, que le debió poco después de su curiosa tentativa "neorrealista") aplicaba sus teorías en *El hombre que vendió su apetito*. Las promesas de *El pasaporte amarillo* permitieron a Fedor Ozep realizar en Berlín *El cadáver viviente*, con Pudovkin como principal intérprete, y después pasar a la emigración, donde cayó en el comercio. Los ensayos aún torpes de Raisman (*El presidio*), Donskoi (*La comarca extranjera*), Dzigán (*El Dios de la guerra*), los hermanos Vasiliev (*Hazaña en los hielos*), fueron el aprendizaje de temperamentos que produjeron ulteriormente obras fuertes.

Abraham Room tuvo éxito en el extranjero con *Tres en un sótano*, que mostró en lo que se había convertido el clásico "triángulo" en las nuevas costumbres soviéticas. Olga Preobrajinskaia, antigua *vedette* del viejo cine ruso, logró con *La aldea del pecado* una obra llena de frescura y de exuberancia casi folklórica, algunos de cuyos pasajes anunciaron —en tono menor— a Dovjenko.

La copiosa riqueza de cinco años de producción soviética es múltiple y diversa. Comparados con ella, la escuela sueca se limitó a revelar una sola verdad, los maestros franceses de 1920 se perdieron en los meandros formales de la plástica, y la Alemania anterior a 1925 se redujo a dos temperamentos y a tres escuelas.

La explosión soviética sólo puede compararse con la borbotante revelación norteamericana de 1915; pero los descubrimientos y las personalidades de esa antigua escuela, que ayudaron a Eisenstein y a Pudovkin a encontrar su camino, habían sido más intuitivos que conscientes, y no tardó en canalizarlos el comercio. En la URSS las individualidades pudieron desarrollar su originalidad hasta la exageración. La aparición de temperamentos diversos y con frecuencia antagónicos había sido facilitada, aunque a primera vista parezca paradójico, por la nacionalización del cine. Esta monopolización no había excluido la formación de sociedades independientes a base de los estudios o de las diversas repúblicas, y que habían tenido cada una una fisonomía distinta: Sovkino, Mejrapom, Vufku, etc. Y por otra parte, habían sido eliminadas las antiguas preocupaciones comerciales.

Poniendo aparte al genial Vertov, el documental soviético dio en 1925-1935 obras importantes: *Shanghai*, de Blioj y Stepanov (1928), sorprendente cuadro social que reveló la miseria y el trabajo de los niños en las fábricas; *Turksib*, de Turin y Aron (1929), epopeya lírica de la construcción de un ferrocarril en el Asia central; *La tierra tiene sed*, de Raisman (1931), sin sacrificar tanto como *Turksib* a las preocupaciones formales, supo captar la poesía de la conquista de las tierras desecadas para el cultivo.

La odisea de Cheliukin de Posselski (1934), y *La expedición Papanin*, de Troyanovski (1937), fueron dos hermosos films polares en la tradición de *La expedición Scott*; Karmen, uno de los mejores operadores de noticieros del mundo, consagró impresionantes reportajes a las guerras de España (1937) y de China (1938); en fin, se rodaron varios bellos films sobre la *Fiesta de la juventud*, el más notable de los cuales fue, antes de 1940, el de Kalatozov.

La nueva escuela había triunfado rápidamente porque el cine estaba organizado en la URSS sobre bases antes desconocidas. Después del decreto de 1918, el cine había dejado definitivamente de ser una especulación financiera, y su producción no era ya el medio de aumentar, con las ganancias, un capital invertido. Con esto el cine se convertía, esencialmente, en un medio de cultura, en “un arte verdaderamente democrático, profundamente popular” (Pudovkin), encargado de expresar los pensamientos, los sentimientos, los deseos y las voluntades de sus millones de espectadores. Así, los cineastas soviéticos aprendieron, desde los primeros años, a hacerse “ingenieros de almas” (como había de decir más tarde Stalin), y por eso su mensaje resonó en seguida profundamente y muy lejos de las fronteras de su patria.

LA VANGUARDIA EN FRANCIA Y EN EL MUNDO

La vanguardia apareció en el cine hacia 1925, con diez o veinte años de retraso respecto de la pintura o la poesía. Antes de 1914, Apollinaire, Picasso o Max Jacob habían tenido para ciertos films la atención divertida que concedían, por otra parte, a los escaparates de las tabernas o al *Fantômas* de Souvestre y Allain.

Un poco más tarde, el ruidoso animador del futurismo, Marinetti —que bajo Mussolini había de morir dentro de la piel de un académico—, colocaba al cine entre los nuevos medios de expresión. La declaración de guerra impidió que Valentine de Saint-Point realizase el primer film futurista, pero un discípulo de Marinetti, el hombre de teatro Bragaglia, dirigió *Perfido incanto* con la *vedette* Lydia Borelli, film cuyas escenografías eran de estilo futurista. Lo que anunciaba el caligarismo más que la vanguardia...

Delluc y sus amigos habían sido formados por el simbolismo, los ballets rusos o el teatro de Paul Claudel. Se interesaron menos por el dadaísmo o el cubismo, en los que se inspiró después la vanguardia, y le prepararon el camino agrupando a un público que colocó el cine en el rango de las otras artes. Fue un aspecto muy positivo del esfuerzo de Canudo, que fundó su emprendedor Club des Amis du Septième Art. Delluc fundaba un cine-club para organizar el contacto entre intelectuales y cineastas.

Los cine-clubes no tardaron en transformarse. Enjambrando, se convirtieron en agrupaciones de espectadores ilustrados y fanáticos, que presentaban en sesiones privadas los films nuevos y los discutían apasionadamente. Al final del cine mudo Francia contaba con una veintena de cine-clubes, parisienses o provincianos, federados bajo la presidencia de Germaine Dulac. Varios países tenían organizaciones análogas: los Films Clubs belgas, la Film Liga holandesa, los Filmfreunde alemanes, la Film Society londinense, la Film Art Guild neoyorkina...

El movimiento, iniciado en 1920, se desarrolló también en otras formas más comerciales y que abarcaron un público más grande. En varias capitales se abrieron "salas especializadas" que se llamaron también *studios* o "cines de vanguardia", por analogía con los teatros de vanguardia. Tales fueron en París el Vieux Colombier, instalado por Jean Tedesco en la sala que acababa de abandonar el ilustre Jacques Copeau, las Ursulines, el Ciel de Paris, el Studio 28... La pareja de actores Tallier y Myrnga, al abrir

el famoso Studio des Ursulines, definieron así sus fines: "Reclutar a nuestro público entre la élite de los escritores, de los artistas, de los intelectuales del Barrio Latino... Todo lo que represente una originalidad, un valor, un esfuerzo, tendrá su lugar en nuestra pantalla..."

La vanguardia limitó primero su público a la élite intelectual, y esto es lo que la diferenció de los laboratorios experimentales soviéticos, que partieron de posiciones literarias y estéticas análogas, pero cuya ambición fue, desde su fundación, llegar a la gran masa de los espectadores.

El dadaísmo fue el origen de los primeros films de vanguardia. Esa escuela literaria, ese movimiento explosivo y apasionadamente negador, había sido fundado en Zurich, en 1916, por el joven poeta rumano Tristan Tzara. Un pintor sueco, Viking Eggeling, comenzó en 1917 una serie de *contrapuntos plásticos* que en seguida tomaron la forma de rollos de papel de varios metros de largo (*Masse verticale-horizontale*, 1919, *Symphonie diagonale*, 1920). En 1921, el apoyo de la UFA le permitió realizar en Alemania *Symphonie diagonale*, especie de pintura abstracta animada, formada de espirales y de dientes de peine. Hubo después, antes de su muerte en 1924, otras sinfonías: *Parallèle* y *Horizontale*.

Otro pintor alemán, Hans Richter, dibujó *Rythme 21*, danza de cuadrados y rectángulos negros, grises o blancos. Un tercer pintor, Walter Ruttmann, debutó con una *Opus I*, hecha de formas indistintas bastante parecidas a radioscopios. Ruttmann fue el primero que llegó al gran público cuando, después de algunas otras *Opus* numeradas, pudo intercalar en *Die Nibelungen*, a petición de Fritz Lang, su *Rêve du faucon*, danza muda de figuras heráldicas abstractas.

Symphonie diagonale, *Rythme 23*, *Opus IV*, estos títulos demuestran los propósitos de los abstractos alemanes: utilizar formas geométricas móviles como los sonidos de una orquesta, para crear "melodías silenciosas", verdaderas "sinfonías visuales".

En 1921 Viking Eggeling se había trazado su programa: "acontecimientos y revoluciones en el dominio del arte puro (formas abstractas, si se quiere, como los acontecimientos musicales que se graban en nosotros por la vía auditiva)".

El programa severo de la vanguardia alemana contrasta con la alegre ironía que impregnó los primeros films vanguardistas franceses: *Le retour à la raison*, del fotógrafo dadaísta norteamericano Man Ray; *Ballet mécanique*, del pintor cubista Fernand Léger; *Entr'acte*, realizada para Francis Picabia por René Clair.

El *Ballet mécanique*, que corresponde exactamente a su título, es una danza de objetos y de engranajes, enlazados por el ritmo o por las analogías de las formas. El film no es abstracto. Los

objetos, casi siempre reconocibles, están tomados sobre todo a la vida popular: tiros de feria, tiovivos, artículos de bazar, ruedas de lotería, bolas de vidrio plateadas. La figura humana no está excluida de un film cuyo último motivo, variación de un gran titular de periódico: "Un collar de 3 000 000 de francos ha sido robado", está dominado por el humor. Con este film Fernand Léger, a quien ayudaba Dudley Murphy, trasponía al cine la visión voluntariamente simplificada que caracteriza a su pintura.

Entr'acte fue un divertimento cinematográfico intercalado en un ballet encargado a Francis Picabia por un mecenas, Rolf de Maré. Éste dirigía en París los *Ballets suédois*, con la colaboración de los pintores o de los poetas de vanguardia.

Francis Picabia, pintor y poeta, había sido el jefe del dadaísmo, con Tristan Tzara y André Breton. En él, el humor estaba cerca de la mistificación: el título de su ballet fue elegido para que el anuncio: "Théâtre des Champs-Élysées. Suspendidas las funciones de esta noche", pudiera atraer a los esnobs mal informados ante una sala cerrada por una verdadera "suspensión de las funciones". Y el film intermedio que encargó a René Clair se llamó, naturalmente, *Entr'acte*.

René Clair, cuyo verdadero nombre es René Chomette, era hijo de un comerciante parisiense. Se negó a continuar el negocio familiar, se hizo periodista y aceptó desempeñar pequeños papeles en los films de episodios de Feuillade. Después de haber sido ayudante de Jacques de Baroncelli, René Clair hizo sus comienzos de realizador en *Paris qui dort*.

El guión que había escrito tenía un punto de partida a la Feuillade o a la Jasset: un sabio loco inmovilizaba a París valiéndose de un rayo diabólico. El film, realizado en exteriores con medios materiales restringidos, valió sobre todo por la ironía ligera con que René Clair manipuló ocho personajes vivos, en una capital inmovilizada. Las bellas imágenes que inspiró a los operadores Defassiaux y Guichard hicieron de él, después de Feuillade, su maestro, un gran poeta de París; la Torre Eiffel fue la verdadera *vedette* de su film.

El guión que escribió Francis Picabia para *Entr'acte* tenía en dos páginas indicaciones sumarias. René Clair sacó de allí temas que orquestó, recortó, ritmó, amplificó.

Algunos pedantes han pretendido explicar *Entr'acte*: se trataría de la pesadilla de un dormilón aún entumecido después de una noche pasada en una fiesta de feria. Esta "explicación", que valdría también para el *Ballet mécanique*, supone un error tan necio como el que clasificase a Erik Satie como arboricultor porque escribió *Une symphonie en forme de poire*. La falsa barba negra y los anteojos de hierro con que Picabia y Clair habían disfrazado a la bailarina-estrella de los *Ballets suédois* era, sin

embargo, una advertencia para los que quisieran después reconstruir una historia tradicional y coherente. La verdadera clave de *Entr'acte* es la poesía dadaísta, su gusto por las metáforas sorprendentes o mistificadoras.

La primera parte de *Entr'acte* es una entremezcla sutil y bien ritmada de tres o cuatro temas, tomados al Théâtre des Champs-Élysées, donde se había improvisado un pequeño estudio: un panorama de París, chimeneas en forma de columnas, las impresionantes evoluciones de una bailarina en cámara lenta. Algunos dadaístas se habían divertido con breves apariciones: Man Ray y el pintor Duchamp jugaban al ajedrez, Picabia y el músico Erik Satie llevaban un cañón. Después la estrella de los ballets suecos, Jean Borlin, llegaba al tejado del teatro, burlescamente vestido de cazador tirolés. Picabia mataba a su personaje a tiros de fusil y provocaba el entierro-persecución.

La ceremonia empezaba con un ritmo solemne, en la escenografía barroca del parque de atracciones Luna Park. La carroza fúnebre tirada por un camello, el maestro de ceremonias vestido de cobrador, las coronas mortuorias de pan dulce, son detalles típicamente dadaístas, que hubieran podido figurar en las obras de teatro que publicaban entonces Tristan Tzara o Louis Aragon. Pero esos *gags* pertenecían también al cine cómico de la preguerra, cuya influencia había sufrido a veces el dadaísmo. La vanguardia había dominado la primera parte de *Entr'acte*, y la preguerra se desencadenó en la segunda, desde que se puso en marcha un cortejo seguido por algunos amigos del autor (Marcel Achard, Georges Charensol, Pierre Scize, etc.), así como por algunos fantoches que procedían de Feuillade o de Jean Durand: el falso lisiado, la suegra, el aprendiz de pintor, el señor gordo, etc. A la vez que utilizaba ciertos artificios formales: sobreimpresión, deformación de imágenes, edición rápida, el film avanzaba según las reglas clásicas de las persecuciones de Pathé o de Mack Sennett. A una marcha acelerada sin cesar, la carroza fúnebre trepaba por el escénico ferrocarril de Luna Park, por las colinas de Saint-Cloud, la costa de Picardía, y mandaba a su féretro a rodar en plena naturaleza. Para terminar, Jean Borlin, vestido como el prestidigitador Méliès, escamoteaba a sus seguidores antes de escamotearse a sí mismo.

Erik Satie escribió para acompañar a este divertimento una música irónica y ritmada que casaba fielmente con las imágenes.

Después de *Entr'acte*, René Clair quiso, con *Le fantôme du Moulin Rouge*, repetir la fórmula de *Paris qui dort*: la poetización de un lugar parisiense por la aplicación ingeniosa de un "truco", esta vez la sobreimpresión. El logro fue mediocre, como fue mediocre *Le voyage imaginaire*, donde el realizador trató de hallar de nuevo la frescura fulgurante y la improvisación alegre de *Entr'acte*. El error del film fue quizá encerrarse en esceno-

grafías indigentes; una especie de Palacio de los Espejismos, un museo Grévin convencional. La poesía, demasiado evidentemente solicitada, se ocultó. Clair dirigió después *La proie du vent*, un melodrama sacado de una novela mediocre. Pudo creerse que con este film la vanguardia tomaba el camino comercial, fatal para algunos amigos de Delluc.

Después del *Ballet mécanique*, después del triunfo de *Entr'acte*, la vanguardia francesa buscaba confusamente su camino. El conde Étienne de Beaumont, aristócrata y mecenas, quiso hacer competencia a los *Ballets suédois* con sus *Soirées de Paris*, y encargó films a Henri Chomette, hermano de René Clair. Pero *Reflets de lumière et de vitesse* se limitó a amontonar cristales bajo proyectores y a una edición bastante torpe de los negativos de un bosque visto desde un automóvil. Las formas geométricas y las figuras de ajedrez de *Emak Bakia*, las disolvencias sistemáticamente exageradas de *L'étoile de mer* valieron más, pero esos films, realizados con guiones del poeta Robert Desnos por Man Ray, continuaban la busca de sus fotografías "abstractas" sin aportar el ritmo y el movimiento esenciales al cine. *Fait-divers* de Claude Autant-Lara y *Photogénie mécanique* de Jean Grémillon estuvieron muy lejos de igualar a *Entr'acte*. Y se preguntaba si podía incluirse en la vanguardia *La fille de l'eau*, obra de un principiante, Jean Renoir, porque la naturaleza, el guión, los actores y preocupaciones pictóricas próximas al impresionismo tenían un lugar demasiado importante en él...

Después del arte abstracto y del dadaísmo, el cine iba a apoderarse del surrealismo. El primer film perteneciente a éste fue *La coquille et le clergyman*, realizada por Germaine Dulac según un guión del poeta Antonin Artaud. Éste, disgustado por no haber podido interpretar el principal papel, organizó con sus amigos un fuerte alboroto en el Studio des Ursulines. La obra no carecía de defectos, por su guión ingenuamente "poético" y psicoanalítico más aún que por una realización un poco afectada. Germaine Dulac estaba mejor dotada para obras como *Disque 957*, *Arabesque*, *Rythme et variations*, donde, continuando por medios totalmente distintos ciertas búsquedas de Richter y de Ruttmann, adaptó el juego de las imágenes a la música de Chopin o de Debussy. En ellas pudo explayar su profunda sensibilidad y su cultura musical, mientras que la violencia un poco forzada de Artaud iba mal con su temperamento.

Un chien andalou, que siguió a ese primer ensayo, fue, con *Entr'acte*, la obra maestra de la vanguardia. "Bello como la coincidencia de un paraguas y de una máquina de coser en una mesa de disección", esta frase de Lautréamont se había convertido entonces para el surrealismo en una verdadera consigna, y hay que considerarla como la clave de *Un chien andalou*.

La poesía de un Benjamin Péret o la pintura de un Max Ernst

se fundaban entonces en la "edición" paradójica e inconexa de las formas y las palabras. Para ese ensamblaje barroco podía uno remitirse a lo inconsciente ("escritura automática") o al puro azar ("cadáver exquisito"). Podía también recurrirse concertadamente a la gratuidad, a lo absurdo y a las formas nuevas de la metáfora poética. Es lo que hizo Buñuel al escribir su guión con la colaboración del pintor Salvador Dalí.

Después se pretendió interpretar por el psicoanálisis el film entero y, por ejemplo, el episodio en que le impiden al héroe abrazar a la mujer que desea dos largas cuerdas a las que están atados calabazas, dos seminaristas y un piano de cola lleno de asnos podridos. Según esos exegetas, la alegoría se explicaba con una frase: "El amor [el impulso del héroe] y la sexualidad [las calabazas] son dificultados [las cuerdas] por los prejuicios religiosos [los seminaristas] y la educación burguesa [el piano]".

En realidad, cuando escribieron su guión, Buñuel y Dalí habían buscado sistemáticamente utilerías sorprendentes y absurdas, sin querer asignarles un sentido simbólico. Esta busca de efectos desconcertantes, violentos, insoportables, está cerca de la concepción primitiva de la atracción en Eisenstein. Los dos procedimientos tienen una fuente común en las teorías homólogas de las diversas vanguardias.

Un chien andalou, que no tiene sentido alegórico, recurre constantemente a la metáfora surrealista o hasta a la metáfora clásica: la luna partida en dos por una fina nube se compara, por ejemplo, con un ojo cortado, lo que nos lleva a la famosa imagen del ojo abierto con una navaja de afeitar.

Entr'acte había estado dominado por una improvisación despreocupada y alegre, y se desafiaba a la muerte en la forma de un entierro-persecución burlesco. Pero los dadaístas disidentes, convertidos en surrealistas, habían planteado la cuestión: "¿El suicidio es una solución?", con tanta seriedad que uno de ellos respondió a la encuesta tomando veronal. La carabina de feria alegremente apuntada por Picabia contra Jean Borlin, en *Entr'acte*, se convirtió en *Un chien andalou* en los libros-revólveres con que el actor Pierre Batcheff mató salvajemente a su doble. Al alegre y despreocupado desfile, próximo a los alborotos de estudiantes, lo sucedían una desesperación enloquecida y enloquecedora, una rebelión anárquica, apelaciones simultáneas a Lenin y al Dalai Lama, la condenación confusa del dinero y del trabajo, de la religión y de la razón; la condenación de Occidente y de la civilización.

Todo ese "mal del siglo" surrealista se expresa en *Un chien andalou*, imagen de una juventud intelectual confusamente sublevada. La sinceridad de ese gran grito de rabia impotente le dio su trágica humanidad.

No hay que buscar esas cualidades en *Le sang d'un poète*, en

que Jean Cocteau sufrió en su plástica ciertas influencias del cine o de la poesía surrealistas, sin que pueda calificarse de surrealista un film en que el autor ejecuta variaciones de virtuoso sobre temas para él tradicionales. El enternecimiento con escolares que llevan esclavina, la admiración de los ángeles-adolescentes o de los héroes-efebos, el gusto amanerado del trucaje, de los artificios —y fuegos artificiales—, caracterizan un film estético hasta el amaneramiento, sutil hasta lo manido. La mujer fue tolerada en ella, pero sobre todo bajo los rasgos de una vieja maestra con lentes y sádica. De las manos prestidigitadoras de Jean Cocteau nacía la afectación de un divertidor entonces satisfecho de sí mismo y de la sociedad. Un mecenas, el vizconde de Noailles, había encargado el film, después de *Les mystères du château du dé*, de Man Ray, y antes de *L'âge d'or*, de Buñuel.

Este nuevo film acentuó la reacción de *Un chien andalou* contra la técnica brillante y gratuita de los comienzos de la vanguardia. Fragmentos tomados de films sobre sucesos de actualidad y de un documental sobre los escorpiones se insertaron sin tropiezos en imágenes de un estilo neutro y casi trivial. Esa sobriedad "objetiva" era la de los catálogos de grandes almacenes, cuyas imágenes convencionales recortaban los surrealistas para las ediciones barrocas de sus "cadáveres exquisitos".

Un chien andalou había sido una entrada furiosa en una arena sembrada de caballos, de picas, de gritos, de espadas y de otros accesorios incomprensibles. Pero en la época de *L'âge d'or*, el teórico del surrealismo, André Breton, proclamaba que en adelante había que interpretar por el psicoanálisis la frase famosa de Lautréamont: para él la tabla de disección simbolizaba un lecho, una máquina de coser a una mujer, el paraguas a un hombre...

El guión de Buñuel y Dalí fue un ensayo de explicación del mundo por Freud, Lautréamont, el marqués de Sade y... Karl Marx. El realizador hubiera querido titular su obra *Les eaux glacées du calcul égoïste*, expresión tomada del *Manifiesto comunista*; pero su héroe, encarnado por Gaston Modot, era pariente de Maldoror y Fantômas: condenaba la caridad moliendo a golpes a un ciego, desafiaba a la sociedad fingiendo servirla, y era arrebatado por un amor sensual y salvaje, casi místico.

La furia y el pansexualismo dominaron de nuevo una obra en que se empleó conscientemente la alegoría: tales los ingenuos símbolos sexuales más próximos a bromas de colegiales que al psicoanálisis, o la figura del retórico "revolucionario" que hizo que atravesara una elegante recepción mundana un carricoche en que unos cavadores bebían vino tinto ordinario. *L'âge d'or*, por chocante que pueda parecer su violenta confusión, marcaba el comienzo de una toma de conciencia. Buñuel había encontrado una salida a la rebelión y a la desesperación anárquica

cuando abandonó, después de los artificios formales, las metáforas surrealistas en su documental social: *Terre sans pain*.

Este film, en el que colaboraron Éli Lotar y Pierre Unik, pintaba el extraño país de las Hurdes, la región más miserable de la miserable España. Una aparente objetividad, que parodiaba a la de los films zoológicos o turísticos, cubría su dura requisitoria. Hoy, *Terre sans pain* explica y anuncia la guerra civil durante la cual los falangistas fusilaron a Juan Vicens y a García Lorca, amigos de Buñuel, mientras que Dalí pintaba en Nueva York el retrato del embajador franquista.

Esa evolución y esas diferenciaciones fueron los rasgos de toda la vanguardia y de la juventud intelectual. La corriente que la llevó, en el cine, hacia el documental, no había esperado a *Terre sans pain* para manifestarse. Desde el origen de la vanguardia, la corriente del *documentalismo* había aparecido al lado de la abstracción alemana, del *cine puro* o del surrealismo franceses.

Esta tendencia no tardó en sustituir todas las otras. Si subsistió el film abstracto fue por la asociación de formas geométricas de colores con la música clásica. Oskar Fischinger, discípulo de Walter Ruttmann, aplicó con brío este procedimiento a la *Rapsodia húngara* de Liszt y a la *Rapsodia en azul* de Gershwin en films realizados en los Estados Unidos, después de haber debutado en Alemania con los *Estudios 7 y 8*, la *Composición en azul*, *El aprendiz de brujo* de Dukas, la *Quinta danza* de Brahms. Sus tentativas originales fueron plagiadas y vulgarizadas por Walt Disney en la primera parte de *Fantasia* (*Fuga y Tocatta* de Bach). Este género de films parece contar con cierto porvenir.

Por el contrario *L'âge d'or* puso ciertamente el punto final a los cines dadaísta o surrealista; sólo algunos retardatarios creen todavía hoy en los Estados Unidos en su virulencia y su novedad. La vanguardia había llegado tardíamente a Hollywood, con los ensayos caligarescos del francés Robert Florey (*Hollywood Extra*, *Les amours de Zéro*). El cine abstracto tuvo alguna boga en Nueva York con los ensayos del fotógrafo Ralph Steiner, de Mary Ellen Butte, Lewis Jacobs, Joseph Shillinger, etc. Más recientemente, los films de Maya Deren fueron los vestigios decadentes del viejo surrealismo. *Les rêves que l'argent peut acheter*, de Hans Richter, con la colaboración de Man Ray, Duchamp, Calder, Max Ernst, Fernand Léger, tiene valor. Pero este film en colores tuvo sobre todo que limitarse a repetir temas o asuntos plásticos viejos de veinte años y más. Fue en 1945 la puesta en punto de experiencias antiguas, no la renovación de un género desaparecido.

Rien que des heures, de Alberto Cavalcanti, puede considerarse la primera manifestación de la corriente documental en la vanguardia. Una intriga bastante fluida sirvió en ella de pretexto para evocar las horas de una gran ciudad, desde el alba hasta la

noche. La *P'tite Lilie*, adaptación por Cavalcanti de una canción de suburbio, anunció el "populismo" de su primer gran film, *En rade*, que se inscribió en la tradición de *Fièvre* y de *Cœur fidèle*. Más que de la vanguardia pura, Cavalcanti, en sus comienzos, está cerca de Jean Renoir. Éste buscaba entonces en el cine la leyenda, la fantasía y lo fantástico que pudieran convenir al talento de su mujer, la actriz Catherine Hessling, intérprete de *La fille de l'eau*, su primer largometraje.

Con *Nana*, según Zola, Renoir pudo realizar en los estudios alemanes un gran film según su gusto. Mas el fracaso material de la empresa, que en parte él había comanditado, lo obligó a dirigir producciones comerciales (*Le bled*, *Le tournoi dans la cité*, etc.), como, por su parte, su amigo Cavalcanti (*Le capitaine Fracasse*). Renoir pudo, no obstante, realizar para el Vieux Colombier *La petite marchande d'allumettes*, de Andersen, donde trató de crear un universo de sueño con el estudio, las maquetas y las proezas fotográficas. El padrino de Méliès y de los expresionistas convenía, sin embargo, a Renoir menos que el de Zola y Stroheim.

Jean Grémillon pudo al final del arte mudo dirigir dos largometrajes. Su *Gardiens de phare* no fue un melodrama, sino una obra fortificada con las lecciones documentales soviéticas y alemanas cuyos dos personajes evolucionaron en la escenografía casi única de un faro y su escalera. Pero el film no llegó al gran público más que *Maldone*.

La revelación soviética precipitó la evolución de la vanguardia hacia el documental. Contribuyó a dar en sus films derecho de ciudadanía al hombre, al lado de los objetos. El hombre en la sociedad se convirtió significativamente en asunto de dos obras características de la vanguardia agonizante: *La zone*, de Lacombe—antiguo ayudante de René Clair—, descripción casi puramente documental de la vida de los traperos parisienses, y *A propos de Nice*, violento panfleto social de Jean Vigo.

En Alemania, la influencia de Dziga Vertov sobre la vanguardia fue esencial. Por otra parte, Hans Richter había vuelto a ciertas enseñanzas de *Entr'acte* en *Vormittagsstück* sobre una música de Hindemith, fantasía irónica muy cercana a la perfección. Pero repitió el método del cine-ojo en *Rennsymphonie*, donde la analogía de los gestos le sirvió para enlazar satíricamente imágenes sorprendidas en la multitud. Proclamando desde 1926: "Queremos un film político", Richter adaptó la vanguardia a asuntos "sociales" (*Inflación*) y fue en la URSS donde emprendió un semidocumental antinazi: *Métal*. Pero se haría mal en creer que la vanguardia estética lleva obligatoriamente a la vanguardia política. Walter Ruttmann pareció sufrir más profundamente aún que Richter la influencia soviética, cuando abandonó la composición de sus *Opus* abstractos para componer con frag-

mentos de "realidad objetiva", según los principios del cine-ojo, su *Berlin, die Symphonie einer Grossstadt* y su *Melodie der Welt*.

Carl Mayer, fatigado del Kammerspiel y de los artificios del estudio, había tenido la idea de *Berlin* soñando un film sin actores y sin intriga, reconstruyendo, por la edición de imágenes de exteriores, veinticuatro horas de la vida de una capital. Ruttmann, que realizó ese proyecto con la colaboración del operador Carl Freund, se preocupó sobre todo de crear un contrapunto de movimientos y de orquestar motivos visuales.

Este especialista de la abstracción alcanzó su finalidad cuando usó objetos solos y combinó, por ejemplo, los movimientos del metro aéreo según diagonales y paralelas. Pero, cuando asoció por la edición la entrada en una fábrica y rebaños dócilmente llevados al matadero, esa aproximación tomó un sentido metafórico bastante injurioso para los obreros y que hizo pasar a segundo término la analogía de los movimientos. Ruttmann, sin embargo, no había creído atacar a las "muchedumbres borreguiles", así como no creyó abordar la crítica social haciendo alternar niños hambrientos y restaurantes de lujo. Había seguido, con esos encadenamientos, el mecanismo que lo condujo a asociar una orquesta sinfónica, una orquesta de *music-hall*, los muslos de las muchachas, las piernas de Chaplin y, en fin, corredores ciclistas en pleno esfuerzo, etcétera.

Esta búsqueda de temas se parecía a la manía catalogadora de los universitarios alemanes, y se hizo irritante cuando *Melodie der Welt* pudo dividirse en capítulos y párrafos: el despertar, el levantarse, el tocado de la mañana, el baño, el desayuno, la gimnasia, respiratoria o no. Con frecuencia le cuesta a uno trabajo saborear el arte con que ciertas imágenes, escogidas en documentales realizados en cinco continentes, se conciertan entre sí por analogías de encuadre, de asunto o de movimiento. Pues esa habilidad técnica enmascara mal, sin embargo, la insignificancia primaria de la idea directriz: en las mismas horas todos los hombres, como los animales, realizan gestos análogos para alimentarse, nadar, andar, amar o amamantar. Tesis que sería humanitaria si Ruttmann no clasificase el ejército entre las instituciones esenciales.

Al tomar de Dziga Vertov el cine-ojo, Ruttmann le había dado por contenido el hombre-animal más que el hombre social. Por otra parte, atribuyó un valor emotivo idéntico a las palabras y los ruidos, a los gritos y la música, al hombre y la máquina, en el acompañamiento de su *Melodie der Welt* como en su edición de pistas sonoras: *Week End*, un "film sin imágenes", que anunciaba la edición radiofónica.

Después de un breve retorno a la abstracción musical, y de su fracaso en la puesta en escena con el film *Acero*, Ruttmann dirigió documentales para el doctor Goebbels y ayudó a Leni Rie-

fenstahl en *Olympiade Film*. Murió en el frente ruso en 1941, después de haber cantado en *Deutsches Panzer* el lanzamiento de los blindados hitlerianos sobre Francia.

