GUILLEM DIAZ PLAJA

UNA CULTURA DEL CINEMA

INTRODUCCIÓ A UNA ESTÈTICA DEL FILM

PRÒLEG DE

SEBASTIÀ GASCH

PUBLICACIONS DE «LA REVISTA»

BARCELONA

MCMXXX

GUILLEM DIAZ PLAJA

UNA CULTURA DEL CINEMA

INTRODUCCIÓ A UNA ESTÈTICA DEL FILM

PRÒLEG DE

SEBASTIÀ GASCH

BARCELONA
PUBLICACIONS DE «LA REVISTA»
1930

Alguns capítols d'aquest llibre han estat publicats a Mirador, *de Barcelona i a* La Gaceta Literaria, *de Madrid. Regraciem a ambdues publicacions de la possibilitat de reproduir-los.*

Impremta Altés - Angels, 22 i 24 - Barcelona.—10268

PREFACI

Posicions

ESTÀTICA

I.—Culte, cultiu, cultura.
II.—Defensiva i ofensiva.
III.—Objectivitat.
(Excepcions): 1.—Deformació de les imatges.
2.—Surrealisme.
3.—Dibuixos animats.

MECÀNICA

I.—Teoria del gest facial.
1.—El rostre.
2.—L'arrel mímica.
II.—Deshumanització del gest.
1.—Objectes expressius.
2.—Mans.
III.—Interrogant.

DINÀMICA

I.—Acció. Narració.
II.—Valor espiritual de la *camera*.
1.—Mobilitat.
2.—«Gros plan» i darrer terme.
3.—Ritme.
III.—La nosa de les paraules.

GEOGRAFIA

Index alfabètic.

PREFACI

El Cinema. Tothom recorda els seus començaments. Tothom recorda el seu balbuceig inicial, d'un patetisme emocionant, la seva lluita aferrissada per a desempallegar-se de les velles fórmules teatrals, per a evadir-se del teatre d'on havia eixit. Primer que tot, la dependència absoluta del teatre. A França, actors de la *Comedie Française* declamant davant l'objectiu. La gesticulació grandiloqüent d'un Alexandre, l'ènfasi declamatòria d'una Robinne. A Itàlia, tota l'escenografia deliqüescent de la Bertini i de la Lyda Borelli. Molt aviat, però, una alenada d'aire fresc: els primers films americans. El veritable naixement del cinema. Un art que comença a desprendre's peniblement de tot l'enfarfec que arrossega i qui s'esforça àvidament per descobrir les seves lleis intrínseques. Les comèdies Keystone, les epopeies de l'Oest llunyà, els primers films de Charlie Chaplin. I, final-

ment, *La marca de foc,* de Cecil B. de Mille amb Fannie Ward i Sessue Hayakawa. La fi d'un gènere híbrid i el naixement d'un art amb les seves lleis pròpies i independents de tota influència aliena.

Amb els primers films americans el cinema comença a trobar-se. Amb els primers films americans assistim a la troballa heroica i persistent de les seves lleis intrínseques, troballa lenta però segura. Primer que tot són descoberts uns fets primaris, unes veritats elementàries. Primer que tot el cinema descobreix la fotogènia, les necessitats de l'objectiu, que són gairebé idèntiques a les necessitats dels nostres ulls. Els nostres ulls, en efecte, exigeixen imperiosament les formes nues. Els nostres ulls reclamen ardentment les formes reduïdes a llur elementarisme geomètric i rebutgen categòricament les formes enfarfegades. Es una necessitat demostrada. Una necessitat comuna a tots els homes de tots els temps. L'objectiu de la cambra de presa de vistes cinematogràfiques ressent la

mateixa necessitat. I el film americà no es preocupà de moment d'altra cosa que de donar satisfacció a aquest objectiu.

La imatgeria dels primers films americans es composa d'elements que participen plenament de la única plasticitat capaç de satisfer l'objectiu: els *silos* i les fàbriques, obres mestres de l'enginyeria moderna, pura exaltació del cilindre nu; els grata-cels, elements cúbics perfectes; la locomotriu, meravella de sobrietat; l'avió, prodigi de simplicitat; l'*steamer*, estrictament lineal; el *morris-chair*, la màquina d'escriure, l'aparell telefònic, la Dunhill, l'Eversharp, objectes, tots ells, d'infinita fotogènia, derivada de llur geometria.

Idèntiques característiques de simplicitat presideixen, en general, tots els factors que intervenen en la primicera cinematografia ultramarina: la indumentària, el mobiliari, els interiors, sobretot, que contrasten enèrgicament amb l'enfarfec en voga en els *studios* europeus.

