

El cinema mut, l'edat d'or de les directores

 quaderndelesidees.press/el-cinema-mut-ledat-dor-de-les-directores/

11 de desembre de 2023



De dalt a baix i d'esquerra a dreta: Alice Guy, Elvira Notari, Lois Weber i Mabel Normand

A les darreres dècades s'ha fet una justa revisió històrica sobre el paper creatiu de les dones al cinema, rere les càmeres, en apartats creatius, tècnics i de negoci. Les proves demostren que la concentració més gran és a l'època del cinema mut, sobretot als anys 10. La sorpresa ha estat doblement gran pel silenci que fins ara havien patit els centenars —si no milers— de noms d'una certa rellevància que s'han trobat i que a hores d'ara no para de créixer. Les dones no ho han tingut mai fàcil per fer valer la seva veu i les que van viure al final del segle XIX i les dues primeres dècades del segle XX no han estat una excepció, certament. Val a dir, però, que les circumstàncies del cinema d'aquella època —segons el lloc, la manera i el com, això també—, malgrat alguns impediments històrics i morals abastament coneguts, van propiciar en molts altres sentits que hi hagués un clima més favorable a facilitar un esclat de cineastes, d'un volum infinitament superior al produït al llarg de tota l'era clàssica, fins a temps força més recents, un volum i qualitat molt superiors del que s'esperava.

El cinema no és l'únic àmbit creatiu en el qual les dones no han pogut desenvolupar la seva carrera d'una manera normal. Els entrebancs s'han donat a tot arreu i els exemples són a l'abast d'un clic a Google. Al món de la pintura, per mencionar un altre art —malgrat la gran quantitat històrica, també, de grandíssimes artistes— no podien sortir dels marges de segons quins temes menors: de la temàtica elevada se n'encarregaven els homes. Potser pel seu caràcter tecnològic, el cas del cinema s'assembla al de la música electrònica, àmbit

en què en un principi fins i tot hi havia moltes més pioneres reals que pioners, encara que als estudis i antologies no ocupaven ni una nota al marge. Les recerques de les darreres dècades han estat en aquest sentit reveladores.

D'entre els projectes de caràcter divulgatiu realitzats recentment, despunta l'exhaustiu Women Film Pioneers Project, promogut per la Columbia University (wfpp.columbia.edu), que de moment ja ha estudiat més de 600 creadores amb un paper rellevant com a precursors rere les càmeres, amb una llista d'espera de gairebé 400 noms més per estudiar i classificar, entre els quals es troba la catalana Elena Jordi, directora de *Thais* (1918), el primer llargmetratge —avui perdut— rodat per una dona a l'Estat espanyol. A casa nostra cal destacar l'esforç esmerçat per Ingrid Guardiola i Marta Sureda amb el seu utilíssim treball *La dimensió poc coneguda: pioneres del cinema* (2014), en format de sèrie de quatre episodis, expandit a conferències i altres activitats divulgatives, en el qual les autores repassen moltes de les figures importants. Recomano vivament la sèrie —en aquests moments es troba a Filmin— com a atractiva primera presa de contacte, no només per la informació transmesa, d'una forma austera i clara per a la narració, sinó també pel tractament visual, a través de fragments de films. A banda d'altres treballs en la mateixa línia, hi ha hagut una exponencial proliferació de blogs i vídeos a les xarxes que s'han esforçat a treure molts d'aquests noms de l'obscuritat, malgrat que en més d'un cas l'entusiasme ha fet algun cop de colze al rigor i s'han viralitzat errades monumentals, com la deplorable suplantació d'imatge d'Alice Guy per una foto promocional de Mary Pickford per a *The Pride of the Clan* (1917), de Maurice Tourneur, fins i tot en revistes especialitzades i pòsters de conferències sobre la gran pionera francesa.

La possibilitat de visionar l'obra rescatada d'aquestes cineastes —sent conscients de la ingent quantitat de material perdut, que en molts casos representa la desaparició de filmografies senceres— és ara molt més gran que fa només vint anys enrere, gràcies a les xarxes i la feina de rescat duta a terme per les diverses filmoteques i associacions sense ànim de lucre o museus, com l'Eye Filmmuseum dels Països Baixos i els seus gairebé 1.000 títols i més de 20.000 documents associats de l'era 1910-1915, rescatats de la col·lecció Jean Desmet i publicats parcialment a YouTube. Pel que fa al tema específic de les dones creadores, també han aparegut abundants publicacions com la recent *Cinema's Nasty Women* (2022), recopilada i curada per Laura Horak, de la



Carlton University, i Maggie Hennefeld, de la University of Minnesota, en DVD i Blue-ray, amb àmplia informació escrita, que contenen 99 pel·lícules protagonitzades per dones «dolentes», desagradables —les *nasty women* del títol, ironia oberta sobre la desafortunada frase de Donald Trump. Com les mateixes autores aclareixen, no es tracta de films feministes in stricto sensu —algunes sí que farien caure les barres a l'activista més radical— però sí que hi veiem unes dones que mostren un empoderament, gairebé sempre amb un caire còmic i bèstia, que l'espectador actual sol ignorar que pogués existir en l'era 1895-1911.

De dalt a baix i d'esquerra a dreta: Musidora a Sol y sombra (1922), de Musidora, publicitat de Flor de España (1922), d'Elena Cortesina i publicitat de Thais (1918), d'Elena Jordi

D'altra banda, s'amplien perspectives que amb prou feines s'havien tractat, amb llibres com *Slapstick Divas: The Women of Silent Comedy* (2017), aclaparador volum de 644 pàgines de Steve Massa, que repassa el paper de les comediantes del mut —sobretot americana—, amb un apèndix de més de 400 biografies d'estrelles i actrius secundàries —la immensa majoria molt oblidades, però amb una mitjana d'interès elevada—, que demostra que hi havia moltíssima més vida, en clau femenina, més enllà de Chaplin, Keaton, Lloyd i els cinc o sis noms més de sempre.

L'enorme paper de la dona al cinema mut, en totes les seves variants i la seva autèntica potència, ha estat confortablement obviat, si no sotmès a un seguit de prejudicis que no s'ajusten en absolut a la realitat. Mai en tota la història del cinema hi ha hagut tantes protagonistes de films importants, heroïnes d'acció —com ja n'ha parlat l'Eulàlia Iglesias Huix a l'article sobre aquesta matèria en concret: sovint sembla que aquest arquetip s'hagués inventat fa quatre dies, per culpa de la correcció política— de tota mena com als anys 10. Dels 50 títols seleccionats a la canònica antologia *Fifty Great American Silent Films 1912-1920* (Dover Publications, 1980), d'Anthony Slide i Edward Wagenknecht, en 32 —un 64% del total— l'estrella principal és femenina.

Tampoc hi ha hagut mai tantes guionistes, i amb tant de prestigi: tots «els» guionistes estrella eren dones, així com també ho era el 50% del total del gremi, percentatge que es va mantenir a la dècada dels 20. En altres aspectes de la producció, com en el cas del muntatge, la proporció del total arribava a gairebé el 100%. Llevat d'alguns directors i productors que preferien agafar les tisores i la cola personalment, les dones eren les responsables d'aquesta vital i delicada missió, per sistema: es considerava que per a la selecció del fotograma exacte, l'ull i les mans femenines filaven més prim.

Mai com als anys 10 no hi va haver tampoc tantes directores. Durant el decenni 1910-1920, només la Universal en va tenir onze sota contracte. Elles soles hi van realitzar 170 títols, xifra que equival al 22% del total de l'estudi. Perquè ens en fem una idea, al Hollywood de fa només 25 anys, les dones dirigien un 9% de la producció nacional.

