

La Edad de Oro del cine mudo

(1919-1927)

Los años de esplendor del cine mudo son años excepcionales. La evolución de lo que ya se llama el «séptimo arte» se produce a un ritmo de vértigo, con el ímpetu de un torbellino. Parece que este arte joven manifiesta un ansia incontenible, una urgencia ineludible de crear. Y un prodigioso delirio de imágenes, en las que coexisten extrañamente la Realidad y la Fantasía, asalta las pantallas de todo el mundo.

El doctor Caligari abre la puerta a una inquietante galería de seres demoníacos, homúnculos y hombres artificiales, unos monstruos que ya no abandonarán al cine. Ballets mecánicos, composiciones cubistas, espejos deformantes, líneas, siluetas, conchas y clérigos, perros andaluces y asnos muertos sobre pianos de cola, materializan los sueños más insensatos de los surrealistas. Como castigo de la avaricia, dos hombres esposados morirán de sed, juntos, en el desierto del valle de la Muerte. Un destacamento de la guardia zarista desciende, peldaño a peldaño, la escalinata de Odesa, disparando contra el pueblo que ha fraternizado con la tripula-

ción sublevada del *Potemkin*. Mientras triunfa la *flapper*, los amantes poseídos por el demonio y la carne comulgan eróticamente o se reúnen en el séptimo cielo, más allá del tiempo y del espacio. Charlot persigue una imposible quimera del oro, a la vez que Buster Keaton se mide heroicamente con locomotoras, transatlánticos y ciclones. Napoleón parte para la campaña de Italia y su ejército, tras él, se despliega en una enorme pantalla triple...

Vanguardia, poesía, comedia, drama, epopeya... Las experiencias más encontradas se suceden con un vigor creativo inagotable en esta era privilegiada. Pero tal vigor no basta para explicar el secreto del cine mudo, de la magnificencia inmune al tiempo que poseen sus obras más significadas.

El secreto de este arte hay que buscarlo en la especial fascinación de unos rostros excepcionales, es cierto: Greta Garbo, Rodolfo Valentino, Louise Brooks, Clara Bow, Gloria Swanson, y un largo etcétera. Pero reside también en su silencio mismo, probablemente la clave de su abstracta perfección. Las grandes películas de la época poseen, por su obligada mudez, una habilidad para conjeturar situaciones que sabían ganarse al público. ¿Por qué? Porque apelaban a su imaginación. Y el público respondía a ese desafío, ponía los sonidos y las voces que faltaban, convirtiéndose así en un colaborador creativo de la proyección.

Para responder a esta exigencia del público, los grandes directores del período mudo han de poner en juego una disciplina férrea, una enorme habilidad técnica. Porque lo que el público ve, tiene que ser *creíble*. De ahí las hazañas realistas, hoy impensables, que llevan a cabo. Erich von Stroheim reconstruye en estudio, con toda fidelidad, el centro urbano de Montecarlo para las secuencias principales de *Esposas frívolas*. Fritz Lang muestra en *Una mujer en la Luna* el despegue de un cohete espacial según

los conceptos previstos por los más avanzados físicos de la época. Murnau utiliza un enorme decorado callejero, por el que circula un tranvía de verdad, en la escena, quizás más famosa, de *Amanecer*. Buster Keaton hace volar un puente por el que pasa un tren *de verdad* para conseguir el gag más espectacular de *El maquinista de La General*. Y fue la confusión de las auténticas calles de Nueva York lo que King Vidor convierte en tema central de ...*Y el mundo marcha*.

Este sentido extremo del realismo unido a la extrema estilización que implica el silencio, es responsable de esa *magia* peculiar que aparece como patrimonio imperecedero de las grandes películas mudas. Porque los cineastas de la época supieron convertir lo que no era otra cosa que una impotencia técnica en un verdadero arte. Eran «músicos de la luz». Eran sustancialmente *poetas*. Su aportación es tan rica que, algo considerado un tanto apresuradamente como prehistoria, se revela hoy como la Edad de Oro del cine.

J. L. G.

*Alemania, entre la pesadilla
fantástica y el documento social*

Emergiendo de las cenizas de la derrota alemana, la joven República de Weimar estaba destinada a ser el escenario de una agudísima lucha de clases que, tras el asesinato de los líderes obreros Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht, tras una inflación galopante (los precios subían de hora en hora) y un desempleo alimentado por la crisis económica mundial, condujo por fin al golpe de fuerza derechista que instaló en el país la dictadura nazi. En este agitado marco histórico, en el que la sociedad alemana pasaba de la sumisión autoritaria a la experiencia de una vida adulta de signo democrático-parlamentario, la bulliciosa actividad cultural reflejó aquel tránsito sociológico con la eclosión más rica y fecunda de su historia moderna. Y por su condición de arte industrial y de lugar de convergencia de experiencias plásticas

1919

Apertura de la
Conferencia de
la Paz en
Versalles.
[Hist.]

Asesinato de
Rosa
Luxemburg y
Karl
Liebknecht.
[Hist.]

Se funda en
Moscú la III
Internacional-
Comunista.
[Hist.]

y literario-narrativas, el cine iba a convertirse en gran banco de pruebas y en rutilante escaparate de este arrollador renacer cultural germano.

La base material para este desarrollo surgió en 1917, con la fundación de la potente productora UFA (Universum Film A. G.), apoyada por la alta banca, plataforma que permitió la expansión del cine alemán, hasta entonces colonizado fundamentalmente por la industria danesa. Entre sus primeros artífices destacó el actor y director berlinés Ernst Lubitsch, discípulo del gran director de escena Max Reinhardt, quien inició el asalto de los mercados extranjeros con espectaculares superproducciones «de época», como *Carmen* (*Carmen*, 1918), *Madame Du Barry* (*Madame Du Barry*, 1919), que impusieron internacionalmente el nombre de la actriz polaca Pola Negri, *Ana Bolena* (*Anna Boleyn*, 1920), *Una noche en Arabia* (*Sumurun*, 1920) y *La mujer del faraón* (*Das Weib des Pharaos*, 1921). Este ciclo espectacular reveló el sentido satírico de sal gruesa de Lubitsch e inició en el cine la explicación de los grandes acontecimientos de la historia en función de enredos de alcoba y de deslices de monarcas.

Junto a las incisivas sátiras berlinesas de Lubitsch, una de cuyas cimas fue *La princesa de las ostras* (*Die Austernprinzessin*, 1919) con la actriz cómica Ossi Oswalda, el cine alemán ofreció un nuevo frente estético que

asimilaba y prolongaba otras experiencias anteriores realizadas en Europa central bajo la común divisa del expresionismo. Alzándose contra la supuesta «fidelidad» de las representaciones naturalistas y de las secuelas impresionistas, denunciando los equívocos del fetichismo «realista», el atormentado *pathos* del expresionismo había impuesto la primacía de la subjetividad, plasmada por el artista en formas acentuadamente estilizadas o dislocadas. Oponiendo a un arte de la visión un arte de los sentimientos, el expresionismo arraigó especialmente en la pintura y en el teatro, dos artes cuyas componentes plásticas las hacían especialmente receptivas a su insurrección estética. Era normal que el expresionismo llegase hasta el cine, sobre todo habida cuenta de los antecedentes románticos y fantásticos ya instalados en el cine alemán con la temprana aparición de títulos como *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1913), del danés Stellan Rye y en el que el protagonista vende su imagen reflejada en los espejos, o la leyenda medieval hebrea *El Golem* (*Der Golem*, 1914), sobre un hombre de arcilla al que el rabino Loew infundió vida mediante una fórmula mágica, de Paul Wegener y Henrik Galeen.

Sobre esta senda fantástica, como eco tardío del volcánico romanticismo alemán, el expresionismo irrumpió en la cineplástica germana con un film maldito, titulado *Von Morgen bis Mit-*

Primer discurso de Hitler en Munich. [Hist.]

Inicio de la «Ley Seca» en los USA. [Hist.]

Primer congreso
del Partido
fascista en
Italia. [Hist.]

Fundación del
Kuomintang en
China. [Hist.]

ternacht (1919), dirigido por Karl-Heinz Martin. Esta curiosa película mostraba, con decorados estilizados o distorsionados, cómo el cajero de un banco abandona su empresa llevándose el dinero, para vivir una vida feliz, pero descubre luego que la felicidad procede del interior de uno mismo. El atrevido estilo gráfico de esta aventura moralizante fue juzgado demasiado extraño, por lo que la película no consiguió estrenarse en Alemania, si bien se exportó al Japón con enorme éxito. La prioridad de este film, que no se redescubriría en Europa hasta entrados los años sesenta gracias a una copia conservada en Tokio, fue eclipsada por el éxito arrollador que obtuvo en cambio el posterior y famoso *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene. En esta ocasión se trataba de la historia alucinante de los crímenes cometidos por el médium Cesare (Conrad Veidt), sometido a las criminales órdenes hipnóticas del siniestro Dr. Caligari (Werner Krauss). En unos años en que tanto el hipnotismo como la criminología se constituían en jóvenes ciencias de moda, el asunto se brindaba a un tratamiento plástico sensacionalista y derivado en línea recta de los lienzos de Nolde, Munch, Klein y Kubin, con unos decorados atormentados y con las sombras pintadas, obra de Walter Reimann, Walter Röhrig y Hermann Warm, que conferían a la cinta su condición de

pesadilla onírica. Fue una paradoja de origen censor que aquel guión, en el que sus autores Carl Mayer y Hans Janowitz querían expresar su protesta política contra las autoridades alemanas responsables de los crímenes de la guerra recién acabada, fuese alterado con el añadido de una explicación realista al final, según la cual el doctor Caligari era producto de la imaginación de un loco, quien creía ver en el director del manicomio al maléfico doctor. De este modo, la atmósfera irreal de la película recibía una explicación realista de patología psiquiátrica.

La agresiva novedad estética de *El gabinete del doctor Caligari* se tradujo en un gran éxito de crítica y de público e inauguró en el cine alemán una sólida corriente, especialmente orientada hacia los ambientes tenebrosos o las historias fantásticas o alucinantes, ricas en claves psicoanalíticas y sociopatológicas, como una nueva versión de *El Golem (Der Golem, 1920)*, de Paul Wegener y Carl Boese, en la que el forzudo homúnculo protector de los judíos es aniquilado por una inocente y rubia niña aria, o *El hombre de las figuras de cera (Wachsfigurenkabinett, 1924)*, del pintor y escenógrafo Paul Leni, con historias ambientadas en el Bagdad del cruel Harun al-Rashid, en la Rusia de Iván el Terrible y en el Londres de Jack el Destripador.

Aunque a menudo teatralizante por

Inicio de la República de Weimar en Alemania. [Hist.]

Fundación de la Bauhaus. [Arq.]

Primeros
collages de Max
Ernst. [Arte]

Hans Poelzig:
Gran Teatro de
Berlín. [Arq.]

su énfasis en la estilización escenográfica, el expresionismo alemán aportó una riqueza imaginativa y una nueva dimensión subjetiva al cine mundial, características presentes incluso en los melodramas naturalistas que, procedentes del intimista «teatro de cámara» (*Kammerspiel*) y en polémica oposición contra el expresionismo, surgieron en Alemania desde 1921: *Scherben* (1921) y *Sylvester* (1923), del rumano Lupu Pick, iniciador de esta reacción psicologista, así como *Hintertreppen* (1921), de Leopold Jessner y Paul Leni, *Die Strasse* (1923), de Karl Grüne, etcétera. Tragedias cotidianas todas ellas, modeladas sobre las «tres unidades» teatrales pero cuyas opresivas atmósferas cerradas, la función simbólica asumida por los objetos y la presencia de un destino implacable gravitando sobre los protagonistas, asociaban el *Kammerspielfilm* a la actitud expresionista a la que repudiaban. Eran, en su negación a través de supuestos fragmentos de vidas cotidianas y tristes, una indirecta afirmación de la potencia absorbente de las alucinantes pesadillas expresionistas, proyectadas incluso en los grises dramas de cada día. Y ambas corrientes convergían, como reflejo de la crisis ideológica padecida por las clases medias y la pequeña burguesía alemana de la época, desgarradas entre el padecimiento cotidiano y las expectativas de un caos temible dominado por señores maléficos como el Dr. Caliga-

ri o el vampiro *Nosferatu*, anunciadores del liderazgo de Adolf Hitler.

En la legión de cineastas de talento de este fecundo período alemán —Paul Leni, Hans Kobe, Joe May, Otto Rippert y Arthur Robison, el autor del originalísimo *Sombras* (*Schatten*, 1923), protagonizado por sombras humanas— destacaron como grandes realizadores las figuras de Friedrich Wilhelm Murnau y de Fritz Lang. Formado como discípulo de Reinhardt y estudioso del arte, de la literatura y de la música, Murnau hizo gala de un sentido lírico y de una sensibilidad pictórica en la composición de sus imágenes que rebasaban la estrecha ortodoxia expresionista. Así, rompiendo con la creación de universos rarefactos recreados íntegramente con decorados en los estudios, en su *Nosferatu el Vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) utilizó Murnau escenarios y paisajes naturales del norte de Alemania y recurrió a ciertos trucajes más cinemáticos que escénicos, como el uso de película negativa (para expresar la entrada en un universo ultrarreal) y del movimiento acelerado. Acorde con la tradición fantástica del expresionismo su película introdujo, inspirándose en la novela *Drácula* de Bram Stoker, el tema del vampirismo en la pantalla, si bien modelándolo sobre ciertas preocupaciones permanentes de Murnau, como el tema de la pareja amenazada por un mal exterior y comportando el sacrificio

Muerte de
Pierre-Auguste
Renoir.

André Gide: *La
sinfonía
pastoral*. [Lit.]