Italians i francesos, que atribuïeu a ima-

ginaris boicots el fracàs dels vostres films, contempleu, si us plau, els interiors americans. Els interiors americans o res de massa. Predomini del conjunt sobre el detall. Predomini de la línia sobre l'accessori ultrancer. Sobris interiors que procuren als nostres ulls la necessària sensació de calma i de repòs. Sobris interiors on es mouen ordenadament uns individus vestits amb el perfecte *complet* anglès, justíssim de línies: severa indumentària exempta de tot detall detonant. L'home civilitzat cobreix el seu cos tot obeint a lleis d'Economia i d'Utilitat.

Italians i francesos, contempleu ara, si us plau, els vostres interiors.

Com volíeu interessar els nostres ulls, com volíeu interessar l'objectiu, amb tant de paper pintat, tanta de *rocaille,* tant de *rococo* atapeït, amb tanta d'imitació abarrocada d'estils ja desuets, amb totes les deliqüescències de Mare , Sue i Verà, *imperi de la tilla i de la camamilla,* segons Le Corbusier? Interiors enfarfegats, mastegats, complicats, atapeïts

de farcimenta, interiors complexes on es movien en desordre uns individus sinistres amb bigoti de carrabiner, tupè d'italià de carta postal, cara de rufià de levita i aspecte de maniquí de basar, uns individus impagables vestits, millor dit adornats, amb tots els atributs del perfecte *rasta*. L'home civilitzat cobreix el seu cos tot obeint a lleis d'Economia i d'Utilitat. L'home civilitzat es vesteix. L'home salvatge no es vesteix. L'home salvatge s'adorna. El *rasta* també. D'ací ve llur gust per les anelles al nas, les plomes al cap i les armilles de fantasia.

D'altres factors col·laboraven també eficaçment en els primers films americans a donar plena satisfacció a l'objectiu. Les condicions físiques dels seus actors, especialment. La raça americana, amalgama de gents de totes les races i de totes les nacions, ha creat un tipus de proporcions perfectes, molt a la vora de les proporcions clàssiques, el qual contrasta violentament amb el tipus europeu treballat, gastat, físicament arruïnat.

Eurítmia, harmonia, proporcions perfectes, doncs plaer dels ulls, doncs plaer de l'objectiu.

Ramon Novarro: els nostres ulls es pasmaven de gust en contemplar-te! Harry Carr i Herbert Howe, que pretenieu d'explicar l'èxit del jove *premier* mexicà tot i filosofant lamentablement: no perdeu el temps miserablement! L'èxit de Ramon Novarro? Les mides del jove atleta ben bé d'acord amb el cànon de proporcions. L'èxit de Ramon Novarro? El rostre de l'home és la desena part de la seva alçada; el cap n'és la vuitena.

Eurítmia, harmonia, proporcions perfectes: qualitats que agraden fatalment a l'objectiu.

Charlie—*poor man!*—riu d'unes dents fortes, clares, precises = FOTOGENIA.

Doug salta. El seu cos simètricament musclejat descriu en l'espai figures geomètriques perfectament definides = FOTOGENIA.

El *saloon* del *Wild West,* perfumat de pólvora i de *pulque*. Es respira tot el sà optimisme dels *Western Boys* de cor d'infant dins

cos de gegant. A fora, el carro dels buscadors d'or transporta ambicions de magnífics horitzons illimitats. Però, silenci... S'obre la porta de bat a bat i apareix, precisament retallada, la ruda figura de William Hart! William Wart tallat a cops de destral en cedre gegantí = FOTOGENIA.

La cara de Buster Keaton, neta, precisa, retallada amb l'implacable precisió d'un primitiu flamenc; George O'Brien, coll de brau, pit d'acer, la rialla blanca; la teoria de cames nues sumptuosament cilíndriques de les abans Ziegfeld Follies Girls, ara banyistes de Mack Sennet = fotogènia! FOTOGÈNIA!! FOTOGENIA!!!

Les dents podrides de George Biscot; les galtes fofes, insuportablement mollasses, de Werner Krauss; Jasques Catelain amb les espatlles de la seva roba inflades de buata per a dissimular l'estretor esquelètica, no ens procuraran mai la desitjada satisfacció visual, no plauran mai a l'objectiu.

I això és tot! Vet ací on radicava l'èxit dels

primers films americans. I això és tot! La fotogènia. Vet ací el primer descobriment, la primera troballa del film americà. La fotografia. L'element primer, la base ineludible.