Sense ser, ni molt menys, la utopia feminista que recentment s'ha arribat a pintar, el cinema americà dels anys 10 oferia a les dones unes oportunitats engrescadores i inèdites que no es tornarien a repetir fins no fa gaire. D'aquest fet no només n'hi ha mostra factual, amb la quantitat d'obres registrades, sinó també testimoni en forma d'escrits i publicacions de l'època. El 1924 va sortir la guia *Business Woman*, de M. Hunt, que enumerava 29 treballs de futur per a les dones, entre els quals es trobava, juntament amb d'altres de més previsibles com els de secretària, estenògrafa, operadora de telèfon o perruquera, els d'actriu, guionista, productora i directora de cinema. El principal motiu, segons el llibre, és que «els caps dels estudis s'han adonat que les dones tenen millor ull per a les subtils psicològiques que amb tant de detall captura la càmera, i que el públic femení valora especialment. Per això cada cop es contracten més dones per dirigir». Per la seva banda, Ida May Park, ella mateixa guionista i directora, destacava al seu *Careers for Women* (1920): «(...) l'equipament natural de les dones per al paper de directora, la superioritat de les seves facultats emocionals i imaginatives que els atorga un gran avantatge (...)». Quan a principis dels anys 20 el cinema s'havia convertit ja en una indústria «seriosa», que movia importants quantitats de diners, les dones van ser apartades progressivament —o dràsticament— dels treballs creatius i de direcció. En arribar el cinema sonor, l'única directora americana sindicada durant tota la dècada dels 30 va ser Dorothy Arzner. I patint pels a les rodes. Tant la *Business Woman* com el llibre de May Park es van reeditar el 1932. El capítol dedicat al treball de direcció i producció va ser eliminat, per obsolet.

A continuació, posem el focus damunt cinc noms que excel·leixen com a número 1 del seu àmbit, dins el món de la direcció cinematogràfica. N'hi ha molts altres mencionats al final que mereixerien haver tingut el seu capítol (Lotte Reininger, Mabel Normand, Musidora, les germanes McDonagh...) i que també ens han deixat una obra fascinant.

Alice Guy, mare del cinema

Avui, tot amant del cinema sap —o hauria de saber— que Alice Guy (1873-1968) és la mare del cinema. No fa pas tantes dècades enrere, però, no era res més que un trist peu de pàgina als llibres d'història. Si tenia sort. Després de molt de temps de silenci, el seu nom s'ha convertit en el pioner —home o dona— més famós després de Georges Méliès, a través d'un eixam d'articles, diversos llibres, documentals, pel·lícules de ficció, minisèries i fins i tot un còmic, traduït al català, el molt interessant *Alice Guy* (Editorial Finestres, 2022), de Catel Muller i José-Louis Bocquet.

Tot va començar quan a Guy, que treballava de secretària a la Gaumont, companyia que existia des d'abans de la invenció del cinema, li van deixar realitzar *La féé aux choux* (1896), de 20m (al voltant d'un minut), la durada normal en aquell primer estadi. El curt és considerat, malgrat tota la polèmica que l'acompanya i els nombrosos *remakes* que la mateixa autora va fer, el primer film de ficció dirigit per una dona i el primer de ficció, en termes absoluts, de tota la història, si deixem de banda *L'arroseur arrosé* (1895), dels germans Lumière. L'èxit d'aquest filmet i els que van venir a continuació van suposar l'inici

de tot un imperi del cinema francès i de la carrera del primer «director» oficial, en la qual Guy va fer films de tota mena i tots els gèneres, alguns d'excel·lents, innovadors, barrejats amb d'altres de més imitatius, de forma independent, en companyies que va fundar primer a França i després als EUA.

A la seva etapa inicial, Guy va rodar infinitat de pel·lícules de 20m, a tot color pintat a mà, com la sèrie *Arlequin et Pierrette*, molt reivindicada des del punt de vista LGTBI, que amb films tan deliciosos com *Le départ d'Arlequin et de Pierrette* o *Arrivée de Pierrette et Pierrotte*, tots de 1900, mostren dues actrius que interpreten una parella d'amants que dansen i es besen alegrement. També hi trobem molt de color en les seves versions de *Danse serpentine* (1900), entre molts altres films.

Guy va excel·lir en el cinema còmic pur amb un deversall de títols que continuen provocant les cleques. En aquest gènere hi trobem des de films del vessant màgic-costumista, com *Le piano irresistible* (1907), espatarrant curt on un pianista amb la seva música fa que ningú se'n pugui estar de posar-se a ballar en un estil que anticipa els cops de maluc *disco* de Toni Manero, setanta anys abans; petits esquetxos basats en el gag extrem, bèstia com ell sol, com *Une femme collante* (1906), on una dona té una llengua que ho enganxa tot, des de segells de correus al bigoti d'un bandarra; curts de persecució pura i dura, rodats en exteriors, com els divertidíssims *Le matelas épileptique* (1906), *La course à la saucisse* (1907) o *Le lit à roulettes* (1907), puntes de llança en la dura competició que hi havia en aquest gènere tan popular, en el període 1906-1909, amb què la directora s'enfrontava directament a les troballes que gent com Roméo Bosetti feia per a la Pathé i que, entre els uns i els altres, tenien el veïnat del XIX *arrondissement* de París, amb les seves llamineres pujades i baixades, fins al capdamunt i, *last but not least* —perquè la immensitat de l'obra d'aquesta dona és inabastable—, el que ja directament en podríem dir obres mestres del cinema pioner, amb una intencionalitat específicament femenina, protofeminista, com *Madame a des envies* (1906), que mostra els delirants antulls d'una dama en estat —amb un ús força interessant dels inserts en primer pla— o l'ambigua, justament famosa, *Les résultats du féminisme* (1906).

Entre els molts experiments de Guy en aquesta època primigènia esmentarem només *Avenue de l'Opéra* (1900), que durant la primera part seria la típica cinta de vistes tipus Lumière que recull què passa pel món, durant un minut i prou, si no fos perquè la directora va decidir, una vegada acabada l'acció, muntar i tornar a mostrar tot el que havíem vist al revés, de manera que vianants i vehicles es desplacen cap enrere, per provocar el desconcert en el públic. L'efecte ja l'havien emprat els mateixos Lumière a la primera sessió del Grand Café a *Démolition d'un mur* (1896), on la paret que primer s'abatia després es reconstruïa miraculosament, tota sola. Allà, però, l'efecte s'aconseguia durant la projecció —les versions que circulen i coneixem no són una còpia estricta de l'original sinó que reproduïen l'efecte que procurava el projeccionista en canviar la direcció de la maneta. La gràcia del film de Guy és que ja venia així muntat, a dins la bobina, de fàbrica.

El 1902, la directora va ser la primera a provar el resultat d'un dels primers sistemes experimentals de sincronia entre el so i la imatge, anomenat Phonoscènes, inventat per Georges Demeny, amb el qual va rodar el que per dret propi podríem qualificar com a videoclips de cançons i acudits de comedians de moda. El fantasmal curt *Alice Guy tourne une phonoscène sur la théâtre de pose des Buttes-Chaumont* (1905) representa un document excepcional que recull amb exactitud el que descriu l'eloqüent títol. Hi veiem la gran pionera controlant la situació i donant ordres, picant de mans, una col·laboradora que posa en marxa el fonògraf per sincronitzar el so, el càmera, un fotògraf que immortalitza el moment, un coreògraf que espera les instruccions de la directora i un cor. No recordo cap altre *making of* anterior, però guardem-nos de dir que és el primer: la història del cinema és plena de descobriments que invaliden els primers llocs.

El 1906 roda *La vie du Christ*, la seva primera superproducció —en els termes de l'època—, resposta directa de tres rotlles de llarg, entre 30 i 40 minuts, a una projecció correcta, a la trencadora versió de Ferdinand Zecca, de 1903. Encara que sembli un sacrilegi, ho sento, jo prefereixo la de Zecca, per diverses manies personals. Les dues es troben a l'abast de tothom perquè cadascú pugui escollir la seva favorita. Per sort en aquest cas sí que es pot dir allò que hi ha de tot a la vinya del Senyor, amb propietat.