La *Symphonie einer Grossstadt*, que es su obra más destacada, hizo escuela con *Marché à Berlin* de Wilfried Basse, y sobre todo con *Los hombres en domingo*, excelente semidocumental, un poco demasiado fácilmente amargo quizá, sobre los ocios de los pequeños empleados. Este film, desprovisto de todo carácter social, y cuya pesadez se aliaba a una ingeniosa observación de las costumbres, agrupó a algunas esperanzas alemanas: Robert Siodmak, Fred Zinnemann, Billy Wilder, Edgar Ulmer, ayudados por el gran operador Schuftan. En un género vecino, el operador Carl Freund dirigió *Historia de un billete de diez marcos*, con guión de Bela Balasz, que utilizaba intriga y actores. El escenógrafo Erno Metzner logró una obra impresionante con *Überfall*, mientras que el búlgaro Dudow empezaba con *Pompas de jabón*.

El nazismo desterró de Alemania a todos esos hombres —menos a Ruttmann y a Basse— y puso fin a un movimiento lleno de promesas, que habían estimulado algunas firmas productoras. En Francia, donde la vanguardia no pudo contar con ese apoyo ni con el del Estado, a fines del cine mudo aún le bastaron a Carné unos miles de francos para rodar su *Nogent Eldorado du dimanche*, o a Georges Rouquier para sus *Vendanges*. Pero el cine hablado los devolvió a uno al periodismo y al otro a su oficio de tipógrafo. El precio en adelante demasiado elevado de los films, aunque fuesen documentales, desalentaba a los mecenas privados, y las salas especializadas, rechazando las obras experimentales mudas, se consagraron a los éxitos alemanes (*Der blaue Engel*, *Dreigroschenoper*) o norteamericanos (los films de los hermanos Marx o de W. C. Fields).

El "laboratorio experimental" de la vanguardia, que parecía en el origen abierto para los estetas que trabajaban para esnobs, dio resultados más fecundos que las realizaciones de Delluc y sus amigos. Pero le faltaron un teórico y un realizador para crear una escuela que irradiara anchamente en el extranjero.

Por lo menos la vanguardia dio al film científico su personalidad más eminente con Jean Painlevé. Este antiguo médico supo sacar de la fotografía de los microbios o de los animales un verdadero arte, en films a los cuales el interés didáctico o científico nunca quitó su valor estético. Su obra, diversa y abundante, empezó con una serie de cortometrajes: *La pieuvre*, *La daphnie*, *Les oursins*, *L'œuf d'épinoche*, *Le Hyas* (1926-1927). Descubría entonces, con los aumentos y los alumbrados mágicos, un mundo extraño, poético, próximo a las pinturas abstractas de un Kandinsky. Más tarde, *Crabes et crevettes* (1930), *Le Bernard-l'Ermite* (1930) y sobre todo *L'hippocampe* (1932), dejaron la

magia un poco demasiado formal de sus primeros films para convertirse en cuadros de costumbres submarinas, de una poesía penetrante y atractiva. Painlevé "vulgarizó" después la ciencia por trucajes ingeniosos: *Voyage dans le ciel*, *La quatrième dimension* (1938); *Solutions françaises* (1939) fue un cuadro conmovedor y simple de algunos aspectos de la vida intelectual francesa, donde aparecieron en su marco familiar Langevin, Paul Perrin, Louis Lumière, Paul Valéry, el príncipe de Broglie, Frédéric Joliot-Curie, etcétera.

Con Painlevé, Joris Ivens fue el más eminente documentalista salido de la vanguardia. Este joven holandés había sido apoyado por la organización de los cine-clubes holandeses, la Film Liga. Ivens dirigió, con la colaboración de H. K. Franken, su segundo film: *Pluie* (1928). Esta serie de maravillosas fotografías, muy bien editadas, mostraba los diversos aspectos plásticos de un aguacero, las gotas de agua en los charcos, los reflejos en los adoquines, los paraguas brillantes de humedad. El hombre, casi ausente de ese documental, había sido totalmente eliminado de *Le pont d'acier*, sinfonía de formas que buscaba sus motivos en las vigas metálicas de un viaducto. El asunto era vecino de *La tour*, de René Clair, pero estaba tratado con más vigor y rigor. Esos dos documentales le aseguraron a Ivens gran fama internacional. Debía ensayar entonces el cine novelesco con *Les brigands*, que dirigió con Franken empleando actores no profesionales.

Después de haber realizado *Philips Radio*, documental lírico de publicidad, Ivens emprendió un film consagrado a la desecación del Zuyderzee y que acabó por apoyar el gobierno holandés. Las dos primeras partes mostraron al hombre domeñando a la naturaleza, al océano hostil retrocediendo ante presas pacientemente levantadas. En el momento en que las dos partes del dique se unían, la perfección de la edición, el lirismo del ritmo, la alternancia de olas hirvientes y de arcilla que caía de las palas de vapor, llegaban a una belleza inolvidable. Se veían después, sobre las tierras conquistadas, extenderse los campos, construirse las granjas, madurar las mieses... Pero el año en que Holanda acababa sus trabajos de conquista pacífica, se tiraba el café al mar, se quemaba el trigo en las calderas de las locomotoras, la crisis llegaba a su paroxismo. La última parte fue consagrada a la destrucción de las riquezas y a la miseria de los obreros parados, al contraste entre la lucha humana contra la naturaleza y la opresión de la humanidad. El tono ardiente y combativo de esta última bobina hizo que la prohibiesen varias censuras, y fue suprimida en la versión comercial de *Zuyderzee*.

En la URSS, Joris Ivens realizó un gran documental sobre la construcción de las fábricas gigantescas de Magnitogorsk (*Komsomol* o *El canto de los héroes*, 1932). Después dirigió, en Bélgica,

un film consagrado a los mineros del *Borinage* (1935). Tenía por colaborador al belga Henri Storck, que había empezado su carrera en 1930 con *Ostende* y *La pesca del arenque*. Con *Terre sans pain*, el film de Luis Buñuel contemporáneo, *Borinage* fue el primer documental verdaderamente social que se realizó fuera de la URSS. La técnica seguía siendo en él rigurosa, pero dejó de ser muy aparente. Todo estaba subordinado al asunto: la situación de los mineros belgas después de una huelga larga y dramática. La humanidad directa de este film, prohibido en todas partes fuera de los cine-clubes, abrió (como el *Toni* de Jean Renoir) el camino a diferentes obras maestras del realismo poético francés y del neorrealismo italiano.

Joris Ivens dirigió a continuación un documental emocionante sobre la guerra civil, *Earth of Spain* (1937), y después *400 millones* (1939), epopeya de la resistencia de los chinos a los agresores japoneses.

Entre 1930 y 1940 la vanguardia documentalista se había propagado por numerosos países y fue en la Gran Bretaña donde se organizó mejor, gracias a Grierson, a su inteligencia y a su sentido de la organización.

CAPÍTULO XII

EDIFICACIÓN DE HOLLYWOOD

Los diez años que siguieron a la primera guerra mundial fueron para el cine norteamericano un período de prosperidad conquistadora. Los films extranjeros fueron eliminados de los programas de las 20 000 salas de los Estados Unidos. En el resto del mundo, los films norteamericanos ocupaban a veces del 60 al 90 % de los programas, y se dedicaban cada año 200 millones de dólares a una producción que pasaba de 800 films. 1 500 millones de dólares invertidos en el cine lo habían transformado en una empresa comparable, por sus capitales, con las mayores industrias norteamericanas: automóviles, conservas, acero, petróleo, cigarrillos...

Algunas grandes compañías: Paramount, Loew, Fox, Metro, Universal, dominaron la producción, la explotación y la distribución mundiales. Lazos cada vez más estrechos las unieron a las grandes potencias de Wall Street: el banco Kuhn Loeb, la General Motors, Dupont de Nemours, Morgan, Rockefeller, etc.

Después de las extravagancias de Griffith, la finanza no confió tanto en los realizadores como en las *vedettes*. Éstas fueron instrumentos o marcas de fábrica. Los verdaderos amos de los films fueron desde entonces los *producers*, hombres de negocios apreciados o elegidos por Wall Street. Los directores de escena fueron empleados pagados semanalmente, como los electricistas, los operadores o los tramoyistas. Bajo la amenaza tácita de una rescisión del contrato, los productores quitaron a los *directors* la mayor parte de sus antiguas prerrogativas: elección del asunto, *vedettes*, técnicos, elaboración del guión y de la edición, revisión de las escenografías, de los vestidos, etcétera.

El productor se convertía así en el amo de todos los elementos del éxito o del fracaso artístico. La preocupación del rendimiento lo dominaba: su consejo de administración evaluaba su valor en porcentaje de beneficios. Su guía fue exclusivamente la *box office*, la taquilla. Preocupaba poco el juicio de la crítica independiente. Entonces casi no existía en los Estados Unidos.

Pero el productor permanecía en la sombra. La *vedette* era la fachada de Hollywood, y el *star system* la base de su dominio mundial. La llama de los admiradores era alimentada con millones de fotografías dedicadas, la publicidad creó alrededor de los ídolos una atmósfera de leyenda. Sus amores, sus divorcios,

sus tocados, sus casas, sus animales favoritos, se convirtieron en asuntos de interés y de discusiones para países enteros. El sistema tendía hasta a transformar en verdaderas divinidades a Rodolfo Valentino, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson, Wallace Reid, John Gilbert, Mae Murray, Norma Talmadge, Clara Bow o Lon Chaney...

Las religiones reconocidas se inquietaron con aquella competencia. Los puritanos lanzaron contra Hollywood-Babilonia una campaña cuya violencia reforzaron escándalos resonantes: la muerte de Wallace Reid por la droga y el alcohol, la muerte de una bailarina durante una orgía en la que participaba el actor Fatty, varios asesinatos o crímenes pasionales...

Los financieros fundaron entonces la MPPA (Motion Picture Producers of America), asociación de productores y distribuidores norteamericanos que organizó William Hays, puritano rígido y líder del Partido Republicano. Un sueldo anual de cien mil dólares lo había hecho abandonar el Ministerio de Correos que le había confiado el presidente Harding. El "Zar del Cine", como se le llamó, dirigió durante veinte años la Office Hays y unió su nombre a un *Código del pudor*, redactado por un jesuita, el R. P. Daniel A. Lord. El "pudor" fue menos un fin que un medio y sirvió para transformar el cine en instrumento de propaganda glorificadora del "estándar de vida" de los Estados Unidos y de sus principales productos industriales. El cine se convirtió en viajante de comercio, aplicando la fórmula de Hays: "La mercancía sigue al film; dondequiera que penetra el film norteamericano, vendemos más productos norteamericanos".

Se vio modificarse la personalidad de ciertas estrellas cuando Hollywood adquirió conciencia de su misión internacional. Douglas Fairbanks, en tiempo de la Triangle, había encarnado con humor un héroe norteamericano forzado, ingenuo, optimista, amado por las bellas. Pero más tarde se convirtió en México (*El signo del Zorro*), en Francia (*Los tres mosqueteros*), en Inglaterra (*Robin Hood*), en Oriente (*El ladrón de Bagdad*, *El pirata negro*), en un atleta invencible, un caballero sin miedo y sin tacha, el defensor siempre victorioso de todas las buenas causas. Con la edad tomó el gusto a las escenografías gigantescas, al fausto soberano, a los poderes mágicos. D'Artagnan se habría convertido en un verdadero Barón de Münchhausen si la llaneza y la sonrisa no lo hubieran preservado de un exceso de ridículo. Su personalidad impregna todos esos films más que la de Fred Niblo, de Raoul Walsh, de Victor Fleming, de Donald Crisp o de Allan Dwan, que los firmaron. Igualmente, Alfred Green, Marshall Neilan, William Beaudine o Sam Taylor estuvieron al servicio de Mary Pickford, Sydney Olcott, Rex Ingram; King Vidor fue afecto durante mucho tiempo a John Gilbert, Valentino, Gloria Swanson o Marion Davies; John Ford al *cow-boy*

Harry Carey; Frank Capra al grupo infantil *Our Gang*, y después al cómico Harry Langdon...

Raros fueron los realizadores que no admitieron quedar subordinados a las estrellas. La edificación de Hollywood fue acompañada de la decadencia o la desaparición de los iniciadores: Thomas Ince muere, Mack Sennett continuó una serie honorable que no añadió nada a su gloria, y Griffith descendió la pendiente lentamente.

The Birth of a Nation para los Estados Unidos, *Broken Blossoms* para Europa, *Intolerance* para el arte del film, habían señalado su apogeo. En *Way Down East*, adaptación de un melodrama del repertorio norteamericano, Griffith mostró aún una potencia fulminante. Su gusto por la búsqueda le hizo dar un gran papel al color, por el matiz o hasta por la coloración. Todo su arte de la edición se desplegó en la fusión de los hielos, trozo de bravura de que se acordó Pudovkin en *La madre*. Quizá haya que ver en esa importancia dada a un fenómeno natural una lejana influencia sueca. La *Madame du Barry* alemana debió en todo caso tener ciertas incidencias sobre sus *Orphans of the Storm*. El guión caricaturizó la Revolución francesa con un Danton que, galopando a caballo por las calles de París, salvó a la inocente Lilian Gish, en el último minuto, de la guillotina. *One Exciting Night* fue una novela policiaca más cómica que terrorífica. *Isn't Life Wonderful* había de ser su última gran obra por haber descrito la Alemania miserable en tiempo de la inflación.

America, *Sally of Sawdust*, *Drums of Love*, *Lady of the Pavements*, marcaron la decadencia progresiva de un muy grande hombre. Quiso volver a sus antiguos éxitos, recomenzó *The Battle of the Sexes*. Repitió ciertos temas de *Nacimiento de una nación* en su film hablado *Abraham Lincoln*. Su fracaso comercial provocó la condenación definitiva de Griffith. El gran artista inscrito en la lista negra de los estudios no pudo, durante los veinte años que le quedaban por vivir, dirigir un solo film. La regla de oro de Hollywood había aplastado a su principal fundador.

La ruina de Griffith contrastó con la prosperidad de Cecil B. de Mille, cuya personalidad vulgar, comerciante y fastuosa caracterizó a Hollywood durante cuarenta años. Adoptó todos los géneros, siempre que fuesen productivos, desde la comedia mundana, con *Male and Female* y varios otros films cuya intérprete fue Gloria Swanson, hasta la propaganda, con *Volga Boatmen*, libelo antisoviético, y *The Godless Girl*, melodrama dirigido contra el ateísmo que contiene una pintura notable de los presidios de niños. Sus mayores éxitos fueron gigantescas superproducciones al estilo de *music-hall*, donde sazonó de erotismo guiones sacados de las Santas Escrituras. Hollywood le concedió los créditos que le faltaban entonces a Griffith para realizar su gigantesco film

The Ten Commands y para *King of Kings*. De Mille se inscribió entre los campeones de la taquilla continuando la vieja tradición italiana. A ejemplo suyo, Fred Niblo dirigió para Goldwin y Mayer un colosal *Ben Hur* que costó seis millones y que, a pesar de su boga, no produjo más que cuatro.

Hollywood, ciudad de las fortunas rápidas, tenía el gusto de los nuevos ricos; y en sus palacios casaba anfiteatros romanos y castillos rococós, catedrales y rascacielos. Las construcciones compuestas grandilocuentes y los símbolos predicantes dominaron *The Four Horsemen of the Apocalypse*, según Blasco Ibáñez. Rex Ingram estableció récords financieros excepcionales con esta superproducción, que con un tango consagró a Rodolfo Valentino como *vedette*. Este realizador marcó cierto refinamiento en otros films, como los que produjo en Niza, al final de una carrera que terminó con el cine mudo.

La guerra, asunto de *The Four Horsemen*, hizo también el éxito de *The Big Parade*, donde King Vidor, sin rechazar las reconstrucciones discutibles, demostró su talento y su sincera sensibilidad, principalmente haciendo ver a los hombres conducidos en camión hacia el frente.

Convertido en potencia internacional, Hollywood internacionalizaba sus asuntos. Entre los campeones mudos de la taquilla, pocos tuvieron por marco los Estados Unidos. Uno solo de ellos, el muy notable *The Covered Waggon*, de James Cruze, se inspiró directamente en la historia norteamericana, y fue una epopeya de los pioneros de 1850.

Los *westerns*, de los que habían hecho un arte Ince y William S. Hart, se convirtieron —salvo raras excepciones, como *The Iron Horse*, de John Ford— en sinónimos de films baratos, realizados a toda prisa por especialistas para el público popular, por actores sin gloria. Esa "desnacionalización" del cine norteamericano era general. Henry King podía realizar una obra perfecta con *Tol'able David*, fundada en el estudio de la vida provinciana norteamericana, en la tradición de Ince y Griffith. Pero lejos de estimularlo en ese camino, se le orientó hacia novelas sentimentales de éxito (*Stella Dallas*) o hacia grandes films a la italiana que fue a dirigir a Roma (*Romola*, *The White Sister*).

El internacionalismo financiero, los rigores de la censura, la adaptación sistemática de novelas de éxito, el *star system* y la rutina de la taquilla y del productor causaron un empobrecimiento artístico que la profusión material hizo más impresionante. Por lo menos le quedó al cine norteamericano una rica escuela cómica y algunas obras de excepción, casi todas dirigidas por realizadores extranjeros.

La lección de Mack Sennett y de Charles Chaplin seguía siendo fecunda. Durante todo el período del arte mudo la escuela cómica norteamericana fue la primera, y pronto fue la única del

mundo. Dicha escuela vio primero el florecimiento del genial Chaplin. Con *The Kid*, Chaplin abordó el largometraje, género difícil para un cómico. Chaplin el vidriero adoptaba a un niño abandonado por una madre soltera (Edna Purviance). Pero una odiosa organización caritativa le quitaba el niño, que un feliz concurso de circunstancias acababa por devolver a la madre. El asunto era un poco melodramático, como en ciertos efectos un tanto ingenuos: la aureola que se ilumina detrás de la madre soltera o la breve imagen de Cristo que simboliza su tormento. Ayudado por un notable intérprete infantil, el joven Jackie Coogan, Chaplin pudo desplegar sus dotes de trágico. Fue realista en la pintura de las zahurdas y de sus dramas, y lírico en el sueño del paraíso, en que los malos niños, los guardias y hasta los perros de las calles volaban con alas de plumas de ganso.

Chaplin volvió a los cortometrajes con *The Idle Class*, *Pay Day*, *The Pilgrim*. Este último film tiene la pureza clásica de las grandes obras maestras y contiene una inolvidable pantomima: el sermón de David y Goliat. Los Estados Unidos no admitieron sin escándalo esta nueva versión de *Tartufo*.

Para abordar francamente la comedia dramática —a donde lo llevaba su evolución—, Chaplin renunció a aparecer en *A Woman of Paris*, que escribió y dirigió para su compañera Edna Purviance.

Una joven amada y después abandonada por un artista se había convertido en amante de un hombre rico. Volvía a encontrar a su amante, los separaba una mala inteligencia y el hombre se suicidaba.

Este film fue un estudio profundo de las situaciones y de los caracteres en una época en que la psicología del cine mudo era aún rudimentaria. Chaplin demostraba así que el cine podía decir tanto como la novela o el teatro, lección que no perdieron Pudovkin o Dreyer, por ejemplo. Al contrario del *Kammerspiel*, que recurría entonces a la insistencia en la actuación, a una simplificación llevada demasiado lejos de la acción y al empleo sistemático de símbolos un poco infantiles, Chaplin depuró su arte y supo utilizar la alusión y la elipsis, sin dejar por eso de ser universalmente comprendido. Cuando la heroína es abandonada, sólo los reflejos de las ventanillas iluminadas de los vagones indican la salida de un tren que no se ve. Más tarde, cuando vuelven a encontrarse, ella abre en su casa un cajón. El cuello postizo de hombre que cae de él basta para caracterizar su nueva situación.

Esas elipsis habían sido anunciadas por las realizaciones de la escuela sueca o alemana, o aun por las de Louis Feuillade.¹ Pero

¹ En su film de episodios *Barabas*, en una escena de la ejecución de una pena de muerte no se ve la guillotina, pero se lee el drama en la cara de los testigos.

en *A Woman of Paris* esos sobrios acortamientos toman una forma clásica.

Chaplin reapareció con su personaje en *The Gold Rush*, especie de bibliografía metafórica, la más grande de sus obras mudas. Chaplin esperaba en vano a la mujer que amaba ante una mesa servida en la Nochebuena; para distraer su melancolía, organizaba con dos tenedores la famosa "danza de los panecillos". En otra escena, reducido al hambre, su compañero lo veía en forma de pollo y él se comía sus zapatos, saboreando los cordones como espagueti y chupando delicadamente los clavos como huesos. Ningún film de Chaplin hizo más dinero que *The Gold Rush*. Las organizaciones puritanas no tardaron en desencadenar contra el gran hombre una campaña alimentada por los secretos de alcoba de un proceso de divorcio. Chaplin estuvo a punto de ser desterrado de Hollywood, como en otro tiempo Fatty. Hizo frente a la jauría y pudo seguir produciendo gracias a la fortuna que le habían dado sus éxitos pasados. La invertía en cada nuevo film y arriesgaba su suerte a esa jugada de dados. *The Circus*, que terminó tres años después de *The Gold Rush*, no es su mejor obra: su imagen más impresionante fue una metáfora: Chaplin andando sobre una cuerda rígida y asaltado por una manada de pequeños monos feroces. Junto a lo cómico, lo trágico y lo patético, acababa de aparecer un elemento nuevo en él: la amargura. Ya no debía abandonarlo nunca.

Sus mejores rivales cómicos estaban entonces muy lejos detrás de él: Harold Lloyd, Buster Keaton, Harry Langdon.

Harold Lloyd empezó con la linda Bébé Daniel y el cómico Harry Pollard; entonces copiaba a Chaplin, remplazando la ropa vieja demasiado grande por ropas demasiado estrechas. Después abandonó su minúsculo bigote, adoptó un sombrero de paja y anteojos de concha y se convirtió en un personaje de rasgos regulares, de elegancia de hortera. Lui —como se le llamaba en Francia— era sentimental, pero desprovisto de sensibilidad, cobarde pero obstinado hasta la temeridad. Fue el norteamericano corriente en lucha con los rascacielos, el deporte, los negocios, la medicina charlatanesca; lo caracterizaba sobre todo una tenacidad de hormiga, sin inteligencia pero con suerte. El tipo que creó tuvo más boga en los Estados Unidos que el de Chaplin y las ganancias de *The Freshman* superaron en 1924 a las de *The Gold Rush*. La personalidad de Harold Lloyd —fundada paradójicamente en cierta ausencia de personalidad— dominó films cuyos realizadores (Fred Newmayer, Sam Taylor, Clyde Bruckman, etc.) fueron los ejecutantes.

Más original que Harold Lloyd, Buster Keaton, actor de *music-hall*, empezó como compañero de Fatty. Fundó su comicidad en la impasibilidad. "El hombre que nunca ríe" se comprometió por contrato a no sonreír nunca ni en sus films ni siquiera

en un lugar público. Su imperturbable sangre fría contrastaba con las situaciones extravagantes en que lo metían sus equipos de auxiliares cómicos. Débil y afortunado, como Chaplin, ingenioso, de aptitudes múltiples, melancólico, parecía convencido de lo absurdos que son el mundo y la vida, dispuesto a aceptarlo todo y a superarlo todo. En *Laws of Hospitality*, si pasaba la puerta en un sentido o en otro, la situación se invertía y el huésped mimado se hacía bueno para ser asesinado. Sin embargo, fue con menos frecuencia víctima de lo absurdo de las situaciones que del de los mecanismos que amplificaban los accesorios cómicos de los payasos: Keaton luchó contra un tren y cañones en *The General*, con un trasatlántico cuyo único tripulante era en *The Navigator*; con el cine, sus estudios y todos sus trucajes, en *The Cameraman*. Sus *gags* se elevaron hasta lo fantástico insensato; en *Sherlock Junior*, por haber embrollado las bobinas de un film proyecta leones del Sahara en vez de los osos de un banco de hielo.

Keaton era saturniano. Harry Langdon era lunar. Tenía una cara inflada, perpetuamente adormilada. Sus maneras y sus ropas de adolescente contrastaban de manera equívoca con sus rasgos ajados. Encarnaba un tipo de la vida norteamericana: el *goofer*, el muchacho simplón. Las mujeres lo asustaban de tal manera que, celebradas las nupcias, llevaba a un bosque a la novia con sus velos blancos para matarla a tiros de revólver. Este cómico original producía un malestar que le impidió conquistar una gran popularidad. El cine hablado cortó la carrera de Langdon, que quizá debía mucho a su compañero y director de escena el joven Frank Capra, que dirigió sus mejores films: *Tramp tramp tramp*, *The Strong Man*, *Long Pants*.

Después de estas tres *vedettes* cómicas, comediantes dotados pero menos afortunados crearon tipos y les dieron vida propia. En Francia se distinguía a esos personajes de sus creadores con sobrenombres: Buster Keaton era en Francia Frigo o Malec; Harold Lloyd, Lui; Harry Pollard, Beaucitron; Al St Jones, Picratt; Hank Man, Bilboquet; Clyde Cook, de ojos bizcos, Dudule; Larry Semon, Zigoto, etcétera.

Hasta el final del cine mudo, la escuela cómica norteamericana pareció inagotable; el desprecio en que la tenían en los Estados Unidos los espíritus distinguidos estaba compensado en Europa por un verdadero esnobismo de Al St Jones o de Keaton.

Puestos a un lado los cómicos, el mejor cine norteamericano fue principalmente obra de extranjeros que encontraron en Hollywood sobre todo lo que ellos llevaron allá.

En tiempo de los pioneros, y puesto a un lado el inglés Chaplin, los franceses sobre todo habían tenido derecho de ciudadanía en el cine norteamericano. Léonce Perret, durante la guerra, había contribuido a implantar el gusto por la comedia mundana. Gas-

nier había sido uno de los creadores del *serial*. Y a su lado se había visto a Chautard, Albert Capellani, Abbadie d'Arrast, que ayudó a Chaplin en *A Woman of Paris*.

El más notable de los emigrados franceses fue Maurice Tourneur, considerado al principio de los años 20 uno de los mejores realizadores de Hollywood. Había aportado allí un refinamiento y una cultura entonces poco comunes. Formado por Jasset y Chautard en la Éclair, aquel antiguo gerente de Antoine dirigió durante la guerra uno de los mayores éxitos de Mary Pickford (*The Poor Little Girl*), a la vez que adaptaba para la Paramount a Ibsen, Conrad, Stevenson, Maeterlinck. Inspirándose en Gordon Craig, Stanislavski y Copeau, precedió a los films alemanes en el empleo de escenografías estilizadas, principalmente con *El pájaro azul*; *Woman* fue un lujoso desfile de *vamps* a través de las edades. En *El último mohicano* descubrió una nueva *vedette*, el antiguo guardián de elefantes Wallace Berry. Después de 1928, Tourneur regresó a Francia para dirigir *L'équipage*. Dejaba en Hollywood a su antiguo ayudante, Clarence Brown, que continuó su tradición.

Para arruinar a los cines rivales Hollywood organizó la emigración de los mejores realizadores y actores extranjeros. Los que primero llegaron fueron suecos.

Mauritz Stiller había desembarcado en compañía de Greta Garbo. Pero fue adscrito a Pola Negri y después a Jannings, llegados de Alemania. *Hotel imperial* o *Street of Sins* no fueron éxitos ni para el arte ni para el comercio. Después de *Barbed Wires*, en que Pola Negri representaba una francesa enamorada de un prisionero alemán, Stiller, desalentado, abandonó los Estados Unidos. Murió, a poco de regresar, en su país natal.

La fortuna de la Garbo fue fulgurante. La gran trágica fue para Hollywood la garantía de que *también* se hacía arte en los estudios. La publicidad creó su leyenda. Los títulos de sus films fueron una verdadera letanía: *La tentadora*, *Flesh and the Devil*, *Divine Woman*, *La dama misteriosa*, *La orquídea salvaje*, *El beso*... En la leyenda se unió a las más grandes enamoradas de la historia. Estuvo inolvidable en *Flesh and the Devil*, donde tuvo por compañeros a Lars Hanson y John Gilbert. El film de Clarence Brown estaba sacado de una novela del alemán Sudermann: la enamorada, en el momento de la comunión, hacía girar el cáliz en las manos del sacerdote para encontrar el sitio en que se habían posado los labios de su amante...

Los comienzos de Sjöström fueron difíciles. Se le quiso convertir en el director de escena habitual de Lon Chaney. El talento de este actor, célebre por sus gestos y sus muecas extravagantes, convenía mejor a la verba fantástica y barroca del realizador Tod Browning, visiblemente influido por la escuela alemana (*The Unholy Three*, *Black Bird*, *El camino a Mandalay*).

Con Lon Chaney y la principiante Norma Shearer, Sjöström pudo dirigir el primero de sus films norteamericanos que merece mencionarse: *Tower of the Lies*, según *El emperador de Portugal*, novela de Selma Lagerlöf. Una adaptación de *The Scarlet Letter*, novela de Nathaniel Hawthorne, le permitió encontrar de nuevo el olor a azufre, a los puritanos devorados por el amor y la sensualidad reprimidos que ya había descrito, en Suecia, en *La prueba de fuego*. La obra era grande, estropeada, sin embargo, por la mediocridad de las ropas históricas.

El viento, que interpretaron igualmente Lars Hanson y Lilian Gish, se situó en los Estados Unidos contemporáneos. Este film es digno en todos los puntos de los grandes logros suecos de Sjöström. Como ellos, está dominado por la presencia constante, alucinante, de un elemento natural: la borrasca que sopla sin interrupción sobre tierras casi desérticas, en algún lugar del Lejano Oeste. Desde el principio del film el Viento sale al encuentro de la ingenua Lilian Gish, llegada de las ricas praderas del sur para vivir cerca de un pariente cuya mujer es mala y brutal. Para escapar de ella, se casa con el primer llegado, una bestia. Acaba por amarlo, después de haber matado a otro hombre que la cortejaba. El talento de Lars Hanson, que representaba la bestia, superaba todavía al de Lilian Gish. El drama era violento, tenso, frenético, y, aunque el film fuese mudo, se creía oír sin cesar el silbido de la borrasca, la crepitación de la arena proyectada contra los vidrios. La sobriedad del relato y la caracterización rigurosa de los personajes acababan de llevar *El viento* a la categoría de obra maestra perfecta. Pero no fue un éxito de dinero.

Así, pues, se hizo a Sjöström recaer en el comercio hasta que regresó a su país. A partir de 1931 vivió en Suecia. Volvió a ser actor (principalmente para Molander e I. Bergman), y no dirigió más films. Puede contarse como nada *Under the Red Robe*, que puso en escena para Alexander Korda, en Londres, hacia 1937.

Fuera de la Garbo, el aporte escandinavo permaneció casi exterior a Hollywood. Pero el cine norteamericano debió mucho a la emigración germánica, a Stroheim, Lubitsch y Sternberg.

Erich von Stroheim no se había interesado aún por el cine cuando salió de su Viena natal en 1910 para tentar su suerte en los Estados Unidos, donde quería ser autor dramático y periodista, y donde fue ayudante de Griffith en *Intolerancia*. Su físico hizo que éste le confiara en *Heart of the World*, el primer papel de un oficial alemán sádico y brutal. En él se reveló Stroheim como un gran actor; llegó a la gloria por esta fórmula publicitaria: "El hombre a quien usted querría odiar". El éxito le permitió dirigir films de los que fue guionista, intérprete, escenógrafo e indumentista.

Stroheim fue un seductor cínico y cobarde en *Blind Husbands*,

situada en su clima favorito: el Austria de antes de 1914. Interpretó un personaje del mismo género en su primera obra maestra, *Foolish Wives* (que hizo a continuación de *The Devil's Passkey*). Ese gran film, en el que trabajó once meses, fue el primero después de *Intolerancia* que pasó del millón de dólares. La acción se desarrollaba en 1919 en Montecarlo y Stroheim hizo construir en la costa californiana su casino, su gran plaza y sus palacios. Lo poseía un frenesí del detalle verdadero. Según se dice, exigió en su gran hotel timbres que funcionasen de verdad. Este gasto de algunas decenas de dólares fue juzgado más severamente por Hollywood que los millones derrochados más tarde en las escenografías gigantescas de Ben Hur: no producía efecto, no era ostentoso. Se habló de la prodigalidad de Stroheim. Pero los ingresos excepcionales de *Foolish Wives* le valieron una indulgencia provisional.