Però el film americà, assentat sobre una base sòlida, posseïdor de la matèria prima, havia d'endinsar-se ben aviat per la jungla inexplorada d'una tècnica encara verge. I havia de completar, amb successius descobriments, la tasca tan bellament iniciada. I comença la troballa heròica i persistent de les seves lleis intrínseques. I no tarda gaire a trobar les lleis de construcció que regeixen una ordenada estructura. En primer lloc, el ritme. El ritme, base ineludible de tota veritable obra d'art. El ritme, necessitat indefugible dels sentits. El ritme o la mort, com l'ha qualificat Léon Moussinac en la seva fonamental *Naissance du Cinéma.*

El ritme és un dels principals elements o, millor dit, l'element primordial del cinema. El ritme és la successió ordenada de les imatges cinematogràfiques, organització amb *rapports*

matemàtics, de la duració d'aquestes imatges. Gràcies al ritme, la successió de les imatges cinematogràfiques es desenrotlla ordenadament. Gràcies al ritme, s'aconsegueix el ponderat encadenament de les imatges, tan necessari per als nostres ulls com el ritme musical ho és per a les nostres oïdes. El ritme cinematogràfic, en efecte, ofereix evidents analogies amb el ritme musical. El ritme cinematogràfic actua damunt els nostres ulls d'idèntica manera que el ritme musical actua damunt les nostres oïdes. Germaine Dulac ha parlat amb raó de *simfonia visual feta d'imatges ritmades*. Vuillermoz ha constatat que *un film s'escriu i s'orquestra com una simfonia: les frases lluminoses tenen també llur ritme*. Atracció dels ulls. Davant el ritme cinematogràfic, el famós cineasta Griffith ha parlat d'hipnotisme.

Però el cinema no s'havia de limitar a l'estricta troballa de les seves lleis constructives, havia de trobar també les seves lleis expressives. I no va tardar gaire a trobar-les. El rit-

me mateix no té únicament una valor constructiva sinó també una valor expressiva. Ritme exterior, el primer. Ritme interior, el segon. Ritme relatiu a la succesió de les imatges, l'un. Ritme relatiu a l'expressió d'aquestes imatges, l'altre. Ritme en duració, el primer. Ritme en intensitat, el segon. I aquest darrer regula sobretot l'emoció: l'emoció que va en *crescendo* o en *descrecendo,* el dramatisme ascendent o descendent, la intensitat expressiva de l'acció que també ha de tenir el seu ritme.

D'altres troballes expressives havien també d'enriquir la tècnica cinematogràfica. El *gros plan,* sobretot, que no té únicament una neta valor plàstica—accentuació fins a l'obsessió dels volums, valorització fins a l'exacerbació de les estructures—sinó també una gran valor expressiva. Diu Jean Epstein d'aquesta mena de formidable ampliació de microscopi inventada per D. W. Griffith: «La dolor és a l'abast de la meva mà. Si allargo el braç, et toco, intimidat. Compto les parpelles d'aquest sofriment, podria tenir el gust

de les seves llàgrimes. Mai un rostre no s'havia inclinat tan desesperadament sobre el meu.»

Però no s'acaba tot amb el *gros plan*. Hi ha el ralentit, encara, i l'accelerat, extremament rics de possibilitats expressives. El *fos* que permet de substituir un personatge a un altre, el *fos encadenat* gràcies al qual s'obté el passatge gradual d'una escena a una altra, el *flou* que expressa millor que no cap altre mitjà els més tèrbols sentiments; la sobreimpressió que permet les més fantàstiques evocacions; les deformacions plàstiques que ens revelen les veritats subjectives de les imatges. I tants i tants altres procediments expressius. Amb la juxtaposició d'imatges, per exemple, el cinema ha aribat a donar-nos una idea completa de les persones o coses representades, ha arribat a totalitzar-les. Per a representar un *outlaw,* posem per cas, el film ens ofereix, en primer lloc, un *gros plan* de la cara feroç del criminal, un altre de la seva mà crispada que apreta la culata del revòlver, un altre dels

seus peus que s'agiten nerviosament, i finalment una imatge de la figura sencera del personatge. Bell i intens totalisme expressiu.