Esther Shub

Al tombant de dècada se'n va als EUA i funda l'estudi Solax, de Fort Lee, amb el seu marit, Herbert Blaché, i canvia el seu nom artístic a Alice Guy-Blaché. De moment tot va bé. De seguida capta els gustos del públic nord-americà i s'adapta rapidíssimament a les noves tècniques del país, amb un muntatge molt més dinàmic que el que hi havia a França. En aquesta etapa roda nombroses obres notables —la major part d'un sol rotlle— en tots els gèneres, malgrat que amb el que continua destacant és la comèdia. Els problemes matrimonials estan tractats d'una manera hilarant a *A House Divided* (1910) i a *Matrimony's Speed Limit* (1913), un altre avançament de la trama de la carrera contrarellotge per casar-

se i cobrar una herència, de la famosa *Seven Chances* (1925), de Buster Keaton, servida amb naturalitat i gràcia, i on Guy continua tenint el sentit de la sàtira social ben esmolat, a part de demostrar com de perfeccionat es troba el muntatge paral·lel per generar suspens més enllà de les pel·lícules d'acció o de persecució física pura i dura. Entre moltes altres destaca *A Fool and His Money* (1912), un dels pocs films amb tot l'elenc negre: no és el primer, com se sol dir, sinó que forma part d'una sèrie preexistent. La gràcia del curt, però, és la seva crítica al capitalisme. El fet que tots els actors i actrius siguin negres no importa, no perquè Guy no emprés gags racistes, a la moda —la cineasta es va adaptar del tot a l'*American way of life*, realment, per al que és bo i per al que és dolent—, com ja demostrava amb el desafortunat acudit racista de *Matrimony's Speed Limit*, i altres, tot i que segurament no ho devia de tenir tan incorporat.

Segueix la seva obra americana amb westerns, en què continuen destacant els que barregen el gènere amb la comèdia, com *Algie the Miner* (1912), on el protagonista és un cowboy efeminat; pel·lícules de caire social, com *Making an American Citizen* (1912), sobre el drama d'un migrant als EUA, que seria el més conegut, i drames plens de troballes visuals. El meu favorit és *The Girl in the Arm-Chair* (1912), però el més famós és el corprenedor *Falling Leaves* (1912), en el qual l'ocurrència d'una nena de sis anys per salvar la vida de la seva mare malalta continuarà tocant els cors dels espectadors, per sempre. Com a mínim mentre quedi un espectador amb cor, és clar. El film apareix en moltes antologies, com el recent volum *De la llegada del tren a la salida en caravana: 126 hitos de la historia del cine 1895-2021* (NPQ Editores, 2022), de Javier Mateo Hidalgo, on és escollida com la millor pel·lícula de 1912.

A partir de 1914 tant ella com el seu marit es passen al llargmetratge i durant un temps continuen gaudint de l'èxit, tant de crítica com de públic. Ella roda una sèrie de films protagonitzats per Olga Petrova, en què l'actriu solia interpretar el paper d'una dona forta que en algun cas protagonitzava escenes on rescatava homes en perill. Per desgràcia tots es van perdre. De fet, *The Ocean Waif* (1916) és un dels pocs llargs seus que es conserven i/o són accessibles. *The Great Adventure* (1918), amb la meravellosa Bessie Love, és l'última pel·lícula que va fer i que, per sort es conserva al British Film Institute, però que jo no he pogut veure encara. En aquests darrers anys les circumstàncies s'havien complicat entre el matrimoni: l'afició al joc i les contínues infidelitats d'ell, entre d'altres maldecaps a causa d'errors en la gestió del negoci, van acabar per dur-los al tancament de l'estudi i al divorci. Blaché es quedaria als EUA, però Alice tornaria a França.

La tornada no podia ser més depriment. La intenció de reprendre la seva tasca de directora al seu país va topar amb un granític oblit per part de la Gaumont, que ella havia convertit en un imperi: el seu nom no apareixia en cap fitxa de les pel·lícules que havia escrit i dirigit i la majoria s'havien destruït. La resta d'estudis també li barraven les portes, com si no fos ningú ni hagués existit mai. L'única solució: abandonar el cinema, amargada per la ingratitude d'una indústria que ella havia ajudat a crear, patint un bandeig similar al de Griffith als anys 30.

Tot i canviar de vida, mantenia l'orgull i es reivindicava tant com podia, viatjant als EUA, per mirar de trobar algun dels seus vells films, considerats perduts llavors. Finalment, va rebre l'interès d'uns pocs historiadors i va fer alguna aparició televisiva —tot plegat engrunes— i, el pitjor de tot, va morir el 1968, amb 95 anys, convençuda que, malgrat els seus esforços, tota la seva obra havia desaparegut per sempre, llevat de quatre curts anecdòtics.

La reivindicació actual pot semblar excessiva —si comparem els estudis que se li dediquen amb els que reben altres pioners, definitivament ho és—, però el greuge que el cinema ha comès amb ella és tan gran que, per molts homenatges i faramalla que es facin, mai hi haurà prou reparació.

Elvira Notari i altres directores italianes

Després de meitats-final de la Primera Guerra Mundial, Itàlia va perdre el paper preponderant que havia tingut en el panorama internacional a principis de la dècada dels anys 10. La prematura mort de Mario Caserini i Nino Oxilia, dos dels més grans directors, i la retirada per matrimoni de Lyda Borelli i Pina Menicheli, dues de les més grans dives, van suposar una andanada de torpedes a la línia de flotació del buc italià. Amb tot, encara hi havia qui lluitava per tirar endavant la cinematografia nacional. Francesca Bertini (1892-1979), la diva «naturalista» no només resistia sinó que s'involucrava amb més intensitat en la producció dels films en què apareixia. El 1915 ja havia coescrit i codirigit la seva obra mestra, *Assunta Spina*, amb Gustavo Serena, que marcaria la nova tendència. Perquè serà justament en aquesta etapa de decadència que les regnes de la innovació passen a mans femenines i són les dones directores, com Daisy Sylvan, (1874-?), Bianca Virginia Camagni (1885-1960), Giulia Cassini-Rizzotto (1865-1943), Elvira Giallanella (1885-1965) o Fabienne Fabrèges (?-?) les que realitzen algunes de les obres més arriscades, apostant pel realisme i el drama social. Desgraciadament, el nou mapamundi cinematogràfic fa que les seves aportacions passin desapercebudes globalment fins a les darreres dècades, en què s'han fet esforços considerables per donar llum a uns noms obviats per les històries del cinema escrites durant el segle XX.

De totes elles, Elvira Notari (1875-1946), que aquí vam tenir la sort de descobrir en un esplèndid cicle que la Filmoteca de Catalunya li va dedicar als anys 90, destaca com la directora més influent, i de la qual se'n conserva més obra. O sigui, ben poca cosa. Cofundadora de la productora pionera Dora, el 1905, es va involucrar en la producció i la realització de tots els films fins al tancament de la companyia.

A principis dels anys 10 va començar a escriure, dirigir i codirigir un bon nombre de curts. D'aquesta primera etapa amb prou feines se n'ha salvat res, però destaca *Il biglietto da mille* (1912), esplèndid exemplar de comedieta sofisticada, basada en un relat de Mark Twain, al nivell del millor que s'estava fent del mateix estil en aquella època. Entre altres elements interessants, conté algunes el·lipsis malicioses —una fosa a negre de la dama, vestida fins dalt, traient-se el barret, asseguda davant però a distància de l'amant, i obrint a negre amb

la dama posant-se'l, també vestida i davant l'amant, però ara tots dos amb cara de satisfacció, dempeus davant la porta de sortida de la mateixa cambra— i una direcció d'actors —Eleuterio Rodolfi i Mary Cleo Tartarini, de comprovada solvència en altres títols— precisa, d'una llegibilitat exacta, expressiva però natural, amb la quantitat mínima, imprescindible, de cartells —bàsicament inserts de cartes i notes. Avís: la versió de YouTube té la velocitat hipercorregida i tot sembla passar a càmera lenta. Cal accelerar-la almenys fins a un +125% o perd la meitat de la gràcia.