El film duraba cinco horas en su versión original, y fue reducido a tres y media para la explotación. Stroheim hacía en él el papel de un príncipe bielorruso que engañaba a la mujer de un diplomático norteamericano, vivía a expensas de una criada horrible, que era su amante, y violaba por sadismo a una desgraciada idiota. Era, al fin, asesinado, y su cadáver arrojado simbólicamente a la cloaca.

Poseía a Stroheim un frenesí naturalista. Quería mostrarlo todo. La censura le había prohibido, entre otras imágenes, una en que hacía estallar, en gran plano, un pequeño forúnculo; pero le dejó taparse con un pañuelo repugnante los labios mancillados por el beso de la criada.

Stroheim considera a la humanidad con un pesimismo amargo. Se muestra indignado, pero no desdeñoso, en una crítica apasionada que afecta sobre todo a las clases altas, al feudalismo decadente y a los industriales enriquecidos. Esa crítica se tiñe de piedad, casi de sentimentalismo: una mutilación, una enfermedad, un gran amor, una muchacha seducida, la fealdad misma, hacen abrirse en el infierno stroheimiano conmovedoras flores azules. "La humanidad de Stroheim" (Ugo Casiraghi) se distingue por eso del anarquismo negador y superior del que iba a ser poco después propagador Sternberg.

Después de *The Merry Go Round*, cuadro de la vida vienesa entre 1910 y 1918 (film que terminó Rupert Julian), Stroheim, que pasó de la Universal a la Goldwin, emprendió *Greed*, adaptación de una novela naturalista de Frank Norris: *MacTeague*. La mayor parte del film fue rodado en las tres casas del barrio de San Francisco en que estaba situada la novela. La acción se desarrollaba en 1905 y un mobiliario de época, minuciosamente escogido en las tiendas de los chamarileros, amuebló habitaciones en las que se tuvo el cuidado de conservar el techo para el rodaje.

Durante nueve meses Stroheim trabajó con pasión, día y no-

che, calzado con viejas chanclas, vestido con trajes remendados. La obra, terminada, duraba cuatro horas y media, y no quince o veinte, como se ha pretendido con frecuencia. Había que explotarla en dos partes. Stroheim había seguido paso a paso la intriga de la novela. Había querido persuadir al espectador de que *todo lo que veía era real* y había considerado sus maestros a Dickens, Zola y Maupassant.

El film escandalizó al productor Thalberg, que exigió que redujera *Greed* a dos horas de proyección el guionista June Mathis. Stroheim, para evitar lo peor, colaboró en los cortes pero se negó a reconocer como suyo el film. Esta obra mutilada no por eso dejó de ser una de las cimas del arte cinematográfico.

La avidez y la aspereza dominan a sus personajes, que evolucionan con el tiempo y la acción. Al principio, la heroína, que encarna de manera inolvidable la gran actriz Zasu Pitts, es una cándida muchachita, próxima a las heroínas que entonces encarnaba Lilian Gish. Después de casarse, la posee la avaricia, los quehaceres domésticos la ajan. Peina incansablemente su pesada cabellera mal cuidada, un tic que la desfigura hasta la locura le tuerce la boca. Su marido (Gibson Gowland) era un dentista bonachón y gordo; fracasado, arruinado, se convierte en un bruto borracho que pega a su mujer y acaba matándola.

Esta riqueza psicológica, entonces excepcional, y que dotaba por primera vez al cine de ciertos recursos de la novela, tiene más valor que la abundancia de detalles triviales que, a pesar de su verdad y su sinceridad, tienen en Stroheim algo de un tic del estilo. Cuando se conocen el dentista y su futura mujer, cliente suya, los gargajos y los raigones ensangrentados son audacias naturalistas un poco envejecidas. Las libertades son todavía más aparentes en el personaje que creó Jean Hersholt (más tarde presidente de la Academia del cine de Hollywood).²

Stroheim es más grande cuando, por encima de las exageraciones naturalistas, llega al verdadero realismo al pintar los estragos operados por la pasión del dinero en un trío de pequeño-burgueses. En el desenlace, los dos rivales, atados con esposas, perecen uno después del otro, y el vivo arrastra el cadáver hasta el desierto del Valle de la Muerte, donde Stroheim y sus actores vivieron durante un mes para penetrarse de su salvaje desolación.

Excesos, pesadez, exageraciones son en *Greed* pecados veniales. La obra, amplia y poderosa, marcó una dirección nueva, o más bien el comienzo de una tradición. Se ha hecho clásica.

Cuando la presentación de *The Merry Widow*, Stroheim se puso en pie para gritar al público: "Mi única excusa de haber dirigido

² La Academy of Motion Picture Arts and Science distribuye todos los años, desde 1928, premios a los mejores realizadores, actores, operadores, músicos, escenógrafos, etc. Esos premios, llamados familiarmente Óscares, son muy estimados. La Academia estaba presidida en 1952 por Charles Bracket y en 1960 por George Seaton.

semejante basura es que tengo una mujer e hijos a quienes alimentar". Este film de doce bobinas, chapuceado en once semanas para pagar el precio de *Greed*, vale más, sin embargo, que una adaptación de la célebre opereta de Lehar. De esa retahila de vales Stroheim hizo una caricatura chirriante de la Viena de los Habsburgo. Y aquel trabajo impuesto, aquella tarea forzada, soporta, después de todo, la comparación con *The Wedding March*, film al que pudo dedicar todos sus cuidados aprovechándose del gran éxito comercial de *The Merry Widow*.

The Wedding March, film en dos partes que duraba en total seis horas, estaba, a pesar de su gran calidad, un poco recargado de sentimentalismo y de símbolos. El realizador emprendió en seguida *Queen Quelly*, que dejó inacabado después de haber realizado su extraordinaria introducción, llena de un humor negro y frenético. Después no pudo ya dirigir ningún otro film. Hollywood lo había inscrito en las listas negras. No se le perdonará haber gastado mucho en *Greed* para pintar no el lujo sino a la gente pobre, ni de haber afirmado el derecho del realizador sobre su obra. Aquel hombre de cuarenta años, en plena posesión de su gran talento, encontró definitivamente cerradas las puertas de los estudios, si no era como actor.

El destino de Stroheim es simbólico. Hollywood empezaba a triturar o a eliminar la personalidad y la individualidad de los artistas. Los Stroheim —o los Griffith— fueron en adelante la presa de los productores. El día en que éste fue expulsado de los estudios por Irving Thalberg en el curso de la realización de un film lo consideró René Clair como el principio de una nueva hégira, como la fecha de la verdadera fundación de Hollywood.

El sistema que eliminaba a Stroheim amplió la personalidad de otro realizador germánico: Lubitsch. Sus éxitos alemanes le hicieron confiar, desde su llegada a los Estados Unidos, en Mary Pickford para una pomposa *Rosita*. Pero *A Woman of Paris* lo orientó hacia un nuevo género. Redujo la obra maestra de Chaplin a las proporciones de la comedia mundana. Los Estados Unidos, no obstante la relajación de la posguerra, no osaban mostrar el adulterio más que acompañado de dramas y asesinatos, y vieron con una benevolencia un poco escandalizada a aquel europeo bromear con el matrimonio, según la tradición del boulevard parisiense y de los pequeños teatros de la Europa central, en *Three Women*, *The Marriage Circle*, *Forbidden Paradise*, *Las sorpresas de la T.S.F.* (1924-1926).

La obra maestra de Lubitsch fue entonces *Lady Windermere's Fan*, brillante, lujosa y hábil adaptación de la famosa comedia de Oscar Wilde. Realizó en ella la hazaña de transcribir las sutilezas psicológicas sin abusar de los subtítulos. El film no pasó, sin embargo, del nivel de un buen logro. Poco antes del cine hablado, Lubitsch —especie de Cecil B. de Mille más culto,

más inteligente, pero menos vigoroso— volvía a las grandes puestas en escena al filmar dos comedias de éxito: *The Student Prince* y *The Patriot*, en que Jannings hizo uso de efectos sonoros.

El comercio hollywoodense debió mucho a Lubitsch, que le aportó un refinamiento para nuevos ricos. Pero sus habilidades no ejercieron mucho influjo sobre el arte del film.

Josef von Sternberg, a medio camino entre el áspero rigor de Stroheim y la habilidad comercial de Lubitsch, ejerció una influencia profunda sobre los cines norteamericanos y europeos. Había pasado su infancia y su juventud entre los Estados Unidos y Europa. Quería ser escritor, pero aceptó para vivir un pequeño empleo en los laboratorios fotográficos de un estudio. Después de una estancia en Inglaterra, se hizo guionista y pudo dirigir, con toda independencia, gracias al actor británico George K. Arthur, su primer film: *Salvation Hunters*. Esta producción casi experimental —lo que constituía entonces en los Estados Unidos una rara excepción— es la clave de la estética y la moral de Sternberg.

Una prostituta y su amante, "hijos del cieno", salen en busca de la Salvación que los convertirá en "hijos del sol"; la alcanzan cuando el héroe tuvo valor para romperle la cara a un mal sujeto, encarnación del espíritu del mal. Sternberg estaba entonces bajo la influencia directa del Kammerspiel, que le hizo utilizar con insistencia utilería o detalles simbólicos. Su éxito fue indudable en la primera parte, ritmada por la draga de un gran puerto. La belleza plástica de las fotografías, la sencillez de los actores, la perfección de la edición, hacen olvidar, a pesar de la grandilocuencia de los subtítulos, las toscas intenciones simbólicas que asimilan el fango del puerto con el cieno de las almas. Pero en la segunda parte, que se desenvuelve en interiores pobres reconstruidos con hábil sobriedad, la exageración de los símbolos roza a veces el ridículo. Es cómico ver diez veces al "villano" rascarse el muslo para mostrar que el demonio se apodera de su carne, y a continuación descubrir sus negros designios después de haber colocado la cabeza entre los dos cuernos satánicos de una percha en que colgó su sombrero flexible.

Las robustas cualidades de *Salvation Hunters* atrajeron la atención de Charles Chaplin. Su *vedette*, Georgia Hale, fue contratada por él para *The Gold Rush* y encargó a Sternberg la dirección, para Edna Purviance, de *The Seagull*. Este relato hubiera debido, por su sencillez, practicar la sobriedad chaplinesca, pero Sternberg abusó en él del "simbolismo del mar hasta hacer olvidar a los pescadores y a los peces", escribe John Grierson, que añade: "Cuando un realizador muere, se convierte en fotógrafo", repitiendo sin saberlo una frase de Delluc.

Chaplin, disgustado, se negó a poner en circulación aquella colección de bellas imágenes, que quedó inédita.

Sternberg logró un golpe maestro con *Underworld*. El guión, escrito por uno de los mejores autores de Hollywood, Ben Hecht, hizo intervenir por primera vez en la pantalla un tipo nuevo, el gángster, que había hecho prosperar el contrabando del alcohol. El realizador de *Salvation Hunters* vio en esos bandidos los héroes del mundo moderno. Sus anarquistas respondían a las injusticias sociales con tiros de pistola y "repeticiones individuales". Por su violencia, esos superhombres se elevaban por encima de la condición humana desafiando a una sociedad que había perdido el sentido de la grandeza. En el desenlace, el héroe, interpretado por George Bancroft, luchaba solo contra el mundo y la jauría de sus policías. Sitiado en su refugio, se defendió salvajemente, hasta su inevitable rendición.

Underworld tuvo una influencia considerable. Pero la obra más perfecta de Sternberg fue *The Docks of New York*, pintura desesperada de los amores desgraciados de dos despojos sociales: un pañolero y una ramera. La obra se caracteriza por el predominio del ambiente, el sentido inexorable de la fatalidad, la ternura para los desplazados, la justeza del detalle psicológico. Pero es difícil saber si Sternberg distinguía bien entre este logro perfecto y fabricaciones comerciales ambiciosas, como *The Last Command*, subordinada al histrionismo de Emil Jannings.

Jannings había llegado a Hollywood con una pléyade de realizadores, de actores y de técnicos alemanes. Los Estados Unidos habían visto con inquietud el florecimiento del cine germánico. Después de la inflación de 1924, el Plan Dawes, destinado al "salvamento" de la República de Weimar, tuvo por administrador al banquero Morgan, amo de todo un sector de Hollywood. En el marco de aquel plan, y en condiciones que estudiaremos más tarde, el cine alemán recibió ayuda financiera, pero tuvo que aceptar que sus principales glorias saliesen para los Estados Unidos, siguiendo el camino que habían tomado desde 1923 Lubitsch, Buchovetsky, Pola Negri y el guionista Kraly. Hollywood vio, así, llegar a los realizadores Murnau, Leni, Alexander Korda, Ludwig Berger. Dupont, a las vedettes Conrad Veidt, Lya de Putti, al productor Pommer y a toda una pléyade de guionistas, operadores, escenógrafos... El cine norteamericano no siempre sacó beneficio de esta emigración en masa: Korda continuó su carrera comercial, Lupu-Pick y Dupont fracasaron por completo. Pero no Leni y Murnau.

Leni fue en Hollywood el creador del *film de terror*, género nuevo cuya boga todavía no ha terminado. *The Cat and the Canari* o *The Last Warning* no valen lo que *Das Wachsfigurenkabinett*. Pero su relato bien llevado utilizaba con ciencia los movimientos del aparato y las luces. Leni murió al principio del cine hablado.

Sunrise, de Murnau, fue, con *The Wind*, una de las raras obras maestras realizadas en Hollywood por un cineasta importado de

Europa. El film era una adaptación hecha por Carl Mayer de una novela de Sudermann: *Viaje a Tilsitt*. Los escenógrafos y los operadores eran alemanes, y aunque los intérpretes Janet Gaynor y George O'Brien fuesen norteamericanos, casi no hay nada de Hollywood en este film. La fría energía de Murnau, su estetismo refinado, modelaron las luces, las escenografías, la actuación de los actores, en una constante voluntad de composición que no deja de recordar las fotografías de arte 1900. La maestría de los movimientos del aparato es asombrosa. Al principio del film sobre todo: el aparato gira sin esfuerzo para espiar al héroe que evoluciona en la bruma y los pantanos. Más lejos, el paso del campo a la ciudad en tranvía es una obra maestra técnica. El asunto era la tentativa de asesinato de una mujer por su marido, seguida de la reconciliación de los esposos. Contenía el punto de perversidad indispensable a Murnau. Tanto arte, y con frecuencia tanta pasión, no impide que esta lujosa ópera de imágenes carezca muchas veces de calor humano.

Después de *Sunrise, Four Devils, City Girl*, se resintieron de las exigencias comerciales. Para huir de Hollywood, Murnau partió con Flaherty para producir y dirigir *Tabu*, grande y bella obra que estudiaremos en otra parte. Antes de que se proyectara su film, Murnau halló la muerte en un accidente.

El ejemplo del cine europeo inclinó a algunos directores norteamericanos hacia films en que el arte se anteponía al comercio. Algunos lograron esos fines. La víspera del cine hablado fue marcada por la revelación de nuevos talentos, que empezaron a hacer posible —en cierta medida— el relevo de los iniciadores.

El prestigio que le había granjeado *The Big Parade* autorizó a King Vidor a elegir su asunto para *The Crowd* y pudo dirigir sin presiones un guión que había escrito en colaboración con J. V. Weaver y Harry Ben. Su héroe fue un modesto empleado que trataba irrisoriamente de elevarse por encima de su posición, y después volvía a caer en la mediocridad de un grano de arena perdido entre la multitud.

La influencia de la escuela alemana, más que la de Stroheim, apareció en los desfiles de rascacielos, de oficinas uniformes, en la marcha simbólica, a contracorriente, de un hombre que intenta conmover a una masa ciega; en la última imagen, Vidor presentaba al público, como un espejo, un "circo en que centenares de espectadores eran sacudidos por una risa frenética y estúpida. El estilo era naturalista: fue el único film en que se vieron en las salas de baño ciertos accesorios íntimos. Lo que no impidió que la obra se dejara ir con frecuencia a un simbolismo declamatorio. Este film desigual manifestaba un pesimismo absoluto, que desesperaba de la sociedad y del individuo, al que presentaba cobarde, trivial, mediocre. La profesión de fe tuvo, como la de otros films negros, el valor de una confesión.

Después del fracaso financiero de *The Crowd*, Vidor se resignó a hacer el papel de maestro de canto de Suzan Alexander en *Citizen Kane*: fue el director titular de Marion Davies, actriz sin talento a quien su amante, el magnate de la prensa, Hearst (prototipo de *Citizen Kane*), quería transformar en *vedette*. La superioridad desdeñosa de Vidor no tenía la intransigencia del orgullo apasionado de un Stroheim.

Frank Borzage, de origen escandinavo, tuvo miras menos altas que Vidor en *The Crowd*; pero supo ser el poeta de la ternura y de la intimidad amorosa en los films que interpretó una "pareja ideal" de aquella época: Janet Gaynor y Charles Farell. Francia apreció mal esas raras cualidades en *The Seventh Heaven* a causa de su visión demasiado fantástica de París; pero aplaudió *The River*, que pasó inadvertida en los Estados Unidos. En la misma época convirtió en un éxito *Una mujer en cada puerto*, truculenta historia de marineros que reveló la fascinadora personalidad de Louise Brooks, *vedette* internacional, utilizada más tarde por Pabst. Su realizador, Howard Hawks, empezaba una carrera que lo situó entre los mejores cineastas norteamericanos.

La ternura y el humor hicieron el éxito de *Solitude*, de Paul Fejos. Este joven realizador húngaro, después de sus comienzos oscuros en Europa, había debutado en los Estados Unidos con un film experimental: *The Last Moment*. *Solitude*, en ciertos efectos de edición rápida o de sobreimpresiones, atestiguaba preocupaciones de vanguardia. Pero el film fue sobre todo un divertido y encantador estudio de la vida de modestos empleados norteamericanos durante una tarde de asueto pasada en el parque de atracciones de Coney Island. El encanto y la espontaneidad elevaron la obra muy por encima de la astracanada o de la trivial observación de las costumbres. Fejos no pudo desarrollar esas cualidades, poco adecuadas para Hollywood. Después de varios films comerciales mediocres, continuó su carrera en Francia, Alemania, Hungría e Inglaterra, antes de hacerse documentalista en Suecia. Su mejor film hablado, *María, leyenda húngara*, se realizó en Hungría con capital internacional y tuvo por *vedette* a Annabella. Fejos dirigió cuatro versiones de ella. Después de haber puesto en escena en Budapest y en Copenhague diversos films menores, dirigió en 1938 en Siam, por cuenta de una sociedad sueca, un documental (*Un puñado de arroz*) utilizando los procedimientos de Flaherty. Pero no se encuentra en él la humanidad que caracterizó a *Solitude*; el film es una fría tarea escolar.

Durante el período más desahogadamente próspero de su historia, Hollywood había liquidado, más veces que utilizado, a sus iniciadores o pioneros y a algunos de los más grandes artistas europeos. Su supremacía mundial había sido acompañada en la mayor parte de su producción por un estancamiento inquietante en la insignificancia y el lujo. Puesta a un lado, desde luego, una

deslumbrante escuela cómica, creada sobre todo por Mack Sennett, situándose Chaplin fuera de ella por su genio, el mayor comediante norteamericano de la posguerra había sido sin discusión Buster Keaton, autor completo de sus largometrajes. Expresivo en la impasibilidad, de una rara seguridad en su mímica, había sabido, con estricta economía de medios, crear su universo, estableciendo un diálogo entre su personaje y cosas cuyo inverosímil comportamiento acababa siempre por utilizar. Bastan treinta años para que Keaton se convierta en un gran clásico, mientras que sus rivales, como Harold Lloyd, no soportan tan bien la prueba del tiempo.

Dos acontecimientos sucesivos vinieron a poner fin a ese período: el advenimiento del cine sonoro y la gran crisis que abrió la quiebra de Wall Street, y que tuvieron por consecuencia una renovación —con frecuencia fecunda— de los creadores y de los actores, a la vez que un esfuerzo del dominio de Wall Street sobre el arte y la industria del film.

Pues la primera representación, el 23 de octubre de 1927, de *The Jazz Singer*, film sonoro, hablado y cantado, de Alan Crossland, marcó la entrada del cine en una nueva edad de su historia.

LOS COMIENZOS DEL CINE HABLADO

(1930-1945)

CAPÍTULO XIII

ADVENIMIENTO DEL CINE HABLADO

Los films hablados no eran una novedad. El cine ya había balbuceado algunas palabras en los laboratorios de Edison, en 1889. Lumière, Méliès y otros más habían sonorizado ingenuamente films haciendo pronunciar palabras detrás de la pantalla. Pathé había organizado proyecciones de films cantados antes de 1900, mientras que Baron y Lauste proponían ingeniosos sistemas de sincronización.

Durante los diez primeros años del siglo se vieron los resultados, en Francia, de los esfuerzos de Joly y de Gaumont. Lo mismo ocurrió en los Estados Unidos (Edison y su actófono), en Inglaterra (Hepworth, Lauste, Williamson), en los países escandinavos (Magnussen, Poulsen), etcétera.

Sin embargo, el cine siguió siendo el arte mudo. Sabían sincronizarse convenientemente los movimientos y las palabras; se amplificaban los sonidos con aire comprimido, se les hacía inteligibles para los seis mil espectadores del Gaumont Palace. Pero las voces eran gangosas y el sincronismo defectuoso. Para el registro, el actor regulaba bien que mal el movimiento de los labios de acuerdo con un disco de fonógrafo en *play back*. El film hablado debía ser prácticamente abandonado hacia 1914.

El fonógrafo había nacido del teléfono, el cual a su vez se había derivado del telégrafo. La invención de la telegrafía sin hilos—invento exactamente contemporáneo del cine—y después de la radiofonía aportó las soluciones de los problemas del cine hablado al crear el registro eléctrico por *micrófono* y la amplificación por *lámparas triódicas* (Lee de Forest). Las grandes compañías eléctricas, interesadas en la radio, fueron las propietarias de las patentes, que monopolizaron dos grupos: la General Electric-Western, norteamericana, y la A.E.G.-Tobis-Klangfilm, alemana.

La Western propuso sus procedimientos a las grandes sociedades norteamericanas, vinculadas como ella con el banco Morgan. Pero nadie quiso creer en el cine hablado, que amenazaba poner en peligro la hegemonía de Hollywood.

La Western, a la desesperada, se dirigió a los hermanos Warner, cuya compañía, muy pequeña, acababa de comprar, con los restos de la vieja Vitagraph, un modesto circuito de quince salas. A los productores los sedujo un procedimiento que les permitía sustituir en sus salas las orquestas por altavoces. En sus primeros films, la sonorización *vitaphone* se limitó a la música y a los ruidos.

A pesar de las dos *vedettes* contratadas —el actor John Barrymore y el perro Rin-Tin-Tin—, la Warner estaba al borde de la quiebra. A la desesperada, la firma emprendió a todo riesgo una especie de ópera, *Don Juan*, cuya *vedette* fue Barrymore. El éxito de este film cantado bastó para estimular la prosecución de la experiencia. Reuniendo todo su capital, los Warner contrataron a un famoso cantante de *music-hall*, Al Jolson, e hicieron que lo dirigiera el desconocido Alan Crossland. El guión, vagamente parecido al del *Baruch* de Dupont, refería la ascensión a la gloria de un pobre cantor judío, buen pretexto para llenar el film de canciones y aires de éxito.

El film fue un triunfo. Con unos ingresos de tres millones y medio de dólares en los Estados Unidos, se acercó al récord de *Ben Hur*, que no tardó en superar, con sus cinco millones, *Un loco cantando*, nuevo film de la Warner interpretado por Al Jolson. Hollywood, ante tales resultados, se echó a buscar patentes sonoras. William Fox tenía ya la Movietone, derivada de las patentes alemanas. Las otras sociedades tuvieron que suscribir las duras condiciones que les impuso la Western. Poco después, el grupo de la radio, dominado por Rockefeller, inventó el procedimiento *photophone*. Pero fue boicoteado; para explotarlo, los intereses Rockefeller tuvieron que fundar una nueva sociedad hollywoodense: la RKO (Radio-Keith-Orpheum), amalgamando los restos de Pathé-Exchange, de la Mutual y de la Triangle con el gran circuito de antiguos *music-halls* Keith-Orpheum y el apoyo de diversas compañías de radio (CBS, Marconi, etcétera).

Mientras que el público norteamericano se precipitaba para escuchar los films cantados y maravillarse ante la coincidencia de las palabras y los movimientos de los labios de los cantantes, la nueva técnica era condenada por las glorias del arte mudo: Chaplin, King Vidor, René Clair, Murnau, Pudovkin, Eisenstein. Estos dos últimos redactaron, con Alexandrov, un manifiesto contra el cine hablado que aún es famoso. Reconocían que el arte mudo tocaba a su fin, que el uso de los ruidos era deseable y que el sonido libraría a los films de los subtítulos y de las perífrasis visuales. Pero afirmaban que "toda adición de la palabra a una escena filmada, a la manera del teatro, mataría a la puesta en escena porque chocaría con el conjunto, que procede sobre todo por yuxtaposición de escenas separadas". Lo que era definir la edición como la esencia del arte cinematográfico, principio que les llevaba a reducir el sonido al papel de "contrapunto orquestal" con los "cuadros visuales", como "factor independiente de la imagen". Esta teoría, como las de Dziga Vertov, es falsa si se toma demasiado al pie de la letra. Sin embargo, fue muy fecunda. El contrapunto de las imágenes y de los sonidos no resumió el cine hablado, pero fue uno de sus importantes medios de expresión.

En el tiempo del manifiesto, el cine hablado propiamente dicho no había nacido aún. *The Jazz Singer* era un film mudo en el que se habían insertado algunos números hablados o cantados.

El primer film "ciento por ciento hablado" (para emplear el lenguaje de la época): *Lights of New York*, no fue producido hasta 1929. El titubeo norteamericano se debía a razones más bien económicas que técnicas: un film enteramente dialogado amenazaba con privar a Hollywood de sus mercados extranjeros. En París se gritó: "¡En francés!", cuando se proyectaron los primeros films norteamericanos hablados. En Londres se silbó al acento yanqui, entonces ridículo y casi incomprensible para el gran público británico. Pero los hombres de negocios, los artistas o las reacciones de ciertos públicos, no podían ya impedir la generalización del cine hablado.

Una necesidad estética imponía entonces, tanto como las necesidades comerciales, el uso de la palabra. El refinamiento del arte mudo lo llevaba a su destrucción, como durante la reciente posguerra el refinamiento de la fotografía en blanco y negro parecía exigir el color. Las obras más perfectas del arte mudo: *La madre*, *La terre*, *Un chapeau de paille d'Italie*, *The Wind*, *Jeanne d'Arc*, exigían sonido y palabra.

La evolución del arte de Carl Dreyer es más significativa que ninguna otra. La decadencia del cine danés le había obligado a expatriarse con frecuencia. Después de su *Praestenken*, realizado en Suecia, dirigió *Michael*, en Alemania, *Glomsdalsbruden*, en Noruega, y regresó a Dinamarca para realizar una obra clave: *Du skal aere din hustru*.

Es evidente la influencia del *Kammerspiel* sobre ese film. La acción es sencilla, sobria y puede resumirse en sus títulos: *Du skal aere din hustru* o *La caída de un tirano*, tirano doméstico, se entiende. Se desarrolla en algunas horas, casi exclusivamente con una escenografía única, donde la utilería simbólica, un reloj de chimenea, un pájaro en una jaula, etc., ocupan un lugar obsesionante.

A diferencia de Carl Mayer, Dreyer juzgó esos símbolos insuficientes para expresar la psicología, muy complicada, de sus tres principales personajes: el marido (Johannes Meyer), la mujer (Astrid Holm) y la vieja nodriza (Mathilde Nielsen). Lejos de suprimir los subtítulos o de limitar su papel al de una puntuación o un contrapunto, Dreyer los multiplicó y los hizo desempeñar el papel de un diálogo en el teatro, lo que le permitió evitar la insistencia y la pesadez en la actuación a que había conducido el *Kammerspiel*.

El realismo minucioso que domina ese film —y que contrasta con el misticismo y el lirismo de sus otras obras— preparó a

Dreyer para su obra maestra: *La passion de Jeanne d'Arc*, realizada en París, con actores y técnicos franceses. Su asunto se tomó menos de un guión de Joseph Delteil que de los interrogatorios auténticos del proceso de la Doncella. Fueron condensados en una sola jornada para que la unidad de tiempo, junto con la unidad de lugar (la prisión y la hoguera), diese a esta tragedia toda su intensidad. A la vez que utilizó mucho el silencio, la inmovilidad y alguna utilería simbólica, Dreyer se fundó sobre todo en un diálogo cuidadosamente establecido que hizo aprender y decir a sus intérpretes. Durante la mayor parte del film, la acción progresa solamente por las preguntas de los jueces y las respuestas de la Doncella. Se gustan las palabras en los labios flojos de Cauchon (Sylvain) y la boca patética de Juana (Falconetti). Si se trata de un *sí* o de un *no*, se comprenden por los movimientos solos. Mas para una frase se hacen necesarios los subtítulos. La perpetua intervención de esos carteles rompe el ritmo admirable de los muy grandes planos, admirablemente encuadrados y fotografiados por Rodolphe Maté. Para fundar su realismo sobre la desnudez de la cara, Dreyer había tomado como pretexto la sensibilidad de la película *pancromática*, entonces una novedad, para eliminar el maquillaje, los postizos, las pelucas. Cuando el guión exigió que se le cortase el pelo a la Falconetti, se peló de verdad a la actriz, en medio de la emoción y las lágrimas de una *troupe* que había visto avanzar el drama, en el estudio, en el orden exacto en que debía desarrollarse en la pantalla. Dreyer, que exigía verdaderos cabellos, hubiera querido también verdaderas palabras, y no letreros. Así lo declaró expresamente entonces, lamentando no poder emplear los procedimientos del cine hablado.

La escuela soviética, que le había enseñado la intensidad de las caras desnudas, le hizo utilizar hasta el extremo los recursos del ángulo de la toma de vistas, del encuadre y del corte. Dreyer redujo los movimientos del aparato a la descripción de una comparsa y de una escenografía —como en otro tiempo en *Cabiria*— para describir el tribunal y los jueces, la hoguera y la multitud. Pero cuando se anudaba el drama, lo expresaba únicamente por muy grandes planos de caras o de partes del cuerpo. El hombre se hacía esencial, y, como la palabra le es indispensable, "la calidad emocionante de los subtítulos iguala la calidad plástica de las imágenes", como observaba entonces Léon Moussinac, con ciertas restricciones.

Por una paradoja aparente, el film siguiente de Dreyer, *Vampyr* o *La extraña aventura de David Grey*, que fue hablada, concedió más importancia a los movimientos del aparato que a las palabras, porque se le habían puesto ciertas condiciones al realizador, que hubo de dirigir con los menores gastos posibles un film en tres versiones: inglesa, alemana y francesa. Como ninguno de los

actores hablaba perfectamente esos tres idiomas, hubo que limitar el diálogo a algunas frases, y esas necesidades impusieron la técnica. *Vampyr* fue una mística y pueril historia de fantasmas, próxima a *Nosferatu*. A pesar de una secuencia admirable —un entierro visto por el “difunto” a través de una ventana practicada en su féretro—, el film no fue un éxito. Y su fracaso comercial total devolvió por diez años a Dreyer a Dinamarca y a su oficio de cronista judicial, sin que pudiese utilizar los nuevos recursos que el cine hablado aportaba a su arte.

La evolución de René Clair es tan significativa como la de Dreyer: el teatro —el de Labiche— reveló el cineasta a sí mismo planteándole problemas que sólo el cine hablado podía resolver. Al aceptar la dirección de *Un chapeau de paille d'Italie*, el realizador de *Entr'acte* había podido ver en él sobre todo una insensata “carrera-persecución”, parecida a la de sus queridos films de antes de la guerra. En función de éstos, y abandonando el fácil pintoresquismo de los meriñaques, Clair volvió a las modas de 1900. El retroceso apenas si pasaba entonces de un cuarto de siglo. Fue una audacia análoga a la de un realizador contemporáneo que confiase, en 1950, en lo anticuado de los sombreros acampanados y el pelo a la *garçonne*.