Johan Huizinga:
*Otoño de la
Edad Media*.
[Lit.]

Fundación en
Nueva York del
Theatre Guild.
[Teat.]

Manuel de
Falla: *El
sombbrero de tres
picos*. [Mús.]

Ramón Gómez
de la Serna:
Gregerías.
[Lit.]

expiatorio de la mujer. La originalidad de las aportaciones de Murnau al expresionismo alemán alcanzaron su cota más alta con *El último* (*Der letzte Mann*, 1924), drama psicológico que mostraba el declive físico y la frustración de un altivo portero de hotel (Emil Jannings) cuando es degradado a causa de su edad al servicio de lavabos de caballeros. *El último* cabalgó sobre la hiperdramatización expresionista y la conmiseración del drama de denuncia social, aportando claves significativas para la comprensión de ciertos fetichismos sociales germanos (el lujoso uniforme del portero visto como símbolo de poder), al tiempo que contribuía decisivamente al desarrollo de la técnica cinematográfica con sus innovadores y atrevidos movimientos de cámara, llevada magistralmente por el operador Karl Freund, en ocasiones atada con correas a su pecho. Sus posteriores adaptaciones de *Tartufo* o *El hipócrita* (*Tartuff*, 1925), de Molière, y de *Fausto* (*Faust*, 1926), pródiga ésta en vistosos trucajes ópticos, confirmaron a Emil Jannings —como Tartufo en la primera cinta y Mefistófeles en la segunda— como el más famoso y desbordado intérprete alemán y prestigiaron a su realizador, quien marcharía en 1926 a Hollywood contratado por la Fox.

Contrastando con el refinado expresionismo pictórico de Murnau, la plástica maciza y arquitectónica del vienés Fritz Lang —formado como realiza-

dor de notables seriales de aventuras: *Die Spinnen* (1919), *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse der Spieler*, 1922)— cristalizó en su ambicioso film fantástico *Las tres luces* (*Der müde Tod*, 1921), que sitúa en varios marcos geográficos y épocas diversas (desde la Venecia renacentista hasta la legendaria China) la lucha del Amor contra la Muerte, con impresionantes decorados corpóreos debidos a dos escenógrafos de *El gabinete del doctor Caligari*: Hermann Warm y Walter Röhrig. Esta tendencia espectacular tuvo su culminación en la solemnidad de su epopeya aria *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1923-1924), en dos partes, y en el monumental film de ciencia-ficción *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926), que al mostrar la cándida reconciliación de las fuerzas del capital y del trabajo en la sociedad futura adelantó las tesis sociales nazis, imputables fundamentalmente a su esposa y guionista Thea von Harbou, presente ya en la elaboración de la anterior saga nórdica, cuya primera parte aparecía dedicada «Al pueblo alemán». Estas dos películas, apelando la primera a la grandeza mitológica y racial de un pasado ario y la segunda a una eficiente sociedad industria! futura sin conflictos de clases —porque los patrones cumplen con sus obligaciones y los obreros con las suyas—, aparecían como datos elocuentes acerca de la crisis de la burguesía alemana, castigada por la inflación y la incertidumbre histórica.

1920

Primera reunión de la Sociedad de Naciones.
[Hist.]

Se concede el voto a la mujer norteamericana.
[Hist.]

Primeras
actividades de
Gandhi en la
India. [Hist.]

Comienza la
radiodifusión en
los USA. [Téc.]

Pero señalaron también las cimas del talento arquitectónico y cinegráfico de Lang, cuyo sabio expresionismo había asimilado las lecciones cubistas en el manejo de volúmenes y de luces.

La pujante corriente expresionista coexistió en el cine alemán con las cintas de aventuras de Joe May, las payasadas del popularísimo Harry Piel y los melodramas pasionales, cuya más afortunada muestra la proporcionó *Varieté* (*Variété*, 1925), de Ewald Andreas Dupont. Con inusitado virtuosismo, *Varieté* resumió, en una película paradójicamente trivial, treinta años de investigación del lenguaje cinematográfico. Exponía *Varieté* una historia de celos que desemboca en un crimen pasional, en ambientes realistas —los ambientes del mundo del espectáculo, y sus sórdidas trastiendas, en los que se mueven con convicción los trapezistas (Emil Jannings, Lya de Putti y Warwick Ward) que protagonizan el drama—, historia vista a través del inquieto ojo analítico de una cámara que llevó a sus últimas consecuencias la movilidad iniciada por el propio Freund al rodar el año anterior *El último*. La tendencia naturalista de la que era tributaria *Varieté* maduró gracias a la importante contribución de Georg Wilhelm Pabst, vinculado a la corriente estética Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), autor de un vigoroso retablo acerca de la inflación y la miseria en Viena en *Bajo la máscara del placer*

(*Die freudlose Gasse*, 1925), con una Greta Garbo al borde de la prostitución y una Asta Nielsen víctima de la alta burguesía corrompida, ambas actrices náufragas de la edad de oro del cine nórdico.

Sumamente receptivo a las corrientes intelectuales de su época, en la que se entrecruzaban las aportaciones de Freud y de Marx, Pabst introdujo en el cine el filón del psicoanálisis con *Geheimnisse einer Seele* (1926), original estudio de un caso de impotencia sexual transitoria realizado en colaboración con dos discípulos de Freud, e inició luego un ciclo centrado en el estudio de personajes femeninos, que sirvieron también como vehículo para sus críticas a la sociedad burguesa: *Die Liebe der Jeanne Ney* (1927), adaptando al escritor soviético Ilya Ehrenburg, *Abwege* (1928), *Die Büchse der Pandora* (1928), acerca de la devastadora y pansexual Lulú creada por el dramaturgo alemán Frank Wedekind, y la historia prostibularia de *Tres páginas de un diario* (*Tagebuch einer Verlorenen*, 1928), las dos últimas cintas protagonizadas por la bellísima actriz norteamericana Louise Brooks. Los films de Pabst, redimidos muchas veces por su notabilísimo sentido pos-expresionista de la imagen, sumamente cuidadoso Pabst con el uso del material plástico y el tratamiento visual de ambientes sociales rarefactos, demostraron no obstante a las claras los límites ideológicos de la socialdemo-

Muerte de Amadeo Modigliani.

Primera exposición de Joan Miró en París. [Arte]

Piet Mondrian inicia la pintura geométrica. [Arte]

Francis Scott
Fitzgerald: *A
este lado del
paraíso.* [Lit.]

Sinclair Lewis:
Calle Mayor.
[Lit.]

Se descubren los
restos del
hombre mono
de Pekín.
[Cien.]

cracia alemana, presa en un idealismo de signo romántico. En el apogeo de su fama, Pabst declararía: «¿Para qué hacer películas con tratamiento romántico? La vida real ya es suficientemente romántica y suficientemente horrible.» Pese a este aserto, Pabst asumió de pleno los riesgos ideológicos del tratamiento romántico, especialmente evidente en su ciclo femenino, dominado por la fascinación de sus espléndidas actrices (Brigitte Helm y Louise Brooks a la cabeza).

Y no deja de ser significativo que, pese a ello, el progresismo de Pabst sufriese con frecuencia la hostigación y amputaciones de las censuras europeas, que alteraron o cercenaron sus películas, juzgadas con frecuencia excesivamente atrevidas. Pabst aparece así como el abanderado del cine alemán de crítica social reformista, espejo artístico de las contradicciones de su sociedad, en cuya corriente se inscribieron otras películas significativas, como *Los desheredados* (*Die Verurufenen*, 1925), en donde Gerhard Lamprecht se inspiró en los incisivos dibujos populares de Heinrich Zille, o *Asfalto* (*Asphalt*, 1929), un melodrama social realizado por Joe May. Este cine melancólico y neurotizado, cuyos claroscuros eran involuntarios espejos de zozobras sociales, se inscribía de modo muy coherente en el declive de la gran industria del cine alemán, debido a la espectacular sangría de profesionales que abandonaron en pocos

años el país con rumbo a Hollywood: Lubitsch, Murnau, Paul Leni, Pola Negri, Emil Jannings, Conrad Veidt, Ludwig Berger, Lya de Putti, Karl Freund, Erich Pommer, Wilhelm Dieterle. La hegemonía económica de los Estados Unidos sobre la vieja Europa comenzaba a cobrar también sus presas cinematográficas.

*París y Berlín, ombligos
de las vanguardias europeas*

Primeras
representaciones
del movimiento
Dada en París.
[Arte]

Frederic
Mompou:
*Impressions
intimes.* [Mús.]

Entra en vigor el
tratado de
Versalles.
[Hist.]

La riqueza y multiforme variedad de los años veinte engendró unas experiencias estéticas extremas que hoy contemplamos y englobamos con la denominación genérica de «vanguardias históricas». Definida toda vanguardia por la innovación u originalidad de sus mensajes, merced a una subversión de los códigos tradicionales de significación, conviene distinguir tal originalidad expresiva de la novedad que es mera consecuencia del desarrollo o perfeccionamiento de la técnica. Y se observa entonces, sin gran dificultad, que las vanguardias genuinas se caracterizaron por una preponderancia ética y política, que fue cristalina en los casos del futurismo y del surrealismo, arrojando a los futuristas italianos en brazos del fascismo y empujando a los futuristas rusos a la militancia comunista, militancia que

sería la propia de bastantes surrealistas franceses.

París fue, junto con Berlín, la gran capital aglutinadora de las vanguardias europeas en los años veinte, aunque otros focos estéticos de ruptura se detectan sin dificultad en otras ciudades europeas. Hemos mencionado ya al futurismo nacido en Italia y exportado a la Rusia prerrevolucionaria, así como la revolución cineplástica introducida por el expresionismo alemán. En el París de Apollinaire y del cubismo, en cambio, el terreno cinematográfico había sido preparado por la que Henri Langlois calificaría como «escuela impresionista», para distinguirla del contemporáneo expresionismo alemán. El crítico y luego realizador Louis Delluc sería el adalid de este movimiento, situado tras el fin de las hostilidades, en el ingrato contexto de postración del cine francés ante la avasalladora expansión norteamericana, que había pasado a dominar su mercado interior y sus mercados exteriores. Delluc abandonó su inicial desconfianza hacia el cine, gracias a la actriz Eve Francis, para convertirse en su primer gran teórico y perspicaz crítico y, aunque admirador del dinamismo y eficacia narrativa de una porción del cine norteamericano (los cortos de Chaplin, los westerns de Ince, *La marca de fuego* de DeMille, etcétera), reaccionó contra su hegemonía y el despotismo comercial de su incipiente *star-system* planteando una

Intento de golpe de Estado en Alemania —intentona Kapp. [Hist.]

Fiume se convierte en ciudad libre. [Hist.]

Creación del
Partido
Comunista de
España. [Hist.]

Ley de consejos
de empresas en
Alemania.
[Hist.]

batalla nacionalista contra el cine-comercio para afirmar correlativamente la necesidad del cine-arte. Su pionera revista *Cinéa* (1921) adoptó una elocuente divisa estético-nacionalista: *Que le cinéma français soit du cinéma, que le cinéma français soit français*. Creador de la palabra *cine-club* en 1919 y autor de varios libros —*Cinéma & Cie.* (1919), *Photogénie* (1920), *La Jungle du cinéma* (1921)—, tanteó la vena naturalista en *Fièvre* (1921), cuyo drama pasional se situaba en una taberna portuaria marsellesa, y se orientó luego hacia un planteo intelectual y psicológico de la narrativa cinematográfica con el drama burgués *La Femme de nulle part* (1922), ambas interpretadas por su esposa Eve Francis. En torno a su nombre se gestó el renacimiento cinematográfico francés, de signo acentuadamente intelectual y literario, con figuras como Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier y Jean Epstein.

Procedente del teatro, Abel Gance había debutado en el cine en 1911 y en 1916 rodó *La Folie du Dr. Tube*, utilizando objetivos y espejos deformantes. Sus obras más relevantes fueron su film pacifista *Yo acuso* (*J'accuse*, 1919), ambientada en la Primera Guerra Mundial, la tragedia lírica *La rueda* (*La Roue*, 1921-23), notable por su ensayo del montaje rítmico, y un ambicioso *Napoleón* (*Napoléon vu par Abel Gance*, 1925-1927), colosal film épico-biográfico rodado para pantalla triple y que con-

cluía con el inicio de la primera campaña de Napoleón en Italia. Pese a su irrefrenable tendencia grandilocuente y a la desviación frecuente de su lirismo hacia la retórica melodramática y efectista, Gance ocupa, junto con Griffith, un lugar destacadísimo en la historia de los esfuerzos para la invención del lenguaje cinematográfico. Menos enfática que la de Gance, aunque igualmente asociada a preocupaciones culturalistas y librescas, fue la producción de Marcel L'Herbier, entre cuyas investigaciones formales debe retenerse su ensayo de la fotografía en *flou* (foto «empañada», como una pintura impresionista) en *Phantasmes* (1916) y en *Eldorado* (1921), rodada en España, y su asimilación de la estética cubista en *Don Juan et Faust* (1923) y *La inhumana* (*L'Inhumaine*, 1924), un curioso film tributario de la mitología escénica futurista. Sus dos obras más maduras habrían de ser *El difunto Matías Pascal* (*Feu Mathias Pascal*, 1925), adaptando a Pirandello, y *Dinero* (*L'Argent*, 1928), versión modernizada de la novela de Zola y con algunas escenas sonorizadas con discos.

La escritora y militante feminista Germaine Dulac realizó, sobre un guión de Delluc, *La Fête espagnole* (1919), y un sensible estudio del hastío conyugal de una esposa burguesa en *La Souriante Madame Beudet* (1922). En cuanto al polaco Jean Epstein, al incorporarse algo más tardíamente a esta escuela francesa, pudo beneficiar-

1921

Creación del Estado Libre de Irlanda. [Hist.]