È piccerella i *A Santanotte*, ambdues de 1922, són les seves dues obres més conegudes i les que han consolidat el seu prestigi. Malgrat ser en essència melodrames a la italiana, amb les interpretacions de caire operístic, desbocat, reglamentàries, conté uns decidits tocs de realisme, gairebé documental. En el cas d'*È piccerella*, aquests tocs fan que l'artefacte llisqui i entri molt millor i que de pas ens acostii a la realitat de Nàpols, la vida als seus carrers i festes, i li doni aire —amb una fotografia notable—, sense caure en el documental cru. No hi manquen l'ús de sobreimpressions i altres recursos visuals, tan en boga llavors —la poètica per damunt la prosa, que diria Santiago Rusiñol a l'*Alegria que passa*—, per expressar pors i desigs interns dels personatges, reduint, com era habitual en la directora, la quantitat de cartells al mínim imprescindible.

Lois Weber, el geni

Durant els anys 10 David W. Griffith era el déu dels directors, un mite, un intocable —al revés d'avui, que si parles gaire fort dels seus mèrits artístics et poden linxar—, la figura més respectada pels seus col·legues, d'una influència sense precedents en la indústria i l'art cinematogràfics. Però no era l'únic, ni en qualitat ni en capacitat d'innovar, i en molts casos n'hi havia d'altres de primera línia que, en alguns aspectes, en alguns moments, el superaven.

Sense sortir dels EUA, Maurice Tourneur, Cecil B. DeMille, però també altres com John H. Collins o Reginald Baker, i uns quants més, eren a dalt de tot. A la resta del món el panorama era també molt potent. El rus Evgenii Bauer avui és reconegut com a creador d'uns plans-seqüència, amb uns moviments de càmera continus —aquella atracció de fira que agrada a molts cinèfils actuals per decidir si un director és un virtuós— trencadors per a aquells principis de la dècada. Però la llista de noms internacionals de primera divisió continua: Victor Sjöström, Mauritz Stiller, August Blom, Holger-Madsen, Louis Feuillade, Abel Gance, Giovanni Pastrone... Tots ells, i algun més, són l'avantguarda dels grans, però s'ha de reconèixer que, malgrat el tema d'aquest article, tots són homes. Tots llevat d'una dona que, en molts aspectes, està no només a l'alçada de tots ells, sinó en més d'un per damunt, fins i tot del mateix Griffith. Aquesta dona és la directora, guionista, productora i actriu Lois Weber (1879-1939).

En tota la dècada dels 10, no hi va haver cap altra dona rere la càmera amb la fama de Weber. Ella va ser l'única directora estrella, amb un nom que la publicitat emprava per atraure el públic. «Una pel·lícula de Lois Weber» era sinònim de pel·lícula incisiva, amb un punt polèmic i de primera qualitat. En aquest sentit resulta divertit veure el fragment que es conserva d'*Idle Wives* (1916), un dels pocs exemples de comèdia pura —moralista, això sí— de la seva autora, on se'ns mostra com tots els personatges del film van al cinema, cadascun per la seva banda, a veure una pel·lícula... de Lois Weber! Aquesta autoreferència no és la primera ni l'última que un director ha fet, però no recordo cap exercici metacinematogràfic tan extrem com aquest: abans de començar la projecció del film fictici, un insert ens mostra el cartell de l'entrada amb un text que ens deixa ben clar al públic —el que formem nosaltres i el que forma el que va a veure la pel·lícula dins la pel·lícula— que Weber és una directora que ensenya al públic a ser millors persones. A dins, un cop comença la projecció, els diversos protagonistes se senten reflectits amb el que fan els personatges de ficció i, tal com avisava el cartell, prenen nota per millorar-se. Amb tant d'autobombo, l'escena s'arrisca a provocar la vergonya aliena, però Weber se'n surt i acaba resultant francament divertida, i a més produeix l'efecte didàctic cercat.

No se sap exactament quants films va fer, però fins ara se n'han comptabilitzat 135 de dirigits, dels quals en va escriure 114, hi va actuar en 100 i només se'n conserven 20, no tots sencers, tampoc. Com és lògic, la proporció més gran correspon als curts d'un sol rotlle, dels primers anys, justament la part més castigada per la destrucció, llevat d'uns pocs com l'increïble *Suspense* (1913), avui tot un mite a l'alça. Se sap que aquells curts, però, ja eren obres narrativament molt avançades i trencadores. Per tant, el públic estava més acostumat a segons quines modernitats del que ens pensem, també.

Suspense (1913) és, sens dubte, el supervivent de tota una revolució cinematogràfica històrica. Amb la seva curta durada, és la pel·lícula perfecta per mostrar a algú amb prejudicis contra el cinema dels anys 10, perquè de ben segur que li explotarà el cap. Hi trobarà un festival de modernitat i virtuosisme narratiu, amb una utilització de tots els recursos possibles per generar tensió, el «suspens» del títol: accions paral·leles, picats zenitals, tràvelings, plans subjectius, enquadraments extrems, accions reflectides en el retrovisor d'un automòbil en marxa i molt més, tot quadrat per potenciar les sensacions, l'atmosfera i la intel·ligibilitat de cada segon, sense que la retòrica escollida grinyoli o enfarregui. Costa reprimir elogis contra aquesta bomba cinematogràfica, no en va votada en més d'una llista com el millor film, llarg o curt, de 1913, just un any ple d'innovacions com pocs. Amb tot, sí que cal examinar-lo amb calma, punt per punt, per matisar l'entusiasme, que aquest sigui pel valor real que té la pel·lícula, no pels que li atribuïm a causa de la nostra ignorància: cap de les que semblen innovacions vistes a *Suspense* ho són ben bé.

Els espectadors de l'època ja havien vist tot el que es veu en aquest film dotzenes i centenars de vegades en altres films rodats entre 1908 i 1912, i no només per Griffith, sinó per altres com Kenean Buel, Oscar Apfel o Victorin-Hypolitte Jaset i fins i tot en eurowesterns sense cap pretensió artística, com el vibrant *Cent dollars mort ou vif* (1912),

de Jean Duran, en el qual s'hi emprà un picat zenital —en tràveling, a més— idèntic al ja icònic de l'assaltador del film de Weber. I encara abans n'hi ha d'altres com a *L'épouvante* (1911), d'Albert Capellani, en el moment que la Mistinguett descobreix un lladre sota el llit, seguit d'un tràveling en interiors sorprenent, però per a res innovador, tampoc. Un altre dels recursos que més impacten a l'espectador actual —i sovint a més d'un expert—, poc avisat, i fan dir temeritats tipus «va ser la primera vegada que...» és el del famós pla amb la pantalla dividida en tres que mostra una conversa telefònica. La llista de films que inclouen aquest mateix recurs, abans i després de *Suspense*, és llarguíssima. Per mencionar uns quants exemples anteriors, comencem just per un de realitzat per la seva «competidora» Alice Guy a *Canned Harmony* (1912) i seguim amb *La grève des domestiques* (1912), de Léonce Perret, *Den hvide slavenhandels sidste offer* (1911) i *Den hvide slavehandel* (1910), ambdues d'August Blom, *Fra det mørke København* (1910), de Carl Astrup, i uns quants més fins a arribar a l'exemple més antic que conec —si descomptem prototips molt anteriors, com el de *Dream of a Fireman* (1903), d'Edwin S. Porter—, l'elegant *L'home aux gants blancs* (1908), novament d'Albert Capellani. Aleshores, on és la gràcia de Weber? La gràcia de Weber és que en les seves mans tots aquests recursos esdevenen nitroglicerina bressolada amb la màxima cura, sacsejada al moment precís perquè la pantalla esclati d'emoció. La cineasta troba l'equilibri exacte entre totes aquestes invencions prèvies, exhibint un mostrari completíssim sobre com emprar-les amb justesa, i demostra que reutilitzar una innovació, segons el context i segons com s'utilitzi, també pot ser una innovació.

A partir de la segona meitat de la dècada va entrar en el territori del llarg, amb què va reforçar el seu prestigi, abordant temes socialment compromesos i polèmics, com la igualació del salari femení amb el masculí o el baix sou dels mestres.