Clair tuvo que dar en *Un chapeau de paille d'Italie* el equivalente de los diálogos y los *vaudevilles* (canciones cantadas y mimadas) que eran los principales recursos cómicos de Labiche y Michel. A la inversa de Dreyer, el realizador se esforzó en suprimir casi por completo los subtítulos, y encontró el equivalente de las palabras en una serie de *gags* o de mímicas tomadas de Labiche y de los vaudevillistas franceses: la bocina acústica del tío sordo, las botas demasiado estrechas del padre, el baño de pies en que el cornudo vuelve a meter maquinalmente los pies inmediatamente de haberlos secado... La situación cómica, una vez planteada, era bastante clara para que pudiera prescindirse de las palabras. Y no era traicionar a Labiche reducir sus pequeños burgueses, lanzados en persecución de un sombrero de paja, a fantoches portadores de accesorios o de atributos, como los personajes de un ballet.

Una danza, *Le quadrille des lanciers*, formaba significativamente el centro del film. Su edición rigurosa estaba sincronizada con una canción anticuada y famosa, que uno canturrea a pesar suyo cuando se proyecta el film, sin música, y sería imposible que una orquesta acompañara este pasaje con un trozo de *Lakmé* o de *La valquiria*. René Clair había podido pasarse sin palabras, pero no sin la música. Sin embargo, después de este logro —que reeditó en seguida más débilmente otra adaptación de Labiche: *Les deux timides*—, el primer film sonoro de René Clair, *Sous les toits de Paris*, fue considerado como un manifiesto contra el cine hablado.

En sus comienzos, el cine hablado cien por ciento había fotografiado con frecuencia el teatro. Los directores de escena de Broadway habían sido llamados a Hollywood para registrar allí el repertorio. El público era hipnotizado por el diálogo y los actores, pero los técnicos criticaban esos ensayos torpes, cortados en escenas y en actos. Para compensar los enormes derechos que exigían los poseedores de patentes, se reducían al mínimo los tiempos de rodaje, lo que suprimía los efectos de edición tanto más cuanto que al principio se registraban sonido e imágenes en el mismo film. Por otra parte, los primeros aparatos sonoros estaban inmovilizados en pesadas cabinas insonoras; la desaparición de los *travellings* acababa de llevar la técnica veinte años atrás. *Sous les toits de Paris* reaccionó, quizá con exceso, contra esos errores.

Para protestar contra la anquilosis de las cámaras, el film empezaba con un largo *travelling* en la gran escenografía de estudio construida por Lazare Meerson, excelente colaborador habitual de Feyder y Clair. Al mismo tiempo que el aparato, un estribillo cantado a coro se alejaba y se acercaba en un "*travelling* sonoro" que demostraba también la sensibilidad de los procedimientos Tobis.

Aquí estaban asociados micrófono y cámaras. En otras partes, Clair los disociaba para reaccionar contra la manía del sincronismo. Cuando los héroes estaban lejos o separados del espectador por la puerta de cristales de una taberna, se les quitaba la palabra y los labios permanecían mudos. Se rompía intencionalmente un mechero de gas para sumergir la pantalla en la oscuridad y poder describir una gresca sólo por los ruidos y los gritos. Aplicando al sonido la famosa "elipsis" de *A Woman of Paris*, Clair creaba un tren menos por el paso de una humareda que por los chirridos de la locomotora y el rodar de los vagones.¹

Esas innovaciones fueron sorprendentes y admiradas. Con el tiempo se hicieron triviales, y su espíritu sistemático es hoy un tanto ingenuo, como un diálogo escrito a la ligera, liso como una acera y que los actores dicen mal. Lo que sigue siendo joven, encantador, seductor, es la pintura de los suburbios, de los buhoneros, de los oficios humildes, de los hoteles de paso, todo el "populismo" irónico y amable que le valió al film su renombre mundial.

Sous les toits de Paris, despreciado al principio por la ciudad que cantaba, pronto fue considerado en Berlín —según la publicidad de aquella época— como "el más bello film del mundo". Hasta el Japón se entusiasmó. La sencillez de la acción no obligaba a comprender los diálogos, y el pueblo humilde de París

¹ Entre los films franceses que después realizaron las mejores búsquedas de "contrapunto sonoro" hay que citar *Rapt* (1933), de Kirsanov, cuyo éxito no fue todo lo grande que merecían sus originales búsquedas.

tuvo para el extranjero un exotismo más fascinador que el, ya trillado, de los *cow-boys*. Se canturreaba en todas partes el estribillo que servía de *Leitmotiv* al film, *Sous les toits de Paris*, una música de Moretti, atrayente como la melodía de un baile popular.

Se había cometido el error de considerar este film como un manifiesto contra el cine hablado, ya que en su obra siguiente, *Le million* —de la que volveremos a hablar—, René Clair repitió un asunto casi idéntico al del *Chapeau de paille* para poder usar ciertos medios teatrales de los que había estado privado en su primera adaptación de Labiche: las frases ingeniosas, un diálogo abundante e improvisado pero sólido, y hasta las cancioncitas bailadas que son los *vaudevilles*. Pero esa repetición legítima fue bastante inteligente para que no se acusase a Clair de hacer "teatro filmado", así como no se había tildado de "cine cantante" *Sous les toits de Paris*.

El film pertenecía, no obstante, a ese género que había producido el triunfo de *The Jazz Singer* y que creó en el extranjero la afición a canciones cuyas palabras no era necesario comprender. Hollywood se orientó hacia las operetas y el *music-hall* filmado. Uno de los primeros triunfos en este nuevo género fue *Broadway Melody*, hábilmente dirigido por Harry Beaumont. Se creyó descubrir en él una primera aplicación del contrapunto audiovisual cuando la cara de una actriz se entristecía al escuchar un automóvil que se iba sin que se viese. Aquello no era, sin embargo, más que una repetición de los ruidos de entre bastidores, clásicos en el teatro.

El maligno Lubitsch comprendió en seguida que el cine sonoro permitía a Hollywood utilizar las operetas europeas de éxito. Formó con Maurice Chevalier y Jeannette MacDonald una pareja ideal, y en *Parade d'amour* adaptó una opereta francesa de Xanrof y Chancel. El film tuvo tal éxito que el rey Carol de Rumania adoptó, según se dice, su estribillo como una especie de himno nacional para sus ejércitos. No tardó Lubitsch en renovar ese éxito hábil y fácil con *Monte-Carlo*, *The Smiling Lieutenant* (según *Rêve de valse*), *One Hour with You*, *La viuda alegre*... Esos éxitos fueron muy imitados y Hollywood ganó mucho dinero. Pero el arte no se enriqueció.

En *The Jazz Singer*, Al Jolson se maquillaba con frecuencia como un "negro". Quizá fue esta circunstancia la que utilizó King Vidor para persuadir a un productor a realizar un film con cantantes negros auténticos. En el cine, los negros son obligatoriamente domésticos o músicos.

Vidor no se apartó, en cuanto al fondo, de las concepciones tradicionales de Hollywood: los hombres de color en su famosa *Hallelujah* son todos, como debe ser, pueriles, supersticiosos, ingenuos, sensuales, criminales, limitados. Los problemas de la "segregación" y de la semiesclavitud no se plantean en un film

en que se recoge el algodón cantando y bailando, como en el *music-hall*. Lejos de pintar "toda el alma negra", Vidor adopta en su guión los prejuicios de Broadway. Pero, dentro de sus límites, supo utilizar plenamente los dones y las personalidades de una excepcional compañía de cómicos, en la que figuraban la sensual Nina MacKenney y el noble Daniel Haynes.

La belleza de los *spirituals*, el ritmo africano de las danzas, la plástica perfecta de una raza reducida ordinariamente en los films a la comparsería, fueron para Europa una revelación que se manifestó sobre todo en las escenas al aire libre, muy numerosas, y Vidor utilizó ampliamente los paisajes del sur. Tal el episodio admirable en que dos hombres se persiguen en los pantanos para matarse. Hacía más intenso este drama un silencio puntuado por algunos gritos de pájaros, por el roce de las hojas y el ruido jadeante de los pies que se hundían en el cieno.

La flexibilización de la técnica permitió pronto utilizar mejor la potencia evocadora de los sonidos, y devolvió a la cámara su movilidad y al film la posibilidad de una edición complicada.

En tiempos de *The Jazz Singer* se había registrado el sonido en un disco. La huella sonora fotográfica, derivada de los descubrimientos ya antiguos de Eugène Lauste, permitió inscribir sonido e imágenes en una misma cinta, tanto para la reproducción como para el registro. En este último caso, ya lo hemos dicho, los inconvenientes hubieran sido más considerables que las ventajas. Para el "rodaje", se estableció la regla de registrar sonido e imágenes en films diferentes. Más tarde, fue dissociada la *banda sonora* misma, con la mayor frecuencia en tres bandas: palabras, música de acompañamiento, efectos sonoros. Se las fundió, por edición y sobreimpresión, sobre la huella sonora de los films destinados a la proyección.

Para no ser ya geminada, sino sólo sincronizada con el dispositivo de registro, la cámara puede recobrar su movilidad. Un hombre de teatro procedente de Broadway, Rouben Mamoulian, fue el primero en utilizar los recursos de esta técnica en *Applause*. Lewis Milestone lo hizo mejor aún adaptando una comedia de éxito de Ben Hecht, *Front Page*, que se desarrollaba en una escenografía única. Hallándose situado, a pesar suyo, en las condiciones que en otro tiempo buscaba el Kammerspiel, recurrió a soluciones análogas y, para romper la monotonía plástica de diálogos nerviosos y rebotantes, pero abundantes, organizó una verdadera danza de la cámara alrededor de los actores, innovación que produce un estarcido en los films "locuaces", como el procedimiento análogo que fragmentó sistemáticamente el corte y no tardó en caracterizarse por una cadencia pendular en que alternaban *campo* y *contracampo*.

El cine hablado transformaba también los estudios y los métodos de creación, acelerando una evolución comenzada unos

años antes. Durante mucho tiempo el estudio había sido una ampliación del taller de vidrio utilizado por Méliès en Montreuil, aun cuando la industrialización hubiera impuesto en todos los casos la luz artificial. A partir de 1915, se empezaron, sin embargo, a construir estudios sin vanos y techos de vidrio. El sonido hizo desaparecer las últimas vidrieras, porque el estudio debió convertirse en una caja estrictamente calafateada e insonorizada. Sin embargo, la multiplicación de los *travellings* imponía dispositivos complicados (carretillas, ascensores, grúas) manejados por numerosos maquinistas. La utilización de la película pancromática modificaba la técnica de la fotografía, del maquillaje y sobre todo de la iluminación. El principal operador había sido primero el que regula las luces. El sonido aumentó más el estado mayor técnico del realizador. Para un film hecho con cuidado, cada minuto de espectáculo registrado acabó por necesitar, por término medio, media jornada de trabajo. Se hizo necesario, pues, preparar minuciosamente el manuscrito de los films, para evitar toda pérdida dispendiosa de tiempo en el curso del "rodaje".

La elección del tema —que en otro tiempo se dejaba al realizador— se convirtió en Hollywood en un servicio de la producción que empleaba por sí solo decenas de personas. La transcripción en lenguaje cinematográfico del asunto elegido se confió a numerosos especialistas de la adaptación, del tratamiento, del corte, del diálogo. Sus manuscritos, largamente elaborados, preveían todos los detalles de imágenes o de sonido, para que pudieran establecerse presupuestos y empleo del tiempo. El cine hablado puso fin, así, de manera casi definitiva, a la improvisación que había caracterizado el período de los iniciadores. Los hombres de negocios se esforzaban (muchas veces en vano) por reducir el azar al mínimo.

El cine hablado tuvo también repercusiones sobre el volumen de la producción. En 1929 Wall Street había invertido 200 millones en los films de Hollywood. Cuatro años más tarde, ese total descendía a 120 millones. Hubo que reducir el número de films, que bajó de 900 o 1 000 en tiempo del cine mudo, a 500 o 600 con el hablado. Al mismo tiempo se rebajó el costo de producción medio, y las grandes compañías, que editaban un programa por semana, multiplicaron el número de los films "B", realizados en poco tiempo con un presupuesto pequeño. Para que la clientela las aceptase, se las reunía en "bloques" donde se colocaba, como "la flor y nata" del cine, un éxito de prestigio cuya publicidad valuaba el precio de costo por encima de un millón. Esas prácticas ya se habían establecido en tiempo de los iniciadores en Francia, Alemania, Italia y los Estados Unidos, pero el cine hablado acentuó el uso de una "locomotora" que arrastraba muchos vagones de "churros", para traducir la jerga de los explotadores

franceses, que a su vez traducían así la expresión norteamericana *block-booking* [alquiler o venta de films en bloque].

La disminución del número de films norteamericanos fue acompañada de una vuelta a la producción en los países en que habían, en tiempo del cine mudo, monopolizado las pantallas, pues el público exigía actores que hablasen su idioma. Para impedir este renacimiento de los cines nacionales (que estudiaremos más lejos), se hicieron en Hollywood, con actores de importación, versiones en lenguas extranjeras, y los Estados Unidos se pusieron a producir films en los países (Alemania, Inglaterra, Francia, etc.) donde tropezaban con la barrera creciente de los contingentes y las cuotas. Un gran triunfo adquirieron los Estados Unidos cuando la flexibilización de la técnica permitió a un actor hablar, por la voz de otro, un idioma que ignoraba. El *doblaje* permitió emprender la reconquista de los mercados perdidos en parte, y la importación de films norteamericanos doblados llegó a ser en los tratados de comercio firmados en Washington una verdadera cláusula de cajón.

El cine se había convertido en un asunto de Estado en un país donde Morgan y Rockefeller pasan por sostener cada uno a uno de los grandes partidos, el Demócrata y el Republicano, que ocupan alternadamente la Casa Blanca. Esos dos grupos financieros dominaron en todo caso las ocho grandes compañías de Hollywood. La Warner y la Fox intentaron, al principio del cine hablado, sacudirse esa tutela. Sostuvieron procesos largos y costosos que terminaron con la victoria de los monopolios.

Hollywood se había jactado durante algún tiempo de escapar a la crisis: el cine hablado fascinaba al público y los parados iban a buscar el olvido en las salas oscuras. Pero cuando se agotaron sus recursos por la prolongación de la crisis, las cifras de los negocios se desplomaron. Las grandes sociedades tuvieron que recurrir al Chase National Bank de Rockefeller o a la Atlas Corporation de Morgan. Se les impusieron reorganizaciones draconianas que acabaron de poner la producción bajo el control directo de un puñado de financieros. Más lejos veremos las consecuencias, en el dominio artístico, de una evolución que acabó por convertir a Hollywood en un feudo de Wall Street.

QUINCE AÑOS DE CINE NORTEAMERICANO (1930-1945)

Diálogos, canciones, música, obligaban a recurrir al teatro. Esto trajo consigo más de un error, pero fue tan indispensable como en los tiempos de Méliès. E hizo nacer géneros nuevos. La opereta, inaugurada por Lubitsch, aportó poco al arte. Un género vecino, la revista de *music-hall*, fue más fecundo, gracias sobre todo a Busby Berkeley, coreógrafo llamado a Hollywood por la Warner. Dirigió, entre otras cosas, los ballets de *Buscadoras de oro*, de Mervyn Le Roy y *42nd Street*, de Lloyd Bacon. Rompiendo el marco estrecho del escenario, variando los ángulos de la toma de vistas, utilizando escenarios giratorios y piscinas, Busby Berkeley formó, con las disciplinadas tropas de sus bellas danzarinas, curiosas figuras geométricas que evocaban rodajes y las bobinas de las dinamos eléctricas.

El *music-hall* renovó el personal cómico. Eddie Cantor rodeó sus payasadas un poco irritantes de muchachas amablemente desnudas. La irrupción en la pantalla de los hermanos Marx fue un acontecimiento.

Estos comediantes, ya experimentados, continuaron después de Mack Sennett la tradición de la insensata comicidad anglosajona, y hasta rebasaron los límites de lo insensato. Groucho fue la caricatura del hombre de negocios, y decía chistes de almanaque, Chico, un tipo de italiano emigrado, y el asombroso Harpo, un mudo con peluca rubia, estaba poseído por el frenesí de la destrucción, la glotonería y la salacidad. Estos payasos hicieron gran uso de la utilería o de los trucos extravagantes: el soplete de soldar que se sacaba encendido del bolsillo, el teléfono devorado en un acceso de cólera, la habitación demasiado estrecha donde hay que estar uno encima de otro, etcétera.

Cocoanut y *Animal Crakers* fueron un cúmulo de fantasías delirantes llevadas a un ritmo endiablado. Se limitaban en gran parte a filmar los dos espectáculos de ese título que anteriormente habían estado en el cartel durante varios años. Poco después los cómicos llegaron a su culminación con *Duck Soup*, donde Groucho encarnaba a un dictador bastante parecido, en ciertos aspectos, al de *El último multimillonario*. La declaración de la guerra, con su Parlamento que cantaba y bailaba al ritmo de un espiritual negro ¡*Queremos la guerra!*, valía tanto como la batalla extravagante en que el general Groucho, después de haber tirado sobre sus propias tropas, compraba por un dólar el silen-

cio de los testigos. En *A Night at the Opera* los Marx ya daban señales de fatiga, que se acusaron pronto. Sus *gags* se hicieron laboriosos.

Los hermanos Ritz, que los imitaron, fueron payasos sin originalidad y sin talento.

Laurel y Hardy, que empezaron a fines del mudo, continuaron la tradición de Mack Sennett, sin innovar mucho. Fueron la pareja tradicional del gordo y el flaco, del áspero y del tímido. Al frenesí de los Marx opusieron durante algún tiempo una lentitud cómica, con tiempos de pausa y reflexión en las luchas y las destrucciones. Pero les faltó un poco el aliento para sus grandes films. Decaídos, envejecidos, machacones, no cayeron nunca, sin embargo, en el bajo nivel de sus sucesores: Abbott y Costello, esos "dos tontos" que entre 1940 y 1952 ocuparon el primer lugar entre los *money making stars* norteamericanos.

Buster Keaton y Harold Lloyd perdieron pronto, con el cine hablado, su boga. La poderosa comicidad de W. C. Fields (*Million Dollars Legs, Las alegrías de la familia*) le dio por algunos años demasiado breves un lugar privilegiado. Era un individuo enorme, lleno de whisky y de insolencia, que evolucionaba con un humor autoritario en las situaciones más extravagantes. En uno o dos films tuvo por compañera a la abundante rubia Mae West, personalidad truculenta y muy fina bajo su aparente vulgaridad.

No tardó el arte cómico norteamericano en sufrir una crisis grave, sin duda a causa de haber abandonado los métodos de Mack Sennett, el de la *commedia dell'arte*, el de la formación de los comediantes, por las series de corto metraje, de una expresión fundada en el gesto.

Sólo Charles Chaplin escapó a la decadencia. Su primer film sonoro, *City Lights*, no fue hablado. Este mimo genial, que podía decirlo todo con gestos, temía, al emplear palabras, no ser comprendido por el planeta entero. En *City Lights* contó la historia de un vagabundo, de una joven ciega y de un hombre rico feroz por lo general, pero sentimental y caritativo en la embriaguez. Al principio del film el vagabundo sacaba al millonario del agua, pero a su vez caía en ella, con la piedra al cuello. Historia que se parece al destino con que Hollywood amenazaba al genial Chaplin, que llegaba a sus mayores alturas trágicas en el desenlace: un vagabundo que acaba de salir de la cárcel, del que se burlan los chiquillos, que al perder su bastoncito perdió toda su dignidad y que se encuentra cara a cara con la ciega, que gracias a él recobró la vista.

Modern Times señaló una nueva orientación en su obra. Superando lo trágico individual, que había sido lo suyo desde *The Kid*, se elevaba a los grandes temas del mundo contemporáneo. Cosa que los estetas juzgaron poco conveniente y los políticos peligroso.

Aparentemente, el asunto de *Modern Times* era el conflicto del hombre con el maquinismo, como la *Metropolis* de Fritz Lang, o ciertos pasajes de *À nous la liberté* de René Clair. Pero el universal Chaplin se las entendía sobre todo con un mundo inhumano por su organización basada en la ganancia. El film carecía un poco de unidad. Se componía por una parte de *sketches* que repetían ciertos temas antiguos: *The Rink*, *Caught in a Cabaret*, etc. Estos divertimientos por el estilo del ballet eran quizá precauciones oratorias. La censura habría admitido mal que ocupara demasiado lugar el tema central. Las mejores escenas fueron, sin embargo, las que lo trataron: Chaplin vuelto loco por lo absurdo del trabajo en cadena; Chaplin dirigiendo a pesar suyo a los manifestantes; la máquina de comer estropeada que abofetea la trágica cara trastornada de Chaplin, imagen de la crisis en que se debatían entonces los Estados Unidos y el mundo.

Antes que terminase la crisis se anunció la guerra. Su inminencia dominó *The Great Dictator*, donde Chaplin, renunciando a toda metáfora, atacaba de frente a Hitler y el hitlerismo. El film fue terminado en el momento en que las tropas alemanas entraban en París y proyectado poco después en unos Estados Unidos no beligerantes donde eran poderosos los aislacionistas. Chaplin fue acusado de belicismo, tratado de judío y de no norteamericano. La crítica fue hostil. Pero la dramática actualidad del asunto conquistó al público. Chaplin representaba en el film a dos hombres de pequeño bigote: el tradicional Chaplin (un pequeño barbero judío) y un Adolf Hitler a la vez aterrador y grotesco. Se desencadenaba el terror cuando el barbero y su prometida eran acosados, en las calles desiertas, por la voz gigantesca de Hinkel-Hitler que llamaba al pógrom y a la matanza. Lo ridículo tenía su lugar en las tradicionales batallas de tartas de crema entre el Führer alemán y Mussolini. La risa es un legítimo medio de lucha contra los tiranos.

Contra el último mohicano, contra el superviviente de los primeros pioneros, los puritanos desencadenaron una nueva campaña que tomó por pretexto un asunto privado.

Monsieur Verdoux nació en un ambiente de persecución. Este film tiene en la obra del gran cómico el lugar de *Le misanthrope* en la obra de Molière. Esta paráfrasis de la vida de Landru, situada en Francia por precaución oratoria, ataca ciertos aspectos de la vida norteamericana. Chaplin abandonaba su personaje por el de un guapo viejo de elegancia anticuada, cínico y feroz, muy próximo a su primera creación con Mack Sennett. Eisenstein había señalado la ferocidad como un rasgo permanente de Chaplin. Era esencial en aquel criminal anarquizante, cajero de banco despedido que continúa los negocios por el crimen, que es otro medio de hacerlos. La obra es salvajemente negadora, amar-

ga, desesperada. Verdoux es la inteligencia, no la sabiduría: caricaturiza en su personaje a todo un régimen y lo condena. La emoción y el drama dominan una obra desgarradora y amarga.

Verdoux reforzó las campañas contra Chaplin. El destino de ese genio aislado en un mundo hostil es trágico. Se preguntaba uno si las persecuciones lo dejarían proseguir su obra. Pero su igualdad en el genio, desde sus humildes comienzos cómicos hasta la grandeza trágica de sus últimos films, contrastaba con el fuego de virutas de los talentos de Hollywood, al día siguiente del cine hablado.

La capital del cine norteamericano, a la vez que buscaba en el teatro géneros nuevos, continuaba sus éxitos recientes. El cine hablado dio un nuevo florecimiento al film de gánsteres con *Big House*, *Little Caesar*, *Scarface*...

Big House era la historia de una rebelión de presidiarios. El ruido de las botas herradas de los presos en marcha, el ruido de las escudillas metálicas, los gritos que preludian la rebelión, fueron, al principio del cine hablado, revelaciones, mientras que el film orientaba —relativamente— el género hacia la crítica social. Camino que siguió Mervyn Le Roy, antiguo hombre de teatro que, después de *Little Caesar*, atacó los presidios inhumanos de ciertos estados norteamericanos en *Soy un fugitivo*. El tono era el de un reportaje de una historia verdadera en la que Paul Muni encarnaba la víctima trágica de un error judicial. Esta requisitoria violenta revelaba con sus presidios espantosos unos Estados Unidos reales, ausentes con excesiva frecuencia del lujoso Hollywood.

En la revista de gran espectáculo *Gold Diggers of 1933*, que Mervyn Le Roy dirigió después con Busby Berkeley, se vio, en el mundo fantástico del *music-hall* y de los desfiles de bellas muchachas, intervenir la vida real con dos canciones dramáticas sobre el desempleo y la guerra. Después, aquel hombre de talento se hizo productor y no firmó más que obras secundarias o mediocres, fuera de *La ciudad ruje*, historia dramática de un linchamiento.

Howard Hawks, antiguo aviador, dio, al principio del cine hablado, la obra maestra del film de gánsteres, *Scarface*, con un guión directamente inspirado al guionista Ben Hecht por la historia del bandido Al Capone. El relato claro, corrido, violento, daba pruebas de una facilidad de estilo bastante rara al comienzo del cine hablado. Este himno a la ametralladora triunfante se quedó en el límite del gran logro, sin llegar a ser una verdadera obra maestra. Hawks se destacó más tarde en la comedia ligera (*Bringing up Baby*), en los films de guerra (*Dawn Patrol*, *Air Force*) y de aviación (*Only Angels have Wings*). En todos esos géneros manifestó el raro don de crear un tipo con algunos detalles, un gusto vivo por las escenas brutales y un notable sentido del

relato. Este estilista mancilló a veces sus cualidades en producciones comerciales, que en otro tiempo hicieron que la crítica despreciase o ignorase a este realizador que superó a King Vidor, entonces demasiado alabado. Habría tenido más éxito si la sobriedad de su relato hubiera tenido más calor humano. Pero aun siendo brutal a veces, el viril Howard Hawks sabe ver y hacer ver a los hombres.

La guerra y la aviación, especialidades de Howard Hawks, sirvieron a los brillantes comienzos de Lewis Milestone, realizador de origen ruso, que empezó dirigiendo para el multimillonario aviador Howard Hughes *Los ángeles del infierno*. Este éxito fue superado por *Sin novedad en el frente* que, sin tener toda la autenticidad de *Westfront 1918*, de Pabst, era, sin embargo, muy humano, generoso. Hemos dicho las cualidades de *Front Page*, de Milestone. Su adaptación de *Lluvia*, según Somerset Maugham, tuvo acento, como ciertos pasajes de *El general murió al amanecer*. Sus films, que entonces eran poco numerosos, casi siempre contenían trozos estimables.

La boga del film de guerra no duró mucho. El vuelo del film de gángsteres se cortó pronto. El *Código del pudor*, de William Hays, promulgado en 1930, había sido durante algún tiempo letra casi muerta. A partir de 1935, se reforzó el control financiero sobre la industria y la Legión de la Decencia, fundada a requerimiento del Papa por los obispos norteamericanos, desató una violenta campaña que llevó a la aplicación rigurosa del Código. El gángster se hizo moralizador. Al lado de ciertas pistolas ametralladoras había una Biblia. Los desfiles de bellas muchachas fueron contingentados, así como sus desnudos y la duración de sus besos. Se transformó el erotismo en fetichismo, sustituyendo el *sex appeal* por la *pin-up girl*.

Como la censura y los códigos no se aplicaron contra los films de terror, cuyos tipos fueron Frankenstein y Drácula, el género se repitió en seguida, como el vecino de los films de trucos (*King Kong*, *El hombre invisible*). Y Hollywood, aprovechando la libertad del diálogo, se orientó más que nunca hacia el repertorio.

Los éxitos de Broadway y todos los *best-sellers* presentes o pasados fueron filmados sistemáticamente. De ahí resultaron algunos logros honorables. En Europa se tiende demasiado a atribuirlos a la personalidad del director de escena, siendo así que los *directors* norteamericanos, al contrario de los realizadores europeos, se limitan con la mayor frecuencia a dirigir a los actores y no tienen en sus manos todos los elementos artísticos de un film, que se dejan al *producer*. El asunto, la adaptación, la interpretación, la perspicacia del productor, o una serie de felices casualidades, fueron con la mayor frecuencia las verdaderas razones de esos éxitos.

En *Back Street*, el sentimentalismo de la novela de Fannie

Hurst y la emocionante creación de Irene Dunne se antepusieron a la diligencia de J. M. Stahl; *Verdes pastos* fue tan "negra" como es "Luis XV" una cómoda 1900; más que al mediocre Keighley su logro se debió al autor M. Conelly. *Viaje sin regreso*, de Tay Garnett, fue una hábil y sensible adaptación de una novela de amor místico de Robert Lord; se habló de obra maestra; fue un desayuno de sol. *Peter Ibbetson*, excepcional logro de Hathaway, adaptaba con pasión y delirio una antigua historia de amor loco, contada en otro tiempo por George du Maurier; *Winterset*, donde Santell filmó con grandes medios materiales un éxito de teatro. A veces también un guión bien logrado tuvo más importancia que el realizador: tal el de Ben Hecht para *Viva Villa*, que dio honores, más que a Jack Conway, a México y quizá también a los fragmentos del film de Howard Hawks. Y *Cabalgata* fue la exaltación del imperialismo británico por el dramaturgo Noel Coward antes de ser una obra pomposa y cuidada de Frank Lloyd. En muchos casos, los guionistas se impusieron a los *directors*. Pero la tentativa que hicieron dos de los mejores, Ben Hecht y Mac Arthur, de organizar en Nueva York una competencia con Hollywood, en que los autores serían los reyes, no tuvo futuro, a pesar del valor de los films un poco demasiado cerebrales que dirigieron: *Crimen sin pasión*, con Claude Rains y Margo, y *The Scoundrel*, con Noel Coward.

Stahl, Keighley, Santell, Conway y hasta Frank Lloyd o Tay Garnett son personalidades desdeñables, lo mismo que Hathaway, que fue también el realizador de un gran éxito comercial, *Los tres lanceros de Bengala*, y que sin embargo es importante; George Cukor, procedente de Broadway y que supo adaptar bien su experiencia de hombre de teatro a una serie de excelentes adaptaciones: *Los convidados de las ocho*, comedia dramática en la que se traslucía el drama de la crisis económica; *Little Women*, adaptación encantadora de la insípida novela; un honrado *David Copperfield*; *Camille*, en la que estuvo arrolladora la Garbo; *Vacaciones*, buena comedia de costumbres. Podría creerse que Cukor tuvo siempre buen gusto si no hubiera cometido algunos errores poco excusables: en primer lugar su carnavalesco *Romeo y Julieta*.

En 1930-1935, Rouben Mamoulian pudo causar ilusión. Este hombre de teatro, llegado de Broadway y de la ópera Eastman-Kodak de Rochester, logró, después de *Applause*, una obra perfecta: *Las plazuelas de la ciudad*. El film, que era muy emocionante, fue servido por un guión de Dashiell Hammett, una fotografía muy bella y la cara entonces desconocida de Sylvia Sydney, que decía en el locutorio de una cárcel todo su amor al joven Gary Cooper, tras la sombra de una reja. Los gángsteres superhombres o feroces de Sternberg y Hawks eran allí conmovedores y sentimentales. Después fue *Doctor Jekyll*, decepcionante

a pesar del brillante *travelling* inicial, que identificaba al público con el héroe, y la curiosa "escenografía sonora" de las cristalerías tintineantes. Mamoulian hizo después una serie de films comerciales, a veces danzantes y musicales. De esa decadencia total se salvará quizá su *Becky Sharp*, según Thackeray, por el empleo —un poco ingenuo— del color en finales dramáticos: el anuncio de la batalla de Waterloo colorea en rojo la *Vanity Fair* de un baile militar.

King Vidor cayó en el comercio casi tan de prisa como Mamoulian. *Street Scene* fue la adaptación hábil de una comedia de Elmer Rice. Vidor gastó mucha energía y convicción para poder emprender *Our Daily Bread*. El film, financiado por los actores y el realizador, trataba problemas de desempleo y proponía para ellos una solución por la vuelta a la tierra, la cooperación y la plegaria. La evasión del estudio, algunos bellos logros de edición, no hicieron, sin embargo, de esta obra ingenuamente predicadora un gran logro artístico. Después de este fracaso comercial, Vidor renunció. Ni sus *westerns* (*Texas Rangers*) ni sus melodramas (*Stella Dallas*) son defendibles. En Inglaterra, con *La ciudadela*, según la novela de Cronin, volvió, no obstante, a encontrar la sombra de su antiguo talento, pero la ferocidad no salvó a sus tecnicolores: el *Northwest Passage* o *Duel in the Sun*.