Quant a la interpretació, el cinema ha sabut crear-se uns actors que satisfan plenament les seves necessitats, uns actors que posseeixen en un grau eminent la ciència del gest. Al gest declamatori i vehement, ampulós i grandiloqüent, a la gesticulació immoderada del vell teatre—gesticulació que l'objectiu elevaria a l'enèsima potència—el cinema ha oposat el gest sobri i econòmic, l'únic gest que l'objectiu tolera i que, a desgrat de la seva aparent indigència, sap traduir amb molta més eficàcia que la gesticulació teatral, tota exterior, els sentiments més variats, les emocions més diverses. Som lluny dels actors dels primers films americans: meravellosa fotogènia, òrfena, però, de tota vibració emotiva; magnífica plasticitat, incapaç, però, de despassar l'enlluernament estrictament visual. L'expressionisme anímic ha trobat ja en el cinema els

seus grans conreadors que arriben a l'expressió dels sentiments interiors més complexes amb una sobrietat de mitjans incomparable. Chaplin ha iniciat victoriosament l'economia del gest aliada a una eficàcia expressiva extraordinària. Buster Keaton ha anat encara més lluny en reduir el gest a la seva mínima expressió, en reduir-lo gairebé al no-res, tot i atenyent així—oh, meravellosa paradoxa!—la inexpressió més terriblement expressiva que s'ha conegut. Charles Chaplin i Buster Keaton. Els dos pols oposats. Dues valors antitètiques amb un denominador comú d'intensitat. L'un, Buster Keaton, fred, impassible, desinfectat i esterilitzat. Incolor, inodor i insípid: gairebé mineral. Creador excels d'una poesia plàstica que viu únicament per les qualitats sumptuosament fotogèniques dels seus elements. Fotogènia del tipus de Keaton, fotogènia de la cara de Keaton, fotogènia de la musculatura de Keaton. Buster Keaton: objecte impassiblement plàstic que s'enllaça amb la botella, amb el telèfon, amb el volant, amb

el bidet, amb la pipa, amb el revòlver, objectes tan obsessionantment fotogènics com ell, Plasticitat absoluta, pura, crua, neta. Oh, la netedat insubornable de les pellícules asèptiques de Keaton! Plasticitat absoluta, pura, crua, neta. DESHUMANITZADA.

Charlie Chaplin, per contra, és el titella treballat per totes les metzines sentimentals. El ninot eternament derrotat qui, sota uns *dehors* d'una bonhomia primària i inefable, amaga els conflictes interiors més complexes. Aquesta vida interior s'exterioritza, en Chaplin, per mitjans adequats. En possessió d'una màscara, d'una expressió anímica quintaessenciada —«d'una estranya llatinitat; parenta d'aquells retrats del setzè; Enric III, Francesc I, qui més encara?» digué Louis Delluc— Chaplin se'n serveix admirablement i n'esgota totes les possibilitats. Deia Buñuel que l'expressió de Keaton és tan modesta com la d'una botella. La de Chaplin, per contra, és múltiple, infinitesimal. Aparentment impassible, sense cap contracció, la màscara de Cha-

plin arriba a un expressionisme en profunditat terrible, a un patetisme extraordinari amb la sola ajuda de múltiples *nuances*, de matisos infinits.

Heu-vos ací, doncs, sintetitzades, les característiques essencials del cinema. Tot això és el cinema. Tot això és el que, un dels primers a Catalunya, vaig intentar subratllar. Tot això és el que Guillem Díaz Plaja enfoca en aquest llibre. *Una cultura del cinema* constitueix un dels intents de *mise au point* més reeixits que s'han realitzat. Sense pretendre descobrir cap Mediterrània, sinó recolzant-se en el molt i molt bo que s'ha escrit al marge d'un tema tan apassionant, Díaz Plaja, amb singular clarividència, ha sabut triar els seus autors, ha sabut documentar-se on calia documentar-se, i després d'enriquir els textos citats amb la valuosa aportació de la seva clara intelligència i del seu segur instint, aliats a una forta dosi d'experiència personal, ha sabut traçar amb claredat cristallina, una exacta visió panoràmica, organitzada amb un sen-

tit agut de l'estructura, del que era el cinema mut.

Era, acabem de dir. Era, repetim. L'època del cinema, en efecte, es pot considerar com a definitivament closa. Després de la consolidació magnífica, després del triomf definitiu que obria totes les portes a totes les esperances, el cinema, de sobte, realitza la *volte-face* inesperada, la virada incomprensible. El cinema sonor acaba de fer la seva detonant aparició. El cinema, eixit del teatre, retorna al teatre. I el teatre no s'hi pensa gens ni mica per a devorar-lo tan tranquilament. L'època del cinema és definitivament closa. Ja sentim els setciències titllar-nos irònicament de snobs, de teoritzadors del Cinema Pur, d'Intellectuals amb majúscula. Però si intellectual vol dir rebutjar totes aquestes operetes que revolten no solament una *élite* sinó també tota mentalitat mitjanament cultivada, benvinguda sia la paraula intellectual. I no ens deixem colltòrcer. Car tenim les espatlles ben guardades. Car anem ben

acompanyats. Un home tan poc sospitós de snobisme com Emile Vuillermoz exclama: «Els productors de films parlants estan a punt de descobrir les rutines més espantoses del vell teatre. No valia, doncs, la pena d'ésser alliberats de les servituds de l'escena per caure en semblants paranys.»