Hypocrites (1915), aparegut a l'antologia de Slide i Wagenknecht, és el següent títol important, ja llarg, de Weber, amb el qual pretén denunciar la hipocresia social en tots els estaments: la política, la religió i la societat en general. L'asceta Gabriel és l'únic home amb prou puresa d'esperit per besllumar la veritat i conduir un ramat d'ànimes esgarriades a trobar-la. El resultat final és tan desorbitadament moralista com la seva premissa, fins al punt que el capellanesc Griffith, al costat d'això, sembla un frívol «semenfot». Per acabar d'afegir elements perillosos al brou, aquesta va ser la primera vegada que Weber va provocar una polèmica sonada. L'aparició d'una actriu completament despullada que simbolitzava la Veritat Nua era molt més del que els censors podien suportar. La presència del personatge no és fugaç, precisament, sinó que ocupa més temps en pantalla que el vampir a *Nosferatu*, encara que, això sí, sobreimpressionat sobre la resta d'imatges i mai amb tota la intensitat. Aquest truc no evita, però, que a la noia se li vegi tot. Però la importància i els mèrits del film van molt més enllà d'aquests efectisme cridaner. La manera com Weber filma el seu sermó dominical eleva el film a obra mestra: no serà la primera ni l'última vegada que un pamflet fa avançar l'art cinematogràfic; val la pena que ens hi anem acostumant.

Amb el mètode que emprà Weber per organitzar l'espai, amb la càmera i els actors, tècnicament molt agosarat, aconsegueix una tridimensionalitat que va molt més enllà de la composició en profunditat clàssica i fa d'*Hypocrites* un film realment experimental, avantguarda pura, sense intel·lectualitzacions. El moment àlgid arriba amb el llarg pla-seqüència, molt llaminer, en el qual la càmera avança d'esquerra a dreta, sobrevolant un munt de personatges que van reaccionant a mesura que interactuen entre ells, que entren i surten en totes les direccions, en profunditat i paral·lels a la càmera, amb una coreografia tan complexa i reeixida que supera gairebé tot el que coneixem en plans d'aquesta mena fins aleshores, com els *track-in* i el *track-out* de *The Mystery of the Sleeping Dead* (1914) de Keanu Buel, i iguala, amb un estil i concepte exclusius, però, els que dissenyaven Evgenii Bauer o Giovanni Pastrone.

A part d'aquests ja no hi ha més tràmings, però sí abundor de panoràmiques plenes de sentit. Hi ha realitzadors que empen panoràmiques erràtiques —no miro ningú, Anna Hoffman-Uddgren— perquè no dominen prou la composició i la posada en escena del pla fix. De fet, és el recurs natural del turista que, aclaparat per l'excessiva bellesa d'un paisatge, no sap per on començar a filmar. A *Hypocrites*, a part de les panoràmiques, però, no hi podia mancar tota la pirotècnia poètica de l'època, duta al màxim nivell: simbolismes per fosa encadenada, inserts al·legòrics, per no parlar de la «veritat nua» esmentada. Tot el que calgués per deixar els competidors en evidència.

Després d'*Hypocrites*, en dos anys realitza un bon nombre de llargs, protagonitzats sobretot per Olga Petrova. Costa valorar-los ja que la majoria s'han perdut, però pel que s'ha conservat tot fa pensar que la cineasta no ha posat el fre als experiments. Amb *Where Are My Children* (1916) continua forçant l'evangelització, emprant tota mena de símbols i iconografia fantàstica —la part del cel on hi van els nens assassinats— combinats amb el realisme terrenal. No abandonarà la seva voluntat pedagògica, doncs —ens trobem davant un altre pamflet, aquí antiavortista i antieugenista, i en barrejar-hi una lúcida crítica a la frivolitat de l'alta burgesia i la misèria de les classes baixes, té una complexitat superior a la que aparenta, llançant preguntes incòmodes—, però hi ha més films de gènere, que mai són buits de contingut, tampoc. En aquest sentit, *The Dumb Girl of Portici* (1916), protagonitzat per Anna Pavlova, la gran estrella internacional de la dansa, que a part de convertir-se en un bellíssim document, demostra la increïble fotogènia i expressivitat de la ballarina com a actriu davant la càmera. *The Dumb Girl of Portici* acaba sent el títol més llarg dels anys 10 de la cineasta, el més semblant a una superproducció d'autor que li coneixem, i en el qual ens hi trobem de tot, des d'imatges al·lucinants de la Pavlova dansant entre els núvols fins a una espectacular batalla, recreant estilitzadament el segle XVII italià, fantasia de conte, realisme social i un punt d'encarcament del film d'art de la dècada anterior, aquí molt ben integrat, on Weber demostra de nou que pot volar tan amunt com vulgui i pot començar, sàviament, a relaxar-se, una mica com Griffith després d'haver-se buidat amb *Intolerance*.

Després de tants films que semblen voler arribar a encabir el màxim impacte estètic i de contingut possible, *Shoes* (1916) representa un alleugeridor exercici d'ascetisme temàtic i artístic concentrat, un canvi de 180° en les maneres de fer de la directora. S'han acabat la grandiloqüència, els sermons obvis i els focs artificials tècnics i visuals. La història: una noia de 16 anys sosté tota la seva família —la mare, dues germanes petites i el pare, un dròpol que ni fot brot ni busca feina— treballant en un «tot a 100» de l'època. Tot el drama recau en la necessitat i angoixes de la noia per aconseguir unes sabates noves, imprescindibles per estar dempeus tantes hores, i que el seu esquifit sou no pot pagar. No hi ha res que sembli gaire tràgic, aquí. Unes sabates noves, ja m'explicaràs. I en canvi, la tragèdia que viu la noia a través d'aquestes sabates ens deixa devastats. Si a *Ladri di bicicletta* (1948) de Vittorio De Sica era una bicicleta, aquí són unes sabates, sempre més enllà de l'abast, com en un malson d'aquells que la mà no arriba mai a agafar l'argolla salvadora. El retrat que Weber fa de la precarietat de l'estrat gairebé més baix de la societat és d'una franquesa que desarma. Una inoblidable Mary MacLaren de només 16 anys posa rostre a la filla treballadora que es veu obligada a prendre decisions dràstiques.

Shoes és, de tot el que es conserva, l'obra més dura de la seva autora i al mateix temps la més refinada i el·líptica, la que ens exigeix més treball d'imaginació als espectadors, però que ens retorna l'esforç amb una profunda petjada, indeleble, ben endins. Amb *Shoes*, la directora troba el seu toc, equivalent al que va fer famós a Lubitsch, fet de la mateixa matèria noble, però ens mena per una zona infinitament més fosca.

Després d'uns quants títols més, la major part desapareguts, Lois Weber va entrar als felçosos 20 amb una tríada que alguns consideren obres mestres fins i tot superiors a les de la dècada anterior. Aquí van començar, però, a sorgir els primers problemes.

Two Wise Wives i *The Blot*, ambdues de 1921, formen un díptic, d'una maduresa psicològica excepcional, que aborda el feminisme des de dos angles molt interessants. En les dues hi surt un joveníssim Louis Calhern —sí, el de *The Asphalt Jungle*, amb només 25 anys— i Claire Windsor, els quals amb la resta de l'elenc, broden els seus personatges. El primer títol bascula entre la comèdia, el drama i la crítica social a un nivell tan alt que confirma Weber com la competidora més ferma de Cecil B. DeMille dins el seu hortet més subtil, però aportant-t'hi la seva personalitat i anant fins i tot més enllà. Com DeMille, la cineasta no pot evitar, encara, de moralitzar, aportant la visió del que per a ella serien dos extrems sobre com una relació de parella pot emmalaltir, exemplificant-ho amb dos matrimonis que pequen, cada un per la seva banda, de l'error contrari a l'altre.