Frank Borzage quizá dio más que Vidor, habiendo prometido menos. Sin ninguna pretensión de genio, este antiguo *cow-boy* de los primeros *westerns* no se contentó ya con pintar con calor la intimidad amorosa, sino que muchas veces la situó en el tiempo y en la sociedad. Después de un *Adiós a las armas*, adaptación de una obra de Hemingway, *Little Man What Now?* trazaba, según una novela de Fallada, una pintura aceptable de la Alemania de 1920. Su obra maestra fue sin duda *Man's Castle*, cuadro casi directo de los Estados Unidos de los parados, totalmente impregnada de poesía, pero también de verdad, que interpretaban Loretta Young y Spencer Tracy. Después, bruscamente, Borzage pareció perder interés por el cine. "La gran culpa de algunos realizadores es tomarse demasiado en serio", declaró amargamente, en vísperas de la guerra, aquel creador resignado en adelante al oficio de fabricante, hasta que murió.

Entre 1930 y 1940 Sternberg conoció en Hollywood una lenta, dramática, pero resplandeciente decadencia. Había llevado de Alemania a Marlene Dietrich, después de *Der blaue Engel*, e hizo de aquella muchacha entrada en carnes una misteriosa criatura de mejillas hundidas, una nueva *vamp*, un mito. Como en *Frankenstein*, el monstruo anonadó a su creador. De *Morocco* en *Shanghai Express*, de *Dishonored* en *The Scarlet Empress*, Sternberg naufragó en las plumas y los encajes de una Marlene divinizada. Dirigió sin su ídolo *An American Tragedy*, según Dreiser, y *Crime and Punishment*, según Dostoievski, igualmente mediocres. Sus cantos

del cisne, *Shanghai Gesture* y *The Saga of Anhatan*, fueron las trágicas caricaturas que de sí mismo hizo un creador devorado por el estetismo, los procedimientos y los tics.

Los primeros años del cine hablado habían desplazado, con algunos grandes hombres, reales o supuestos, ciertos géneros antiguos y nuevos. Después del hirviente período de los descubrimientos y de las tentativas, vino el de una cierta estabilización, que tuvo lugar después de 1934, cuando la crisis hubo llegado a su punto más bajo. Hollywood, que esperaba una nueva prosperidad, que en efecto le aportó la guerra, recobraba un tanto su antiguo optimismo.

El género norteamericano que predominó en la preguerra fue la *comedia ligera*, nuevo avatar del *vaudeville* boulevardero francés y de sus equivalentes de Londres o de la Europa central. El astuto Lubitsch lanzó el género filmando, entre un *Rêve de valse* y una *Viuda alegre*, un *vaudeville* del austrohúngaro Lazlo Aladar: *Trouble in Paradise*, brillantes y cómicas desdichas de estafadores internacionales. Este discreto moderno, este cóctel de palabras ingeniosas y de situaciones escabrosas, esta lujosa atmósfera de Palace, tuvo gran éxito tanto en Europa como en unos Estados Unidos algo escandalizados por aquella inmoralidad. Lubitsch se apresuró a explotar el camino que había abierto filmando *Design for Living*, de Noel Coward, que fue un éxito, pero no así *La octava mujer de Barba Azul*, según Alfred Savoir; su antisoviética *Ninotchka* —en que hizo sonreír a Greta Garbo—, o su adaptación de *Divorciémonos*, de Victorien Sardou, que empezaba con una puerta de W.-C. Su vulgaridad y pesadez le impidieron ser el rey de la comedia ligera, como lo había sido de la opereta filmada.

El guionista Dashiell Hammett, perfecto escritor y creador de la Serie Negra, moralizó *Trouble in Paradise* sustituyendo sus ladrones de diamantes con una pareja de detectives cómicos (Myrna Loy y William Powell) en *The Thin Man*. El film, que tuvo un éxito enorme, fue dirigido por van Dyke. El guionista y el realizador lo explotaron en varios films donde volvió a encontrarse a la pareja de actores en los mismos papeles y en situaciones análogas. La boga de *The Thin Man* aún fue superada por *It Happened One Night* 1933, que se convirtió en la comedia ligera tipo.

Frank Capra había abordado todos los géneros. Al principio del cine hablado, *Miracle Woman* fue una vigorosa sátira de ciertas sectas religiosas. En su fantástica *Lady for a Day*, transformó a los gánsteres en benefactores de *vaudeville* y este éxito lo asoció para lo mejor de su carrera con el guionista Robert Riskin.

It Happened One Night 1933 renovaba la vieja fábula de Cenicienta. Un periodista de pocos recursos materiales se casaba con una deliciosa e insoportable joven multimillonaria después de

80 minutos de riñas y desavenencias, con gran alegría de un padre excéntrico y riquísimo. Esos fantoches eran clásicos en Hollywood; pero fueron renovados por el brillante diálogo de Robert Riskin, su sentido de las situaciones cómicas y su gusto por una sátira contenida en los límites del conformismo. Esta comedia, realizada con pocos gastos, fue un enorme éxito monetario. Riskin y Capra reincidieron transformando su joven heredera en un multimillonario áspero y el periodista en una reportera de escándalos. Éste fue *Mr. Deeds goes to Town*, cuyo éxito superó aún al de *It Happened One Night* 1933.

Durante toda la preguerra Hollywood iba a agitar sus títeres con diversos disfraces, sustituyendo a veces las riñas de los novios por las de un matrimonio rico.

Bringing up Baby, de Howard Hawks, *This Awful Truth*, de Leo MacCarey, *Vacaciones*, de George Cukor, *La vida fácil*, de Mitchell Leisen, figuraron entre los logros de la comedia ligera, llamada también "sofisticada". Se abusó del género, que llegó a ser repulsivo por sus eternas repeticiones. La sofisticación fue una forma de propaganda. Esas comedias ligeras transportaban al público a un mundo confortable, que no tenía más preocupación que el discreteo, y lo convencían de que todo norteamericano podía ser no sólo presidente de los Estados Unidos, sino casarse con una mujer rica. Se demostraba que los multimillonarios eran inocentes insensatos cuya extravagancia no excluía ni la beneficencia ni la bondad; las bufonadas de Capra y Riskin eran también respetuosas para las familias Rockefeller o Morgan, amas de Hollywood, como no habían podido serlo en otro tiempo los bufones para sus monarcas.

En *Mr. Deeds goes to Town*, un parado en rebelión acaba de asesinar al heredero de un multimillonario. Éste se conmueve hasta las lágrimas y decide consagrar su fortuna a los que no tienen trabajo. Pero los malos quieren su pérdida y su dinero. Lo llevan ante la justicia. Su buen sentido de hurón lo hace absolver, y puede consagrarse a su apostolado.

En *You Can't Take It with You* (filmación de un *vaudeville* de Broadway), un multimillonario malo persigue a una familia de insensatos, porque su hijo quiere casarse con la hija de aquéllos. Un abuelo moralizador apacigua el conflicto con sus predicaciones. El multimillonario, aprendiendo a tocar la ocarina, se convierte en un inofensivo filántropo.

Voltaire, al escribir *Candide* o *Micromégas*, utilizaba apólogos graciosos para ocultar a la censura ideas audaces. Capra y Riskin utilizaban fábulas antiguas (*Cenicienta*, *Don Quijote*) para someterse a la censura, pero también para imponer al público ciertas ideas. Su propaganda no hubiera sido admitida fácilmente sin la farsa que la envolvía y sin ciertas "críticas sociales" que fueron "coberturas" más bien que audacias. Enseñaron, por la risa,

que todo estaba lo mejor posible en la mejor de las democracias, donde los parlamentos saben domar los malos designios de los trusts (*Mr. Smith goes to Washington*). Robert Riskin no colaboró en ese film, cuyo guión es de Sydney Buchman. Contiene muy bellos pasajes y es quizá la obra maestra de Capra. Los dos hombres cometieron el error de ceder demasiado a su gusto por la predicación, que hizo de *Last Horizon*, adaptación de una novela de James Hilton, una alegoría aburrida y ridícula; *Meet John Doe*, igualmente predicadora, fue un llamamiento a la "buena voluntad", bastante alejada de la verdadera democracia. Sin embargo, el conjunto de sus films fue característico del liberalismo del período rooseveltiano.

Capra había sido un *chef* de escuela, el maestro de la comedia ligera, pero John Ford y Wyler fueron personalidades.

John Ford, de origen irlandés, especialista en *westerns* durante mucho tiempo, producía desde 15 años antes, con suerte diversa, films sin gran originalidad ni novedad, cuando dos éxitos: *The Lost Patrol* y *The Whole Town's Talking*, llamaron la atención sobre su nombre. *The Whole Town's Talking* es un *vaudeville* de gánsteres escrito por Robert Riskin y que hubiera convenido mejor a Capra. Lo que no impidió que Ford hiciera de él una atrayente comedia en la que Edward Robinson hacía el doble papel de un bandido y de su sosia. *The Lost Patrol*, film de una clase muy superior, mostraba a doce hombres cercados por árabes en el desierto y exterminados poco a poco. El guión había sido escrito por Dudley Nichols, periodista y narrador de cuentos establecido en Hollywood por el cine hablado. Los productores de la RKO no creían en una historia sin amor y sin mujeres. Pero John Ford, entusiasmado con el asunto, lo rodó en condiciones materiales mediocres, y sin recibir más sueldo que un porcentaje sobre ganancias hipotéticas. El guión, un poco palabrero, aprovechaba las lecciones del *Kammerspiel* y de los suecos. Utilizaba, con la regla de las tres unidades, un elemento natural —el desierto poblado por enemigos invisibles— como principal personaje del drama. La muerte y la fatalidad, los irrisorios esfuerzos de los hombres para escapar de ellas, fueron los temas esenciales de esa obra, como ya habían sido los de un film anterior del mismo equipo: *Men Without Women*, historia de un submarino hundido.

The Lost Patrol fue un gran éxito monetario. Ford y Nichols convencieron a la RKO para que les dejase adaptar, con el pequeño presupuesto de 200 000 dólares, *The Informer*, según una novela de Liam O'Flaherty; les preocupaba ese asunto desde hacía años. El público se enfurruñó primero. Después vino el éxito repentino, consagrado por varios Óscares. En Dublín, en 1916, un bruto que quiere partir para los Estados Unidos denuncia a la policía inglesa a un revolucionario irlandés. Desenmascarado,

llevado ante un tribunal secreto, el soplón confiesa y recibe su castigo.

Más aún que *The Lost Patrol*, *The Informer* había sufrido la influencia del Kammerspiel. Dudley Nichols, muy impregnado de cultura europea, respeta aquí también la ley de las tres unidades, proporcionando la del lugar un Dublín brumoso y pesado, enteramente realizado en estudio, como en los viejos films alemanes. La fotografía de Joseph August, toda en contraluces y en claroscuros, se inscribía en la gran tradición germánica, la de Carl Freund, en otro tiempo operador de John Ford. El símbolo tuvo, en fin, un lugar considerable. Según Nichols, el acto de dejar ciego a Gypo está subrayado por el ciego presente en el momento en que el soplón recibe el premio de su delación, y que le persigue después como un remordimiento. Detalle que puede compararse con el payaso testigo del momento en que se conocen los dos héroes en *Der blaue Engel* y que profetiza la decadencia del Profesor.

The Informer, que la mayor parte de los historiadores y críticos norteamericanos consideran la obra maestra de la preguerra, es, en gran medida, repetición y adaptación de experiencias ya antiguas. No todas las partes del film soportaron igualmente la prueba del tiempo, severa para los efectos grandilocuentes y las escenografías de estudio. Max Steiner escribió para la obra, según la técnica de los dibujos animados, una música que le dedicó y que subrayaba, por ejemplo, cada vaso de alcohol con armoniosos glu-glus. Estos efectos eran vulgares y han llegado a ser grotescos. Pero queda la sinceridad de Ford al parafrasear la historia de Judas en una Irlanda que le llegaba tanto al alma como a Griffith el Sur.

Después de ese éxito, John Ford y Nichols sufrieron tres fracasos artísticos y comerciales sucesivos con: *The Prisoner of Shark Island*, *Mary Stuart* y *The Plough and the Stars*. Desalentado por el fracaso de este último film, en el que había querido secundar *The Informer*, John Ford renunció a las búsquedas estéticas y fotográficas que habían señalado aquellas obras, para caer en el comercio manifiesto, con un film para Shirley Temple (*We Willie Winkie*), lo mismo que con *Hurricane*, *Cuatro hombres y una plegaria*, *Patrulla submarina*, etc. Su decadencia fue tal, que se le dedicó al despreciado género de los *westerns* que había marcado sus difíciles comienzos. Pero Dudley Nichols sacó de una banal historia de diligencia atacada un guión excelente, y *Stage Coach* fue uno de los mejores films de Ford. Era una variación de su tema favorito: un grupo de hombres (en otras partes un individuo solo) se encamina hacia su destino, que es una cita con la muerte, observando la regla trágica de las tres unidades. El lugar único fue la diligencia, en la que se encontraban varios tipos perfectamente caracterizados: el jugador, el agente

viajero, el médico alcohólico, la prostituta, el postillón, el banquero sin escrúpulos, la mujer joven. Y los grandiosos paisajes de Nuevo México, sus peñascos en forma de ruinas, sus cactus gigantescos, dominaron las cabalgadas polvorientas del vehículo y de los indios. El solemne *Young Mr. Lincoln*, el ingenuamente abigarrado *Sobre la pista de los mohawks*, son obras menores. Pero no *Grapes of Wrath*, que adaptaba una novela de Steinbeck; puede pensarse que el film no hubiera sido nunca emprendido por Hollywood si el libro no hubiera batido, en esta ocasión, todos los récords de venta.

Ford volvía a encontrar en esa obra maestra de la literatura norteamericana un tema vecino al de *Stage Coach*: un grupo de hombres (una familia de campesinos expulsada de sus tierras por los banqueros) sale en un vehículo (un viejo camión) en busca de su destino, el desempleo y la miseria a través de un desierto hostil (los Estados Unidos con sus instituciones, sus grandes propietarios, su policía). Varios tipos son inolvidables. En primer lugar la madre (Jane Darwell) y el hijo (Henry Fonda). Ford se interesó más por el tema "eterno" que por el tema social particular de la novela. Una parte de su film se pierde en investigaciones técnicas, y la fotografía en claroscuro de Gregg Toland era demasiado complicada para convenir verdaderamente a un asunto sobrio y desnudo.

El operador y el realizador llevaron más lejos aún sus búsquedas estéticas en *The Long Voyage Home* "condensado" por Dudley Nichols de cuatro comedias de Eugene O'Neil. La manera negra, la eliminación de los movimientos del aparato, la utilización de la profundidad de campo, los ocuparon tanto que olvidaron dar la vida a los personajes inhumanos a fuerza de ser tenaces, o se decidieron a la más trivial vulgaridad en ciertos detalles, como esa "sensual" mujer de los trópicos de la primera imagen...

En vísperas de Pearl Harbor, John Ford obtuvo el mayor éxito comercial de su carrera adaptando *How Green was My Valley*, novela inglesa de Llewelyn dedicada a los mineros galeses. Esta obra predicadora y pueril, donde el patrono de la mina pide respetuosamente, para su hijo, la mano de la hija de un obrero, es, a pesar de ciertos logros técnicos y de sus innumerables Óscares, vulgar y mediocre.

William Wyler, que fue desde la preguerra hasta la posguerra el mejor realizador norteamericano, nació en Francia y la abandonó a los 20 años para buscar fortuna en los Estados Unidos, cerca de su tío Carl Laemmle. Este parentesco no lo dispensó de aprender su oficio en empleos oscuros. Wyler, que dirigió sus primeros films al final del cine mudo, acabó por encontrar su camino en las adaptaciones: *These Three*, según una comedia de Lilian Hellman; *Come on and Get It* —en colaboración con Howard Hawks—, según una novela de Edna Ferber; *Dodsworth*,

según Sinclair Lewis, etc. Wyler tomó esos asuntos en serio y acentuó su psicología y hasta sus aspectos sociales. Sus actores —a quienes dirigía muy bien— y sus excelentes operadores —Maté y Toland— estuvieron subordinados a la obra. El realizador, a diferencia de Ford, se abandonaba poco a los efectos, lo que le hizo ser considerado incoloro, solícito, por capaz y convencido que fuera.

Su mejor film de la preguerra fue *Dead End* (1937), adaptación de una comedia de Lilian Hellman que pintaba la vida dramática de los niños pobres a la sombra de los lujosos rascacielos. *Jezebel* (1938) contenía, con una perfecta creación de Bette Davis, una patética reconstrucción de una epidemia en el Sur, hacia 1860. *Wuthering Heights* (1939) adaptó con loable discreción, pero con algo de frialdad, la ardiente novela de Emily Brontë... Después, tras *The Westerner* (1940), film honorable, y la muy mediocre *La carta* (según Somerset Maugham, 1941), Wyler llegó a una áspera grandeza en *Little Foxes* (1941), adaptación de otra comedia un poco melodramática de Lilian Hellman a la que su talento y el de Bette Davis supieron dar cierta aspereza humana y social. Pero, por primera vez en su obra, quizá bajo la influencia de John Ford y de Orson Welles —cuyo operador Gregg Toland empleaba él entonces—, Wyler supeditó la técnica fotográfica a su asunto.

Sin duda por haber dado más importancia al fondo que a la forma la obra de Wyler, a diferencia de la de Ford, sólo por accidente cayó en la mediocridad: pero la honradez y la sinceridad no constituyen por sí solas el genio. Su talento es robusto, pero cuidadoso y sin gran originalidad. Su obra carece de unidad fundamental, de *Leitmotiv* o de voluntad de presentar un panorama de la sociedad: sin la firma, ¿quién podría atribuir al mismo autor *Dead End* y *Wuthering Heights*?

A diferencia de Sternberg o de Stroheim, tan profundamente alemanes, el francés Wyler es típicamente norteamericano, como el siciliano Capra, o el irlandés John Ford (puestos a un lado algunos films). Hollywood, durante la preguerra, sufrió menos influencias que en tiempos del arte mudo. Recurrió a los realizadores extranjeros limitándose casi a los alemanes proscritos por Hitler; Pabst fracasó en su único ensayo norteamericano (*A Modern Hero*, 1934). William Dieterle eligió asuntos nobles y generosos (*Pasteur*, *Zola*, *Blocus*, *Juárez*) sin elevarse a un nivel que esté siempre a la altura de ellos. Sólo Fritz Lang pudo realizar en Hollywood dos films dignos de sus obras europeas.

Procedente de Francia, el gran realizador dirigió en Hollywood *Fury* (1936), que atacaba una de las plagas sociales de la vida norteamericana: el linchamiento. Lang se preocupó menos de dar ahí un aspecto típico de su nueva patria que de volver a su tema fundamental, el de la culpabilidad, verdadera o supuesta,

de un hombre acosado por la ceguera de la multitud, la incompreensión de los hombres, la estupidez del destino. Así, este film se inscribía a continuación de *M*, y más lejanamente de *Die Nibelungen*. Era violento, fuerte, casi feroz...

El inocente perseguido fue también el tema de *You Only Live Once*. El arte consumado de la realización, la fotografía refinada de Leon Shamroy, la sinceridad conmovedora de la pareja Henry Fonda-Sylvia Sydney, no siempre velaron la inverosimilitud de estos nuevos *Infortunes de la vertu*, donde la acumulación de sombrías coincidencias recuerda las *novelas negras* del romanticismo naciente. La convicción de ese alegato, como su arte, lo mantuvieron en la grandeza, hasta cuando llegaba al borde del ridículo. Hubiera bastado un minuto de descuido para que cayese en él. Éste fue, por desgracia, el caso de la predicadora *You and Me*, después de la cual Fritz Lang hubo de aceptar tareas comerciales (*The Return of Frank James*, tecnicolor, 1940; *Western Union*, 1941).

Durante los diez años de cine hablado que precedieron a la guerra, Hollywood, por la calidad y por el volumen de sus ganancias, había dominado el mundo: se produjeron entonces seis o siete mil films hablados, sin que verdaderamente se pueda —como durante los buenos períodos del mudo— hablar de una escuela norteamericana. Cuatro fuertes personalidades —Capra, John Ford, Wyler, Lang—, dos o tres docenas de logros, excepcionales o estimables, no llegan a hacer de ese período una gran época. Las múltiples promesas hechas al comienzo del cine hablado no se cumplieron. A partir de 1935, Hollywood dio señales visibles de cansancio, y se repitió... El cine norteamericano dejaba de interesarse por su tiempo y por los hombres: los grandes acontecimientos de los años 30: la crisis, el desempleo, el fascismo, la llegada de la guerra, no aparecieron en los films norteamericanos sino por excepción o por alusión.

1935 es el año en que las consecuencias de la vida económica y de la nueva "guerra de las patentes" habladas llevaron a reforzar el dominio de los grandes grupos financieros sobre la ciudad del cine. En adelante reinan en Hollywood ocho grandes, cinco mayores: Paramount, Warner, Loew-MGM, Fox, RKO; y tres menores: Universal, Columbia, United Artists. Los cinco mayores totalizan el 88 % de la cifra de negocios (de eso, el 65 % Paramount, Warner, MGM), poseen 4 000 grandes salas-claves, y producen el 80 % de los grandes films. Con los tres menores, monopolizan el 95 % de la distribución. Estos ocho grandes están agrupados en la Motion Picture Producers of America (MPPA) y todos están controlados —con la mayor frecuencia en dos o tres grados— por los intereses Rockefeller y los intereses Morgan. Además, algunos de ellos están ligados con W. Ralldolph Hearst, con Dupont de Nemours, con la General Motors, con la General Electric y con varios grandes bancos. La alta finanza norteamer-

ricana, dueña directa de Hollywood, elige, mediante sus hombres de confianza, los asuntos de los films que, antes de ser realizados por un cineasta, deben gustar a un "puñado de financieros".

Esta organización se apoya en un *Código del pudor*, consecuencia más bien que causa, y cuyos vetos se refieren a las cuestiones sociales antes que al crimen o a la sexualidad; la campaña de las organizaciones puritanas —la Legión de la Decencia en primer lugar— vino a reforzar aquellos rigores. Y desde antes de Pearl Harbor se hacía manifiesta una paradoja trágica: Hollywood absorbía, en su gigantesca tolva, a los mejores actores, los mejores talentos, la casi totalidad de las obras maestras mundiales (desde la literatura rosa hasta Shakespeare), sin sacar de esas excepcionales materias primas y de sus enormes capitales más que una mercancía uniformada.

Una división extrema del trabajo artístico, la confianza ciega concedida a los hombres de negocios y a los estadísticos, y sobre todo el tabú opuesto por las finanzas a los asuntos que verdaderamente afectan al hombre y a la sociedad, parecían ser los vicios principales del sistema.

Durante la primera guerra mundial, y en los primeros años del cine hablado, el suburbio de Los Ángeles había sido para el cine un crisol hirviente. Pero aquellos tiempos se habían ido. Bajo las órdenes de los técnicos de la finanza, Hollywood se había convertido en una gigantesca "máquina para fabricar salchichas", según la expresión inventada por Stroheim y adoptada por los ingleses para designar cierto tipo de cine norteamericano. Su tajo no respetaba ni los mejores asuntos ni a las personalidades más fuertes: "Los pioneros con botas han dejado el sitio a los financieros de anteojos", escribió a ese propósito René Clair en su prefacio a *Hollywood, hier et aujourd'hui*, libro de Robert Florey. "Sólo los ingenuos creen que es por azar por lo que no se han revelado ni un nuevo Griffith ni un nuevo Chaplin. Por una especie de superstición se sigue nombrando al realizador y a los escritores de un film norteamericano. Salvo algunas excepciones, sus firmas apenas si significan algo más que las que figuran en los billetes de banco... los nombres que se leen en ellas no son más que los de los empleados de una administración omnipotente y anónima..." Estos renglones amargos y lúcidos escritos después de una larga estancia en Hollywood caracterizaron bien, por desgracia, la mayor parte de los films de grandes y pequeños presupuestos producidos en Hollywood.

EL DOCUMENTAL Y LA ESCUELA DE NUEVA YORK

Por otra parte, los Estados Unidos habían visto desarrollarse una excelente escuela documental, cuyo iniciador había sido, ya en 1920, Robert Flaherty.

De origen irlandés, este gran hombre de cine había sido trampero, explorador y buscador de minas o cateador en el gran norte canadiense. Su primer film de exploración fue destruido accidentalmente, pero aquella primera tentativa le había dado gusto por el oficio, y convenció al peletero francés Révillon para que le encargara un film de publicidad que pasó quince meses realizando en la Bahía de Hudson (1920-1921).

Nanook of the North era el nombre de un esquimal cuya vida cotidiana contaba Flaherty. No se había contentado con captar ciertos aspectos pintorescos o folklóricos de la vida primitiva: vestidos, danzas, ceremonias; había hecho que la cámara participase en las comidas, la caza, la pesca, la construcción de los iglúes, en suma, en toda la vida de Nanook y de su familia. Un hombre desconocido, exótico, se había convertido en el héroe de una verdadera epopeya. Para reconstruir así la vida, Flaherty había necesitado elaborar un verdadero guión y pedir a Nanook, a su mujer Nyla y a sus hijos que se convirtiesen para él en actores benévolo. Este nuevo método documental —que por un lado se parecía a las "ingenuas" actualidades reconstruidas de Pathé y Méliès— se oponía al método de Dziga Vertov, el del *cine-ojo*, "microscopio y telescopio del tiempo", objetivo cuya presencia debía ignorar el hombre...

Con ese primer film, Flaherty pareció un Jean-Jacques Rousseau del cine. Su Nanook era un "buen salvaje" a quien la "civilización" no había rozado ni corrompido. Sin ninguna relación con ella —ni siquiera con los representantes de Révillon—, no tenía más enemigo que la hostilidad de la naturaleza. Con ser un poco utópico, este indígena no por eso era menos vivo y presente. Flaherty tenía un gran talento de fotógrafo y ejerció su gusto por la edición sobre una cantidad de película diez veces más larga que el film definitivo... El éxito fue tan grande, que en varios países se llamó *esquimales* o *nanooks* a los bombones de chocolate escarchados que se vendían en los cines durante los entreactos.

Flaherty obtuvo de la Paramount pasar dos años en las islas felices del Pacífico para realizar en ellas *Moana*. A la vida ruda de las regiones polares sucedió la vida armoniosa y alegre de las tribus maoríes, en medio de una naturaleza que les daba, casi sin trabajo, una eterna prosperidad. La recolección de nueces de coco, las costumbres de los cangrejos palmistas, las grandes fiestas, las danzas rituales, la preparación de una gran comida colectiva en una zanja guarnecida de piedras calientes, fueron los principales episodios del film, cuya parte más impresionante fue un cruel y complicado tatuaje. Al público norteamericano le pareció que carecía de guitarras y de *sex-appeal* y su éxito comercial fue mediocre.

Flaherty tuvo que resignarse a participar en un film novelado:

White Shadows of the South Seas. El título era el de una mala novela adquirida por Paramount, pero el guión original fue escrito por Flaherty. *Moana* había mostrado "buenos salvajes" que vivían al margen de toda civilización, en una felicidad idílica. *White Shadows* quería mostrar la explotación y la degradación de los pescadores de perlas maoríes por la "civilización" blanca. Flaherty trabajó un año en Tahití con el realizador van Dyke, después se retiró de la empresa ante ciertas exigencias del productor. *White Shadows* fue el primer film sonoro explotado en Europa, donde tuvo gran éxito. Seguía siendo conmovedor, impresionante aún en algunos episodios, a pesar de ciertas vulgaridades del guión y la intervención discutible de actores norteamericanos.

Después, los films comerciales iban a abusar de la fotogenia maorí. Van Dyke realizó un mediocre *Canción pagana*, pero su colaboración con Flaherty lo había destacado lo suficiente para que secundase con un nuevo *Nanook* en su interesante *Eskimo*, donde hizo hablar su lengua a indígenas que interpretaban un guión sacado de su vida cotidiana.

Flaherty se asoció con Murnau para filmar la última parte de su trilogía maorí: *Tabu* (1931). El guión original había sido escrito por Flaherty, pero fue modificado en el transcurso de la realización, que duró año y medio. Su asunto era el conflicto de los indígenas con las supersticiones y las castas: un muchacho era separado de su prometida, declarada tabú, y moría cuando intentaba reunirse con ella. En el desenlace el muchacho nadaba hacia la lancha que llevaba a su bien amada, se agarraba de una cuerda, pero el sacerdote la cortaba y el nadador se dejaba hundir. Fue aquél uno de los mayores momentos del cine. Antes de que se hubiera terminado *Tabu*, Flaherty, en desacuerdo con las concepciones de Murnau, se separó de él y lo dejó acabar solo la obra. Sería difícil saber cuál de los dos fue el autor principal, si el mismo Flaherty no reconocía el predominio de Murnau en un film que pertenecía, en muchos aspectos, mucho más a la puesta en escena que al documental.

Después de *Tabu*, Flaherty, que casi había aceptado rodar un film en la URSS —donde tiene muchos admiradores—, se fue a Inglaterra, donde lo llamaban, como a un maestro venerado, Grierson y los documentalistas.

Fue a Escocia a realizar *Man of Aran* (que estudiaremos con la escuela documental inglesa); después volvió a los Estados Unidos, poco antes de la guerra. Allí tomó por asunto la formación del desierto en regiones en otro tiempo fértiles: *The Land* (1939-1941). Este film fue terminado durante la guerra y el Ministerio de Agricultura lo juzgó demasiado deprimente y prohibió la proyección de esa obra maestra fuera de las cinematecas. Flaherty dio en él un cuadro dramático de los Estados Unidos miserables, y su patético mensaje recuerda el de *Terre sans pain*.

Flaherty analizó poco o mal las causas del drama de que era testigo, pero su intensidad y su sinceridad hacen de *The Land* la obra maestra del gran documentalista, con *Nanook*.

Por grande que sea, Flaherty no resume por sí solo el documental entre 1914 y 1930. En los Estados Unidos se manifestaron varios ensayos interesantes, sin que pueda hablarse de escuela. Fuera de los films de Flaherty, hay que señalar el gran logro de *Grass*, 1923. Para realizar este film, dos jóvenes cineastas, Merian Cooper y Ernest Shoedsack, vivieron varios meses con un pueblo nómada. Recorrieron en el suroeste del Irán varios centenares de kilómetros con la tribu de los Bakhtyari. Miles de hombres, de mujeres y de niños atravesaban regiones salvajes y estériles en busca de pastos para sus inmensos rebaños. La travesía de un río sobre odres inflados, la subida de un desfiladero helado por las multitudes y el ganado, fueron verdaderamente épicas.

Chang (1926), film sobre la selva siamesa, contenía bellos episodios, en particular el que mostraba la destrucción de una aldea por un rebaño de elefantes. Los realizadores habían hecho en ella ciertas concesiones a lo novelesco y lo pintoresco fácil. Con ello emprendieron un camino que, fuera de *Rango*, realizado en Sumatra, poco a poco hizo de ellos directores de escena que aceptaron sustituir la objetividad del documental por los peores trucos de estudio. Su *King Kong* (1933) era la historia de un gorila gigante que tenía aterrorizado a Nueva York y escalaba los rascacielos. Esa pueril y grandiosa *science-fiction* marcó una fecha técnica con el empleo por primera vez de un truco nuevo: la *back-projection*. Después los realizadores se sumaron a la peor tradición italiana con *The Last Days of Pompeii* (1935).

Sin embargo, Hollywood había de crear, hacia 1935, un nuevo estilo documental con *La marcha del tiempo*. Este suplemento filmado del semanario *Time* (propiedad de la familia Morgan) tuvo por productor a Louis de Rochemont. *La marcha del tiempo* —al mismo tiempo que la serie *El crimen no paga*— utilizó los documentos de archivos y los reportajes especiales, pero también, según la vieja fórmula de Méliès y de Zecca, reconstruía ciertos acontecimientos, ya sea por sus héroes, ya por actores en el estudio. La fórmula *La marcha del tiempo*, derivada directamente del reportaje de prensa, dio excelentes resultados técnicos y fue empleada durante las hostilidades en la propaganda y en la formación psicológica de los soldados movilizados.

La obra maestra del género fue la célebre serie *Why we Fight*, que dirigió Frank Capra. La primera parte, *Preludio a la guerra*, cuya dirección había asegurado personalmente el director, escogió en los archivos imágenes notables de Hitler, de Mussolini y de sus tropas. Suplió las lagunas de las filmotecas de actualidad por escenas reconstruidas según el método de *La marcha del tiempo*. Una edición impecable produjo un logro bri-

llante, pero un poco superficial. En la misma serie, *La batalla de Rusia* y *La batalla de Inglaterra* estaban llenas de una emoción sincera. *Divide y reina* dio de la derrota francesa explicaciones pueriles o hasta odiosas. *Why we Fight* no se terminó nunca.