Rebelión de Abd-el-Krim en Marruecos. [Hist.]

Tercer Congreso
de la
Internacional
Comunista.
[Hist.]

Se inicia la
aplicación de la
vacuna BCG
contra la
tuberculosis.
[Cien.]

se de sus primeras experiencias con una investigación formal más madura y avanzada. Su obra osciló en el amplísimo registro acotado entre el drama barriobajero *Cœur fidèle* (1923) y el estilizado expresionismo de *El hundimiento de la casa Usher* (*La Chute de la maison Usher*, 1928), basado en relatos de Poe y cuando el expresionismo había ya declinado en Alemania, pasando por el más opuesto naturalismo verista y los actores no profesionales del drama pescador *Finis Terrae* (1929). Tras el *Manifeste des Sept Arts* (1911) del italiano Ricciotto Canudo y las elucubraciones de Delluc, Epstein se convirtió en el principal teórico del nuevo arte con sus libros *Bonjour Cinéma* (1921) y *Le Cinéma vu de l'Etna* (1925), en donde se mostró especialmente fascinado por las potencialidades «sobrenaturales» del cine (distorsión del tiempo real en la pantalla con el acelerado y el *ralenti*, etc.).

La renovación de la escuela impresionista fue, no obstante, una renovación formal y estilística dentro de los cauces más o menos ortodoxos de la tradición cultural y literaria burguesa de la época. Y algo parecido debería decirse de algunas de las primeras manifestaciones cinematográficas del futurismo. También vinculada a la ética futurista, la exaltación de las grandes ciudades —John Dos Passos publica su *Manhattan Transfer* en 1925— encontró su plasmación en el cine con una serie de «poemas urbanos», que

con estilo impresionista cantaron los grandes volúmenes de hormigón y de acero y el trepidante tráfico rodado, signo del dinamismo de la nueva civilización industrial. El ciclo fue iniciado en los Estados Unidos con *Manhattan* (1921), una película de Paul Strand y Charles Sheeler que salpicaba su visión de la fotogenia de Nueva York con versos de Walt Whitman. Su presentación en el París de 1923, en la velada dadaísta *Le Cœur à barbe*, decepcionó a las élites de la capital, cuando ya las protestas estéticas europeas avanzaban por caminos más inconoclastas y devastadores. De todos modos, la corriente urbana supondría uno de los segmentos más significativos del nuevo cine en los años veinte, con *Moscú* (1926), rodado por el operador y documentalista Mikhail Kaufman; *Rien que les heures* (1926), rodado a lo largo de una jornada en París por el brasileño Alberto Cavalcanti, y sobre todo *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* (1927), del pintorcineasta alemán Walter Ruttmann. Esta última película, ideada por Carl Mayer y fotografiada por Karl Freund, se inicia con el amanecer y cubre un ciclo de veinticuatro horas para desarrollar los diferentes ritmos de la ciudad y explotar a fondo la fotogenia urbana en sus diferentes momentos significativos: el despertar de la ciudad, la vida laboral, el rito de la comida, las diversiones nocturnas, etc. Freund juega con las analogías figura-

Asesinato de
Dato en España.
[Hist.]

Unión aduanera
y comercial
entre Bélgica y
Luxemburgo.
[Hist.]

Man Ray:
Rayogramas.
 [Arte]

Walter Gropius:
 Casa
 Sommerfeld de
 Berlín. [Arq.]

tivas o de movimiento (los comercios descorren sus cortinas metálicas y las tapas de los pupitres se abren), así como con sus contrastes, con unos recursos formales que serán retomados y ampliados por Vertov en *El hombre de la cámara* (1929). A la misma línea perteneció otra cinta alemana posterior, *Menschen am Sonntag* (1929), ensayo preneorrealista acerca del comportamiento social en un domingo berlinés rodado por Robert Siodmak, con la colaboración de los vieneses Billy Wilder, Edgar G. Ulmer y Fred Zinnemann, junto con el alemán Kurt Siodmak, cineastas todos que alcanzarán posterior celebridad en Hollywood.

El «ciclo urbano», reflejo del carácter protagónico que habían adquirido las megalópolis occidentales en la vida industrial, comercial y cultural, se mantenía en la ortodoxia del respeto a la «impresión de realidad» del cine, que sería en cambio atacada o transgredida por los movimientos de vanguardia más característicos de la década. El dadaísmo, nacido en Zurich en 1916, ofreció a este respecto la actitud más consecuente. Llevados por su sublevación contra la razón burguesa que había conducido a Europa a una guerra devastadora, los dadaístas adoptaron, junto a otras técnicas de provocación estética, la abstracción antifigurativa iniciada en pintura por Kandinski y Klee, valorada como un «anti-arte» no sujeto a normas (en realidad, era un acto anti-tradición que afectaba a la ex-

presión semántica de la pintura). En este contexto, de la colaboración del pintor sueco Viking Eggeling con su colega alemán Hans Richter nació el cine abstracto, tras haber efectuado estudios de ritmo plástico con rollos de papel que prefiguraban el uso de película. En 1921, Eggeling realiza *Diagonal Symphonie*, que investigaba la «orquestación de la línea», mientras Richter, en su *Rythmus 21* (1921), partía de la superficie, valiéndose del rectángulo —blanco sobre fondo negro o viceversa— interrelacionado con la forma rectangular de la pantalla. Hans Richter, que siguió cultivando el cine abstracto, sería un puente de transición entre el dadá y el surrealismo, culminando su obra muda con *Vormittagspuk* (1927-1928), en donde con profusión de trucajes ilustró el tema de la rebelión de los objetos contra el hombre.

En un terreno de transición estética se situó también *Ballet mécanique* (1924), un film presurrealista del pintor Fernand Léger, ya que la libertad de asociaciones de objetos concretos (sobre todo de elementos extraídos de la civilización mecánica), aislados por la selectividad del encuadre, aproxima el film a la «sintaxis gratuita» peculiar del surrealismo. Pero la asociación de imágenes no es en realidad gratuita, pues sigue principios rítmicos, que alejan al film del «automatismo psíquico» surrealista para aproximarle al ballet (y de ahí el título de

Italo Svero: *La conciencia de Zeno*. [Lit.]

Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. [Lit.]

José Ortega y
Gasset: *España
invertebrada.*
[Lit.]

Horacio
Quiroga:
Anaconda.
[Lit.]

la película). Y, por otra parte, la iconicidad de los signos es destruida por las grandes ampliaciones del primerísimo plano y las angulaciones de cámara caprichosas, orientando la experiencia de Léger hacia la abstracción, pese a fotografiar objetos reales. Algunas observaciones parecidas podrían hacerse acerca de ciertas obras del pintor y fotógrafo norteamericano Man Ray, autor de *Le Retour à la raison* (1923), *Emak Bakia* (1927) y *L'Etoile de mer* (1928), sobre el poema de Robert Desnos.

No es por lo tanto fácil datar con precisión el nacimiento del cine surrealista, sobre todo si se evocan ciertas situaciones involuntariamente surrealistas de algunas disparatadas películas cómicas de Mack Sennett o de seriales de aventuras de Feuillade. Debe recordarse que estos géneros plebeyos y «menores» fueron los favoritos de muchos adalides del surrealismo: a Apollinaire le encantaba la lectura de folletines de aventuras y admiraba a Charlot, mientras Louis Aragon disfrutaba con los rocambolescos seriales de Feuillade y con las cintas cómicas mudas, al punto de criticar severamente el «aristocraticismo» de Delluc al despreciar a este cine plebeyo. Pero en estos antecedentes presurrealistas faltaba la voluntad consciente de ruptura y de desafío intelectual, que será en cambio característica de la provocación ética y estética del surrealismo.

El surrealismo fue, en realidad, una consecuencia y una superación histórica e ideológica del dadaísmo. Su fundador, André Breton, había dedicado el primer número de su revista *Littérature* (1919) al dadaísmo, pero en 1923 se produjo la clamorosa ruptura entre Breton y Tzara y de la muerte del dadá nació el surrealismo, tomando esta palabra de un texto de Apollinaire de 1917. El primer manifiesto surrealista, de 1924, definía al movimiento como un «automatismo psíquico mediante el cual se propone expresar, sea verbalmente, o por escrito, o de otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral». Breton señalaba en este texto, entre los precursores o contribuyentes a la génesis del surrealismo, a Freud, Lautréamont, Nerval, M. G. Lewis, Swift, Sade, Victor Hugo, Young, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Jarry, etc.

Frente al nihilismo destructor del dadá, Breton opuso la vocación liberadora del surrealismo, en lucha contra las servidumbres sociales y morales del hombre. La vocación libertaria del surrealismo y la lucha contra el control de la razón y del superego le condujeron de modo natural hacia la exaltación de los procesos oníricos y a la investigación del subconsciente (de 1924 data también la fundación del Bureau Central de Recherches Surréalistes). Casi no hace falta decir que

Max Weber:
Economía y sociedad. [Lit.]

Luigi
Pirandello: *Seis personajes en busca de autor.*
[Teat.]

Karel Capek:
R.U.R. [Teat.]

El 10.º
Congreso del
Partido
Comunista de la
URSS define la
«nueva política
económica».
[Hist.]

Rebelión
anarquista en
Kronstadt.
[Hist.]

lo que más se parece al flujo onírico es la película de cine sobre una pantalla o, como señalará más tarde Luis Buñuel, «toda película es la imitación involuntaria de un sueño». Y de esta transparente analogía deberían nacer muy pronto los primeros intentos de cine surrealista.

El primer intento oficial de cine surrealista se produjo cuando Germaine Dulac decidió adaptar el texto poético de Antonin Artaud titulado *La Coquille et le clergyman* (1927). La delicadeza feminista de la Dulac y el egocentrismo paranoide de Artaud, descontento con la versión realizada, se aliaron para provocar el tumultuoso escándalo público que señaló el estreno del film. Repudiado por Artaud, *La Coquille et le clergyman* sería a partir de entonces un *film maudit* para los surrealistas, criticado con tanta dureza como injusticia. Sin embargo, acorde con la perspectiva surrealista, la película era un auténtico «film de persecución» de una mujer deseada por parte de un eclesiástico neurótico y envarado, penetrada la cinta de la fascinación de ciertos objetos y elementos mágicos, caros al surrealismo: la esfera, la llave, el sable, la concha (símbolo sexual muy tradicional), el líquido asociado a la idea materna, etcétera.

La Coquille et le clergyman institucionalizaba, además, al proceso onírico como gran modelo para la expresión surrealista en el cine. Tributario

de ciertos trabajos de Freud, el cine surrealista adoptaría de los sueños dos grandes mecanismos de significación. El primero de ellos era la incorporación de lo gratuito, yuxtaponiendo elementos cuya contigüidad resulta estadísticamente improbable, al modo de la famosa provocación sintáctica *cadavre exquis*. Y el segundo lo formaban las cadenas de asociaciones figurativas o sensoriales. De lo dicho ofrecieron buenos ejemplos las primeras películas del director aragonés Luis Buñuel, que supusieron la definitiva maduración de la expresión surrealista en el cine.

Natural de Calanda (Teruel), Luis Buñuel había abandonado los estudios de ingeniero agrónomo para orientarse hacia la entomología, a la vez que cursaba en Madrid la carrera de Filosofía y Letras. En esta época, Buñuel residió en la famosa Residencia de Estudiantes, en donde trabó amistad con Federico García Lorca, Salvador Dalí, José Moreno Villa, etc., y cultivó su interés por el cine. En 1925 marchó a París y trabajó como ayudante de dirección de Jean Epstein, debutando como realizador con *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*, 1929), cuyo guión había escrito en colaboración con Dalí y de acuerdo con los principios del «automatismo psíquico». Estrenado en París, *Un perro andaluz* obtuvo un éxito inmenso de crítica y de público y vehiculó, en el libérrimo registro de la poética surrealista, el

1922

Marcha sobre Roma de los fascistas.
Mussolini presidente del Consejo de ministros.
[Hist.]

Descubrimiento de la tumba de Tutankamon en Egipto. [Cien.]

Se funda la
Unión de
Repúblicas
Socialistas
Soviéticas.
[Hist.]

Constitución de
la BBC en
Inglaterra.
[Hist.]

gran tema del objeto deseado y la lucha para obtener su consecución. Las asociaciones figurativas, indicadas antes como técnica surrealista, estaban presentes en *Un perro andaluz*, como ocurría al principio del film, en el tránsito de la luna seccionada por una nube a la navaja de afeitar seccionando un ojo en primer plano. Contemporáneamente, Dziga Vertov experimentaba con un parecido tipo de asociaciones en *El hombre de la cámara* (1929), al mostrar a la muchacha lavándose seguida de los chorros de agua que riegan la ciudad; o con los ojos de la chica que se abren y se cierran, seguidos de persianas que se abren y se cierran y del diafragma de la cámara tomavistas que se cierra. En el campo de las metáforas sensoriales merecen retenerse en *Un perro andaluz* el sonido del timbre visualizado con las manos que agitan una coctelera o el hormigueo de la mano atrapada plasmado con hormigas auténticas que brotan de su palma, en un tipo de asociación metafórica que era grata a la Generación del Veintisiete.