Exacte. Molt exacte. El cinema eixit del teatre retorna al teatre. I el teatre no s'hi pensa gens ni mica per a devorar-lo tan tranquilament. L'època del cinema és definitivament closa. Assistim, és clar, a la naixença d'un nou gènere. Un nou gènere que, com el cinema mut en els seus primers temps, ix també del teatre i coneix el seu balbuceig inicial, la seva lluita aferrissada per a desempallegar-se de les velles fórmules teatrals, per evadir-se del teatre d'on acaba de sortir. Com en els primers temps del cinema mut, això que en diuen cinema sonor lluita desesperadament per desprendre's de tot l'enfarfec que arrosega i s'esforça àvidament a descobrir les seves lleis intrínseques. I no cal

pas dubtar que les trobarà. I que potser ens donarà també realitzacions meravelloses. Però aquestes realitzacions seran quelcom d'inèdit, d'inexplorat, quelcom que es fa molt difícil encara de preveure. I quelcom molt diferent del cinema, quelcom que no es podrà anomenar cinema. Car el cinema ha viscut. L'època del cinema és definitivament closa. En aquest llibre clarivident, el lector trobarà la descripció exacta de tots els magnífics aspectes d'aquest art meravellós que acaba de finir.

SEBASTIÀ GASCH.

POSICIONS

L'home de la ploma a la mà pot adoptar quatre posicions davant del fet cinematogràfic. Primera: Posició tècnica. («Manual del *cameraman*». «Art d'enganxar celluloide»). Segona: Posició informativa (amb totes les derivacions imbècils vers l'anècdota de publicitat). Tercera: Posició crítica, com a reacció quotidiana davant la producció. I quarta: L'assaig com a fórmula de captació total del cinema. La influència del cinema sobre la vida actual (cultura, costums, art, literatura, música, teatre, pintura, etc.; i les reaccions oposades del medi sobre l'*écran*).

La primera posició ens interessa molt escassament. La segona, solament, d'una manera negativa; simplement, per a desvirtuar-la, i desautoritzar-la com a *spécimen* de literatura cinematogràfica;—error freqüent. (Excep-

tuem, com és natural, assaigs biogràfics tan poètics i personals com el de Poulaille sobre Charlot i el de César M. Arconada sobre Greta Garbo.) La posició crítica, en canvi, cal valoritzar-la costi el que costi. Mereix altre tracte que el que fins avui se li ha donat. La història de la crítica cinematogràfica resta per fer. Les noves històries de la literatura, que dediquen pàgines senceres a altres menes de crítica, obliden absolutament aquest gènere.

A Catalunya devem a Alexandre Plana les primeres notes sobre cinema. Sebastià Gasch, Lluís Montanyà, Salvador Dalí, Jeroni Moragues, Carles Gallart, Angel Ferran, Josep Palau, C. A. Jordana, s'han ocupat intel·ligentment de cinema, a casa nostra.

A Castella la crítica cinematogràfica més antiga que coneixem data de 1915; els primers crítics, Federico de Onís, Martín Luis Guzmàn, Alfonso Reyes, no han reincidit en el camí per ells iniciat. En aquests articles, singularment als del darrer escriptor, s'hi troven agudíssimes suggestions, que hom llegeix

amb una veritable emoció, per tal com responen a intuïcions avui plenament confirmades.

No pot dir-se que des del temps en que apareixen aquestes crítiques a la revista *España* —temps de *Maciste* i *La moneda rota!*—la crítica cinematogràfica hagi progressat, per exemple, en la proporció en què ha progressat el cinema. Ans al contrari, sembla que les pressions administratives són cada dia més intenses, i la crítica troba cada dia més inconvenients per a desenvolupar-se.

Contra tot i per sobre de tot, repetim-ho, cal, amb vivíssima urgència, atorgar a la crítica un mínim d'independència i de dignitat que la situï per sobre de qualsevol interès material, i preservi el públic de les desorientacions que han acabat per rodejar aquest gènere d'un ben explicable descrèdit.

* * *

A nosaltres, però, més que la crítica estricta i independent que l'opinió demana, davant les novetats que la indústria del cinema pro-

jecta continuadament damunt l'*écran,* ens interessa l'assaig totalitzant, l'estudi ambiciós que cerqui d'explicar la valor substantiva del cinema. L'assaig que pugui conèixer l'abast de la intersecció del cinema amb tots els camins artístics i socials. Projecció del fet cinematogràfic damunt el nostre temps. Aquest —i molts d'altres—, són els temes que resulten apassionants per a un espectador de les nostres promocions, que han viscut, d'una manera intensíssima, el cinema.