Entre los otros logros documentales norteamericanos conviene sobre todo citar varios films en colores tomados en diversos desembarcos en el Pacífico: *True Glory*, de Garson Kanin, en colaboración con el inglés Carol Reed, y *Memphis Belle*, de William Wyler, crónica de la vida de los aviadores que entonces bombardeaban Alemania.

La Escuela de Nueva York fue menos próspera que la de Londres porque la industria la desalentó. Pero alrededor de Paul Strand, el grupo Frontier Film superó con mucho a la tan alabada escuela británica por la perfección y la valentía de sus logros.

Entre sus realizaciones hay que señalar el *Manhattan* de Paul Strand y Charles Sheeler, el film dedicado por Lewis Jacobs a *Los tugurios de Nueva York, The city*, de Ralph Steiner, Serlin y Willard van Dyke, y sobre todo los dos muy hermosos films de Pare Lorentz: *El río* y *El arado que destruyó las llanuras*. Este último film tenía por asunto la lenta y gigantesca catástrofe que transformó el centro de los Estados Unidos en un desierto de arena.

El grupo Frontier Film había producido en 1941 el sorprendente *Native Land*, de Paul Strand y Leo Hurwitz, requisitoria contra los linchamientos, el Ku-Klux-Klan, las organizaciones fascistas norteamericanas, las provocaciones antisindicales. La generosidad se aliaba a una perfección técnica aún superior a las hazañas (estrictamente del mismo tiempo) de *Citizen Kane*. No se olvida, sobre todo, una escena de ese film: la persecución jadeante de un hombre condenado a la matanza.

Más tarde, Herbert Kline, formado por Frontier Film, había realizado en México, con el novelista Steinbeck, el punzante *Pueblo olvidado*. Y cuando terminó la guerra Leo Hurwitz había lanzado en *Strange Victory* un grito angustioso: ¿era posible que a la guerra contra la intolerancia y el racismo pudiera seguir una renovación de la intolerancia y el racismo? Se fija en la memoria la escena simbólica "efecto especial" en que un monumento con la cruz gamada resurge intacto del polvo y de los escombros. La "persecución de las brujas" iba a dispersar pronto la escuela documental de Nueva York, a la que, sin embargo, se debió en 1948 *The Quiet One*, donde Sydney Myers describía en imágenes desgarradoras el gueto racial de Harlem; el caso psiquiátrico de un niño negro le sirvió de pretexto más que de fin.

Durante ese período difícil, tres desterrados de Hollywood (Ri-bermann, Jarrico y Michael Wilson) pudieron dirigir, producir y escribir *La sal de la tierra*, cuyo arte se enlazaba por su noble

sencillez al clasicismo norteamericano de lo mejor de Griffith y de Thomas Ince, pero también con la Escuela de Nueva York.

Realizada gracias al apoyo de un sindicato, esa producción independiente contaba la historia de una huelga que duró quince meses y se hizo en Silver City contra el trust del zinc. Su heroína (Rosaura Revueltas), con sus bellas facciones casi indias, encarnaba las mejores tradiciones norteamericanas (luchas obreras y los combates por la igualdad de las razas y de los sexos). Esa obra habría bastado para demostrar que, si en ciertos momentos pudo perderse la esperanza en Hollywood, no se tuvo razón nunca para perder la confianza en el cine norteamericano.

Se señaló 1939 por el prodigioso éxito comercial de *Lo que el viento se llevó*, adaptación de un famoso *best-seller*. Este technicolor fastuoso que cuenta la guerra de Secesión con espíritu surista, fue dirigido menos por el veterano Victor Fleming que por el productor Selznick y les valió la gloria a sus intérpretes: Clark Gable, Vivien Leigh, Olivia de Havilland. Sus mejores escenas mostraron los horrores y las devastaciones de la guerra.

Después de Munich, varios millones de norteamericanos se creyeron en guerra con los marcianos a causa de una emisión de radio demasiado ingeniosa, que hizo famoso a su autor, Orson Welles, quien, desde la primera infancia, atrajo por su precocidad la atención de los psicólogos antes de dirigir, a los veinte años, el Mercury Theatre. La RKO propuso un contrato a ese hombre fuera de serie y consintió en dejarle los poderes excepcionales de productor director. Al llegar a Hollywood en la hora en que la guerra se desencadenaba en Europa, el joven prodigio exclamó ante el estudio que se ponía a su disposición: "He aquí el juguete mecánico más hermoso que puede ofrecerse a un niño". El anuncio de su primer film, *Citizen Kane*, provocó un escándalo. William Randolph Hearst, millonario, amo de cien periódicos y de varias compañías, quiso hacerla prohibir, pretendiendo que el héroe era su caricatura. Estas campañas sirvieron de publicidad al film.

Orson Welles, principiante de veinticinco años, se entusiasmó con las posibilidades que le ofrecía el "juguete mecánico" del estudio. Su asunto era, desde luego, la vida de un magnate de la prensa, hermano de W. R. Hearst, pero el autor, influido por la técnica literaria y sus propias realizaciones radiofónicas, desarticuló la cronología de la historia, que contaban varios testigos. Al mismo tiempo, el director de escena acumulaba las innovaciones técnicas: fotografías en claroscuro, escenografías con techo, empleo sistemático de la profundidad de campo, *travellings* desmesurados, búsquedas sonoras, etc. Esos efectos repetían en su mayor parte modos o procedimientos antiguos, sacados de los clásicos e inteligentemente asimilados. Estas búsquedas prolife-

rantes y que ejercieron una influencia duradera fueron maquinadas por un temperamento menos primario pero tan poderoso como el de Abel Gance hacia 1920. Un sentido plástico tonitruante, el gusto de la audacia formal, una gran personalidad en el tono —si no un estilo demasiado teñido de expresionismo— embrollaron en parte las secuencias de la obra que son psicológicas y sociales. El ciudadano Kane, que Welles pinta en diferentes aspectos desde la guerra de Cuba hasta 1940, era menos un magnate que un egoísta eterno. Su psicología, a pesar de las múltiples desviaciones del relato, era un poco simple. La clave pseudo-psicoanalítica propuesta, el *Botón de rosa* de un recuerdo de la infancia, sería ingenua si no se presentara como una pieza de un museo. En realidad, ese héroe imaginario está aislado del mundo a la manera de Kane, recluido al final de su vida en la vana inanidad sonora del castillo de Xanadu, palacio colmado de piezas de museo como el film puede estarlo de reminiscencias estéticas. Randolph Hearst había hecho mal en inquietarse: no se había estudiado a fondo en *Citizen Kane* (1941) el problema de un corruptor monopolio de la prensa.

El bullente Welles emprendió después *The Magnificent Ambersons* (1942), cuyo personaje central era también un egoísta, pero decadente, degenerado y vencido. La novela adaptada, tal como aparece a través del guión, es pariente de *El maestro herrero*, de Georges Ohnet; opone la decadencia de la aristocracia terrateniente a la ascensión de una nueva burguesía industrial. El film fue mutilado por los productores. El estilo, que abusaba del claroscuro psicológico o fotográfico, era menos reminiscente y más elaborado que el de *Citizen Kane*. Ciertos pasajes, como aquel en que la vieja tía (Agnes Morehead) confiesa históricamente su ruina, tuvieron un sonido trágico, casi balzaquiano. El film era notable pero un poco lento; su fracaso comercial coincidió con el de *Citizen Kane* en provincias.

Entre tanto, Orson Welles, después de haber sido productor de un mediocre *Viaje al país del miedo*, rodaba en la América Latina cien mil pies de film en technicolor. La RKO acababa de ser reorganizada bajo una tutela más estrecha que nunca del Banco Morgan. El niño prodigio fue llamado a Hollywood y se le dedicó a la radio y el teatro. Durante todas las hostilidades norteamericanas no pudo dirigir ni un solo film. Tras una larga penitencia se le permitió, no obstante, realizar *The Stranger*, y después *The Lady from Shanghai*. Estos films, cuyos temas le habían sido impuestos, no valieron lo que *Citizen Kane* ni *The Magnificent Ambersons*. Sin embargo, *The Lady from Shanghai* atestiguó a veces una amargura violenta y una sinceridad que no siempre había manifestado tan bien el principiante. Los Estados Unidos acusaron caprichosamente esta película de "obscenidad". Orson Welles había atravesado el Atlántico antes de la representación

de *The Lady from Shanghai*. En Europa, donde parece deber establecerse, el ex niño prodigio volvió a hallar una gloria que ya no era en los Estados Unidos más que un recuerdo lejano. No deja de parecerse su suerte a la del gran Stroheim, inscrito en las listas negras después de sus obras maestras... Pero Welles era menos original y poderoso, demasiado hombre de teatro también, como lo demostró un *Macbeth* sumido en una atmósfera que quería ser prehistórica, pero que está cerca sobre todo de la de un parque zoológico, con rocas de cartón-piedra. Más tarde, su *Othello* (1952), realizado en escenografías naturales, valió mucho más y fue uno de los mejores films shakespearianos.

El paso del meteoro Orson Welles no aportó a Hollywood una solución de la crisis creciente de temas. La comedia ligera agonizaba. No se había encontrado salida ni en las vidas de hombres ilustres (*Juárez, Abraham Lincoln, Edison, Graham Bell, El Dr. Ehrlich*, después *Madame Curie* o *Wilson*), ni en un regreso a los *westerns* ni en la renovación del *music-hall* por el technicolor.

La declaración de la guerra en Europa fue la señal de una violenta ofensiva dirigida por la comisión senatorial del "republicano" Dies. Y algunas *vedettes*, sospechosas de actividades subversivas por haber apoyado a Roosevelt o a la España republicana, o de haber boicoteado a Leni Riefenstahl o a Vittorio Mussolini cuando sus viajes a los Estados Unidos, se apresuraron a demostrar su "norteamericanismo". Así, se vio a Franchot Tone interpretar *Comrade X*, de King Vidor, y a Melvyn Douglas *Ninotchka*, y comedias antisoviéticas.

El ataque de los aislacionistas de la Comisión Dies impidió al cine norteamericano abordar abiertamente la guerra europea, y los guionistas norteamericanos acogieron la obligación de tratar asuntos de guerra no como una imposición sino como el levantamiento de un interdicto. Pero no tardaron allí también en tropezar con consignas rigurosas que los tuvieron muy alejados de las realidades; los primeros encargos que recibieron fueron *vaudevilles* o revistas para "descanso y placer de los militares". Así obtuvieron grandes éxitos comerciales los veteranos Irving Cummings (*Yankee Doodle Dandy*), Frank Borzage (*Stage Door Canteen*) o Michael Curtiz (*This is the Army*) y por recién llegados como el actor cómico Danny Kaye (*Un loco se va a la guerra*, 1944) o el ex guionista Billy Wilder (*The Major and the Minor*). El cine norteamericano volvió a hallar las antiguas plantillas del *vaudeville* militar francés: coronel irritable, ayudante furioso, soldado atontado, bonita rubia disfrazada de artillero, etc.

El frente del Pacífico proporcionó asuntos más constantes, en que las hazañas de la aviación tuvieron con frecuencia el primer lugar. La obra maestra de este género parece haber sido *Air Force*, de Howard Hawks, film poderoso que utilizó hábilmente los trucos sin hacer demasiados sacrificios al mito de la invulne-



65. *The Private Life of Henry VIII* (Alexandre Korda, 1933). La trulencia de Charles Laughton, en una reconstrucción histórica cuidadosamente montada. EF

66. *Hamlet* (Laurence Olivier, 1948). Todos los medios del cine utilizados por un gran hombre de teatro, sustituyendo con la cámara móvil al espectador inmóvil. EF





67. *Les enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945). El bello rostro de la romántica Garance (Arletty) rodeada de la multitud popular de los antiguos barrios. EF

68. *Lumière d'été* (Grémillon, 1943). "Hay algo podrido en el reino de Dinamarca", repite un Hamlet ebrio (P. Brasseur) a un moderno marqués de Sade (P. Bernard). EF





69. *Grapes of Wrath* (John Ford, 1940). En los tugurios de una zona trágica, el hijo de granjeros arruinados (Henry Fonda) encuentra a sus semejantes, sus hermanos. EF

70. *Citizen Kane* (Orson Welles, 1931). Un héroe egoísta, destrozado por lo abrumador de su propia personalidad; también un retrato del artista por sí mismo. RC





71. *El giro decisivo* (Ermler, 1944). Un film psicológico de un nuevo tipo hace que el espectador penetre en el cerebro del héroe, un general en plena batalla. CP

72. *La bataille du rail* (René Clément, 1945). Los primeros levantamientos de la Resistencia. Un pasajero clandestino es sacado, medio ahogado, del depósito de una locomotora. EF





73. *Paisà* (Rossellini, 1946). Con este film y *Roma, città aperta*, el neorrealismo italiano se impuso en todos sitios, con una violencia explosiva y convincente. GS

74. *Le notti di Cabiria* (Fellini, 1957). Ya célebre por *La strada*, Giulietta Masina encarna aquí a una vehemente prostituta que busca el milagro de un gran amor. GS





75. *Senso* (Visconti, 1953). En torno de Alida Valli una violenta ópera romántica ha sido ordenada por el que dio al neorrealismo italiano su primera obra maestra, *Ossessione*. GS

76. *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1949). La obra maestra del realismo italiano, el descubrimiento de un nuevo móvil dramático: la pérdida del instrumento de trabajo. EF

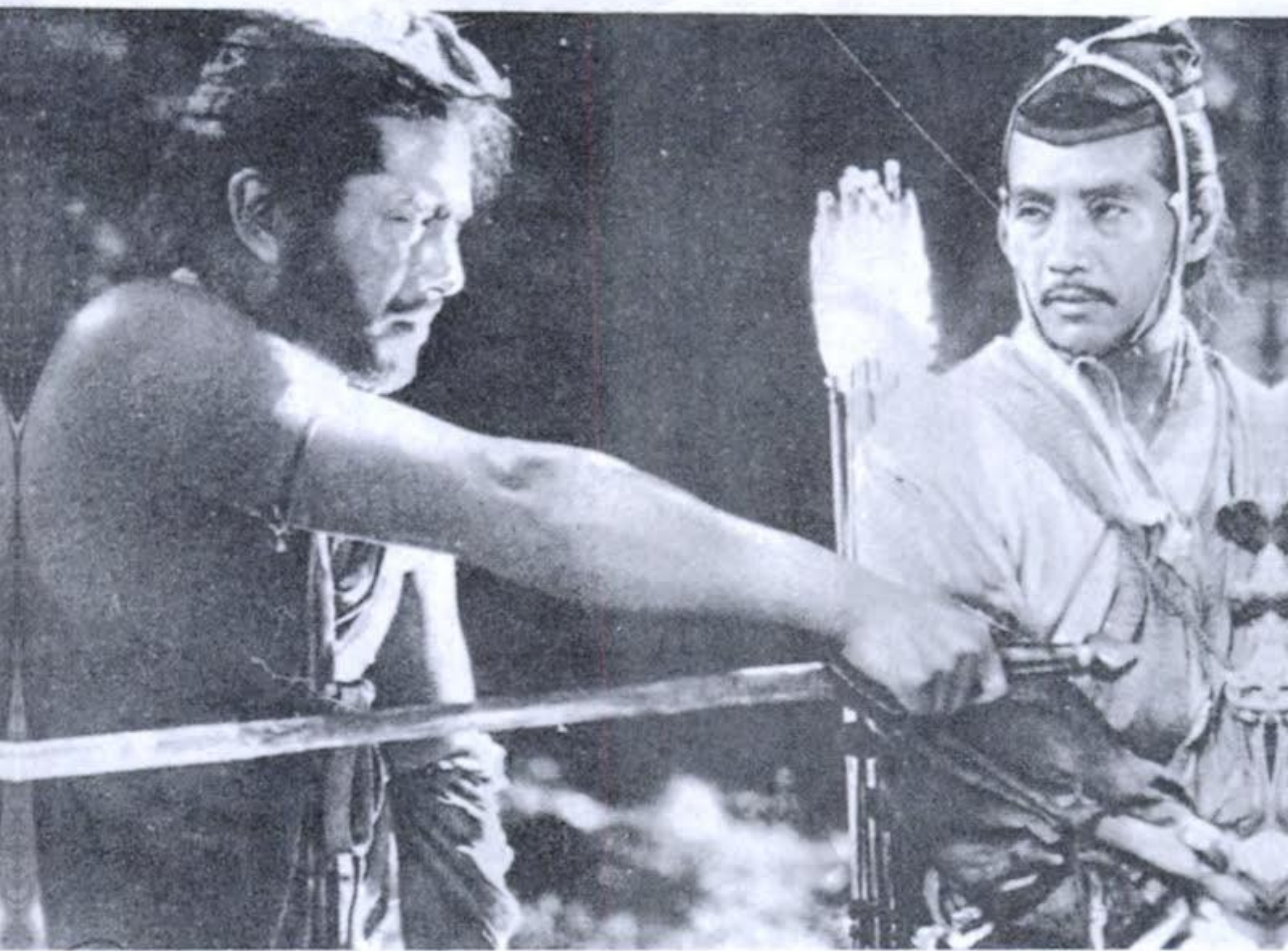




77. *Maria Candalaria* (Emilio Fernández, 1945). La simplicidad emotiva y directa del cine mexicano. (Pedro Armendáriz y Dolores del Río.) EF

78. *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1951). En medio de los niños abandonados de la ciudad de México, se encuentra la objetividad indignada y la ternura cruel de *L'âge d'or*. GS





79. *Rashomón* (Akira Kurosawa, 1951). Revelado en Europa por este film, el cine japonés está lejos de producir solamente films históricos de samuráis. GS

80. *Sombras en pleno día* (Tadashi Imai, 1955). Después de 1950, el neorrealismo japonés posiblemente sobrepasa en importancia al neorrealismo italiano, gracias a la producción independiente. GS





81. *La muchacha de los cabellos blancos* (Wang-Pin y Shui-Hua, 1950). El cine chino es una revelación de la posguerra (con la joven Tchien Hout). GS

82. *Aparajito* (S. Ray, 1957). El cine hindú que produce por año más de doscientos films en quince lenguas da grandes obras de arte como esta trilogía bengalí. GS





83. *Antiguas leyendas checas* (Trnka, 1953). Checoslovaquia tiene el primer lugar entre los cines de animación que han tenido un gran impulso en diversos países. GS

84. *Un pedazo de tierra* (Frigyes Ban, 1949). El cine húngaro está, con el cine polaco, a la cabeza del arte cinematográfico en las democracias populares de Europa. GS





85. *Rekava* (Leister Peirés, 1957). Diez años de cine han bastado a Ceilán para que este país de antigua cultura pudiera crear este film lleno de original e intensa poesía. cs

86. *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1952). El cine brasileño, gracias a Alberto Cavalcanti, ha tomado desde 1950 un nuevo impulso (intérpretes Alberto Rushel y Marisa Prado). cs





87. *The red Badge of Courage* (John Huston, 1951). El mejor film de un representante de la "generación perdida" que entre 1940 y 1950 se reveló en Hollywood. GS

88. *La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1953). Simple historia de un minero y su mujer (Rosaura Revueltas), este film muestra una auténtica América. GS

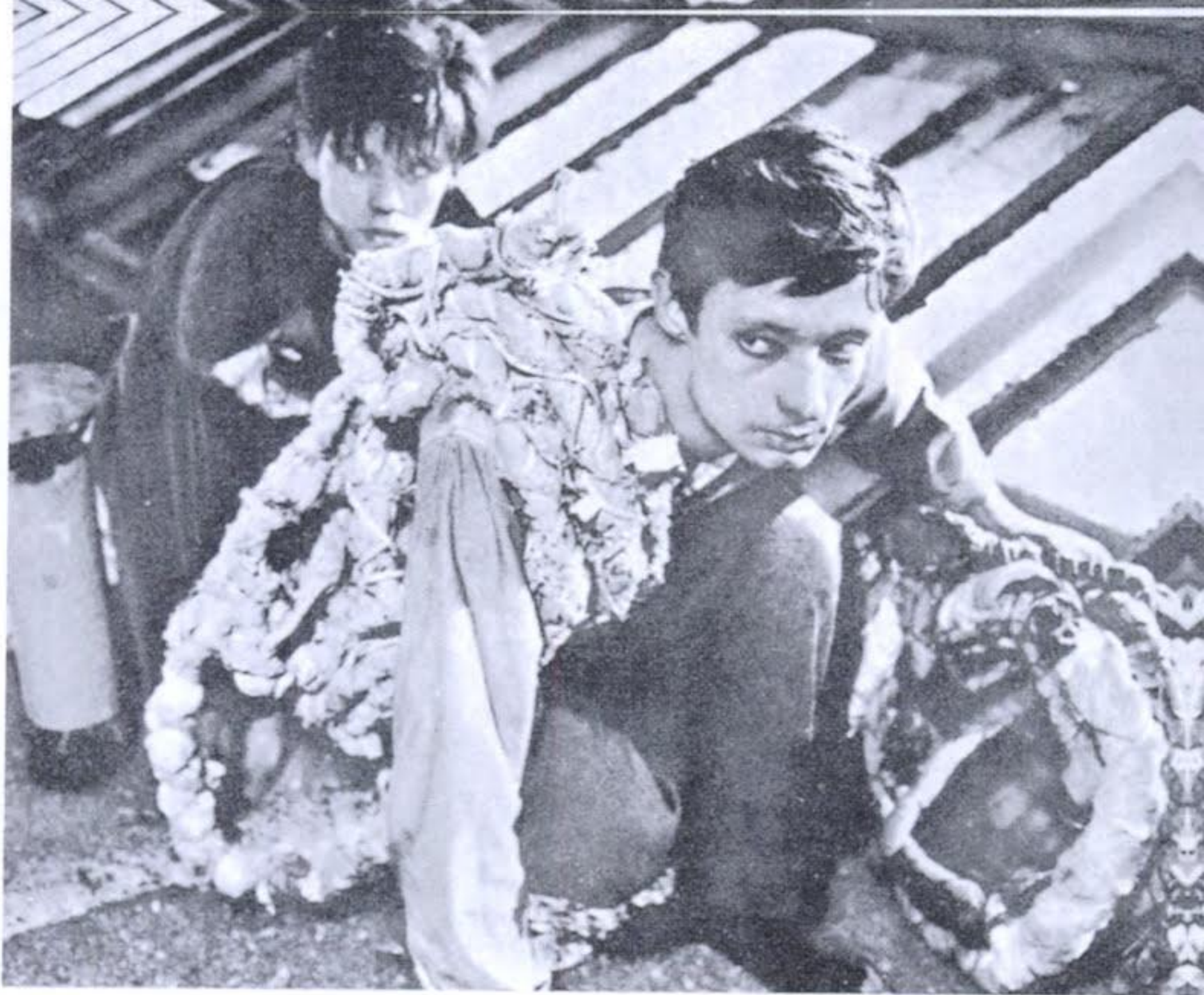




89. *Limelight* (Charles Chaplin, 1952). En su único film enteramente trágico, el gran cómico ha hallado acentos shakespereanos (con la actriz Claire Bloom). GS

90. *Mon oncle* (Jacques Tati, 1958). Por la sátira de un cierto estilo de vida "moderna", el mejor cómico francés después de Max Linder ha llegado a la cima de su arte. GS





91. *Un condamné à mort s'est échappé* (Robert Bresson, 1956). Un episodio auténtico de la Resistencia proporcionó el tema de su obra maestra a un jansenista de la pantalla. GS

92. *Sonrisas de una noche de verano* (Ingmar Bergman, 1955). Después de la guerra la escuela sueca ha hallado su antiguo esplendor, gracias, entre otros, a esta sátira lírica y mordaz, dirigida por un excepcional y fecundo joven cineasta. GS





93. *El cuadragésimo primero* (Chukrai, 1956). Los jóvenes directores de la URSS reúnen en sus nuevas búsquedas algunas tradiciones soviéticas antiguas. GS

94. *Muerte de un ciclista* (Juan Bardem, 1955). Con el mejor director español, la violencia de los contrastes sociales determina el empleo de una edición alterna refinada. GS





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Su obra más característica, *Sullivan Travel*, apólogo al gusto del siglo XVIII, es una confesión y una profesión de fe. El ilustre director de escena Sullivan, que quiere rodar un "film social", se disfraza de vagabundo y visita los bajos fondos para documentarse. Tomado por un verdadero vagabundo, se le envía al presidio. De ahí saca la lección de renunciar a lo "social" por lo cómico: los desheredados tienen derecho a reír...

Esta conclusión sería generosa si se refiriese a una obra humana y crítica, como la de Chaplin. Pero el film de *Mickey* que, en su apólogo, hace reír a los presidiarios y los negros, usa solamente tartas de crema y puntapiés en el trasero. Preston Sturges eligió con intención esa comicidad mecánica sin valor humano o social y la caracteriza con mucha lucidez como un "opio del pueblo". Tras lo cual, Sullivan toma el partido de los tratantes de estupefacientes... Sin embargo, Sturges siguió siendo un aislado, sin discípulos ni imitadores...

Llegado con la guerra a Hollywood, el inglés Hitchcock no tardó en ocupar allí un lugar privilegiado. Su carrera empezó con la adaptación de una insípida novela de Daphne du Maurier, *Rebecca* (1940), a la que siguieron un mal *vaudeville*, *Mr. and Mrs. Smith*, y una polvorienta novela de espionaje, *Foreign Correspondant*. Hitchcock fue más él mismo en *Suspicion*, historia de una mujer joven que cree descubrir que su marido es un gran criminal y piensa morir a sus manos. Este tema, procedente de la novela policiaca anglosajona, fue repetido veinte veces.

La obra maestra norteamericana de Hitchcock fue *Shadow of a Doubt*, perfecto trozo de estilo al lado del cual las rebuscas estilísticas de *Citizen Kane* parecen galimatías. El film era también el cuadro en medias tintas de una pequeña ciudad norteamericana. Pero el asunto, cercano al de *Suspicion*, era débil y convencional. El principal error de Hitchcock fue contentarse sobre todo con intrigas demasiado bien combinadas, sin cuidarse siempre de su contenido humano.

Mientras que Hitchcock hacía carrera en Hollywood, Fritz Lang declinaba. La guerra le permitió repetir, con sus films antinazis (como *Hangmen also Die*, con guión de Bertolt Brecht) su tema favorito de la culpabilidad, que fue también el de *Woman in the Window*, su mejor film de aquel mal período. Pero se dejó llevar del gusto de las intrigas poco verosímiles al que ya había cedido con tanta frecuencia. En vista de tantos fracasos, los Estados Unidos parecen haber triturado al gran realizador alemán. Sin embargo, siguió siendo en parte fiel a sí mismo, hasta en sus peores films. Tal *The Secret Behind the Door* o el grito desgarrador: *¿No son todos los hombres descendientes de Caín?*, que parece dar la clave de su obra.

De todos los franceses establecidos en Hollywood, René Clair fue el que mejor resistió a la trituración. Su primer film norte-

americano: *The Flame of New Orleans*, fue cuidado, pero sólido, flexible, encantador. *I Married a Witch*, mejor nutrido, valió si no tanto como sus mejores films franceses por lo menos como *The Ghost Goes West*, pues fue arrebatado por la fantasía del realizador y el encanto de Veronika Lake. *It Happened Tomorrow* fue una perfecta mecanización de lo absurdo, según la tradición de Jean Durand.

Jean Renoir empezó con la adaptación de una mediocre historia del Lejano Oeste, *Swamp Water*, donde pudo evocar el extraño ambiente de un pantano norteamericano. Pero fracasó cuando quiso reconstruir la Francia del siglo pasado en *The Diary of a Chambermaid*. Su mejor film trató la vida de los campesinos norteamericanos del Sur con un tono directo y tenso que recordó a veces a *The Southerner* (1945). Fue una excepción: los diez años que pasó en Hollywood el más francés de los directores de escena fueron casi perdidos.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

renovación del *vaudeville* suponía una buena observación de los tipos sociales contemporáneos. No la buscó ningún guionista de talento, en una época de crisis en que difícilmente se tenía ánimo para reír.

La petite Lise, de Jean Grémillon, según guión de Charles Spaak, describía sombríamente un mundo sombrío: un presidiario, una prostituta, crímenes. Esta vuelta a cierto naturalismo se anticipó a su tiempo. La obra fue silbada a pesar de sus calidades.

Ésa estuvo a punto de ser la suerte de *La chienne*. Jean Renoir, parado desde el comienzo del cine hablado, había tenido que adaptar un corto *vaudeville* de Feydeau: *On purge bébé*. En esta obra revolucionó los estudios, en una época en que las imitaciones sonoras eran la regla general, registrando directamente el ruido de agua arrojada para la limpieza. La astracanada tuvo bastante éxito para que se confiase a Renoir *La chienne*. La novela que adaptaba era obra de un autor cómico, Le Fouchardière, pero era una sombría historia naturalista: un cajero, víctima de una prostituta y de su amante, se convertía en ladrón y después en asesino. El éxito de *Der blaue Engel* no fue extraño a la elección de este tema, pero Michel Simon fue muy superior a Jannings en un papel análogo. Para su realización, Renoir se afiliaba, por una exacta descripción de ciertos tipos, al naturalismo literario a que lo inclinaban su formación y su temperamento.

El realizador usaba ampliamente de la palabra en un diálogo un poco demasiado brillante y creaba una excelente atmósfera sonora, con la torpe escala que tocan los pianos pequeñoburgueses, o la canción de la calle que comentaba el asesinato de *La chienne*.

La crítica se entusiasmó. Pero el éxito de dinero fue mediocre y Renoir se encontró reducido a tareas comerciales como el pedestre *vaudeville* *Cholard et Cie*. Pero *La nuit du carrefour*, según Simenon, creó una subyugante atmósfera de lluvia, y *Madame Bovary* habría sido una perfecta adaptación de Flaubert si no hubiera sido mutilada. Con la farsa anarquista de *Boudu sauvé des eaux*, el realizador dejó que se desencadenara la exagerada truculencia de Michel Simon. Ninguno de sus films tuvo éxito comercial.

En el desierto de aquellos años negros del cine francés, un poco de sinceridad, algunas caras de niños, o el sentido de la vida cotidiana, bastaron para que se hablara de obra maestra. La mayor parte de las veces faltaba mucho para eso. Pero hay que señalar la conmovedora y desigual *Poil de carotte*, de Duvivier, la encantadora y sensible *Maternelle*, de Benoît Lévy y Marie Epstein, uno de los mejores films de aquella época, y finalmente *Jeunesse*, de Lacombe, un drama fresco, directo, verdadero, encantador, a pesar del pesimismo de su guión. Pesimismo que se encuentra sin esas cualidades en *La rue sans nom*, de Pierre



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

canal recorrido por una boda emocionante y grotesca, un paisaje de suburbio desolado, la vida a bordo de la barcaza, una tienda de fonógrafos en los suburbios. En cualquier caso, demostró ser un poeta genial, el Rimbaud del cine.

Sus tres grandes logros, salidos de documentales y de la vanguardia, hacen lamentar que Vigo haya muerto a los 29 años, dejando las promesas de obras que hubieran superado a las de sus más grandes contemporáneos.

Cuando muere Vigo, la producción francesa parece en plena decadencia. El número de films bajó en dos años el 30 %. Los extranjeros, establecidos por un instante en Francia, la abandonan: Korda sale para Inglaterra, Fritz Lang y Pommer para los Estados Unidos. Con ellos el cine francés perdía un poco del cosmopolitismo que uno de sus beneficiarios, Paul Morand, había caricaturizado en un bajo libelo: *France la douce*. A los monopolios franceses, a las combinaciones internacionales sucedía un artesano sin honradez y sin envergadura, con sus cheques sin fondos, sus sociedades fantasmas establecidas en habitaciones amuebladas, sus producciones sin capital, sus quiebras y hasta sus estafas.