Un perro andaluz planteaba brutalmente el problema del «significado» en el mensaje surrealista. Buñuel, y casi todos los militantes surrealistas, han afirmado repetidamente la asignificancia de los objetos surrealistas, por lo menos en el sentido tradicional de símbolo, alegoría, metáfora o tesis. Puede admitirse que en un film surrealista no existe *voluntad de signi-*

ficado, pero también debe admitirse que todo mensaje articulado por el hombre está necesariamente investido de algún significado, significado relativo a algún código (generalmente no usual), y descifrable a través de técnicas tales como el psicoanálisis, igual que se hace con el *continuum* de los sueños. En este sentido, la famosa escena de *Un perro andaluz* en que Pierre Batcheff avanza con dificultad hacia Simone Mareuil, por arrastrar detrás suyo a dos curas y dos pianos de cola con asnos muertos encima, ha sido interpretado tradicionalmente como expresión del peso de la educación religiosa y de la cultura burguesa sobre la conciencia del protagonista, impidiendo su realización erótica. Sobre este problema de interpretación declararíamos Buñuel: «La motivación de las imágenes era, o quería ser, puramente irracional. Son tan misteriosas e inexplicables para los dos autores como para el espectador. Nada, en la película, simboliza nada. El único método de investigación de los símbolos sería, acaso, el psicoanálisis.» El problema del significado de *Un perro andaluz* se aclara cuando se recuerda que, ante el éxito social de la película, Buñuel se quejó en las páginas de *La Révolution Surréaliste* de que el público encontrase «bello» o «poético» lo que «no es más que una desesperada y apasionada llamada al asesinato». Es decir, que le atribuía algún significado. Aunque, como es obvio, los signi-

Manifiesto de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Orozco en México en favor de un arte popular. [Arte]

Le Corbusier: Casa-estudio Ozenfant en París. [Arq.]

Frank Lloyd
Wright: Hotel
Imperial en
Tokio. [Arq.]

Maurice Utrillo:
*Le Moulin de la
Galette*. [Arte]

ficados vehiculados por los mensajes surrealistas son, como su propia ética, de signo libertario: antiburgueses, antirreligiosos, exaltadores de la pasión erótica, etc., aunque no se articulen según los códigos de significación usuales.

Esta realidad quedó luminosamente corroborada con la aparición de su siguiente, *L'Age d'or* (1930), financiada por el mecenazgo del vizconde de Noailles, y con una intervención esta vez más secundaria de Salvador Dalí. *L'Age d'or* llevó a sus consecuencias últimas la subversión moral y estética de *Un perro andaluz*, con un ataque frontal a la moral burguesa (gran parte del film transcurre en una suntuosa fiesta social), una exaltación desmelenada de la pasión erótica (el *amour fou* de los surrealistas) y como colofón una agresión blasfema al cristianismo, imbricada en un homenaje al marqués de Sade. Con la partitura romántica de *Tristán e Isolda* ocupando la banda sonora, la corrosividad ideológica de *L'Age d'or* dio en el blanco y provocó altercados de grupos de extrema derecha en la sala de proyección y la ulterior prohibición y confiscación final de la película por parte de la policía. Con este desenlace, *L'Age d'or* corroboraba la pertinencia de su ataque antiburgués.

El cine surrealista rompió por lo tanto polémicamente con una significativa porción del cine de vanguardia, laxamente definido como «cine puro»,

«cine-cine» o «música visual», en cuyo origen se hallaban los films rítmico-abstractos de Eggeling y Richter. De modo que si el surrealismo tendió a desplazar el acento desde los valores estéticos a los éticos, de carácter protestatario-libertario, *L'Age d'or* se convirtió en su obra paradigmática, anti-burguesa, irreverente y blasfema. Su escándalo social y su secuestro policial justificaron su razón de ser. A partir de ahí, una parte sustantiva de los miembros surrealistas decidirían prolongar y formalizar su lucha social a través de la militancia política en el Partido Comunista, dando origen a unos cismas y polémicas que se han hecho célebres. A partir de esta evolución de los hechos debe entenderse el rodaje del áspero documental *Tierra sin pan* (1932), que Buñuel realiza en Las Hurdes, a caballo de la protesta social y del alucinante testimonio etnográfico. El gobierno español prohibiría su difusión.

En el París efervescente por donde discurría el bullicioso ciclo dadá-surrealista las experiencias estéticas se multiplicaron en aquella época. El decadente poeta Jean Cocteau, repudiado por los surrealistas genuinos, realizó el misógino y narcisista *Le Sang d'un poète* (1930), producto mórbido muy característico de la hipersensibilidad fantasmática y homosexual de este *enfant terrible* de la cultura parisina, que se formó en el ala derecha de la inspiración surrealista. Atacada

T.S. Eliot:
Tierra baldía.
[Lit.]

James Joyce:
Ulises. [Lit.]

Gabriela
Mistral:
Desolación.
[Lit.]

Francis Scott
Fitzgerald:
*Hermosos y
malditos.* [Lit.]

en su momento con excesiva saña, *Le Sang d'un poète* aportaba, no obstante, un registro imaginativo inédito e inquietante en el cine: recuérdense las escenas atisbadas, a través de cerraduras, en las habitaciones del Hôtel des Folies Dramatiques, con la niña que aprende a volar, el fusilamiento del mexicano o el robot hermafrodita. También la obra cinematográfica del periodista y escritor René Clair se inició conectada a las fantasías futuristas, con *Paris dormido* (*Paris qui dort*, 1923), farsa en torno a un París paralizado por el mecanismo inventado por un sabio loco. Mucho más importante resultó su explosión dadaísta en *Entre'acte* (1924), escrito por Francis Picabia y con música de Erik Satie y la participación de Man Ray y Marcel Duchamp. Realizado por encargo y para ser proyectado en el entreacto de los Ballets Suecos, *Entr'acte* constituiría la cúspide de la actitud dadaísta en el cine en el momento del declive de esta escuela, sería el cine-disparate más cabal y en el que, por vez primera, las imágenes figurativas (su referente semántico era el mundo real) abandonaban jubilosamente su deber de significación coherente. En este disparatado y divertido festín visual resultó especialmente memorable y regocijante el entierro final, con el coche fúnebre tirado por un dromedario y que acaba corriendo a gran velocidad y perseguido por los acompañantes del féretro. El dadá era ca-

paz de bromear con la muerte, después de haberlo hecho con el sexo (a las piernas de la bailarina vistas desde abajo atribuye luego Clair un rostro masculino y barbudo). Tras haber demostrado cumplidamente su talento para la comicidad disparatada, René Clair entró en un orden artístico más tradicional y ortodoxo adaptando el vodevil *Un sombrero de paja de Italia* (*Un Chapeau de paille d'Italie*, 1927), de Labiche y Michel, jocosa sátira de personajes y de conductas burguesas —la joven esposa que se entienda con un teniente de lanceros, el marido cornudo que toma baños de pies, el protocolario ritual de la boda, etc.— que corroboró la capacidad de Clair para el cine-pantomima y la sátira visual, haciendo de él un puntual Molière de la pantalla francesa.

La transición del René Clair disparatado de *Entre'acte* a la tradición de la narrativa cómica en *Un sombrero de paja de Italia* fue significativa de la evolución de una parte importante de la vanguardia, como lo fue el tránsito de Buñuel desde *Un perro andaluz* hasta el documental *Tierra sin pan*. Muchos factores, desde el progresivo encarecimiento de las películas, vedando de un modo cada vez más severo los experimentos, hasta la agudización de la lucha de clases en Europa y la influencia del realismo social irradiado por la URSS, convergieron en el retorno al orden —el cine como reproductor de la realidad y

Bertold Brecht:
Tambores en la noche. [Teat.]

Jean Cocteau:
Antígona.
[Teat.]

Charles Dullin
crea el Théâtre
de l'Atelier en
París. [Teat.]

Comienza el apogeo de la radio. [Hist.]

Arnold Schönberg publica el *Tratado de composición con doce tonos*. [Mús.]

adepto a las estructuras de la narrativa novelesca— que se observa hacia el final de la década. En el apartado de la tradición novelesca debe inscribirse precisamente la considerable aportación de Jean Renoir, hijo del célebre pintor impresionista, quien se afirma por estos años adaptando a Zola en *Nana* (1926), interpretando su esposa Catherine Hessling a la prostituta de lujo protagonista, y con la jocosa farsa cuartelera *Tire au flanc* (1928), cuyos hallazgos visuales preludian sus futuras obras maestras. Mientras el belga Jacques Feyder adaptó en Francia a Pierre Benoit en su suntuosa *La Atlántida* (*L'Atlantide*, 1920-1921), a Merimée en *Carmen* (*Carmen*, 1926), con la actriz española Raquel Meller, y a Zola en una *Thérèse Raquin* (1927) rodada en Berlín.

A este París convertido en encrucijada de todas las experiencias estéticas arribó también, naufrago del cine danés, el francotirador del cine Carl Theodor Dreyer. Su contribución a la industria del cine francés se produjo con dos películas insólitas y singulares, siendo la primera de ellas *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1927-1928). Tras dos décadas de encuadramiento de la historia en la pantalla en calidad de espectáculo frívolo, como enredos eróticos de palacio o como reconstrucción teatral con cartón-piedra, Dreyer asumió con severo rigor histórico la tragedia de esta santa, basándose en

las actas del proceso, y con un tratamiento estético revolucionario. Recurrió Dreyer a decorados muy simples, blancos y estilizados, que con su neutralidad plástica resaltaban la relevancia dramática de los personajes, y articuló el duelo emocional entre Juana (Marie Falconetti) y sus jueces-inquisidores mediante una explotación intensiva del primer plano de sus rostros. Gracias al uso de la película pancromática y a la consiguiente eliminación del maquillaje, con la expresividad de la topografía facial hecha protagonista, Dreyer convirtió a *La pasión de Juana de Arco* en una de las más indiscutibles culminaciones estéticas del cine mudo en su apogeo y a punto ya de perecer por la llegada del sonoro.

Y precisamente en los albores del cine sonoro rodó Dreyer su segunda experiencia francesa, titulada *La bruja vampiro (Vampyr, 1930)*, e inspirada en Sheridan Le Fanu. Con este tema fantástico, que como en su película anterior permitió la composición de encuadres portentosos y con un uso muy parco del sonido, Dreyer trazó de nuevo una parábola estremecedora de la presencia satánica en el mundo. Cuando el ciclo terrorífico estaba a punto de convertirse en los Estados Unidos en un género de moda y en potente incitador comercial, la rigurosa y depurada experiencia estética de Dreyer, sin concesiones sensacionalistas y con hallazgos virtuosos —como la

1923

Golpe de Estado del general Miguel Primo de Rivera en España. [Hist.]

Conferencia panamericana en Santiago de Chile. [Hist.]

Muere en un
atentado el líder
revolucionario
mexicano
Pancho Villa.
[Hist.]

Putsch de
Munich dirigido
por Adolfo
Hitler contra la
República de
Weimar. [Hist.]

escena del entierro vista por los ojos de la víctima en el ataúd— se tradujo en una acogida pública fría y circunspecta. De este modo, Dreyer, uno de los más creativos inventores de formas en el cine, se vería condenado a doce años de improductividad. Pero sus dos películas francesas permanecen como sabia y madura incorporación de ciertos hallazgos visuales de la vanguardia, despojados de su vocación terrorista, a la tradición ortodoxa de la cinenarrativa clásica.

El cine en el torbellino de la Revolución

El seísmo de la Revolución soviética señaló en 1917 un hito en la historia de la cultura rusa, incluyendo la evolución de su cinematografía, antaño semicolonizada por empresas extranjeras y con una producción autóctona de signo melodramático, cosmopolita y decadentista, de la que fueron sus mejores exponentes el extravagante Yevgeni Bauer, Yakov Protozánov y el popular y elegante actor Iván Moszhukin, el «Rodolfo Valentino eslavo», que transportaría su *charme* a su exilio parisino. La Revolución bolchevique supuso, pues, una ruptura radical de esta trayectoria y el 27 de agosto de 1919 la industria cinematográfica fue nacionalizada, creándose al mes siguiente en Moscú la Escuela Cinematográfica del

Le Corbusier
publica *Hacia
una
arquitectura.*
[Arq.]

Piet Mondrian:
*Neue
 Gestaltung.*
 [Arte]

Rainer-Maria
 Rilke: *Elegías de
 Duino.* [Lit.]

Jean Piaget: *El
 lenguaje y el
 pensamiento del
 niño.* [Lit.]

Estado (GIK), dirigida por el realizador Vladimir Gardin, procedente del teatro y pionero del nuevo cine soviético. Mientras esto ocurría, bastantes profesionales del cine ruso emigraban con destino a los estudios de Berlín, París o Hollywood, creando un déficit de cuadros técnicos y artísticos en el país.

Pese a las graves penurias materiales, el intenso clima de renovación política y artística en la URSS, tratando de inventar una «nueva cultura» para la nueva sociedad socialista, condujo a la aparición de originales movimientos de vanguardia, derivados con frecuencia de las teorías futuristas que habían penetrado en el país antes de la revolución y que el poeta Vladimir Maiakovski hizo suyas. Así, el grupo FEKS [Fábrica Ektsentríchéskogo Aktiora = Fábrica del Actor Excéntrico], formado en 1921 por gentes que procedían del teatro, proclamó una interpretación antinaturalista y «excéntrica», con recursos pantomímicos procedentes del circo y del music-hall. Sus teorías fueron plasmadas en la cinta satírica *Pochozhdeniya Oktjabriny* [Las aventuras de Octobrinal] (1924), de Grigory Kosintzev y Leonid Trauberg, dos puntales del movimiento y que darían su obra maestra con *La Nueva Babilonia* (*Novy Babilon*, 1929), sobre la Comuna de París. Lev Vladi-

mirovitch Kuleshov debutó en cambio en el cine como decorador en 1916, sin pasar por el teatro, y fue el primer teórico importante del cine soviético y el pedagogo más relevante de la Escuela de Cine de Moscú, en donde la falta de medios le llevó a hacer que sus alumnos del «Laboratorio Experimental» realizasen sus «films sin película». De estos trabajos, tanto como de su práctica cinematográfica, nacerán sus famosas teorías sobre el entonces llamado «montaje a la rusa», capaz de recrear a partir de fragmentos de películas de diversos lugares y momentos una nueva y coherente realidad espacio-temporal para el espectador. Sus películas más notables fueron la sátira antiyanqui *Neobychainyie priklucheniya Mistera Vesta v strane bolshhevikov* [Las aventuras extraordinarias de Mr. West en el país de los bolcheviques] (1924) y *Dura Lex Po zakonu* (1926), adaptando una novela de Jack London.