Possiblement és França el país que ha donat un contingent més nodrit d'assagistes cinematogràfics. Uns quants noms —Schwob, Moussinac, Gance, Vuillermoz, Levinson, L'Herbier, Beucler, Arnoux—, són suficients per a precisar-ne la qualitat. A Castella Fernando Vela i Francisco Ayala han publicat intents no gens menyspreables [1].

* * *

1 Una bibliografia d'assaigs que ja comença a ésser copiosa neix al voltant del cinema. Al llarg d'aquestes pàgines han de trobar-se sovint indicacions precises. Per no

La transcendència del fet cinematogràfic exigeix un màxim rigor en el seu estudi. «Nous devions analyser les *changements des cadres* chez un Griffith ou un Abel Gauce avec le même soin que M. Gustave Lanson met a décomposer en Sorbonne les coupes d'une oraison funèbre de Bossuet, la première phrase de *Salammbo* ou la cadence d'une contemplation de Barrès», escriu Levinson [1]. Els soviets han transportat el cinema a la Univer-

referir-se a bastament al tema especialitzat no es citen obres tan interessants com les de Louis Delluc (*Cinéma et Compagnie, Drames de Cinema, Photogénie*), Jean Epstein: *Cinéma* (*La Sirène*). Diamant-Berger: *Le Cinéma.* P. A. Birot: *Cinéma,* París, éditions *Sic Andrébany*: *Entretien cinématographiques.* R. Martínez de la Riva: *El lienzo de plata* (Madrid, *Mundo Latino*), etc. Per bibliografia cinematogràfica, vegi's: C. Fernàndez Cuenca: *Historia Anecdótica del cinema* (Madrid, Ciap, 1930), G. Charensol: *Panorama du Cinéma,* París, Kra, 1930).

Poden consultar-se els números especials de *Cahiers du mois* (16-17) *Le Crapouillot* (1922, 1923, 1927), *La Gaceta Literaria* de Madrid, 1925, *Le Rouge et le Noir* (jul. 1928), etcètera.

Articles a la *Revue du cinéma, Pour vous, Cine magazine, Comoedia, Le Temps, Close Up, La Gaceta Literaria, Mirador,* etc.

1 André Levinson: *Pour une poétique du film* (l'Art Cin. IV, 3).

sitat. Caldria que en el seu estudi s'hi esmercés el rigor d'una tesi doctoral. Adolphe Brisson ha escrit «la découverte du cinéma est aussi importante que celle de l'imprimérie». I si la impremta fou un factor revoltador de l'univers, bé cal que vigilem la naixença d'aquesta nova facultat expressiva de la humanitat, per tal de destriar-ne els fenòmens típics.

Aquest llibre voldria ésser un llibre de constatacions fonamentals i d'estructuració coordinada. *La introducció a una estètica del film.* Un índex de suggestions amb una indicació dels camins bibliogràfics que cal fressar. Un llibre destinat a ésser un pròleg, per a la feina de demà.

ESTÀTICA

I

CULTE, CULTIU, CULTURA

A Víctor Hurtado.

Estrictament, *cultura* significa *c u l t i u*. Aquest llibre, doncs, fa referència al *cultiu del cinema*. Prenent, però, el mot cultura en un sentit més obert, significa, a més a més, un estat d'esperit collectiu, lligat per una relació evident. La valor social del cinema és innegable [1]. Cada dia s'estén més. Nosaltres podríem assenyalar clarament quatre zones d'influència del cinema sobre el món actual. La influència social —modes, costums, actituds, sentit moral—, que ens arriba per via nord-

[1] Vegi's: Francisco Ayala: *Indagación del cinema* (Madrid, *Mundo Latino*, 1925). *Aspectos sociales del cinematógrafo*, a la *Revista Internacional del Cine educativo*, Roma, abril, 1930.

americana. La influència artística —decoració, pintura—, que projecta el cinema alemany. La influència literària—futurisme, surrealisme— que es destria del cinema francès. I, finalment, la influència política que ens aporta el cinema rus.

El cinema és, doncs, un fenomen típic, total, del nostre temps. Es altament suggestiu estudiar-lo com a tal fenomen conjunt gravitant sobre la vida nostra de cada dia.

* * *

El cinema travessa encara l'etapa crítica d'una sotragada adolescència. Tota la seva història és una lluita dramàtica per definir-se. Per personalitzar-se. Per despullar-se d'influències alienes. La seva infància ha estat objecte dels més perillosos contactes. La novella, el teatre, la pintura, l'escultura i la música. Ara, el cinema sonor el contamina d'opereta i revista. Fins quan?