Sin embargo, en la realidad, el reinado de los "chapuceros" tuvo menos inconvenientes que el de los cadáveres vivos, que habían sido las grandes sociedades podridas. El mercado cinematográfico conoció de nuevo una competencia libre, por lo menos relativa. A favor de ella, principiantes (Marcel Carné) o proscritos (Jean Renoir) pudieron emprender obras nuevas. Como escribió el Dr. Roger Manvell, "por fortuna, la quiebra de las principales grandes sociedades hacia 1935 daba a los productores y realizadores independientes la oportunidad de poder hacer films que constituyeron, no obstante su número relativamente poco elevado, la famosa escuela francesa que podría llamarse realismo poético" (*Film*, 1945). El realismo poético fue el lazo común que unió en 1930-1945 a Clair, Vigo, Renoir, Carné, Becker y Feyder.

Este gran realizador había perdido en Hollywood cinco años durante los cuales no se le permitió elevarse por encima de la producción comercial (*Si l'empereur savait ça*, *Le spectre vert*, 1930). De regreso en el viejo mundo, le dio, a principios de 1934, *Le grand jeu*.

El guión, de Spaak y Feyder, ha envejecido; los legionarios, sus amores, sus riñas, son —y eran ya— utilería de melodrama. Pero la ingeniosa trama, fundada en un falso reconocimiento, sirvió sobre todo para pintar la realidad de la vida colonial: las tabernas, el ajeno, los naipes grasientos, el calor, las moscas, la bohemia, la aventura de dos centavos, el embrutecimiento. La



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

capa social rigurosamente definida los métodos instintivos de Pagnol —y los muy conscientes del cine ruso—, Renoir encontró la grandeza discreta y la sencillez de tono que habían faltado a sus tentativas anteriores, *Nana* y *La chienne*. Con eso *Toni* fue una de las raras obras del naturalismo cinematográfico francés que fuese verdaderamente realista. Lo importante en ella fue describir la sociedad con verdad y, también, con una perfección plástica que procede directamente de Renoir padre.

A pesar de su mediano éxito comercial, *Toni* fue un film clave, un sesgo nuevo para el autor y para todo el cine francés. Su influencia se prolonga hoy todavía en el cine italiano... Con *Toni* y *Pension Mimosas* comenzaba el renacimiento del cine francés invocado vanamente, quince años antes, por Luis Delluc.

1935 no fue solamente la fecha de esos dos films. El país, que había estado embotado por la prosperidad y después postrado por la crisis, se había despertado al choque de febrero de 1934. Se había encabritado y después agrupado. Una gran corriente popular arrastraba a muchos intelectuales, y gritos de esperanza —tratados despectivamente de “consignas”— penetraban en los recintos insonorizados de los estudios.

Le crime de monsieur Lange, de Jean Renoir, y *La belle équipe*, de Duvivier, fueron los films-testigos de 1935-1936, años de conquistas y optimismos. El cine francés era al fin de su tiempo. *Le crime de monsieur Lange* describe, sobre un guión de Prévert y Renoir, un suburbio parisiense, un taller de lavandera, una pequeña imprenta, un escribiente muy atareado, una pareja de porteros... Un mal hombre de negocios quiere arrollar a todos aquellos buenos sujetos, que forman una cooperativa y obtienen la victoria. El crimen es sobre todo simbólico, y lo esencial es la unión y la lucha. La ternura, el encanto, la amabilidad, la chispa y mucho humor suplieron ciertas insuficiencias técnicas.

Después de *Le crime de monsieur Lange*, Renoir quiso a toda costa realizar un nuevo guión de Charles Spaak: *La belle équipe*. Pero Duvivier, que había comprado el asunto, lo dirigió e hizo con él uno de sus mejores films. Julien Duvivier había empezado su carrera en 1919 con un film de vaqueros rodado en Corrèze: *Haceldama ou le prix du sang*, y después fue una oleada de producciones comerciales: novelas de Henry Bordeaux, malos melodramas.

El cine hablado le dio a Duvivier los medios que le habían faltado con el mudo. El logro de su *Poil de carotte* fue acompañado de otros: el grosero pero hábil *David Golder*, novelas policíacas ingeniosas: *Cinq gentlemen maudits*, *La tête d'un homme*, el pedestre *Marie Chapdelaine*, el pomposo *Golgotha*. *La bandera* superó a todos esos films y fue una obra de categoría. Su guionista, Charles Spaak, había vuelto a encontrar en una novela de MacOrlan a los legionarios de su éxito anterior, *Le grand jeu*.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

INDICE DE CINES NACIONALES

- Afganistán: 430, 561
 Africa negra: 444-6, 554-6; Congo belga, 446
 Albania: 371
 Alemania: [122-46](#), [184-6](#); República Federal Alemana (RFA): 356-8, 532-533; República Democrática Alemana (RDA): 365-6, 545
 Angola: 556
 Arabia Saudita: 438
 Argelia: 443, 489, 557-8
 Argentina: 390-2, 486, 571-5
 Australia: 338-9, 566
 Austria: 295, 358

 Bélgica: 352-4, 537
 Birmania: 428
 Bolivia: 385, 489, 575-7
 Brasil: 386-90, 468, 486-7, 546-9, 577-81
 Bulgaria: 371-2, 484, 545

 Camboya: 418
 Camerún: 555
 Canadá: 336-8, 463, 488-9, 549-52
 Caribe, islas del: 383
 Ceilán: 429
 Colombia: 385, 581-4
 Corea: 417-8, 566; Corea del Norte, 417-8; Corea del Sur, 418
 Costa de Marfil: 555
 Costa Rica: 382
 Cuba: 381-2, 584-90

 Chad: 556
 Checoslovaquia: 293-4, 366-7, 463-5, 483-484, 541-3
 Chile: 392-3, 590-3
 China: 406-13, 468, 564-5

 Dahomey: 556
 Dinamarca: 76-9, 348-50, 536
 Dominicana: 383

 Ecuador: 385
 Egipto: 433-7, 489-90, 557
 España: 296, 320-2, 485, 533-4
 Estados Unidos: [8-9](#), [10](#), [14-5](#), 30, 54-60, [92-121](#), [189-205](#), [210-1](#), [215-8](#), 219-44, 325-36, 453, 454, 455-60, 461-3, 469-72, 477-9, 518-23
 Filipinas: 403-4, 566
 Finlandia: 351-2, 537
 Formosa (Taiwán): 414-5, 565-6
 Francia: [7-10](#), [11-3](#), [16-30](#), 32-4, 41-53, [61-75](#), [147-62](#), [176-84](#), [186-7](#), [209](#), [211-5](#), 245-68, 311-20, 453, 454, 465-6, 473-6, 523-7

 Ghana: 449, 556
 Gran Bretaña: [10](#), 35-41, 285-93, 340-4, 466, 479-80, 530-2
 Grecia: 323-4, 537-8
 Guatemala: 382
 Guinea: 554-5
 Guinea portuguesa: 556

 Haití: 383
 Holanda: [187](#), 354-5, 538
 Honduras: 382
 Hong-Kong: 413-4, 566
 Hungría: 296, 368-9, 484, 540-1

 India: 420-8, 560-1
 Indonesia: 404-6, 566
 Irak: 437-8, 560
 Irán: 430-2, 560
 Irlanda: 293, 538
 Israel: 440-2, 559; cine yidish, 441-2
 Italia: [85-91](#), 301-11, 467, 476-7, 496, 528-30

 Japón: 394-402, 468, 487-8, 561-4
 Jordania: 438

 Kenia: 448

 Laos: 566
 Líbano: 439, 559
 Luxemburgo: 537

 Madagascar: 450
 Malasia y Singapur: 418-9
 Malí: 556
 Marruecos: 443-4, 558
 Mauritania: 555
 México: 377-81, 486, 593-8
 Mongolia Exterior: 415
 Mozambique: 556

 Nicaragua: 383

Níger: 555
Nigeria: 448-9, 556
Noruega: 351, 467, 536
Nueva Zelandia: 339, 566

Panamá: 382
Paquistán: 429-30, 561
Paraguay: 386
Perú: 384, 489
Polonia: 294-5, 367-8, 467, 482-3, 544-5
Portugal: 296-7, 322-3, 485, 535
Puerto Rico: 383

RAU: *véase* Egipto
Rodesia: 556
Rumania: 372-3, 484, 546
Rusia: *véase* URSS

Salvador: 382
Senegal: 449, 555
Sierra Leona: 556

Singapur: *véase* Malasia
Siria: 438-9
Somalia: 450, 556
Suecia: 79-85, 344-8, 485, 516, 535-6
Suiza: 355-6, 552-4

Tailandia: 419
Túnez: 442-3, 558-9
Turquía: 439-40, 559-60

Unión Sudafricana: 446-7, 556
URSS: [163-75](#), [187-8](#), 269-84, 359-65, 453,
455, 466-7, 480-2, [538-40](#)
Uruguay: 385-6, 598-600

Venezuela: 383-4
Vietnam: 416-7, 566; Vietnam del Norte, 416-7; Vietnam del Sur, 417

Yemen: 438
Yugoslavia: 369-71, 467, 484, 543-4

ÍNDICE DE FILMS

- À bientôt, j'espère*: 527
À bout de souffle: 473
A la busca: 597
A mir Arsalan: 431
À nous deux, France: 555
À nous la liberté: 161, [221](#)
À propos de Nice: [184](#)
À tout prendre: 552
A través de las dunas vírgenes: 354
A través del espejo: 348, 507
Aag (El fuego): 425
Aah... Tamara: 538
Aaha el assam: 438
Aamel, El (El obrero): 435
Aan: 425
Abandonados, Los: 379
Abi Rabbi: 431
Abismo del diablo, El: 389
Abajo el colonialismo: 437
Abracadabra: 467
Abraham Lincoln (Griffith): [191](#), [240](#)
Abrazos y besos: 536
Abschied von Gestern (Anita G.): 533
Abuelo salvado por un huérfano, El: 406
Abuelo y la remolacha, El: 463
Académico Pavlov, El: 360-1
Acadie, l'Acadie, L': 552
Accatone: 477, 507, 508
Accident: 531
Acchut Kania: 425
Acéphale: 527
Acero: [185](#), 302
Acontecimiento, Un: 544
Acorazado Potiomkin, El: [116](#), [144](#), 167, [168](#), [169](#), [170](#)
Acusado, El: 484, 542
Acusado inocente, El: 438-9
Achtung Banditi: 308
Adalen 31: 536
Adieu Léonard: 314
Adieu Philipinne: 476
Adiós a las armas: [225](#)
Adiós luz de verano: 564
Admi: 422
Adorable menteuse: 475
Adventurer, The: [119](#), [120](#)
Adventures of Dolly, The: [95](#)
Adventures of Gerard: 545
Advise and Consent: 334
Aero-engine: 289
Aeropuerto: 518
Aetita: [164](#)
Affaire de la patte de brettelle, L': 27
Affaire Dreyfus, L' (Méliès): 28, [33](#), 43
Affaire est dans le sac, L': 314
Affiche, L': [115](#)
African Queen: 331
Afrique 50: 445
Afrique sur Seine: 449, 555
Afsporet (Extraviado): 349
Age d'or, L': [182](#), [183](#)
Agnus Dei: 510, 541
Agrupémonos y mañana: 411, 412
Agua y la sequía, El: 439
Aguas bajan turbias, Las: 391, 571
Aguas muertas: 354
Aguila descalza, El: 597
Aguila y la serpiente, El: 377
Aguja en el pajar: 578, 579
Agujero en la luna, Un: 559
Ahí está el detalle: 381
Aigle à deux têtes, L': 314
Ain el Ghezal: 442
Air de Paris: 317
Air Force: 36, [222](#), [240](#)
Aitanga, la muchacha de las águilas: 351
Ajaantrik: 428
Al amanecer del 15 de agosto: 400
Al azar del Trépan: 354
Al claro de luna: 434
Al fin Eretz: 441
Al sur de la ciudad: 432, 560
Ala arriba: 322
Aladin (A. Capellani): 43, 64
Aladino (G. A. Smith): 35
Alam Ara: 421
Alaverdoba: 482
Alba, El (J. M. de Mora): 382
Alba, El (P. Djordjevic): 544
Alba, El (O. Khlifi): 558
Alba de la esperanza, El: 392
Alba de un día nuevo: 557
Aldea condenada: 366
Aldea del pecado, La: [174](#)
Aldea maldita, La: 296
Aldebarán: 301
Alegrías de la familia, Las: [220](#)

- Alegrías del esquí, Las: [139](#)
 Alemanes retornan, Los: 323
 Alemania año cero: 304
 Alerta, La: 372
 Alf's Button: 285
 Alguna parte en Europa: 368
 Alí, hijo del sur: 442
 Alias Gardelito: 486, 573
 Alice (W. Disney): 455
 Alicia en el país de las maravillas: 461
 Alma en el camino, Un: 395
 Almirante Canaris, El: 357
 Almirante Najimov, El: 361
 Almirante Uchakov, El: 365
 Alphaville: 473
 Alturas, Las: 364
 Alud: [139](#)
 Alumnos del señor cura, Los: 297
 Allá arriba en las montañas: 463
 Allá en el rancho grande: 377
 Alle Schuld rächt sich auf Erde: [122](#)
 Allo, allo, Brasil: 387
 Allo, allo, carnaval: 387
 Amador: 485
 Amant de la Lune, L': 50
 Amante, El: 485
 Amante de la pastora, El: 324
 Amants, Les: 475
 Amants de Bras-mort, Les: 315
 Amar: 536
 Amar Jyoti: 422
 Amarga verdad: 392
 Ame perdue: 555
 America: [191](#)
 American Tragedy, An: [225](#), 335
 Americano en París, Un: 335
 Ames de fous: [153](#)
 Ames d'Orient: [149](#)
 Amiche, Le: 310
 Amigos para toda la vida: 477
 Amistad es la amistad, La: 415
 Amistad mística, La: [77](#)
 Amistad vencerá, La: 366
 Amo Samuel, El: [81](#)
 Amor (B. Vinderberg): 485
 Amor (K. Makk): 541
 Amor, El (Kinugasa): 395
 Amor, Un (J. Donner): 485
 Amor de Aliosha, Un: 481
 Amor de Chejov, Un: 539
 Amor de Salvator Rosa, Un: 301
 Amor dominical, Un: 369
 Amor no conoce obstáculos, El: 450
 Amor [65](#): 536
 Amor y Psique: 350
 Amore (Rossellini): 304
 Amore in città: 308
 Amores de Antar y Wabla, Los: 436
 Amores de Liang Chang-Po y de Chu Ying-Tai, Los: 412
 Amores de una rubia, Los: 484, 542
 Amorosa menzogna, L': 310
 Amour d'une femme: 317
 Amour fou, L': 525
 Amours de Zéro, Les: [183](#)
 Amrit Matham (Sacrificio): 421
 Ana Bolena (Lubitsch): 125, 287
 Ana Cadova: 296
 Andante: [596](#)
 Andharey Alo: 421
 André Chénier: 66
 Andrei Kojujov: 163
 Andrei Rublev: 539
 Andy: 479
 Andy Panda: 462
 Anémone: 526
 Ange de Noël, L' (Méliès): [33](#)
 Angel azul, El: [142](#), [143](#), [186](#), 357, 439
 Angel de la calle, El: 582
 Angel desnudo, El: 384
 Angel del mundo, El: 289
 Angel ebrio, Un: 398
 Angel exterminador, El: 380, 510
 Angeles de la calle, Los: 408
 Angeles del infierno, Los: [223](#)
 Angeles nuevos, Los: 477
 Angry Hills, The: 333
 Anicet ou le panorama: [103](#)
 Aniki Bobo: 323
 Animal Crakers: [219](#)
 Anissa Hanafi (La señorita Hanafi): 437
 Anita G.: 533
 Aniversario, El: 428
 Anna la proletaria: 367
 Anna Lisa: 352
 Anna och Eva: 535
 Année dernière à Marienbad, L': 358, 474
 Antes del amanecer: [396](#)
 Antes del amor: 482
 Antígona: 324
 Antigua ribera, La: 416
 Anting Antina: 403
 Antoine et Antoinette: 311, 312
 Antonio das mortes: 548, 580
 Antonio y Cleopatra: 293
 Año de camino, Un: 370
 Años de fuego: 363
 Años fáciles: 306, 310
 Años más bellos de nuestra vida, Los: 40
 Aogudis, The: 556
 Aoom: 534
 Aparajito: 427, 466
 Ape Regina: 477
 Apfel ist ab, Der: 356

- Aplausos, Los*: 323
Applause: [216](#), [224](#)
Apple, The: 466
Apprentissages de Boireau, Les: 71
Aprendiz de brujo, El (W. Ruttman): [183](#)
Apuesta trágica, La: 163
Aquel tiempo de florecimiento: 344
Aquí empieza la aventura: 537
Aquileo Venganza: 584
Arabesque (G. Dulac): [180](#)
Arabesque (S. Donen): 531
Arado que destruyó las llanuras, El: [237](#)
Araya: 384
Arca, El: 566
Arco de triunfo: 328
Arco y la flauta, El: 347
Archine Mal Alan: 431
Ard, El (La tierra): 557
Arenas movedizas: 545
Argelia en llamas: 443
Argent, L': [153](#), [156](#)
Argila: 388
Arlésienne, L': 63, 64
Armada invisible, La: 349
Arme à gauche, L': 526
Around is Around: 463
Arouss min Libaan: 439
Arpa birmana: 488
Arraial do cabo: 579
Arrangement, The: 507, 521
Arrivée d'un train, L' (Lumière): 17-
[18](#)
Arrivée du train (Méliès): 23, [151](#)
Arrivistes, Les (La rabouilleuse): 317
Arroseur arrosé, L' (Lumière): [12](#),
17-8, [20](#)
Arroseur arrosé (Méliès): 23
Arroyito: 381
Arsenal, El: [171](#), [172](#)
Arsène Lupin: 316
Arte de ser amado, El: 483
Artigas, defensor de la libertad de los pueblos: 386
Artistas bajo la carpa del circo: perplejos: 533
Artistas y modelos: 334
Aryan, The: [112](#)
As, El: 545
As seen through a Telescope (Smith): [37](#)
Asa Hanna: 344
Asalto: 583
Ascenseur pour l'échafaud: 475
Asesinato (Hitchcock): 288
Asesinato en Yngsjo: 535
Asesino, El: 477
Así comenzó: 481
Así es la vida: 294
Así va la vida: 390
Asilo muito loco: 549
Asnillo de Magdana, El: 482
Asphalt: [139](#)
Asphalt Jungle: 328
Assassinat de la rue du Temple, L': 52
Assassinat du duc de Guise: 46, 62, 63, [116](#)
Assassinat du président McKinley: 46
Assassins de l'Ordre, Les: 524
Assomoir, L': 64, [65](#)
Astero la pastora: 323
Astro del tango, El: 391
Asunto amoroso (o La tragedia de una empleada de teléfonos): 544
Asunto Blumm, El: 366
Asunto de la copa, El: 406
Asunto Rumantziev, El: 364
Asunto Yen Khiei-sing, El: 406
At last! That Awful Tooth: 38
Ataque a una diligencia en el siglo pasado: 38
Atlantide, L': [141](#), [159](#), [160](#)
Átomo en la encrucijada, El: 464
Att älska (Amar): 536
Attack: 333
Attack on a China Mission (Williamson): 36, 38
Attaque du feu (Lumière): [19](#)
Au cœur de l'orage: 320
Au delà des grilles (La mura de Malapaga): 313
Au hasard, Balthazar: 318, 524
Au pays de ténèbres: 70
Au pays des pygmées: 445
Au pays du scalp: 353
Au pays noir: 50
Aube des damnés, L': 557
Auberge ensorcelée, L' (Méliès): 31
Auberge rouge, L' (Epstein): [155](#)
Auberge rouge, L' (Autant-Lara): 317
Aubervilliers: 320
Aussi longue absence, Une: 475
Austernprinzessin, Die: 125
Australia Calling: 338
Authentique procès de Carl Emmanuel Jung, L': 526
Automóvil gris: 377
Autour d'une cabine (Reynaud): [12](#),
[13](#)
Autour d'une épave: 320
Aux lions les chrétiens: 66
Avant le déluge: 315, 316
Avariés, Les: [105](#)
Ave del paraíso, El: 418
Avenging Conscience, The: [116](#)

- Aventura de Mr. Pickwick, Una*: 35
Aventura extraordinaria de un mago, La: 565
Aventuras de Asterisco: 466
Aventuras de Juan Quinquín: 588
Aventuras de la miel, Las: 468
Aventuras de Octubrina, Las: [166](#)
Aventuras de Vsudibil, Las: 458
Aventuras de Werner Holt, Las: 545
Aventuras del príncipe Ahmad, Las: 455
Aventuras del valiente soldado Schweik (Lamac y Machaty): 293
Aventuras del valiente soldado Schweik, Las (J. Trnka): 464
Aventure en France: 555
Aveu, L': 526
Avventura, L': 310
Awaiyar: 427
Awara (El vagabundo): 425, 427, 432
Awlad el zawatt (Hijo de papá): 434
Aysa: 576
Ayúdeme Ud., compadre: 592
Azima, El (La voluntad): 434
- Baal*: 533
Baba amine: 436
Babla: 424
Baby Doll: 331
Babylas (serie): 66
Back Street: [223](#)
Bachelors Party: 477-8, 498
Bad Boy: 488
Bad el Hadid (Estación central): 436
Badarna (Los bañistas): 536
Ba-Dé: 416
Baghat Singh: 426
Bagnes d'enfants: 70
Baignade en mer (Lumière): [16](#)
Baignade impossible, Une: 43
Baile de los bomberos, El: 500, 542
Baile de los malditos, El: 331
Baile del sábado en la noche, El: 546
Baile en la corte: 434
Bains de Diane à Milan, Les (Promio): [20](#), 38
Bains de mer (Méliès): 23
Baisers volés: 525
Baishey Shravan (El aniversario): 428
Bajo el cielo de Damasco: 439
Bajo el sol de Roma: 306
Bajo la estrella frigia: 368
Bajo miles de techos: 410
Bajo un mismo cielo: 482
Bajos fondos: 402, 410
Balada de Carl Henning, La: 536
Balada de Moscú, La: 481
Balada de otoño: 482
Balada del soldado, La: 481
Balandra Isabel llega esta tarde, La: 384
Balcones de Cartagena, Los: 582
Balidan: 421
Balón, El: 545
Balzac: 320
Ballada of Cable Hogue, The: 522
Ballade pour un chien: 527
Ballena, La: 468
Ballet mécanique: [177](#), [178](#), [180](#)
Ballon rouge: 320
Bambi: 459, 466
Bambini ci guardano, I: 303
Bambo: 556
Bandera roja en la roca verde, La: 411, 413
Banderas del pueblo: 393
Bandido da luz vermelha, O: 549
Bandolero, El: 305
Bandolero de Orgosolo: 476
¡Bangué bangué!: 549
Bank, The: [118](#)
Bank Holidays: 289
Banquet des fraudeurs, Le: 353
Bañistas, Los: 536
Baño del negrito, El (Biograph): [21](#)
Baños: 467
Bara en mor (Sólo una madre): 346
Barabas (serie): [193](#)
Barabbas (A. Sjöberg): 347
Baraque nº 1: 353
Bárbara o la educación de los sentimientos: 362
Bárbaro y la geisha, El: 331
Barbarroja (B. Gelembevi): 440
Barbarroja (A. Kurosawa): 562
Barbe-Bleue: 457
Barbed Wires: [196](#)
Barbier de Séville, Le (Méliès): 32
Barnet (El niño): 348
Barón de Crac: 465
Barón de Münchhausen, El: [146](#)
Baron Sarret: 555
Barque sortant du port (Lumière): [16](#)
Barraca, La: 379
Barrage contre le Pacifique: 318
Barravento: 487, 580
Barrera: 544
Barrera superada, La: 339
Barricada muda, La: 367
Barrio del cuervo, El: 485
Barrio sin sol: 400, 402
Barsaat (Las lluvias): 425
Bartek el vencedor: 295
Bas de laine, Le: 67
Bataille d'Alger, La: 443, 523, 557

- Bataille de la vie, La* (L. Daquin): 320
Bataille des reporters au lycée (Méliès): 28
Bataille du rail, La: 36, [151](#)
Batailles de la vie, Les (serie): 70
Batalla de almohadas, La (Biograph): [21](#)
Batalla de Dien-Bien-Phu, La: 416
Batalla de Hawaii y de Malasia, La: 397
Batalla de Inglaterra, La: [237](#)
Batalla de Nápoles, La: 477
Batalla de Orang, La: 418
Batalla de Rusia, La: [237](#)
Batalla de Stalingrado: 360
Batalla del agua pesada, La: 351
Batalla del desierto, La: 291
Batalla del río de la Plata, La: 343
Batalla estival de Osaka, La: 396
Batallón: 294
Batallón de los descalzos, El: 324
Battle, The: [98](#)
Battle Cry of Peace, The: [111](#)
Battle of the Sexes, The: [191](#)
Battleground: 329
Bautizo: 541
Beat the Devil: 331
Beauté du diable, La: 315
Beautiful Blonde from Bashful Bend: 328
Bebé cargante, El: 40
Becassette: 454
Becky Sharp: [225](#)
Bedazzled: 531
Bed-Sitting Room, The: 531
Begone Dull Care: 463
Behind the Screen: [119](#), [120](#)
Bel Ami (W. Forst): 295
Bel Ami (L. Daquin): 317
Belarmino: 535
Bella del Sahara, La: 434
Bella durmiente, La: 461
Belle dame sans merci, La: [155](#)
Belle de jour: 510, 524
Belle et la bête, La (Pathé): 43
Belle et la bête, La (J. Cocteau): 314
Belle nivernaise, La: [155](#)
Belle vie, La: 475
Belles de nuit: 317
Belleza, La: 597
Bello amor: 485
Ben Cù: 416
Ben Hur (S. Olcott): [94](#)
Ben Hur (F. Niblo): [192](#), [210](#)
Ben Hur (W. Wyler): 334, 441
Benghazzi: 302
Bergère et le ramoneur, La: 465
Bergkatze, Die: 125
Berlin, die Symphonie einer Grossstadt: [185](#), [186](#)
Bernard l'Ermite, Le: [186](#)
Beso, El: [196](#)
Best Years of our Life, The: 325
Bestia ciega, La: 564
Bestia que alimentar, Una: 488
Between Showers: [100](#)
Bhuvan Shome: 561
Bible, The: 521
Biche au bois, La: 32
Biches, Les: 525
Bidone, Il: 309
Bienvenido Mister Marshall: 321, 322
Big House: [222](#)
Big Knife, The: 333
Big Mouth, The: 521
Big Parade, The: [192](#), [203](#)
Bim: 320
Biotaxia: 534
Biraj Bahu: 427
Birds, The: 336
Birth of a Nation, The (Nacimiento de una nación): [89](#), [101](#), [106](#), 107, [109](#), [112-5](#), [191](#), 301
Bitter Victory: 332
Black Bird: [196](#)
Blackboard Jungle: 331
Blackmail: 286
Black-Out: 553
Blad of Satans Dagbog: 79
Blanca Nieves y los siete enanos: 457, 458
Blanche: 526
Blaue Engel, Der: [142](#), [143](#), [186](#), [225](#), [229](#), 357, 439
Blé en herbe: 317
Bled, Le: [184](#)
Blind Date: 332
Blind Husbands: [197](#)
Blinkity Blank: 463
Blithe Spirit: 292
Bloko: 538
Blouses blanches, Les: 68
Blow Job: 522
Blow-Up: 506, 529
Blue Blaze Rawden: [112](#)
Blue Lamp, The: 341
Blue Moon: 334
Boassa, El: 434
Bocal des poissons rouges, Le: [16](#)
Boda, La (Ten Kung): 412
Boda, La (Kokabidzé): 482
Bodas de arena: 444
Bodas de oro, Las: 87
Bodas de otoño: 540
Bodas en el infierno: 321
Bogdan Jmelnitski: 360
Bon bock, Un (Reynaud): [12](#)

- Bongolo*: 446
Bonheur, Le: 475, 525
Bonnes femmes: 474
Bonnie and Clyde: 520, 521
Boom: 531
Boomerang: 326
Boot Polish: 427
Borgia, I: [91](#)
Borinage: [188](#)
Born Yesterday: 334
Boron Saret: 490
Borracho, El: 324
Bosque de la represión, El: 564
Bosque de los ahorcados, El: 546
Boubouroche: 66
Bouclette: [151](#)
Boucher, Le: 525
Boy Kumasena, The: 449
Boy with Green Hair, The: 327
Brahmane et le papillon, Le: 31
Brändende spögsma, Det (La cuestión ardiente): 349
Brasero ardiente, El: [164](#)
Brasil ano 2000: 549, 580
Braves gens, Les: 67
Bravo guerrero, El: 580
Break the News: 288
Break up: 509, 529
Breathing Together: Revolution of the Electric Family: 551
Breve visión, Una: 466
Brief Encounter: 292, 340
Brière, La: [149](#)
Brig, The: 522
Brigadier Sanguily, El: 381
Brigadoon: 335
Brigitte et Brigitte: 476
Bringing up Baby: [222](#), [227](#)
Brisants, Les: [187](#)
British Sounds: 503, 527
Broken Blossoms: [118](#), [154](#), [158](#), [191](#)
Broma, La: 542
Bronco Apache: 333
Bronco Bullfrog: 532
Broadway Melody: [215](#)
Browning Version: 340
Brujas de Salem, Las: 366
Brujería a través de los tiempos, La: 84
Brûleuses d'herbe (A. Lumière): [16](#)
Brute Force: 326
Brute humaine, La: 66
Bûcherons de la Manouane, Les: 488
¡Buen día, soy yo!: 482
Buenos Aires: 486
Buenos Aires, ciudad de sueño: 390
Buenos días, tristeza: 334
Bugambilia: 379
Bulgaria alegre: 371
Búlgaro es un hombre galante, El: 371
Bunny Lake is Missing: 520
Buntkarierten: 365
Buono, il brutto, il cattivo, Il: 528
Buque portaminas, El: 289
Burbuja, La: 545
Burglar in the Roof, The (Black-ton): 27
Busca, La: 534
Buscadoras de oro (Gold Diggers of 1933): [219](#), [222](#)
Busche der Pandora, Die: [138](#)
Bus-stop: 333
Buveur, Le (Reynaud): [12](#)
Buwama Toshi: 563
Bwama Kikoto: 446
Bwana el Diablo: 469
Cabalgada infernal, La: [89](#)
Cabalgata: [224](#), 288, 292
Cabalgata del circo, La: 391
Cabalgata nocturna: 345
Caballería rusticana: 302
Caballero de la estrella de oro, El: 361
Caballero sin armadura: 545
Caballeros teutones, Los: 368
Caballo de espadas: 340
Caballo de los cascos blancos, El: 383
Caballo que llora, El: 363
Cabaña del tío Tom, La: [57](#)
Cabellos rojos, Los: 350
Cabeza de Jano, La: [131](#)
Cabezas cortadas: 548
Cabiria: [33](#), 87, [89](#), [106](#), [116](#), [117](#), [131](#), [212](#), 307
Cabrillas perdidas, Las: 407
Caccia tragica: 305, 308
Cada vez que...: 534
Cada voz lleva su angustia: 582
Cadáver viviente, El (F. Ozep): [174](#)
Cadáver viviente, El (E. Tanaka): 395
Cadetes del Alcázar, Los: 302
Caduta degli dei, La: 529
Cage de verre, La: 559
Caïçara: 389
Caída: 391
Caída de Babilonia, La (episodio de Birth of a Nation): [114](#), [116](#)
Caída de Berlín, La: 360
Caída de las hojas, La: 539
Caída de los Romanov, La: [166](#)
Caída de Troya, La: 86
Caída de un tirano, La: [211](#)
Caída del dictador: 379
Caifanes, Los: 597