De todos los vanguardistas del cine soviético, el más radical fue el operador y documentalista Dziga Vertov, cuya producción y cuyas teorías acerca del *cine-ojo* [kinó-glaz] tuvieron una influencia enorme, que llegaría en 1961 hasta la creación del *cinéma-vérité* francés. Su pretensión de conseguir la objetividad absoluta gracias a la tecnología cinematográfica, actitud ligada a la fe de las doctrinas futuris-

Jaroslav Hasek:
*El buen soldado
Schweik.* [Lit.]

George Bernard
Shaw: *Santa
Juana.* [Teat.]

Aparece en
Madrid la
*Revista de
Occidente*
fundada por
José Ortega y
Gasset. [Lit.]

Darius Milhaud:
*La Creación del
Mundo* ópera
con argumento
de Cocteau y
decorados de
Léger. [Mús.]

tas, fue expuesta a partir de 1922 en unos poemáticos manifiestos, al modo de Maiakovski:

Soy el cine-ojo.

Soy el ojo mecánico.

*Yo, máquina, os muestro el mundo
tal como sólo yo puedo verlo.*

*Desde hoy me libero para siempre
de la inmovilidad humana.*

Al tiempo que lanzaba sus proféticos manifiestos y proclamas, Vertov trataba de llevar sus teorías a la práctica a través del noticiario *Kino-Pravda* [Cine-Verdad], de periodicidad irregular. Parafraseando a Marx declaró Vertov que «el drama cinematográfico es el opio del pueblo», y, en consecuencia, se opuso a la dramaturgia tradicional (negación del guión escrito, de la «ficción» cinematográfica, del actor profesional, de los ensayos, de la puesta en escena, de los decorados de estudio, etc.) para articular sus films-ensayos en asociaciones por montaje de los fragmentos de película más diversos y de procedencia más variada. Esta concepción del cine-collage fue precisamente el tema protagonista de *Cheloviek s kinoappartom* [El hombre de la cámara] (1929), acaso su obra más famosa y significativa, que muestra desde la elaboración de una película documental por un intrépido y dinámico cameraman hasta su exhibición pública, resultando ser tal película la misma que estamos vien-

do los espectadores reales. La producción de Vertov, que tras unos años de penumbra hoy conoce renovados estudios e interés crítico, fue muy cuantiosa y en ella destacan *Shagai Soviet!* [¡Adelante, Soviet!] (1926), *Shes-taia chast mira* [La sexta parte del mundo] (1926), *Simfonia Doubassa* [Entusiasmo] (1930) y *Tri pesni o Lenine* [Tres cantos a Lenin] (1934).

Influido en sus inicios por Vertov y por la revelación de *Intolerancia* de Griffith, Sergei M. Eisenstein abandonó sus estudios de arquitectura y de ingeniería, así como sus experimentos como escenógrafo y director teatral de vanguardia, para dedicarse de lleno al cine. Hombre cultísimo en el que se entrecruzaban las influencias más diversas —desde Leonardo da Vinci a Freud— Eisenstein ingenió, no un cine desdramatizado, como los documentales de Vertov, sino una nueva concepción estética e ideológica del drama cinematográfico. Su primer largometraje fue *Stachka* [La huelga] (1924), película que inició la tradición de los dramas colectivos, sin protagonista individual, y en la que Eisenstein ensayó su teoría del «montaje de atracciones», entendiendo por «atracciones» unos estimulantes fisiológicos de la percepción del espectador, análogos a los utilizados por el *grand guignol* o los espectáculos circenses. En su siguiente, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosetz Potiomkin*, 1925), inspirado en la histórica sublevación de la

Joe «King»
Oliver y Louis
Armstrong:
*Original Creole
Jazz Band.*
[Mús.]

Tropas
francesas y
belgas ocupan el
territorio del
Ruhr. [Hist.]

Entrada en
vigor de la
primera
Constitución en
la URSS. [Hist.]

Eugenio D'Ors:
*Tres horas en el
Museo del
Prado.* [Lit.]

marinería del acorazado *Príncipe Potemkin* contra sus oficiales en 1905, llevó a su madurez expresiva la integración del realismo de apariencia documental y sin actores profesionales con la teoría dramática del montaje-choque, especialmente notable en la famosísima escena en que la población de Odesa es agredida por la guardia zarista sobre las escalinatas del Palacio de Invierno: el contraste entre la impersonal hilera de los soldados avanzando mecánicamente y los primeros planos dolientes de las víctimas de la represión compusieron una secuencia de un patetismo jamás alcanzado hasta entonces en la pantalla. Sería la triunfal acogida de esta película en París la que revelaría al mundo la revolucionaria novedad del joven cine bolchevique.

En la cúspide de su prestigio, Eisenstein recibió el encargo de realizar un film conmemorativo del décimo aniversario de la Revolución, encargo del que nacería su imponente y barroco *Octubre (Oktjabr, 1927)*. En esta ocasión, abandonando la simplicidad narrativa de *El acorazado Potemkin*, Eisenstein reprodujo las jornadas revolucionarias de octubre de 1917 en Petrogrado con un fervor y una inquietud experimental que le llevó, entre otras innovaciones, al ensayo sistemático de las metáforas ópticas mediante el montaje ideológico de planos conceptuales (Kerensky comparado visualmente con Napoleón, el discurso

del dirigente menchevique comparado con la engañosa melodía de unas arpas, etc.). Esta actitud experimental e intelectual le valió algunas críticas de miembros de la burocracia del Partido —las acusaciones de «formalismo» estaban arraigando en los medios escolásticos soviéticos— y el ambicioso *Octubre*, perjudicado además por la amputación de las escenas en que aparecía Trosky, se convirtió en una obra muy polémica e irregularmente apreciada. Estos tropiezos se reprodujeron a raíz de su siguiente *Lo viejo y lo nuevo* o *La línea general* (*Staroie i novoie*, 1926-1928), sobre las transformaciones de la vida agraria tradicional por efecto de la revolución, película que por vez primera en la carrera de Eisenstein tomaba como eje a un personaje individual, a la campesina Marfa Lapkina, la «mujer nueva» creada por la revolución en el campo. Además de realizar estas películas capitales en la historia del cine, Eisenstein inició en estos años la producción de una importantísima obra teórica acerca del lenguaje cinematográfico, otorgando especial relieve a la función significativa del montaje, a la luz de la dialéctica y del estudio de las escrituras pictográficas extremo-orientales.

Contrastando con el cine coral de Eisenstein, protagonizado por las masas trabajadoras, Vsevolod I. Pudovkin examinó en sus películas la crisis y toma de conciencia política de sus pro-

1924

Muerte de
Vladimir Ilich
Lenin.

Quinto
Congreso de la
Internacional
Comunista.
[Hist.]

Juegos
Olímpicos en
Colombes,
París. [Hist.]

Thomas Mann:
*La montaña
mágica.* [Lit.]

tagonistas individuales: de una mujer proletaria en *La madre* (*Mat*, 1926), libremente adaptado de la novela homónima de Gorki, de un joven campesino que emigra a la ciudad en vísperas de la revolución en *El fin de San Petersburgo* (*Koniets Sankt-Peterburga*, 1927) y del cazador mogol descendiente de Genghis Khan que intenta ser utilizado políticamente por los colonialistas ingleses en *Tempestad sobre Asia* (*Potomok Ghinguis Kana*, 1928). Opuesto en muchos aspectos a la teoría y a la práctica del montaje tal como eran concebidos por Eisenstein, Pudovkin desarrolló su maestría en unas estructuras rítmicas en las que el montaje de acciones paralelas y el montaje analítico —descomponiendo el espacio escénico en sus detalles más significativos— tenían importancia primordial. Tales estructuras eran tan elaboradas, que requerían necesariamente un previo y minucioso «guión de hierro», defendido por Pudovkin contra las tesis de Eisenstein.

El registro estético del joven cine revolucionario, que se quería sepulturero del cine burgués, fue muy amplio y en ocasiones se apropió incluso de los modelos occidentales y burgueses, como hizo Abram Room con su excelente «comedia matrimonial» *Tretia Meshchanskaia* [Tres en el sótano] (1927), que se enmarcaba en la polémica nacional acerca del aborto y cuyo significado feminista daba la vuelta a los postulados morales del cine burgués en el que

aparentemente se inspiraba. Pero, en líneas generales, las grandes aportaciones del cine soviético radicaron en su repudio del cine-mercancía y del *star-system*, en la búsqueda de un realismo (épico o lírico) de apariencia documental y haciendo de la clase obrera o de sus representantes los protagonistas de sus cintas, así como en el virtuosismo desarrollado en el arte del montaje, en tanto que sintaxis del lenguaje fílmico. Y de su atención hacia los problemas de las clases trabajadoras debería nacer, también como novedad, el cine campesino, opuesto a la tradición urbana de la industria cinematográfica occidental. Este fenómeno estuvo ligado a la descentralización de la industria y a la emergencia de nuevos cines nacionales en las diversas repúblicas de la URSS, especialmente del cine ucraniano. En efecto, fue en Ucrania en donde desarrolló su obra Aleksandr Dovzhenko, quien será uno de los más grandes poetas de la pantalla. Tras *Arsenal* (1928), un vigoroso film épico sobre la guerra civil rusa, Dovzhenko alcanzó un altísimo registro lírico con su poema *La tierra* (*Zemlia*, 1930), un canto con modulaciones paganas acerca de la lucha de clases en el campo, estructurado en torno al eterno ciclo de la vida y la muerte, generador de tantos mitos campesinos. Precisamente del relieve político adquirido por la expansión social del cine hacia las zonas rurales y subdesarrolladas, a muchas de las cuales jamás habían llegado las cá-

Pablo Neruda:
*Veinte poemas
de amor y una
canción
desesperada.*
[Lit.]

E. M. Forster:
Viaje a la India.
[Lit.]

Muerte de Franz
Kafka.

André Bretón:
*Manifiesto del
surrealismo.*
[Arte]

maras, fue testimonio el itinerante cine-tren, vehículo completamente equipado para rodar, revelar y proyectar películas. El cine-tren fue un invento propagandístico congruente con la vastísima extensión territorial de la URSS y ya los orígenes de la obra documental de Vertov habían aparecido ligados al «tren de propaganda» del Comité Central Ejecutivo, en 1920. Precisamente a la estimulante práctica del cine-tren aparecería asociada la obra de Aleksandr Medvedkin a comienzos de los años treinta, el autor de la jubilosa y espléndida sátira campesina titulada *Shchastie* [La felicidad] (1934), considerada como la mejor comedia producida en la Unión Soviética.

*Hollywood-Babilonia
marca las modas del mundo*

La parálisis del cine europeo durante la Primera Guerra Mundial había permitido una meteórica expansión comercial del cine norteamericano, a la vez que los crecientes y jugosos dividendos producidos por tal expansión atraían el interés de la alta banca hacia aquel negocio. De ser una industria artesana y casi improvisada, en el curso de los llamados *happy twenties*, el cine norteamericano se convirtió en una organización vasta y tentacular, cuyas empresas de producción-distribución-exhibición decidieron dar vida en 1922 al trust Motion Pictures Producers and Distributors of America Inc., bajo la presidencia del austero y puritano ex ministro de Correos, Will Hays, ente que agrupaba a las principales empresas cinematográficas norteamericanas y consolidaba la estructura monopolística del negocio.

George
Gershwin:
*Rhapsody in
Blue.* [Mús.]

Arthur
Honegger:
Pacífico 231.
[Mús.]

Triunfo de la
izquierda en las
elecciones
francesas.
[Hist.]

Los indios en
los USA,
adquieren la
plenitud de
derechos civiles.
[Hist.]

Un agente importante de la arrolladora expansión del cine norteamericano lo constituyó el arraigo popular del *star-system*, con nombres tan famosos como el actor italoamericano Rodolfo Valentino, hijo de un veterinario de Sicilia y promovido a estrella mundial por Rex Ingram en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), según la novela de Blasco Ibáñez, en donde, con sus pasos de tango, impuso la mercancía de la seducción latina a todas las espectadoras sexualmente frustradas. Tras sus perfumadas huellas avanzarán nuevos *latin lovers* más o menos gomosos y abri-llantinados, como Ramón Novarro, Ricardo Cortez, Antonio Moreno y John Gilbert, ilustres rompecorazones de rubias anglosajonas. En el plano de la fascinación femenina, la faldicorta y tubular *flapper* Clara Bow se convirtió en el arquetipo de un nuevo *status* social para la mujer —promovida laboralmente y a escala masiva en aquellos años por nuevos empleos: dependienta de superalmacén, telefonista o secretaria-dactilógrafa—, convenientemente enmascaradas sus servidumbres por la espumeante mitología de la «era del jazz». Por la senda sonriente roturada por Clara Bow avanzaría toda una legión de *jazz-babies* de la época, que pretendían hacer creer en la emancipación de la mujer: Bessie Love, Colleen Moore, Anita Page, etc.