Es evident que aquesta qüestió de la inde-

pendència del cinema comporta prèviament aquesta altra: Què és el cinema? D'una altra manera: On comença el cinema i acaben les altres arts?

Art jove, ambiciós, les seves proporcions són immenses. Cinema és un film de Griffith o de Vidor; cinema és un film de Fritz Lang o de Paul Leni; cinema és un film de Buñuel o de Man Ray. On, però, radica la pura essència del cinema? Què és allò que és específicament cinematogràfic en aquests films?

Dins d'una estricta ortodòxia, gairebé puritana, diríem que *el cinema és el joc d'una mòbil plasticitat expressiva per ella mateixa o per la valoració emocional que li atorga l'acció.*

Un film serà, doncs, essencialment cinematogràfic en tant que resolgui totes les seves necessitats emocionals sense sortir-se d'aquesta *plasticitat expressiva.* Sense que li calgui l'ajut de qualsevol art aliena. O de qualsevol consideració — moral, sentimental — d'ordre extraartístic.

Aquesta *plasticitat expressiva* és obtinguda mitjançant la fusió de dos elements essencials: l'espai i el temps. La imatge en moviment, d'una banda; de l'altra la persistència o discontinuïtat de la seva presència.

Es per aquesta confluència únicament que pot parlar-se d'una relació del cinema amb la pintura (espai) i amb la música (moviment). En tot cas, però, no pas com un fet de descendència, sinó com un fet d'absorció imperial del cinema.

La creació cinematogràfica es basa en l'imatge i realitza una catalogació del món. Anotem aquesta constatació preliminar: el cinema —el nostre temps— ha portat a cap la revalorització de les superfícies: del món sensible que ens envolta. Jo no sé pas si els meus lectors copsen absolutament la magnitud del fet que tracto de destriar. Un escriptor germànic, Béla Balasz [1], comentat per Fernando Vela (*El Arte al Cubo*) [2], n'ha parlat aguda-

[1] *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (Deustch-Osterreichscher Verlag. Wey).

[2] Cuadernos Literarios de "La Lectura".

ment. Els termes, però, que l'inclouen, són de categoria inesgotable.

Hom pot, en efecte, subratllar la valor formidable d'alguns fets transcendentalíssims dins la cultura de la Humanitat. El moment, per exemple, en què l'escriptura simbòlica dels egipcis és substituïda per gràfies fonètiques [1]. El pas del *signe-imatge* al *signe-abstracció* marca la naixença d'un estat de cultura de base verbal-intellectual en contraposició a la cultura sensitiva i d'imatges que hom pot constatar davant la pura concepció sensible de les pintures prehistòriques [2]. Hem viscut una etapa intellectual que ha durat molts segles. Fins ara. *El cinema, és, en*

[1] Hom sap que els primers signes alfabètics tenien una valor purament plàstica. Més endavant la necessitat d'expressió va esquematitzar els signes, al mateix temps que anava donant-los una valor abstracta, fonètica, que generalment era la del so inicial de l'objecte representat.

[2] Worringer, al seu estudi sobre l'esència de l'estil gòtic (trad. castellana de M. G. Morente. Ed. *Revista de Occidente;* Madrid, 1925), fa notar com l'home primitiu no rep de l'Univers exterior res més que *imatges visuals* que, lentament, van transformant-se en *imatges representatives.*

efecte, el primer esforç per a substituir la cultura intellectual per una cultura sensitiva. El cinema arriba en un moment de màxim intellectualisme; d'un intellectualisme complicat i morbós. El cinema injecta una alenada d'aire nou, fresc, sanitós; reivindica una normalitat i s'encara amb la beutat de les pures obres plàstiques, sense complicacions.

El segle dinovè fluctuava sempre entre una aspiració d'altures i una passió de profunditats [1]. El pla normal era inexorablement refusat. El segle XIX és un segle essèncialment desequilibrat. La literatura, la música i tot allò que és profund o immaterial envaeix els gèneres. La sociologia intervé les arts. (L'home caçador de l'arc tivant, de la pintura primitiva s'anomena ara: *La lluita per la vida.*) La pintura pateix un argument; l'escultura, un simbolisme; el teatre, una apoteosi. Una

[1] Eugeni d'Ors qualifica el Romanticisme com el culte de les formes que volen, i el classicisme com el culte de les formes que s'aguanten. A les devocions romàntiques caldria afegir-hi, també, al costat de les formes que volen, *les formes que s'enfonsen.*

obsessió de transcendència i profunditat pesa damunt les arts.