No podem parlar d'un feminisme obert, amb un grau de qüestionament a què s'ha arribat més tard, però sí que es mostren, amb una subtileza molt rara —en qualsevol època, no només al mut—, els amagatalls on s'oculten els anhels més íntims, les petites frustracions que s'acumulen dins les relacions entre els humans de distints sexes, impossibles d'explicar

només en paraules i que encoratgen l'observació i l'autocrítica en l'espectador, tant masculí com femení, sense cercar culpables ni caure en la solució fàcil. El film conté una quantitat raonable de cartells, inserits amb fluïdesa i amb uns textos pertinents i memorables.

Amb *The Blot* (1921) arriba a una suavitat d'estil tan net d'estridències que s'entén que divideixi els espectadors entre els que l'arriben a trobar un pèl freda, potser perquè no hi han acabat d'entrar, i els que la consideren la pel·lícula més reeixida de l'autora. I és que Weber elimina tots els recursos d'impacte i n'empra d'altres que passen desapercibuts, però que ajuden a transmetre amb profunditat els sentiments dels personatges. Des de *Shoes* Weber no ha fet més que afinar la seva mirada sobre les mirades dels actors i actrius, que han abandonat definitivament el seu paper de ninots d'una sola peça per esdevenir éssers humans en tres dimensions, o més.

Al llarg del metratge, Weber tracta les petites misèries de la comunitat d'una vila mitjana, on tothom es coneix i tothom aparenta, on tothom malparla però també s'ajuda, d'amagat. Petites misèries i petites grandeses i molta finor psicològica. La directora domina com ningú la descripció del drama que s'amaga en situacions quotidianes, d'aparent banalitat, i aconseguix que resulti punyent allò que qualsevol altre director o guionista descartaria per poc espectacular. En un cert punt, la dona del mestre —tenen una filla de vint anys— mira de fer equilibris amb l'esquifit sou del marit. De fet, viuen gairebé en la misèria, però se n'amaguen. Arriba un moment, però, en què es veu obligada —aquelles convencions socials de què ningú pot escapar— a fer un dinar, amb un material que no té. La veïna del davant té molts diners, té de tot, com un pollastre esplèndid damunt la taula de la cuina que es veu des de la finestra de casa seva. La dona del mestre mai ha demanat res, sempre ha estat honorada, però arriba un moment que ja no pot més. La seva filla, que fins aquell moment no era conscient de com de justa va la família, veu la seva mare per la finestra a punt de perdre la dignitat d'una manera estúpida... I no cal dir més. *The Blot* és una gran obra que transcendeix el seu temps i continua parlant amb molta sensibilitat i lucidesa de moltes coses que sempre han estat igual. Ah, i hi torna a sortir un joveníssim Louis Calhern!

Al tercer film de l'any, *What Do Men Want* (1921), de nou amb Claire Windsor, Weber torna a refinar formes, però el sermó, de nou, se li'n va una mica de la mà. A la crítica de l'època no se li va escapar i li va picar el crostó, amb raó.

Cap a finals del cinema mut, es va adonar que ella era pràcticament l'única dona que dirigia als EUA amb continuïtat, a part de Dorothy Arzner. Què se n'havia fet de les seves competidores? La història de cada una d'elles és tot un calvari. La indústria del cinema, ara ja totalment dominada per homes, era tota una altra cosa, molt diferent del que ella havia conegut. Entre els directius s'havia establert el prejudici que les dones no podien dirigir com un home. Weber va començar a patir uns problemes nous amb els homes, no només amb els caps sinó també amb alguns tècnics subalterns que, per primera vegada, se li encaraven perquè no estaven disposats a seguir les ordres d'una dona.

El divorci amb Phillips Smalley, el seu marit i soci, el 1922, no va ajudar a poder afrontar tot el vent en contra amb la força que caldria i, en arribar el so, va tirar la tovallola definitivament i va passar a treballar en feines molt subalternes, dins la indústria que havia ajudat a crear. Va morir el 1939, als 58 anys. La dona de qui l'historiador Anthony Slide va afirmar que «juntament amb D. W. Griffith, va ser el primer autor genuí del cinema nord-americà, una cineasta implicada en tots els aspectes de la producció i que va utilitzar la pel·lícula per transmetre les seves pròpies idees i filosofies» va ser oblidada durant dècades i esborrada dels estudis d'història del cinema, amb una manca de pietat similar a la dedicada a Alice Guy.



Guionistes USA

Germaine Dulac, avantguarda i professionalitat

Germaine Dulac (1882-1942) és un dels noms ineludibles que per si sols expliquen les ruptures formals, sovint brutals, que es van produir al tombant de les dècades dels 10 i els 20, sobretot a França. Educada en el si d'una família sensible a l'art i fascinada per les innovacions científiques, Dulac es van entusiasmar de seguida amb el nou mitjà, que considerava la millor eina per crear gran art. El 1915 aconseguí rodar *Les soeurs ennemies*, el seu primer curt, que no estrenarà fins dos anys més tard. A partir d'aquí enfilà la realització de diversos curts molt difícils de valorar, ja que pateixen la història de sempre —perduts o inaccessibles, etc.—, fins a *La cigarette* (1919), on, malgrat el respecte a certes convencions cinematogràfiques «normals», ja podem entreveure una inquietud pel canvi. Aquest canvi es fa més patent al següent film, *La fête espagnole* (1920), amb guió de Louis Delluc. Avui pot semblar una mica massa kitsch, però en aquell moment va ser considerat un film clau, primer intent de renovació amb èxit del cinema francès —tot i que Abel Gance i Julien Duvivier ja s'havien endinsat en *terra incognita*. Amb tot, es va minimitzar l'aportació de Dulac —què hi fa aquesta dona, aquí?— i la fama se la va endur sobretot Delluc, personatge de prestigi inqüestionable.

La persistent Dulac, però, va continuar esmolant les eines fins que el 1923 escriu i dirigeix *La souriante Madame Beudet*, la seva primera obra mestra indiscutible i un dels films històricament més importants dins el moviment feminista. En aquest llarg-curt —no un

migmatratge, com es diu quan es parla dels elements del cinema mut en termes actuals— la directora redueix els cartells al nombre imprescindible per retratar el que passa pel cap del personatge principal amb les imatges, a través de detalls d'aparença sovint secundària. Les angoixes, els somnis ocults, el tedi i la solitud d'una dona burgesa atrapada en una gàbia d'or, oprimida per un marit i una societat insensibles, són disseccionats per la càmera com pocs cops s'havia vist. Les tesis barroeres es descarten en pro de la minuciosa recerca de les petites veritats amagades, emprant un minimalisme escènic extrem, privilegiant els interiors. El treball en estudi li permet jugar i controlar amb molta més intenció la llum i els enquadraments. Tot això fa que en part s'acosti a la Weber de *Shoes*, però Dulac pitja l'accelerador per la banda del somni i la projecció fantàstica, emprant elements d'avantguarda autoconscient. Al costat de moments en què tot s'entén per com la dona s'asseu en una butaca, s'alça o mira, hi ha imatges d'impacte explícit, com la del «monstre» del seu marit, sorgint a càmera lenta, com en un malson fet realitat; l'espectre esborronat de «l'home bo» inexistent de les fantasies secretes, entre d'altres.