El *star-system* operaba eficazmente en el plano del cine-espectáculo como energético consolador de las aflicciones y frustraciones cotidianas de las masas, merced a la transferencia psicológica entre las sombras de la pantalla y su público devoto. Una valoración ética análoga cabe aplicar al cine superespectacular de Hollywood que, rebasando los modelos propuestos por el viejo cine italiano, recreaba ante las plateas fastuosos lugares o épocas del pasado, proponiendo fugas imaginarias y colosalistas al espectador atribulado. Fred Niblo propuso la aventura arqueológica de *Ben Hur* (*Ben-Hur*, 1926), pero Cecil B. DeMille comprendió las ventajas de tal huida imaginaria si por añadidura venía avalada por la sacralidad de la Biblia: así nacieron *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1923), asunto al que —con paso milagroso del mar Rojo incluido— DeMille volvería a recurrir en 1956, y la exaltación piadosa de *El Rey de Reyes* (*The King of Kings*, 1927).

Fue durante esta década gloriosa del cine norteamericano cuando se asistió a una definitiva codificación de los géneros, como la comedia elegante, en manos del astuto Lubitsch, y el western. Tras unos inicios prometedores, el género western había declinado ante la creciente tendencia papanatista del Hollywood opulento a rodar sus películas en el interior de los estudios, preferentemente en suntuosas escenografías o en aparatosas recons-

Fundación de
Radio
Barcelona.
[Téc.]

Nicolás A.
Berdiaev: *La
nueva Edad
Media*. [Lit.]

Gerardo Diego:
*Versos
humanos.* [Lit.]

Joan Miró:
Tierra labrada.
[Arte]

Ramón
Menéndez
Pidal: *Poesía
juglaresca y
juglares.* [Lit.]

trucciones de época, como las antes citadas. Esta actitud de nuevo rico para deslumbrar a las masas de la pequeña burguesía y de la clase trabajadora perjudicó también al desarrollo de algunos temarios ya tanteados por Griffith y arraigados en la tradición norteamericana, como el cine de ambiente rural y las películas ubicadas en ciudades o pueblos provincianos (recuérdese la tradición narrativa de Mark Twain), asuntos cuyo prestigio aparecía ahora devaluado ante el desarrollo de grandes megalópolis norteamericanas, con Nueva York a la cabeza. Reaccionando contra esta tendencia, en 1921 Henry King realizó para la Fox *Tol'able David*, un film que causó gran impacto porque recreaba con transparencia de estilo la América rural, en este caso su Virginia natal, marco en el que transcurría la novela de Joseph Hergesheimer adaptada por King. Esta fuga de las cámaras desde la claustrofobia de las escenografías cosmopolitas de estudio hacia la apertura verista de los paisajes de Virginia preludeó la aparición en 1923 de *La caravana de Oregón* (*The Covered Wagon*), un western que James Cruze rodó en Nevada evocando el periplo de las carretas de pioneros en su expansión hacia el Oeste, en lucha contra una naturaleza agreste (secuencia del cruce del río) o contra los indios (ataque al círculo de carretas). El éxito abrumador de *La caravana de Oregón* la convirtió en ejemplo para

ser copiado una y otra vez por otros directores, al tiempo que John Ford contribuía al afianzamiento del género con títulos tales como *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924), cuya acción se enmarcaba en el tendido ferroviario transcontinental, y *Tres hombres malos* (*Three Bad Men*, 1926), ambientada en Dakota después de la guerra civil.

No obstante, el género que hizo gala de mayor inventiva y de más gozosa creatividad fue el género cómico, rebasando ampliamente y enriqueciendo la tradición abierta por las películas de Mack Sennett. Fueron muchos los cómicos que en este período áureo de la cinepantomima aún no herida de muerte por la incorporación del sonido, aportaron su sentido de la caricatura, su espíritu satírico y su impresionante habilidad física al cine de Hollywood. Entre los cómicos cimeros de este período destacó Buster Keaton (conocido como Pamplinas en España), de rostro impertérrito pero de enorme expresividad poética en sus grandes ojos, conocido popularmente como «el hombre que nunca ríe» y autor de unos gags milimetrados y de precisión geométrica: *La ley de la hospitalidad* (*Our Hospitality*, 1923), *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Holmes Junior*, 1924), *El navegante* (*The Navigator*, 1924) y *El maquinista de La General* (*The General*, 1926) fueron algunos de sus títulos más celebrados. Exaltado por los surrealistas —Buñuel

1925

Sublevaciones nacionalistas en Shanghai, China. [Hist.]

Pablo Picasso: inicia el período surrealista con *Tres bailarinas*. [Arte]

Primera
exposición de
los surrealistas
en París. [Arte]

Max Ernst:
frottages. [Arte]

vio en él un antídoto «contra la infección sentimental»—, su patético declive en los años del sonoro contribuyó a un pasajero e injusto eclipse de su prestigio. Pero en años recientes su personalidad y sus obras han conocido un renovado interés, gracias a la reposición de sus películas, contraponiendo ahora polémicamente muchos críticos la poética de Keaton contra el sentimentalismo de Chaplin. Querrela acerca de los dos cómicos más geniales surgidos en el cine y en la que se contienen concesiones a las modas culturales y consideraciones extracineamatográficas, ya que ambos cómicos fueron dos maestros insuperables en sus ámbitos diversos y respectivos. Keaton apuntaló su poética en su impasibilidad extraterránea y en una concepción cartesiana y muy cinematográfica del gag, mientras Chaplin pulsó a fondo el sentimentalismo humanista y dio un contenido eminentemente social a sus situaciones cómicas.

Orillemos, pues, esta querrela a la moda para recordar que en este período Chaplin maduró su estilo con algunas películas capitales en su carrera, tales como *Día de paga* (*Pay Day*, 1922) y *El peregrino* (*The Pilgrim*, 1922), en donde Chaplin aparece disfrazado de pastor protestante y realiza un soberbio ejercicio mímico con su sermón acerca de David y Goliat. En este momento de plenitud cómica, Chaplin dio un aparatoso y sorpren-

dente viraje formal al dirigir, sin interpretar, la comedia dramática *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923), obra innovadora no solamente en el contexto de la carrera de Chaplin, ya que además de ser un penetrante estudio de costumbres, hacía gala de un inteligente uso de la elipsis para la definición psicológica de los personajes o en función de la economía dramática. Pese a ser una obra ajena al ciclo chaplinesco del célebre vagabundo, *Una mujer de París* reincidía en las preocupaciones éticas de su autor y denunciaba, una vez más, los prejuicios y la intolerancia humanos, responsables en esta ocasión de la separación y desdicha de dos seres que se aman. Tras esta experiencia marginal, pero de gran influencia en el cine posterior (para Lubitsch este film constituiría un verdadero punto de partida), Chaplin retornó a su entrañable universo cómico para exponer las desventuras de su famoso vagabundo entre los codiciosos buscadores de oro en las nieves de Alaska, con *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925), y en el ambiente circense y romántico de *El circo* (*The Circus*, 1927), dos obras nacidas durante un período muy agitado de su vida privada y sentimental, que culminó con su divorcio de Lita Grey en 1927.

Junto a Chaplin y Keaton, una legión de actores cómicos, importantes o menores, dieron a Hollywood el indiscutible liderazgo en el campo de la

Robert Mallet-Stevens:
Sede de la Alfa-Romeo en París. [Arq.]

Walter Gropius:
la «Casa de los arquitectos» en Dessau. [Arq.]

Adolf Hitler: *Mi
lucha*. [Lit.]

John Dos
Passos:
*Manhattan
Transfer*. [Lit.]

risa cinematográfica. Entre quienes disfrutaron de más vasta popularidad en su época descolló el tozudo y optimista Harold Lloyd, con sombrero de paja y gafas redondas de carey, caricatura de la ingenua y pertinaz vitalidad norteamericana. La producción de Lloyd fue tan voluminosa que rebasó en número de títulos a los interpretados por Chaplin y Keaton juntos, alcanzando su mayor éxito con las acrobacias en la fachada de un rascacielos de *El hombre mosca* (*Safety Last*, 1923). El hipertímido Harry Langdon, de rostro lunar, encarnó, en cambio, al eterno soñador, frustrado y agresivo en sus confrontaciones con la realidad, mientras en 1926 el productor Hal Roach unía a la pareja formada por el delgado Stan Laurel—quien se había formado en el music-hall junto a Chaplin— y el gordo Oliver Hardy, pareja cuya comicidad estuvo basada tanto en el contraste físico como psicológico, según el tradicional principio del listo (Hardy) y el tonto (Laurel).

En otros terrenos varios de la narrativa cinematográfica, el cine norteamericano adquirió sólidas posiciones en los mercados interiores y exteriores merced a la pericia de algunos directores, que consolidaron el prestigio de su eficacia técnica o emocional. Entre los realizadores más relevantes que en estos años contribuyeron a la afirmación de dicho prestigio destacaron King Vidor, Raoul Walsh, Howard

Hawks, Frank Borzage y Rex Ingram. El tejano King Vidor se había formado profesionalmente como operador de noticiarios y luego como ayudante de Ince y de Griffith y, tras varios films modestos, saltó a primer plano a causa del enorme éxito de *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925), film sobre la guerra mundial aparecido en un momento en que ya este ciclo parecía extinguido en la producción norteamericana. Pese al almibarado romance entre un soldado norteamericano (John Gilbert) y una campesina francesa (Renée Adorée), que es el eje del film y en el que Vidor creyó reposaba su valor primordial, *El gran desfile* conseguía su altura merced a escenas de gran aliento y de calidad épica o antirromántica, como las de la instrucción militar, la marcha de los camiones hacia el frente o el encuentro de los soldados enemigos en el cráter de un obús. Identificado con el espíritu patriarcal y bíblico de los pioneros de la América rural, King Vidor (formado en la secta bíblica Christian Science) contempló con conmiseración al monstruo urbano de Nueva York en *...Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928), un excelente documento social acerca de las frustraciones cotidianas deparadas por la «lucha por la vida» y en el que la pareja arquetípica formada por John y Mary es víctima del espejismo optimista y falaz del *American dream*, anunciando así públicamente, aunque sin saberlo,

Francis Scott
Fitzgerald: *El
gran Gatsby*.
[Lit.]

Theodore
Dreiser: *Una
tragedia
americana*.
[Teat.]

Franz Kafka: *El proceso*. [Lit.]

Miguel de Unamuno: *La agonía del cristianismo*. [Lit.]

la transición de la burbujeante y sonriente «era del jazz» a los días tristes de la Gran Depresión, que está a punto de estallar en Wall Street.

...Y *el mundo marcha* ha sobrevivido lozano hasta nosotros gracias a su objetividad narrativa, a su estilo directo y funcional, sin concesiones, lo que le otorga una textura de crónica social ligada al mejor arte testimonial, que es el periodismo. No se olvide que el periodismo ha sido el gran arte de la cultura de masas norteamericana anterior al cine. Y esta virtud genuinamente americana de la funcionalidad narrativa se hallará también en la producción de Raoul Walsh y de Howard Hawks. El veterano Raoul Walsh, que había intervenido como actor en *El nacimiento de una nación* y se había revelado como uno de los más eficaces directores de Douglas Fairbanks con su desmelenado *El ladrón de Bagdad*, impuso su nombre con el gran éxito de *El precio de la gloria* (*What Price Glory?*, 1926), un film bélico adaptado de la pieza teatral de Lawrence Stallings y Maxwell Anderson, en donde resultó compatible el desprecio por el heroísmo de la guerra y la permanencia de un sentido deportivo de la vida que se muestra como patrimonio americano. Este sentido deportivo de la existencia, en una sociedad que ha hecho de la competición individualista su fetiche, se hallará también en grado máximo en la producción de Howard Hawks, quien tras haber pilota-

do aviones de combate y coches de carreras comienza a triunfar por esos años con su comedia *Una novia en cada puerto* (*A Girl in every Port*, 1928), con el atractivo físico de Louise Brooks codiciado por dos marineros amigos y rivales (Victor McLaglen y Robert Armstrong). El tema de la camaradería viril será uno de los centros nodales de toda la obra de Hawks, complemento de la misoginia común a una amplia porción de la producción norteamericana, hecha por hombres y pensando en sus espectadores masculinos como destinatarios lógicos y naturales.

Una consideración muy diversa merece, en cambio, la contribución de Frank Borzage al cine intimista, en la tradición lírica y sentimental que enlaza en sus mejores momentos con la herencia del romanticismo escandinavo. Sus películas más importantes fueron *El séptimo cielo* (*Seventh Heaven*, 1927), que impuso a la famosa pareja romántica formada por Charles Farrell y Janet Gaynor, y *Torrentes humanos* (*The River*, 1928), apasionada historia de amor entre Mary Duncan y Charles Farrell situada en las nieves de Alaska. También a la tradición romántica, aunque siempre más trivializada que la de Borzage, y pese a su refinamiento pictórico en la composición e iluminación de sus planos, se adscribió la producción del suntuoso Rex Ingram, el director más cotizado de Metro-Goldwyn-Mayer en la era muda y

Louis Armstrong crea el grupo «Hot Five». [Mús.]

Estreno de Wozzeck de Alban Berg. [Mús.]

Se realiza la primera grabación comercial con sistema eléctrico. [Téc.]

Josephine
Baker: *La
Revue Nègre*,
revista de
music-hall.
[Mús.]

Se populariza en
los USA el
charleston.
[Mús.]

responsable de la expansión comercial de esta empresa. Suyas fueron las realizaciones de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y de *Eugenia Grandet* (*The Conquering Power*, 1921), ambas con Rodolfo Valentino y Alice Terry, y rodando luego un ciclo romántico-aventurero en el que el actor mexicano Ramón Novarro trató de competir con la seducción latina de Valentino: *El prisionero de Zenda* (*The Prisoner of Zenda*, 1922), *Mujeres frívolas* (*Trifling Women*, 1922), *El pescador de perlas* (*When the Pavement Ends*, 1922), *Scaramouche* (*Scaramouche*, 1923) y *El árabe* (*The Arab*, 1924). Fueron títulos que, aunque triviales, contribuyeron a cimentar la buena salud de Hollywood en su edad áurea.