CAIN-CARTAS

- Caïn: 444
 Cain adolescente: 384
 Caja de música, La: 461
 Cake walk infernal, Le (Méliès): 31
 Cala olvidada, La: 392
 Calabuig: 322
 Calcutta: 525
 Caligari: 288
 Calino: 67, 71
 Calvario de un niño, El: 350
 Calle, La (G. Werner): 346
 Calle de las cinco lunas: 302
 Calle Mayor: 322
 Calle que baja hacia el mar, La: 560
 Calle sin salida: 391
 Calle sin sol: 321
 Camarades: 526
 Cameraman, The: [195](#)
 Camilo Torres: 582, 583
 Camille: [224](#)
 Camino a Mandalay, El: [196](#)
 Camino de la liberación argentina, El: 574
 Camino de la vida, El: 305
 Camino de un hombre, El: 352
 Camino del calvario, El: 483
 Camino del cielo, El: 344
 Camino del paraíso, El: [140](#), 357
 Camino hacia las cimas, El: 366
 Camino sin fin: 560
 Camisa de fuego, La: 439
 Cammino della speranza, Il: 306
 Camoens: 322
 Campanas se fueron a Roma, Las: 540
 Campeón de la venganza, El: 396
 Campeón sin corona: 379
 Campo de concentración de Shang Yao, El: 411
 Canard en ciné, Le: 454
 Canção da terra, A: 322
 Canción de Ceilán: 290
 Canción de la hilandería, La: 412
 Canción del corazón, La: 434
 Canción del pescador, La: 407
 Canción pagana: 235
 Cangaceiro, O: 388-9, 568, 578, 579
 Canh dong ma (El cementerio embrujado): 416
 Canne Chon: 418
 Cantando a la vida: 534
 Cantando bajo la lluvia: 335
 Cantante de jazz, El: [205](#), [211](#), [215](#), [216](#)
 Cantante Hong Meu-dan, La: 407
 Cantar de los cantares, El: 324
 Cantata: 484, 540
 Cantegriles: 598
 Cántico: 534
 Canto a mi ciudad: 390
 Canto de la pradera, El: 464
 Canto de la tierra siberiana, El: 361
 Canto de los héroes, El (o Komso-mol): [187](#)
 Canto de los ríos, El: 366
 Canto de saudade: 388
 Canto del curlis, El: 489
 Canto del despertar, El: 428
 Canto del hombre, El: 372
 Canto del prisionero, El: [139](#)
 Canto do mar, O: 389
 Capitaine Jaune, Le: 348
 Capital del oro, La: 463
 Capitán de Colonia, El: 366
 Capitán de Köpenick: 357
 Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil, O: 549
 Capitu: 549
 Caporal, El: 377
 Caporal épinglé, Le: 317
 Caprici: 530
 Captain Hornblower: 338
 Captive Heart: 341
 Captura del ferry-boat, La: 350
 Cara a cara (R. Manthoulis): 537
 Cara a cara (J. Bressane): 549
 Carabiniers, Les: 473
 Caramel: 454
 Carátula de oro, La: [90](#)
 Cardinal, The: 334
 Carga de la vida, La: 397
 Cargo de Jamaica: 290
 Caribeña, La: 382
 Carlos: 599
 Carlos XII: 83
 Carmen (William Fox): [110](#)
 Carmen (Cecil B. de Mille): [110-1](#), [118](#)
 Carmen (Lubitsch): [124](#)
 Carmen (Feyder): [160](#)
 Carmen (L. Reiniger): 455
 Carmen Jones: 334
 Carmen of Klondyke: [112](#)
 Carnaval des vérités, Le: [151](#)
 Carne, La: 387
 Carnet de viaje: 382
 Carnets de plongée: 320
 Carrera de relevos: 541
 Carrera loca en auto en Picadilly Circus (W. Paul): 35
 Carreta de arcilla, La: 421
 Carreta fantasma, La: [81](#)
 Carrito del niño, El: 485
 Carro para Viena, Un: 542
 Carrosse d'or: 317
 Carry on Sergeant: 336
 Carstreet Named Desire, A: 331
 Carta, La: [231](#)
 Carta interminada, La: 365
 Cartas de amor mal empleadas: 355

- Cartas de una desconocida*: 316
Carvalho: 583
Cas du Dr. Laurent, Le: 316
Casa, La: 467
Casa cercada, La: [81](#)
Casa de mi padre, La: 441
Casa del ángel, La: 391
Casa del recuerdo, La: 396
Casa donde vivo, La: 481
Casa en las rocas, La: 369
Casa natal, La: 481
Casa para damas solas: 346
Casa Ratanapum, La: 428
Casa sin puertas ni ventanas, La: 123
Casanova: [164](#)
Cascada mágica: 351
Caso dos irmãos Naves, O: 549
Casque d'or: 316
Casse-pieds: 314
Cassius le grand: 526
Castigo de Dios, El: 386
Castillo, El: 467
Castillo de la pureza, El: 597
Castillos solitarios: 369
Castle Keep: 522
Cat and the Canari, The: [202](#)
Cati: 541
Catalina la Grande: 125
Catastrophe de la Martinique: 46
Catorce vidas: 369
Caught in a Cabaret: [101](#), [221](#)
Caverne maudite, La (Méliès): 31
Caza, La (M. de Oliveira): 323
Caza, La (C. Saura): 534
Caza, La (Y. Gamlin): 536
Caza del cochino, La: 536
Caza del león, La: 76
Ce soir on fait peur au monde: 552
Cela s'appelle l'aurore: 380
Celebric hotel: 72
Celulosa: 368
Cementerio embrujado, El: 416
Cendrillon (Méliès): 28, [33](#)
Cendrillon (A. Capellani): 64
Cenicienta (G. A. Smith): 35
Cenicienta (W. Disney): 461
Cenizas (M. Murata): 396
Cenizas (A. Wajda): 483, 544
Cenizas y diamantes: 483
Cent dollars mort ou vif: 67
C'era una volta: 529
C'era una volta il west: 528
Cerco, O: 535
Ceremonia, La: 563
Ceremonia secreta: 510
Cerro dos enforcados: 323
Cerro Pelado: 586
Certo giorno, Un: 529
Ciclón: 586
Cid, The: 335
Ciel et les affaires, Le: 558
Cielo en llamas, El: 397
Cielo infernal: 436, 437
Cielo, la tierra, El: 566
Cielo puro: 481
Cielo raso, El: 484
Cielo rojo del crepúsculo, El: 395
Cielo sin estrellas: 357
Cielo y la tierra, El: 417
Cien rifles: 519
Cigarette, La: [155](#)
Cigarra y la hormiga, La: 457
Cina e vicina, La: 530
Cinco chicas sobre el lomo: 543
Cinco de la calle Barska, Los: 368
Circo, El (Trnka): 464
Círculo del sol, El: 395
Círculo vicioso, El: 535
Circus, The (Ch. Chaplin): [194](#)
Ciske de Rat (Cara de rata): 354
Cita con el destino: 392
Cita con la vida: 437
Citizen Kane: [204](#), [237](#), [238](#), [239](#), 335
Città e villaggio: 556
City, The: [237](#), 383
City Girl: [203](#)
Ciudad amenazada: 389
Ciudad de violencia: 399
Ciudad dorada, La: [146](#)
Ciudad mágica: 324
Ciudad mujer, La: 387
Ciudad prohibida, La: 414
Ciudad ruge, La: [222](#)
Ciudadela, La: [225](#)
Civilisation: [110](#), [112](#), [113](#)
Civilisation à travers les âges, La (Méliès): 32
Civilization on Trial: 447
Clansman, The: [106](#)
Claro de luna: 404
Classe de lutte: 527
Clavo de la muerte, El: 163
Clay: 566
Cléo de 5 à 7: 474
Cleopatra: 334
Clown et ses chiens, Le (Reynaud): 12
Clowns, I: 529
Clowns en el muro: 541
Club de los aficionados, El: 395
Club de los hastiados de la vida, El: 163
Clutching Hand, The: [103](#)
Coalface: 290
Cocoanut: [219](#)
Cocu magnifique, Le: 353
Cochecito, El: 322

- Codine: 373
 Cœur de tzigane: 72
 Cœur fidèle: [155](#), [158](#), [184](#)
 Cœur révélateur, Le: 326
 Coffret de jade, Le: [149](#)
 Cohen in Coney Island: [99](#)
 Coleccionista, El: 507
 Cólera, La: 421
 Cólera en el mar de China: 409
 Colina 24 no responde, La: 441
 Colinas abruptas: 481
 Colmillo blanco: 362
 Collage en Dartmoor, Un: 287
 Collectionneuse, La: 525
 Collector, The: 520
 Collier vivant, Le: 67
 Comarca extranjera, La: [174](#)
 Comare secca, La: 508, 530
 Combatiente, El: 405
 Come Back Africa: 447, 479
 Come on and Get it: [230](#)
 Cómicos: 321
 Comment savoir: 552
 Commune, La: 319
 Communistes dans la lutte, Les: 527
 Como dos gotas de agua: 355
 Como el Uruguay no hay: 598
 Como era gostoso el meu francês: 549
 Como la noche y el día: 536
 Como tú me quieres: 386
 Compadre Mendoza, El: 378
 Compagnons de la Marguerite, Les: 526
 Complot de los condenados: 364
 Composición en azul: [183](#)
 Compositor Erkel, El: 369
 Compositor Nieh-Erh, El: 413
 Comprador de fazendas, O: 388
 Comrade X: [240](#)
 Comtesse noire, La: [65](#)
 Comulgantes, Los: 348
 Con el sudor de mi frente: 436
 Con las manadas salvajes: 362
 Concentration, La: 526
 Concerto pour un exil: 555
 Conciencia, La: 367
 Concierto de flauta de Sans-Souci, El: [144](#)
 Concubina magnífica, La: 415
 Condamné à mort s'est échappé, Un: 318
 Condé, Un: 523, 526
 Conde de Monte Cristo: [94](#)
 Condesa azul, La: [90](#)
 Condesa de los pies descalzos, La: 334
 Condottiere, Der: 302
 Condottiere, Le: 439
 Confesión, La (Po Wan-chan): 407
 Confesión, La (C. Gavras): 513
 Confesiones de amor: 538
 Confettis: 78
 Confidential Report: 335
 Conformista, [II](#): 508, 530
 Congreso se divierte, El: [140](#), 357
 Conjunto en cambio: 354
 Conjuración de Julio César, La: [89](#)
 Connection, The: 479
 Conquérants solitaires, Les: 445
 Conquête du pôle, La (Méliès): 32-3, 35
 Conquista del Oeste, La: 472
 Conquista del oro, La: [111](#)
 Consejo de los dioses, El: 366
 Consigna: 345, 350
 Construire un feu: 471
 Contact: 289
 Contrás City: 555
 Contrôleur des wagons-lits, Le: 66
 Convidados de las ocho, Los: [224](#)
 Copa de más, Una: 465
 Copacabana me engana: 549
 Coquille et le clergyman, La: [180](#)
 Corazón de una madre, El: 539
 Corazones jóvenes: 354
 Corbeau, Le: 334
 Cornejas, Las: 544
 Corner in Wheat: 96
 Corona de hierro, La: 301, 302
 Corona de lágrimas: 596
 Corredor, El: 536
 Correo de Angora, El: 439
 Corri uomo corri: 528
 Corsican Brothers, The (G. A. Smith): 35
 Cortiço, O: 387
 Cortina de hierro, La: 329
 Cosacos del Kubán: 361
 Costurerita, La: 390
 Coucher de la mariée, Le (Lear): [22](#)
 Coucher de la mariée, Le (Zecca): 50
 Coulibaly à l'aventure: 445
 Count, The: [119](#)
 Coup de fusil, Le: 64
 Coupable, Le: 63
 Courier de Lyon, Le: 64
 Couronnement du roi Édouard VII, Le (Méliès): 31
 Couronnement du tsar Nicolas II, Le (F. Doublier): [19](#)
 Course à la perruque, La: 51
 Course aux potirons, La: 72, 453
 Course aux sergents de ville, La: 72
 Covered Waggon, The: [192](#)
 Crabes et crevettes: [186](#)
 Crainquebille: [159](#), [160](#)
 Creación del mundo, La: 464

- Créatures, Les*: 525
Crepúsculo: [146](#)
Crepúsculo de un dios, El: 597
Crepúsculo en Tokio: 402
Cresta en llamas, La: 323
Crime and Punishment (Sternberg): [225](#)
Crimen: 597
Crimen de la calle Dante, El: 365
Crimen de los bananos, El: 386
Crimen no paga, El (serie): [236](#)
Crimen sin pasión: [224](#)
Crimen y castigo (Faustman): 345
Crímenes de Diego Alves, Los: 296
Criminal, The: 332
Crin blanc: 320
Crise (I. Bergman): 346
Crisis (Pabst): [138](#)
Cristóbal Colón: 458
Croisière noire, La: [149](#), 444
Cronaca di un amore: 310
Cronaca familiare: 477
Crónica de Ana Magdalena Bach: 533
Crónica de los pobres amantes, La: 308
Crónica morava: 542
Cronique d'un été: 476
Cross Country: 544
Crossfire: 327
Crowd, The: [203](#), [204](#)
Crucero, El: 408
Crueldad: 481
Crueldades en alta mar: 39
Cruelles, Las: 534
Cruz y el máuser, La: [173](#)
Cuadragésimo primero: 480
Cuando el amor manda: 83
Cuando florecen las praderas: 346
Cuando Lee se rinda: [112](#)
Cuando los árboles eran grandes: 481
Cuando los cuervos ya no vuelen: 448
Cuando México duerme: 378
Cuando mora la ilusión: 382
Cuando nazca el día: 430
Cuando pasan las cigüeñas: 365, 481
Cuando ya no se vive: 349
Cuarenta y dos: 424
47 Ronins, Los: 395, 396
Cuarto de paredes de madera, El: 414
Cuatro chimeneas, Las: 401
Cuatro diablos, Los: 163
Cuatro en un jeep: 355
Cuatro hombres y una plegaria: [229](#)
Cuatro jinetes del Apocalipsis, Los (V. Minnelli): 335
Cuatro pasos en las nubes: 303
Cuatro plumas blancas, Las: 286
400 000 caballeros: 338
400 millones: [188](#), 409
491: 523
Cuba baila: 382
Cuba sí: 382, 475
Cuchillo en el agua: 483
Cuento de verano, Un: 345
Cuentos de Capek, Los: 367
Cuentos de Hoffmann, Los: 341
Cuentos de la luna vaga después de la lluvia: 400, 415
Cuestión ardiente, La: 349
Cuestión de vida o muerte: 341
Cuestión rusa, La: 361, 365
Cul de sac (Punto muerto): 508, 531
Cul-de-jatte, Le (Lumière): [18](#)
Cumbita: 382
Cumbres borrascosas (Buñuel): 380
Cuna: 481
Cuna vacía, La: 440
Cúpula: 488
Cure, The: [119](#)
Curioso matrimonio: 369
Chacal de Nahueltoro, El: 591-2
Chad al año, El: 450
Chambre blanche, La: 552
Champagne-Galoppen: 348
Chanbara: 394
Chandralekhat: 424
Chang: [236](#)
Chantaje: 288
Chapeau de paille d'Italie, Un: 161, [211](#), [213](#), [215](#)
Charcuterie mécanique (Lumière): [18](#)
Chardons du Baragan, Les: 317, 373
Charge of the Light Brigade, The: 531
Charles XII (Hatot y Breteau): [20](#)
Charles mort ou vif: 553
Charlie Bubbles: 531
Charmes de l'existence, Les: 319
Charmessar: 431
Charpentier, Le (Lumière): [16](#)
Charulatta: 428
Chase, The: 521
Chase au lion à l'arc, La: 525
Chat botté, Le (Nonguet): [49](#)
Chat botté, Le (Capellani): 63
Chat dans le sac, Le: 488, 552
Chatte blanche, La: 559
Cheat, The: [89](#), [105](#), [106](#)
Chelsea Girls: 523
Chemin de la mauvaise route, Le: 476
Chevalier sans armure, Le: 288
Chien andalou, Un: [180](#), [181](#), [182](#)

- Chinoise, La: 511, 527
 Choota Bay (El más joven de los héroes): 424
 Choses de la vie, Les: 526
 Christ marchant sur les eaux, Le (Méliès): 31
 Christus: [89](#)
 Chrysanthème rouge, Le: 68
 Chu Chin Chow: 285
 Chute de la maison Usher, La: [156](#)

 Dadnos hoy: 327
 Dafnis y Cloe: 323, 324
 Dahab: 437
 Dahikar (Su derecho): 423
 Daiman fi qalbi (Siempre en mi corazón): 436
 Dama de Constantinopla, La: 541
 Dama de la muerte, La: 392
 Dama de las camelias, La: [61](#)
 Dama del perrito, La: 364
 Dama duende: 391
 Dama misteriosa, La: [196](#)
 Dame de chez Maxim's, La: 287
 Dan no sabe qué hacer: 441
 Dandis del parque, Los: [296](#)
 Danka: 372
 Dannati della terra, [I](#): 530
 Danses serpentine (Méliès): 23
 Danseuse microscopique, La: 31
 Dante no es únicamente severo: 534
 Danton: [125](#)
 Danza bajo la lluvia: 371
 Danza de la garza, La: 538
 Danza del cráneo, La: 395
 Daphnie, La: [186](#)
 Daring Daylight Burglary, A: 38
 David: 586
 David Copperfield (Cukor): [224](#), 288
 David Copperfield (W. Sandberg): 348
 David Holzman's Diary: 523
 David y Lisa: 479
 Davy Crockett: 461
 Dawn: 286
 Dawn Patrol: [222](#)
 Day from a Collier's Life, A: 39
 Day the Fish came out, The: 537
 Day's Pleasure, A: [121](#)
 De carne y de acero: 444
 De cuerpo presente: 534
 De la fiesta y de los invitados: 484
 De la montaña al valle: 391
 De pie, hermanas mías: 412
 De pokkers unger (Estos niños): 349
 De raza azteca: 377
 De ti depende: 536
 De witte: 353
 Dead End: [231](#)
 Dead of Night: 340
 Débarquement des congressistes, Le (Lumière): [18](#)
 Débuts d'un patineur: 72
 Décade prodigieuse, La: 525
 Decline and Fall of a Bird Watcher: 532
 Dédée d'Anvers: 313
 Deep-End: 532, 545
 Défense du drapeau, La: [20](#)
 Déjà s'envole la fleur maigre: 353
 Déjeuner de bébé, Le (Lumière): [16-7](#)
 Déjeuner sur l'herbe: 317
 Del amor y otras soledades: 534
 Del otro lado de la calle: [139](#)
 Del pesebre a la cruz: [95](#)
 Delante de Dios y de los hombres: 541
 Delfines, Los: 308
 Demoiselle des P.T.T., La: 68
 Demoiselles de Rochefort, Les: 525
 Démolition d'un mur, La (Lumière): [20](#)
 Demonio dorado, El: 395
 Dentellière, La: 68
 Départ, Le: 537, 545
 Dernières cartouches, Les: [20](#)
 Dernières vacances, Les: 312
 Desafío, O: 549, 580
 Desafortunado regreso de Joseph Katus al país de Rembrandt, El: 538
 Desarraigados, Los: 424
 Desastre de Anual, El: 534
 Désastres de la guerre, Les (Goya): 319
 Description d'un combat: 475
 Descubrimiento del Brasil, El: 387
 Deseo: 483
 Déserteur: 50
 Desertor y los nómadas, El: 543
 Desesperados, Los: 510, 541
 Deshabillé de la mondaine (Joly): [21](#)
 Desierto rojo, El: 310
 Desierto viviente, El: 462
 Design for Living: [226](#)
 Desna: 363
 Desnudos imposibles: 463
 Desorden y genio (o Kean): 164
 Despertar de las ratas, El: 544
 Despertar del domingo, El: 323
 Desposada de Glomsdale, La: 351
 Después de nuestra separación: 397
 Después del diluvio (Esteva): 534
 Dessinateurs express (Méliès): 23
 Destino de Mariana, El: 482
 Destino de un hombre, El: 481
 Destino Tokio: 36
 Destinos de mujeres: 366
 Destrucción de Cartago, La: [89](#)

- Detective Story*: 325
Detruire dit-elle: 526
Deus e o diabo na terra do sol: 487, 548, 579, 580
Deus e os mortos, Os: 549
Deutsches Panzer: 186
Deux anglaises sur le continent: 526
Deux août 1914, Le: 75
Deux cent mille lieues sous les mers (Méliès): 33
Deux orphelines, Les: 66
Deux ou trois choses que je sais d'elle: 510, 527
Deux timides, Les: 161, 213
Devdas: 423, 427
Devil Rides Out, The: 531
Devils, The: 532
Devil's Passkey, The: 198
Dharti Khe Lal (Los hijos de la tierra): 423
Dhati Mata (La madre tierra): 423
Día de cólera: 349
Día de la vida, Un: 305
Día de león, Un: 477
Día de organillos: 393
Día de paga: 40
Día que acabó la guerra, El: 534
Diabale au coeur, Le: 153
Diabale au corps, Le: 311, 312
Diablo con recursos, El: 463
Diablo en Sofía, El: 371
Diablos de la noche, Los: 557
Diaboliques, Les: 315
Diálogo: 541
Diamantes de la noche, Los: 484, 543
Diankha-Bi: 555
Diario: 486
Diario de Gunov, El: 167
Diario de un ladrón de Shinjuku: 563, 564
Diario de un obrero: 537
Diario de Yugobi, El: 563
Diario para Timothy: 291
Días, Los: 371
Días contados: 477
Días de octubre: 364
Días del amor, Los: 597
Días helados: 541
Días tranquilos en Clichy: 518
Dibuk, El: 441
Diez mil soles, Los: 541
Dilemma: 447
Dillinger é morto: 510, 529
Dinero, El: 345
Dios de la guerra, El: 174
Dios existe todos los domingos: 536
Diosa, La: 477
Dirigible y el amor, El: 464
Dishonored: 225
Disque 957: 180
Distant Trumpet: 520
Distinto amanecer: 379
Disturbios: 412
Ditirambo: 534
Ditte mennekebarn (Ditte, hija del hombre): 349
Divide y reina: 237
Divine Woman: 196
Divorciémonos: 226
Divorcio a la italiana: 311
Dix ans de gaullisme: 527
Dix femmes pour un mari: 51, 57
Dixième symphonie, La: 150
Djamila la argelina: 437
Djaraboud: 302
Do bigha zamin (Dos hectáreas de tierra): 425, 426, 427
Doble suicidio: 564
Doce sillars, Las: 382
Docks of New York, The: 202
Doctor Jekyll: 224
Doctor Kotnis, El: 423
Doctor Louise: 337
Dodsworth: 230
Dog's Life, A: 121
Dokhtaré bol havas (Una niña caprichuda): 431
Dokhtaré Lor (Una muchacha de la tribu Lor): 431
Doktor Mabuse: 133
Dolce vita, La: 309
Dollar Dance: 463
Dolly of the Dailies: 103
Dom Roberto: 485
Domicile conjugal: 526
Domingo a las seis: 546
Domingo de agosto: 306
Domingo de septiembre, Un: 485
Domingo en la tarde: 535
Domingo maravilloso, Un: 398
Domingo negro, El: 173
Don apacible, El: 364
Don Giovanni (C. Bene): 530
Don Juan (Capellani): 64
Don Juan (L'Herbier): 153
Don Juan (Warner Bros.): 210
Don Juan (Kolm-Veltée): 358
Don Quijote (Pabst): 144
Don Quijote (Rafael Gil): 321
Don Quijote (Kozintsev): 363
Don Pietro Caruso: 90
Donald y Pluto: 457
Doncella de Orléans, La: 122
Dónde está la felicidad: 387
Donde termina la vida: 541
Dorado de Pancho Villa, Un: 597
Dos campesinos: 371
Dos enamorados: 482

- Dos hectáreas de tierra*: 425, 426, 427
Dos hojas y un botón: 426
Dos hombres y un armario: 483
Dos monjes, Los: 378
Dos personas: 349
Dosa tak berampun (El pecado imperdonable): 405
Dossier noir, Le: 316
Double amour, Le: [155](#)
Douro faina fluvial: 297
Douzaine d'oeufs frais, Une: 71
Dr. Colton anestesia y arranca una muela, El (Dickson): [14](#)
Dr. Ehrlich, El: [240](#)
Dr. Jivago: 343
Dr. Strangelove: 478
Dracula, Prince of Darkness: 531
Dragão da maldade contra o santo guerreiro, O (Antonio das mortes): 548, 580
Drame de Shanghai, Le: [144](#)
Dreigroschenoper, Die (Pabst): [141](#), [186](#), 288
Drifters: 289
Drums of Love: [191](#)
Du skal aere din hustru: [211](#)
Duc de Guise, Le (Hatot y Breteau): [20](#)
Duck Soup: [219](#)
Due soldi di speranza: 310
Duel in the Sun: [225](#)
Duelo con la muerte: 356
Dumbo: 459
Dunya na Mane: 422
Dura lex: [166](#), [169](#), [170](#)
Durbar de Delhi: [41](#)
Dureza de alma: 83
Duro verano: 541
Dushman (El enemigo): 423
Earth of Spain: [188](#)
Easy Street: [119-20](#)
Eclipse, El: 310, 476
École buissonnière, L': 316
Edad de Cristo, La: 543
Edad de las ilusiones, La: 484, 541
Eddie Sachs en Indianápolis: 479
Éden et après, L': 526
Edge, The: 523
Edipo re: 529
Edison: [240](#)
Educación sentimental (Kawalero-wicz): 368
Education sentimental, L'(Astruc): 319
Efluvios mortales: 433
Ejecución, La: 563, 564
Ejecución de Dorrego, La: 390
Ekaluk: 351
El (o Ensayo de un crimen): 380
El que no regresó: 423
El que va hacia el sol: 481
El y ella: 371
Eldorado (L'Herbier): [152-3](#), [156](#)
Eldorado (H. Hawks): 520
Eldridge Cleaver en exil: 523, 526
Elecciones: 599
Electra (Cacoyannis): 324
Elegía de Naniwa: [396](#)
Elektra (Marc'O): 526
Éléna et les hommes: 317
Elephant Boy: 290
Élise ou la vraie vie: 526, 558
Elmer Gantry: 333
Elokuu: 352
Elstree Calling: 288
Elvira Madigan: 536
Ella: 484
Ella y él (S. Hani): 488, 563, 564
Elles: 558
Em passion: 535
Emak Bakia: [180](#)
Embun (El rocío): 405
Emigrante, El: 79
Emil und die Detektive: [143](#), 342
Emiliano Zapata: 597
Emperador de California, El: [144](#)
Emperador de Portugal, El: [197](#)
Emperatriz Yang Kwei Fei, La: 415
En el fondo del abismo: [89](#)
En el país de las montañas flotantes: 350
En el umbral de la vida: 348
En este pueblo no hay ladrones: 594
En la ciudad por la mañana: 407
En la frontera: 415
En la mañana con los Ozone: 398
En la primavera de la vida: 577
En la resistencia o la mujer cubana: 381
En las calles de Estambul: 439
En nombre de la vida: 364
En nombre de todos los vivos: 397
En nuestro patio: 482
En Praga: 599
En rade: [184](#), 290
En tránsito: 486
En un balcón vacío: 486
Enamorada: 379
Encadenados, Los: 326
Encajes: [173](#)
Enclos, L': 475
Encontré gitanos felices: 544
Encuentro sobre el Elba: 361
Endstation liebe: 357
Enemigo, El (N. Bose): 423
Enemigo, El (Z. Pavlovic): 544
Enemigo del pueblo, El: 398
Enfance nue, L': 527

- Enfant de Paris, L':* 68
Enfant prodigue, L': [45](#), 68
Enfant sauvage, L': 525
Enfer a dix ans, L': 558
Englandsfarene: 351
Enoch Arden: [98](#)
Enough to eat: 290
Ensayo de un crimen (o El): 380
Enshudat el fuad (La canción del corazón): 434
Entr'acte: [177](#), [178](#), [179](#), [180](#), [181](#), [184](#), [213](#)
Entre dos bayonetas: 440
Entre el agua y el fuego: 414
Entre la mer et l'eau douce: 552
Entre tu et vous: 552
Epilog: 356
Episodio del mar, El: 306
Epouvantail, L': 465
Équateur aux cent visages, L': 353, 446
Equinoccio: 370
Équipage, L': [196](#)
Era una vez una guerra: 536
Érase un viejo y una vieja: 480
Ernie Game: 551
Eroica (Kolm-Veltée): 358
Eroica (Munk): 482
Eros matanza: 564
Eroticon: 294
Ersatz: 467
Éruption du Mont-Pelé (Méliès): 31
Es difícil ser hombre: 408
Es el remo: 463
Esa pareja feliz: 321
Escamotage d'une dame, L': 23
Escándalo en la corte: 334
Escarpolette tragique, L': [65](#)
Escenas de caza en la baja Baviera: 533
Escipión el Africano: 302

Esclava Isaura, La: 387
Esclavos de Cartago, Los: 86
Escuadrilla: 321
Escuadrón blanco, El: 302
Esguince: 545
Eskimo: [235](#)
Espada que mata hombres y caballos, La: 396
Espaldas mojadas: 379
Espantapájaros, El: 467
España otra vez: 534
Espartaco: 86
Espejo de alondras, El: 484
Espejos de Holanda: 354
Espera de las mujeres, La: 347
Esperanza de la humanidad, La: 410
Espero que tengáis un hijo: 407

Espía de Osterland, El: 83
Espions, Les: 315
Espiritistas, Los: [77](#)
Esplendor de la vida, El: 394
Esposa en el interin: 434
Esposa infeliz, La: 407
Esposa por una noche: 414
Esposos, Los: 344
Esqueleto viviente, El: 404
Esse mundo é meu: 549
Está bien: 354
Estación central: 436
Estadounidense tranquilo, Un: 417
Estambul trágico: 439
Estamos vivos: 399
Estatua de la libertad, La: 408
Estatua del gran Buda, La: 399
Esther: 66
Estornudo de Fred Ott, El (Dickson): [13](#)
Estos niños: 349
Estrada, O: 389
Estrella de la mañana, La: 388
Estrellas: 366
Estrellas y hombres: 466
Estructura de cristal, La: 545
Estudiante de Praga, El: [122](#)
Estudiante Törless, El: 484, 532, 533
Estudios 7 y 8: [183](#)
Et Dieu créa la femme: 473
Et la neige n'était plus: 555
Et vint la liberté: 555
Étoile de mer, L': [180](#)
Étranger, L': 529
Ett brott: 344
Ettore Fieramosca: 301
Eureka Stockade: 338
Europa 51: 307
Eva: 332
Évades, Les: 316
Evangeline: 336
Evaporación del hombre, La: 564
Evasión de los presidiarios: 39
Eve (A Letter to Three Wives): 334
Every Bastard a King: 559
Every Day except Christmas: 480
Ex Convict: [57](#)
Exclusivo para damas: 287
Exil: 552
Existencia efímera: 416
Exodus: 291, 334
Expedición al Antártico: 341
Expedición Papanin, La: [175](#)
Expedición Scott, La: [175](#)
Explosion du cuirassé Maine en rade de La Havane (Méliès): 28
Exposición extraordinaria, La: 540
Expreso azul, El: [173](#)
Expulsión (Collins): 39

Los muchos, intensos y fecundos años de labor que desplegó Georges Sadoul a través de toda su vida, tanto por lo que se refiere a dar un panorama del cine mundial como de diversos cines nacionales y de los cineastas que más aportaron al arte y a la industria cinematográfica -recordamos sus libros sobre técnica del cine, así como sus volúmenes sobre el cine francés, el húngaro y el inglés, o sobre Méliès, Lumière, Chaplin y Gérard Philipe-, culminaron en esta *Historia del cine mundial*.

Desde el cine mudo hasta las últimas producciones, los mejores films, directores y técnicos, los actores que aportaron su arte para darle nuevos bríos en épocas de crisis, la universalidad del espectáculo, los intentos de unos por hacerlo arte y de otros por volverlo industria, los éxitos y los fracasos (los grandes fracasos), las escuelas, los cines nacionales, la tercera dimensión y el Todd-AO, las sombras chinescas y los dibujos animados, Hollywood y los marionetistas checoslovacos, documentales, cortometrajes y largometrajes, 16 o 70 mm, todo lo que integra el arte cinematográfico a través de su historia aparece bajo la pluma incisiva y enterada del gran crítico e historiador del cine recientemente fallecido. El cine desde sus inicios hasta la época presente, con sus altas y bajas, su importancia para nuestro mundo, la diversión que aporta y los valores que representa.

Al final del volumen incluyó Sadoul una filmografía y una cronología mundiales que han de ser de utilidad para todos los cineastas y aficionados, así como un índice onomástico y de películas que facilitará la búsqueda al lector.

Miembros del ICAIC y Tomás Pérez Turrent pusieron al día el texto de Sadoul y ampliaron la parte que se refiere al cine latinoamericano.



HISTORIA DEL CINE MUNDIAL

GEORGES SADOUL

ISBN 968-23-0533-0



9 789682 305337



siglo
veintiuno
editores