Els següents llargs, com *Âme d'artiste* (1924) o *L'invitation au voyage* (1927), no encerten els cops ni les seves intencions d'una manera tan clara com l'obra anterior; la diana es difumina. El 1928, però, ja involucrada del tot amb el moviment surrealista, abandona del tot el cinema «normal» i la seva repressora racionalitat per llançar-se del tot a explorar les possibilitats del cinema en la nova línia. Hi trobem experiments excèntrics, propers a d'altres títols emblemàtics de l'avantguarda francesa del seu moment, com els curts *Thèmes et variations* (1928) o *Étude cinématographique sur unes arabesques* (1929). És en aquesta nova línia extrema que realitza la seva altra obra capital, l'extasiant *La coquille et le clergyman* (1928), cim absolut del cinema surrealista per excel·lència, de quatre rotlles, realitzada un any abans que *Un chien andalou* (1929), de Luís Buñuel i Salvador Dalí, i cada vegada més defensada per molts com a superior a aquesta, infinitament més famosa. Dulac pren els elements més surreals de *La souriante Madame Beudet* i els converteix en l'essència del film. *La coquille et le clergyman* és una absoluta capbussada al món del subconscient, sense demanar explicació a res, amb totes les seves conseqüències. Des del punt de vista estrictament cinematogràfic, la pel·lícula és una festa: Dulac pot ben ser una autora, però no una amateur: mai abandona l'orgull de professional primmirada i no se n'amaga. No li cal embrutar la imatge per fer-se la rara. Ella ja ho és de natural, de rara. Si filma, il·lumina i munta millor que ningú, no se n'està d'aprofitar-ho. I així crea l'univers més irracional i fascinant possible. Si cal, empra efectes de laboratori, figures deformades per vidres boteruts, ampolles o l'objecte més impensat que es pugui posar davant l'objectiu. En resum, una bogeria genial.

El film provoca un cert escàndol —el millor premi possible per a una obra d'aquesta mena— però els seus companys de moviment comencen a fer-li el buit, per ser dona, per ser rara, per antipàtica, pel que sigui. Cada cop més arraconada, rebent pals de la dreta, de l'esquerra, dels avantguardistes i dels academicistes, amb l'arribada del so fent la guitza, a més, gasta la darrera munició amb uns quants curts inclassificables. D'aquests, trobo

admirable *Ceux qui ne s'en font pas* (1930), mig sonor mig no se sap, amb Lilian Constantini fent el doble paper de dues dones que canten i parlen soles. Dulac utilitza l'angle holandès —la càmera inclinada, en diagonal— per a les dones i l'angle normal per al món exterior. Dualitat, triplicitat, experimentació lliure, hipnòtica, concisa. Que bo que era el cinema mut que es rebel·lava contra el sonor, i que bo, el cinema sonor primitiu que es rebel·lava contra la tècnica!

Ja no troba finançament i, cansada per l'ostracisme que pateix, deixa el cinema. L'última parada: treballar per als noticiaris de la Pathé. De feina no n'hi manca, però es dilueix en l'anonimat. Ningú la troba a faltar, ni a ella ni els seus films. I aquí s'acaba la carrera d'una de les directores més arriscades de tots els temps, amb una visió fortament intel·lectualitzada però sense oblidar el cor i la pell, personal, genuïna, menystinguda per la crítica i pels companys d'avantguarda, la majoria amb molt menys talent, caricaturitzada a les històries del cinema que s'han escrit durant dècades. Fa poc, però, el mercat de valors ha fet un tomb de 180° en positiu. Que duri.

Esther Shub o l'art de la manipulació

Fent una ullada al cinema soviètic, tenint en compte que el comunisme mirava de donar una importància molt gran a la dona, sobta que no hi hagués més directores, guionistes i tècniques dones. Amb tot, va haver-hi algun nom destacable —en alguns casos, molt pocs, i en la major part perduts—: la ucraïnesa Olga Rakhmànova (1871-1943), actriu i directora que va dirigir tres films, essent *Korol Parizha* (1917) el més antic que es coneix que hagi estat realitzat per una dona a l'URSS; la russa Nina Agadzhànova (1889-1974), guionista, entre d'altres, ni més ni menys, que de *Bronenosetz Potiomkin* (1925), de S. M. Eisenstein, i directora d'un únic film, *Dva-Buldi-dva* (1929); la també russa Aleksandra Khokhlova (1897-1985), nascuda a Alemanya, directora de segona unitat durant el cinema mut, directora d'un curt mut, *Sasha* (1930), actriu i professora de direcció; la russa Elizaveta Svilova (1900-1975), realitzadora durant el cinema sonor, però directora de curts i segona unitat durant el mut, així com muntadora dels *Kino-pravda* (1925) de Dziga Vertov i arxivista, o les germanes russes Valentina (1899-1975) i Zinaida Semyonovna Brumberg (1900-1983), pioneres de l'animació soviètica, a partir de 1925, amb uns curts preciosos. De tota manera hi ha dues dones que, per influència, destaquen com dos fars en flames: la russa Olga Preobrazhenskaya (1881-1971), que es va convertir en una cineasta del mateix nivell tècnic que la resta de col·legues, forçant els límits tècnics i estètics del cinema al màxim amb *Baby ryazanskie* (1927) i *Tikhiy Don* (1930), i sobretot per la seva radical innovació.

Esther (o Esfir) Shub (1894-1959), muntadora i directora ucraïnesa, és la creadora del documental de muntatge, d'apropiació de rodatge previ. La seva primera feina consistia a remuntar els films de Hollywood —sovint transformant del tot el sentit dels arguments i creant un objecte totalment nou— per despullar-los de tota possible propaganda capitalista i fer-los assimilables a l'ideari comunista. El seu primer treball va consistir a remuntar *Carmen* (1916), la paròdia de Chaplin sobre la versió de Cecil B. DeMille de l'òpera de Prosper

Merimée, estrenada a l'URSS el 1918. A partir d'aquí, remuntar clàssics com el *Dr. Mabuse* (1922) de Fritz Lang esdevindria el seu dia a dia. Ignoro com devien ser les seves versions d'aquests clàssics, però és d'aquells casos en què la censura ha estimulat la creativitat, encara que sigui a costa de l'obra original i per motius, valgui la broma, censurables.

El treball intensiu de manipulació d'obres alienes va fer que Shub s'adonés del poder del muntatge com a element bàsic del cinema com a art, paral·lelament a les teories de Lev Kuleshov, i de mica en mica anava agafant un estil personal, proper al periodisme d'imatges del segle XXI. Aviat va començar a treballar amb Sergei M. Eisenstein i Dziga Vertov, en els quals va influir directament, no al revés, com se sol dir. Això representa que una de les revolucions estètiques i narratives més importants del cinema podria haver estat fruit d'aquesta dona.

El 1927 va rebre l'encàrrec de fer un llarg amb el material fílmic que es conservava de la família reial higienitzada via afusellament, per commemorar el 10è aniversari de la Revolució d'Octubre. El resultat va ser el primer autèntic *mash-up* de la història, *Padenie dinastii Romanovykh* (1927), una de les obres capitals del cinema soviètic. El film se centrava en el període 1912-1917, abans de la Gran Guerra i durant la revolució, i combinava material d'arxiu amb noves seqüències enregistrades en estudi per suplir allò que mancava. Més de 60.000 metres de pel·lícula «antiga» reconvertits en un *viewer's digest* altament satisfactori per a les autoritats. De fet, el film va rebre tots els elogis mentre que *Oktabr* (1928), d'Eisenstein, va ser criticada per massa personal i, en conseqüència, antirevolucionària. Poc revolucionari, el film de Shub, deien...

El muntatge d'aquesta pel·lícula és la base del que serien les sèries i els programes periodístics actuals, que es basen en el reaprofitament de material antic. No tenim, doncs, el típic documental, fet expressament per capturar la realitat, com les imatges preses durant la Gran Guerra, pensades per projectar als noticiaris, al moment, per informar a la rereguarda del curs dels esdeveniments, ni una recreació tipus *Verdun: visions d'histoire* (1928), de Léon Porier, de cap manera. Shub va reutilitzar tot un material que s'havia creat per glorificar l'esperit imperial i així crear un discurs ideològic absolutament contrari, creant tensions dramàtiques entre els diversos fragments de muntatge, que molt poc, en algun cas, tenien a veure entre si, amb tota la manipulació possible, en els dos sentits: el més discutible, des del punt de vista moral, i l'extraordinàriament creatiu, des del punt de vista artístic.