La emigración europea al Hollywood opulento

El desarrollo hegemónico de la industria del cine en los Estados Unidos provocó la absorción por parte de Hollywood de prestigiosos profesionales de diversos países europeos. La bancarrota del cine sueco fue la responsable de la emigración de Sjöström a Hollywood en 1923, seguida por la de Stiller en compañía de Greta Garbo en 1925. Mal acomodado a la producción estandarizada y comercializada de los grandes Estudios Metro, Sjöström sólo consiguió recuperar su pulso con el rodaje en las llanuras de Arizona de su excepcional *El viento* (*The Wind*, 1928) y con Lillian Gish admirablemente inserta en un drama rústico y psicológico que evocaba los grandes films suecos. El destino de Stiller fue todavía más penoso, pues llegó a Hollywood sin hablar una palabra de inglés y enfermo (más enfer-

El mariscal
Hindenburg,
presidente de
Alemania.
[Hist.]

Stalin impone la
«Teoría del
socialismo en un
solo país».
[Hist.]

Se vuelve a
adoptar el
sistema de
patrón-oro.
[Econ.]

Desembarco
español en
Alhucemas.
[Hist.]

Disolución de la
Mancomunidad
catalana. [Hist.]

mo de lo que él mismo creía) y pudo contemplar cómo la Garbo ascendía a la cúspide de la pirámide romántica de Hollywood, mientras él apenas podía hacer algo más que lucir su capacidad técnica con el complicado rodaje de *Hotel Imperial* (*Hotel Imperial*, 1926), la primera película rodada en un decorado complejo de varias dependencias y con varias cámaras. La Garbo había debutado en Hollywood con la adaptación de Blasco Ibáñez *El torrente* o *Entre naranjos* (*The Torrent*, 1926), de Monta Bell, y Stiller hubo de sufrir la humillación de ver cómo le arrancaban de las manos la siguiente película de la actriz, también basada en Blasco Ibáñez y titulada *La tierra de todos* (*The Temptress*, 1926), tras haber rodado él las primeras escenas, para entregar el proyecto al rutinario Fred Niblo. Stiller regresó a Suecia para morir en 1928, mientras la singular feminidad de la Garbo triunfaba en todo el mundo con *El demonio y la carne* (*The Flesh and the Devil*, 1927), de Clarence Brown, *Ana Karenina* (*Love*, 1927), de Edmund Goulding, *La mujer ligera* (*A Woman of Affairs*, 1928), de Clarence Brown, y *El beso* (*The Kiss*, 1929), de Jacques Feyder.

La aportación húngara a Hollywood fue muy relevante con el actor Béla Lugosi, quien llegaría a ser un Drácula profesional y moriría enloquecido creyendo ser un verdadero vampiro, con la actriz Lya de Putti y los directores Paul Fejos, Alexander Korda y

Michael Curtiz. Paul Fejos, llegado a los Estados Unidos en 1923, realizó la película experimental *The Last Moment* (1927), sobre las evocaciones de un hombre que muere ahogado, y un sensible documento intimista acerca de las diversiones dominicales y el idilio de una pareja de trabajadores neoyorquinos, en *Soledad* (*Lonesome*, 1928). Michael Curtiz, en cambio, abordó el género espectacular al modo de DeMille en *El Arca de Noé* (*Noah's Ark*, 1928) y pronto se convirtió en uno de los más eficaces puntales de la Warner Bros.

La emigración alemana a Hollywood, que fue la más voluminosa y significativa, estuvo provocada por la inflación y la crisis consiguiente de la industria, motivadora del acuerdo firmado en 1925 por la UFA y las empresas Metro-Goldwyn-Mayer y Paramount (Parufamet), en el marco del Plan Dawes, como supuesta ayuda económica de Estados Unidos a Alemania. Una consecuencia de tal acuerdo fue la instalación de numerosos profesionales del cine en los estudios de Hollywood, como el director Paul Leni, que allí rodó sus *mystery comedies*, a partir de *El legado tenebroso* (*The Cat and the Canary*, 1927), conjugando el gusto por el misterio al modo expresionista y las situaciones de la comedia, o el eficiente productor Erich Pommer, que trabajó para Paramount y Metro.

Entre los alemanes famosos capta-

1926

Golpe de Estado de Josef Pilsudski en Polonia. [Hist.]

Chiang Kai-chek encabeza en China la sublevación contra los militares que detentan el poder. [Hist.]

Kemal Atatürk
moderniza la
estructura social
de Turquía.
[Hist.]

Traslado de la
Bauhaus a
Dessau. [Arq.]

dos por Hollywood, además de un efímero Emil Jannings (los actores extranjeros se verían perjudicados por la pronta aparición del sonoro), destacó la presencia de F. W. Murnau y de Ernst Lubitsch. Para la Fox rodó Murnau su virtuosísimo *Amanecer* (*Sunrise*, 1927), adaptando a Hermann Sudermann, un inspirado canto al «amanecer» de una pareja campesina al amor que ya parecía extinguido entre ellos, y que combinó la tradición romántica germana con el realismo funcional de la narrativa norteamericana. Fundamental fue también la considerable aportación de Ernst Lubitsch, a quien el impacto de *Una mujer de París* de Chaplin orientó hacia la comedia elegante y ligera, nuevo género cinematográfico de vastísima aceptación y consecuencias y al que Lubitsch aportó su maestría en el manejo de audaces elipsis para la génesis de gags brillantísimos, parte de cuya eficacia derivaba precisamente de su economía narrativa (el llamado «toque Lubitsch»). Entre sus películas mudas más celebradas recordemos: *Los peligros del flirt* (*The Marriage Circle*, 1924), *La frivolidad de una dama* (*Forbidden Paradise*, 1924), *Divorciémonos* (*Kiss Me Again*, 1925) y sobre todo *El abanico de lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1925), según la pieza de Oscar Wilde.

Al área cultural germánica pertenecieron también dos austríacos excepcionales, que figurarían entre los ma-

yores creadores del cine mudo norteamericano: Josef von Sternberg y Erich von Stroheim. Atraído por los ambientes miserabilistas, Sternberg debutó con *The Salvation Hunters* (1925) y fue, en los años de crisis de la Prohibición, el creador del cine de gánsters, contemplados con una óptica romántico-anarquista en su afortunadísima *La ley del hampa* (*Underworld*, 1927), con George Bancroft y Evelyn Brent. Con una progresiva tendencia hacia la composición barroca y claustrofóbica de las imágenes, Sternberg aplicó su sensibilidad desgarradamente romántica al estudio de ambientes turbios o de personajes marginados o derrotados —cual prolongación del *Kammerspielfilm* alemán—, en *La última orden* (*The Last Command*, 1928), con Emil Jannings, en *La redada* (*The Drag Net*, 1928), *Los muelles de Nueva York* (*The Docks of New York*, 1928) y *Thunderbolt* (1929).

De presunto origen aristocrático, el actor y director Erich von Stroheim aplicó con preferencia una ácida mirada sarcástica a la opulenta y decadente aristocracia europea, con un exasperado y meticuloso barroquismo escénico: *Corazón olvidado* (*Blind Husbands*, 1918), *Esposas frívolas* (*Foolish Wives*, 1921), *La marcha nupcial* (*The Wedding March*, 1926-1927), y *La reina Kelly* (*Queen Kelly*, 1928). Una lectura actual de estos films obliga a valorar en ellos la sublimación del *kitsch*, con el decadentismo y el mal gusto trascen-

Muerte de
Antoni Gaudí.

Theo van
Doesburg:
*Manifiesto del
elementarismo.*
[Arq.]

Martin
Heiddegger: *El
ser y el tiempo.*
[Lit.]

Ernest
Hemingway:
Fiesta. [Lit.]

Agatha Christie:
*El asesinato de
Roger Ackroyd.*
[Lit.]

Georges
Bernanos: *Bajo
el sol de Satán.*
[Lit.]

didados a alta categoría estética. En realidad, su visión sangrienta de la aristocracia vienesa contenía ya pistas suficientes para adivinar que el origen social de Stroheim poco tenía que ver con el Gotha, como se pretendió, aunque nadie pudo entonces adivinar que era hijo de un sombrerero judío de Viena. Aunque en la formación de su mito extravagante no debe subestimarse la presión de la propia industria del cine, al encasillarle desde sus días de figurante en el arquetipo germánico y repulsivo (durante la Primera Guerra Mundial) de «el hombre que usted querría odiar». Esta catalogación mítica pudo empujarle a asumir el papel de especialista en las lacras de la sociedad centroeuropea, con el curioso matiz de la fascinación-repulsión, típico de la moral judeocristiana, que era la de Stroheim, y que anticipó la óptica moral del cristiano Fellini en *La dulce vida* (*La dolce vita*, 1959).

Consecuente con su exigente y meticulosa actitud naturalista, en 1923 adaptó Stroheim al escritor Frank Norris —el Zola norteamericano— en *Avaricia* (*Greed*), vasta historia novelesca de las trágicas consecuencias de la codicia económica que, pese a sus graves mutilaciones, permanece como una de las obras cumbres y más atrevidas de todo el cine mudo. La pasión por el dinero (*Avaricia*), los hipócritas matrimonios de intereses (*La marcha nupcial*) y la perversión sexual fueron los blancos que Stroheim bombardeó

con más saña, y para hacerlo situó la mayor parte de sus películas en las decadentes cortes de la vieja Europa o en el Casino de Montecarlo, cuya excepcionalidad tanto social como moral se prestaban tanto al desenfreno escenográfico como al fustigatorio. En su desmedida preocupación naturalista, Stroheim llegaba a instalar timbres auténticos en los decorados de habitaciones, pese a tratarse de películas mudas. Esta meticulosidad de los detalles le conducía paradójicamente, por vía de la acumulación, al expresionismo de sus films de ambiente europeo, y este desenfreno le condujo también a algunos momentos sublimes, de puro disparatados. Es difícil creer, por ejemplo, que Stroheim rodara la escena del burdel de *La marcha nupcial* con espíritu de reconstrucción auténtica, de documento verdadero. Porque es dudoso aceptar que haya habido jamás en Viena burdeles como el que muestra Stroheim, con sus fornidos negros desnudos, aderezados con cadenas de plata y transportando cubos de champán, aunque con ello Stroheim realizó una escena magistral en la que la categoría de lo imaginario alcanzaba tal fuerza expresiva, que dejaba ridículamente empequeñecidos los burdeles de Pabst, gran especialista alemán en cine prostibulario.

Stroheim fue en cambio en *Avaricia* un excelente cronista de la pequeña burguesía y del proletariado de origen centroeuropeo en el San Fran-

William
Faulkner: *La
paga de los
soldados*. [Lit.]

Ramón María
del Valle Inclán:
*Tirano
Banderas*. [Lit.]

Ricardo
Güiraldes: *Don
Segundo
Sombra*. [Lit.]

Leon
Feuchtwanger:
El judío Suss.
[Lit.]

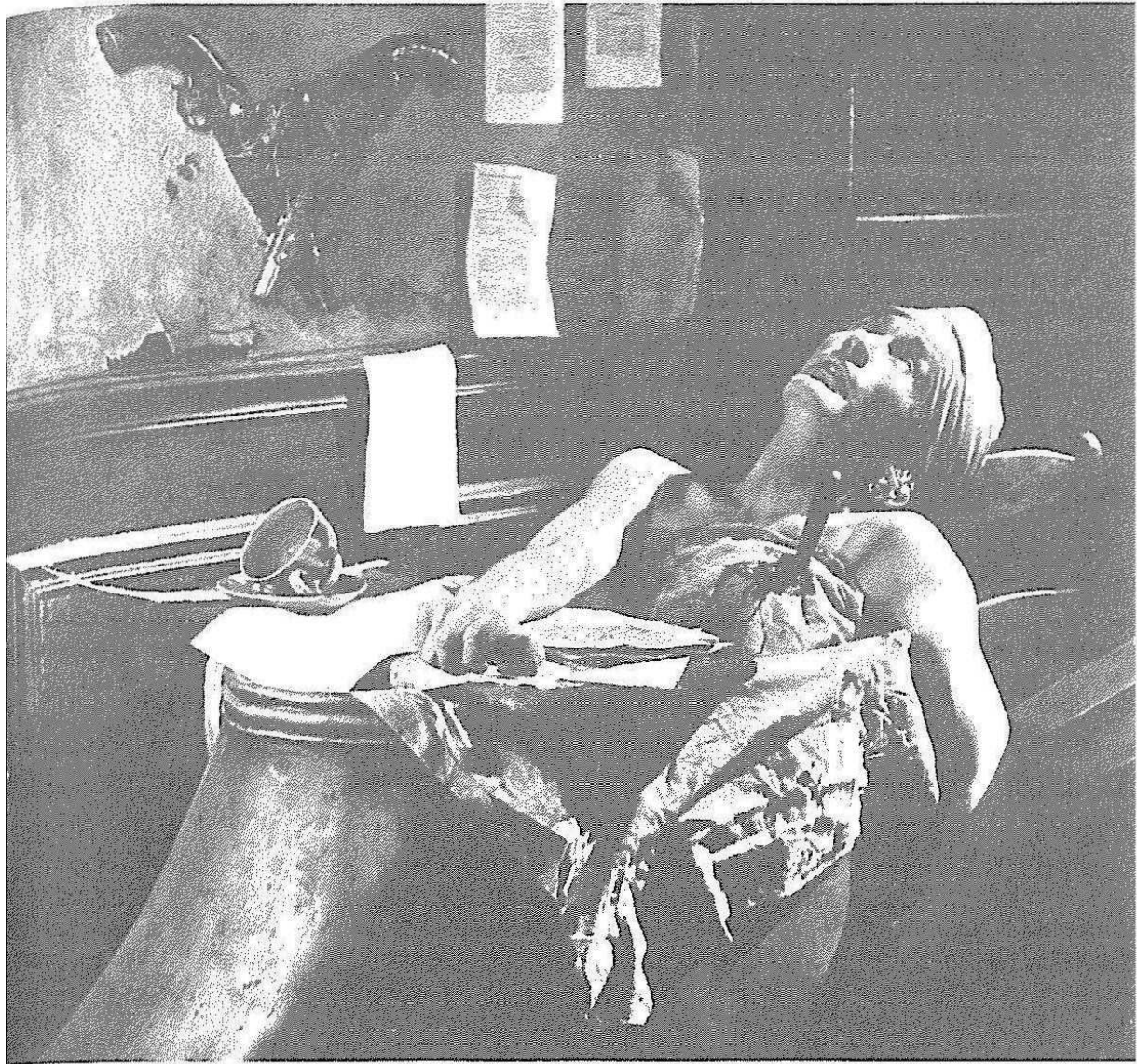
Marcel Pagnol:
Jazz. [Teat.]