I quin és el nivell tècnic real de manipulació de Shub respecte a la realitat de cada acció trobada als arxius d'altri? Podem respondre amb propietat analitzant el seu documental *Ispanija* (1939), que tracta un tema del qual coneixem abastament no només els fets sinó el material fílmic original: la Guerra Civil espanyola. Malgrat la data tardana, *Ispanija* —Espanya, vaja— és bàsicament un film mut, amb música i efectes de so afegits, amb una omnipresent veu en off en lloc dels cartells habituals, format amb el qual Shub se sentia còmoda. Com en totes les seves pel·lícules anteriors, el ritme funciona a la perfecció, però si reconeixem algunes de les imatges o segons quins elements sonors, la cosa comença a

grinyolar. Quan parla dels bombardejos sobre Madrid de 1939 el que veiem són les famoses imatges dels que es van patir a Lleida l'any abans. Famoses per a nosaltres, ara, però per als espectadors russos d'aquell moment, explica'ls-hi, pobres. Altres enxampades «del conill dins el barret de copa» són encara més divertides, com la desfilada d'uns milicians asturians, o això és el que es diu, marxant al ritme d'una sardana. Suposem que entre el garbuix de cel·luloide i cinta magnètica que tenia Shub damunt la taula, aquella música tan estrident devia pensar que funcionaria com a marxa militar asturiana. Potser si no saps si és així, però per poc que ho sàpigues, resulta molt difícil que, en un moment que se suposava dramàtic, no et cargolis de riure pel terra.

No sé fins a quin punt es pot prendre l'experiència del visionat d'*Ispanija* com una vara per mesurar l'obra mestra sobre els Romànov ni fins a quin punt hem de confiar en el missatge. Això sí, cinematogràficament és d'impacte, l'obra d'un geni. I, per postres, un geni amb l'estil més *cool* del món, després de Louise Brooks: si algun dia em faig dona, vull portar una gorra i aprendre a fumar com ella.

El sac de les injustícies

El nombre de directores en què no hem aprofundit és encara molt gran —centenars de noms!— i ben bé un mínim de 15 que menciono al sac de les injustícies, on han anat a petar, mereixerien el seu capítol a l'article. Sé també que la selecció ha quedat massa euroamericanocèntrica, però en part és a causa de la dificultat de trobar, de moment, films de les directores que han treballat a l'Àsia, a l'Amèrica del Sud i Central o a l'Àfrica. N'hi ha, i en algun país en un nombre sorprenentment alt, com Mèxic, amb noms com Mimí Derba (1893-1953), Adela Sequeyro (1901-1992), Elena Sánchez Valenzuela (1900-1950) o Cándida Beltrán Rendón (1898-1984). Però és que encara ens havíem deixat estatunidenques d'importància!

Dels EUA hem d'encoratjar el lector que explori els noms que venen a continuació. Ja hem mencionat Dorothy Arzner (1897-1979), l'única directora del mut que va sobreviure força anys més enllà dels inicis del cinema sonor, així com Ida May Park (1879-1954), com a autora del llibre abans esmentat i guionista i directora de desenes de films. Però també són imprescindibles Mabel Normand (1892-1930), la més gran estrella com a directora còmica dels anys 10, Dorothy Davenport (1895-1977), Nell Shipman (1892-1970) o Cleo Madison (1883-1964). Dels 16 llargmetratges escrits i dirigits per Ruth Ann Baldwin (1886-?), només se'n conserva un, amb l'anticomercial títol de '49-'17 (1917). Marie P. Williams (1866-1932) és la primera directora i productora afroamericana de la història. Marion E. Wong (1895-1969), d'ascendència xinesa, va ser directora, actriu, dissenyadora de vestuari, productora i fundadora de la seva companyia... I després hi ha les estrelles productores i directores, sovint a l'ombra, com Alla Nazíмова (1879-1945), Florence Turner (1885-1946), Alice Terry (1899-1897), etc. A l'Olimp dels guionistes que també van dirigir Frances Marion (1888-1973) June Mathis (1887-1927) o Jennie MacPherson (1885-1946) o Gene Gauntier (1885-

1966), entre una infinitat més. Finalment, hi ha el cas excepcional de *Remodeling her Husband* (1920), l'única pel·lícula dirigida per la gran Lillian Gish (1893-1993), avui perduda —la pel·lícula, no Lillian.

A Europa hi trobem molts més noms, però dels que hi ha n'hi ha de molt potents, com la itinerant polonesa Diana Karenne (1888-1940). A Alemanya destaquen Lotte Reiniger (1899-1981), la més gran mestra de l'animació, per qui més d'un s'indignarà perquè no se li ha dedicat un capítol —jo mateix inclòs—, l'experimentadora Stella F. Simon (1878-1973) i l'estrella Rosa Porten (1884-1972), i a Àustria tenim la pionera Luise Fleck (1873-1950). França té menys directores del que es podria esperar, però hi ha dones com Marguerite Vrignault (1861-1933), pionera del cinema sonor amb 35 curts dirigits i promoguts per ella mateixa, entre 1899 i 1905, Marie Epstein (1899-1995) i, sobretot, Musidora (1889–1957), la gran estrella descoberta per Louis Feuillade, directora personalíssima. La sueca Anna Hoffman-Uddgren (1868-1947), de moment la primera directora i productora del seu país, les neerlandeses Adriëne Solser (1873-1943) i Caroline van Dommelen (1874-1957) o les txeques Olga Rautekranzova (1891-?) i la documentalista Thea Červenková (1878-1961) són altres directores del vell continent que han fet aportacions destacables.

A Oceania, les germanes australianes Isabel (1899-1982), Paulette (1901-1978) i Phyllis McDonagh (1900-1978) són unes altres aspirants serioses a capítol i, força menys, la seva compatriota Lottie Lyllel (1890-1925) o la neozelandesa Kate Howarde (1864-1939).

A les altres Amèriques, hi trobem la brasilera Cleo de Verberena (1904-1972), la xilena Alicia Armstrong de Vicuña (?-?) o l'argentina Emilia Saleny (1894-1978). A l'Àsia les més estudiades —perquè sempre hi ha territori a explorar— han estat les xineses Helen Wang (1903-1978) i Xie Caizhen (?-?) o la japonesa Tazuko Sakane (1904-1975). A l'Estat espanyol hi ha les dues H/Elenes pioneres, la catalana Elena Jordi (1882-1945) i la valenciana Helena Cortesina (1903-1984), com a casos aïllats, amb un punt de polèmica entre si que, covardament, deixo per a qui tingui més ganes de gresca. Encara queden la turca Sabahat Filmer (1898-1991) i molts més noms.

Coda final

Podríem ara començar a parlar de les guionistes, que aquí sí que les dones manen i els noms ja es multipliquen exponencialment. Mantingudes a l'ombra del *directed by*. Tota la cinefília sap —o seria bo que sabés— que *Greed* (1924) la va dirigir Erich von Stroheim; *The Wind* (1928), Victor Sjöström, i *Wings* (1927), William A. Wellman, per mencionar tres clàssics importantíssims i estimats, de diversa gamma comercial artística. Però preguntats a boca de canó, no tants sabrien que el primer film el va escriure June Mathis; el segon, Frances Marion, i el tercer, Hope Loring, tot dones. A les llistes dels 100 o 200 millors films muts —com la de *Silent Era*, el web més important sobre la matèria— sempre hi ha un «de» després del títol, acompanyat del nom del director. Si darrere d'aquesta aparentment

innocent preposició hi anés el nom del guionista, ens trobaríem amb un canvi de gènere massiu, d'home a dona, que afectaria ben bé el 25% dels títols més importants dels que pensem.

Però no obrim el meló, que ja he abusat prou d'aquest espai i ens trobaríem que el meló, en realitat, és una bomba atòmica.

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre informació dels pròxims que publiquem, envia'ns el teu nom i el teu correu electrònic.

Quadern de les ideesCapital Natural

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avís legal i política de privacitat](#).



Florenci Salesas Pla

Florenci Salesas Pla (Sitges, 1962) ha estat professional del dibuix animat, il·lustrador i músic electrònic des de 1983. Actualment és teclista de Lubianka, amb els qui ha publicat dos LP, col·labora amb la poeta Cèlia Sánchez-Mústich i és divulgador del cinema mut, fent sessions que acompanya amb piano, xerrades i [...]

[Llegir més](#)