Jelly Roll
Morton: *Doctor*
Jazz. [Mús.]

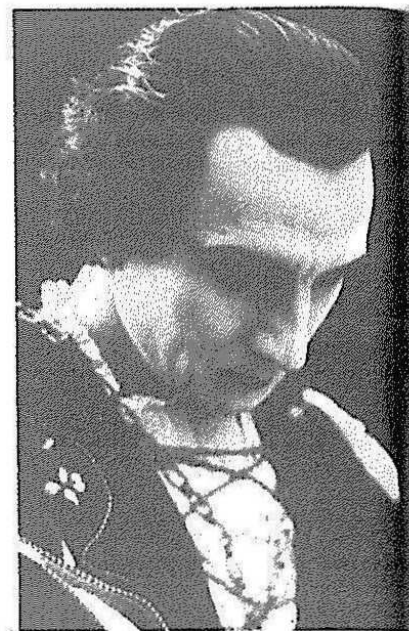
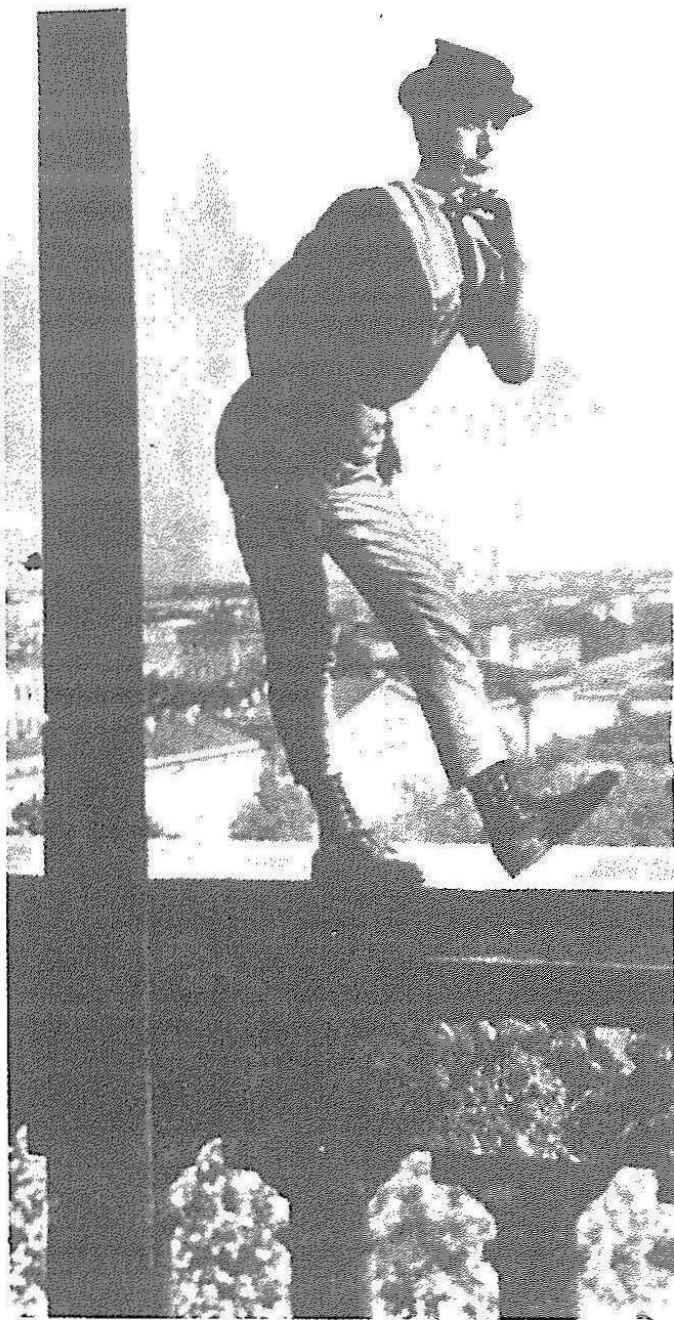
cisco de finales de siglo, que era para él un universo social más familiar que la Viena aristocrática. Sabemos que Stroheim rodó su película en los mismos lugares que describe la novela de Norris y no rehuyó —una proeza técnica para la época— los escenarios con techo. *Avaricia* fue una tragedia desoladora y un manifiesto acerca del pesimismo de Stroheim en lo tocante a la condición humana. Pero el caso es que su inconformismo y su acidez provocaron la indignación de las ligas puritanas, de las censuras y de las propias empresas productoras, al punto que Stroheim llegaría a preguntarse públicamente: «¿Soy el director más caro y más cerdo del mundo?» A la luz de las brutales mutilaciones que sufrieron sus películas habría que contestar afirmativamente: *Esposas frívolas* fue reducida de veintitún rollos a catorce; Stroheim fue despedido del rodaje de *Los amores de un príncipe* (*Merry-Go-Round*, 1922) y sustituido por el mediocrísimo Rupert Julian; su monumental *Avaricia* pasó de los originales cuarenta y dos rollos (más de ocho horas de proyección) a sólo diez; *La marcha nupcial* quedó amputada de su segunda parte *Luna de miel* (*Honeymoon*, 1927-1928), que montó Josef von Sternberg; y su última realización, *La reina Kelly*, quedó inconclusa por orden de su productora e intérprete, Gloria Swanson. Este calvario profesional truncó en conse-

cuencia la carrera de Stroheim como realizador a finales del período mudo, pese a que su estilo, articulado en escenas largas y con coherencia espacio-temporal, en vez de estructurarse en la hiperfragmentación del cine-montaje mudo, anunciaba lúcidamente la revolución estética del cine sonoro que estaba a punto de nacer.

El Reich alemán es admitido en la Sociedad de Naciones.
[Hist.]



Antonin Artaud encarnó a Marat en el ambicioso fresco *Napoleón*, de Abel Gance.

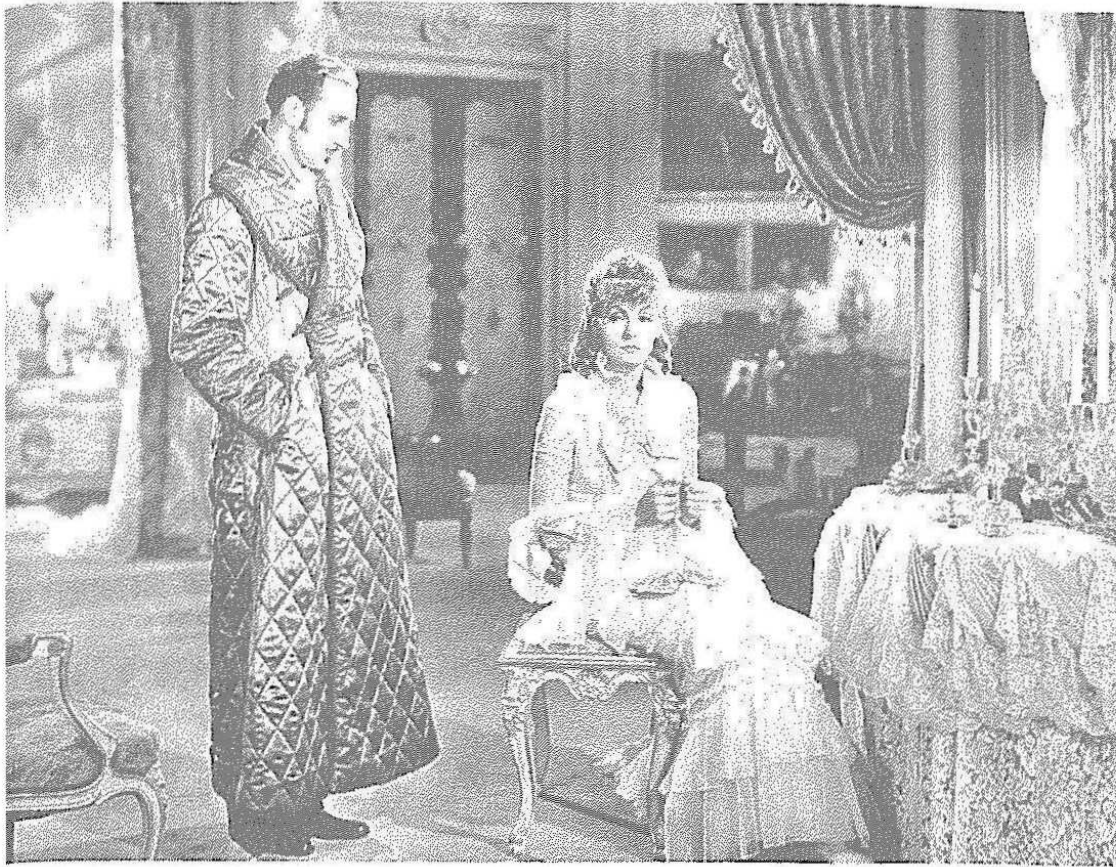


Dos tradiciones interpretativas opuestas enfrentan al cine ruso y al soviético: el antinaturalismo excéntrico de *Las aventuras de Octobrina*. Izquierda: y el clasicismo de Ivan Moszhujin.

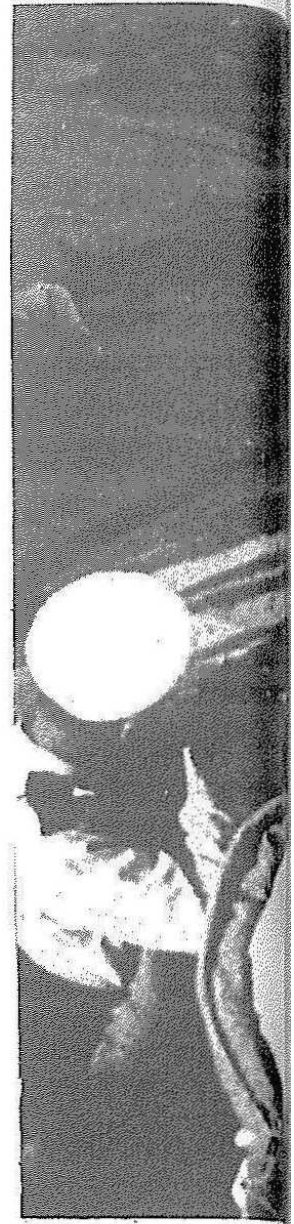
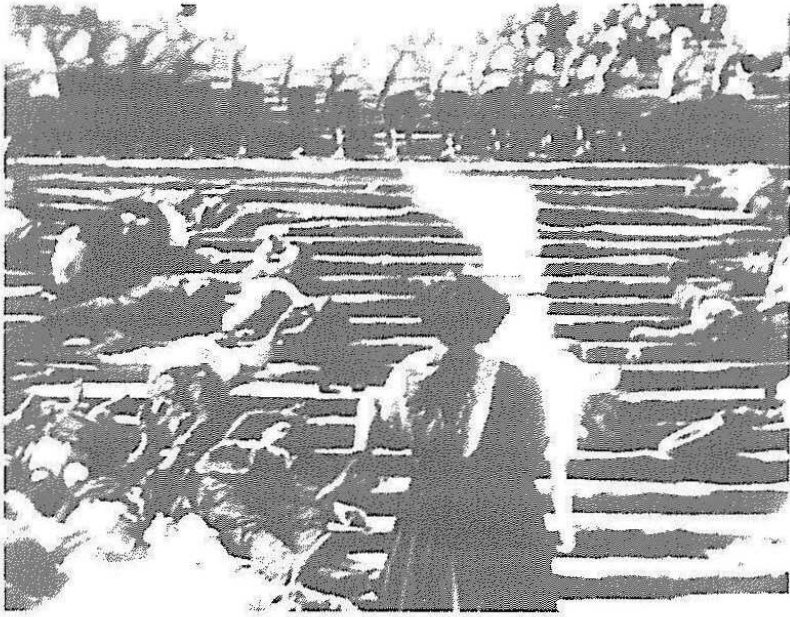


La nueva Babilonia, sobre la Comuna de París, se inspiró en la iconografía de Daumier, Manet, Degas y Renoir.





*Izquierda: el patetismo y la plasticidad de *La Passion de Jeanne d'Arc* y el horror intelectual de *Vampyr*, dos obras maestras de Dreyer. Arriba: Greta Garbo en Hollywood, en *La mujer divina*.*



2

La escena de la matanza en la escalinata de Odessa en *El acorazado Potemkin* supuso una de las cimas del arte del montaje.



Uno de los factores de la eficacia de esta escena radica en la presentación despersonalizada y prepotente de las fuerzas zaristas que disparan contra la multitud.



En contraste con la despersonalización de los agresores, las víctimas de *El acorazado Potemkin* son mostradas con lacerante patetismo, como esta madre con su hijo muerto por las balas.