Són esdevinguts després temps apassionats per un prurit normatiu, de rigorós destriament, de ferma disciplina intellectual. Hom ha tornat a assenyalar els límits del gènere. A postular una pintura-pintura, una literatura-literatura, un teatre-acció. Sense argument, sociologia i apoteosi. Sense història i sense transcendència.

Tota la història del cinema, dèiem, és justament un procés d'alliberació progressiva fins a arribar a una pura independència de les altres arts. Ni teatre — films de la Comédie Française, d'Amleto Novelli, de Francesca Bertini—, ni literatura—adaptació de novelles, etc.

El cinema-cinema, el cinema-imatge expressiva. El cinema revaloritzador de les superfícies, de la cultura sensible, del món exterior. Després de molt temps, com diu Béla Balasz, l'home ha tornat a fer-se visible. L'home, i el món circumdant, han arribat a una categoria

estètica. Com a objectes, i en un mateix rengle. Car com diu Jean Epstein, «a l'*écran* no hi ha natura morta. Els objectes tenen actituds. Els arbres gesticulen. Les muntanyes ressalten. Cada accessori és un personatge.» Aquesta vivificació del món sensible és un dels mitjans expansius més forts amb què compta el cinema—car després d'una etapa de passivitat ha començat la seva ofensiva influència damunt les arts. «Les decoracions—continua Epstein—es divideixen, i cada una de les seves fraccions pren una expressió particular. La mà se separa de l'home, i, sola, pateix i s'alegra. El dit es deslliga de la mà. Tota una vida es concentra, de sobte, i troba la seva expressió» [1].

[1] Després d'això no cal recordar un article de Salvador Dalí publicat a l'últim número de *L'Amic de les Arts* visiblement influenciat pel pensament epsteinià.

II

DEFENSIVA I OFENSIVA

Dividiríem —idealment i amb una línia vacillant— la història del cinema en dues parts: una —matinal, tímida— on el cinema ix i, tot just nou nat, ha de llançar-se a una lluita dramàtica amb els gèneres circumdants per tal de definir-se com a cosa evident, lliure, única, pura. Lluita defensiva. Ben aviat, però, l'afirmació esdevé triomfal, i una seguretat vital l'empeny com una alenada d'aire fresc fins a inundar les fronteres artístiques. La lluita és ara ofensiva, imperial. El cinema influeix les lletres, les arts i la vida nostra de cada dia.

Aquestes dues etapes bèlliques han comportat una sèrie d'influències mútues que han desvetllat una curiosa quantitat de comentaris.

Pintura i cinema [1]; decoració i cinema [2] música i cinema [3]; teatre i cinema [4]; literatura i cinema [5]; etc. Cadascuna d'aquestes con-

1 Jean Cocteau ha escrit: "Els futuristes han estat unes víctimes del cinema". Sobre els *rapports* de la pintura i el cinema vegi's Sebastià Gasch: *Pintura y cinema* (*La Gaceta Literaria,* 43) Jean-Francis Laglenne: *Peinture et cinéma,* Fernand Léger: íd., íd., (*Cinéma. Cahiers du mois,* 16-17, pp. 104, 107).

2 Robert Mallet-Stevens: *Le décor moderne au cinéma,* 1 vol. fol. (París, Massin et Cie., 1928). Louis Léon-Martin: *Le décor au cinéma. Le Crapouillot,* març, 1927). Id., íd.: *Le décor* (*L'Art cinématographique,* VI. 1); sobre la influència del cinema sobre les arts decoratives, vegi's l'enquesta de *Pour vous,* núms. març i abril de 1930. Sobre la moda, Roux Parassar: *El cinematógrafo y la moda.* (Rev. Int. del Cin. Educativo. Roma, Sept., 1930).

3 Frank Martin: *Musique et cinéma,* (*Cinéma. Cahiers du mois,* 16-17, p. 116); Paul Ramain: *Influence du cinéma sur la musique* (íd., íd., 120) Bétove: *Lettre* (íd., íd., 127); César M. Arconada: *Música y cinema* (*La Gac. Lit.,* 43). Vegi's també: E. Vuillermoz: *La musique des images* (*L'Art. cin.* III, 2), André Obey: *Musique et Cinéma* (*Le Crapouillot,* 16-III-1923 i març de 1927).

4 Insistentment. En un altre lloc—*Teoria del gest facial*—ens encarem amb aquesta qüestió.

5 Pierre F. Quesnoy: *Litterature et cinema.* Daniel Rops: *Le Cinéma, maladie de la Litterature.* (*Le Rouge et le Noir,* VII-1928); André Bergé: *Cinéma et litterature* (*L'Art. cin.,* III, 4); Guillermo de Torre: *Cinegrafía* (dins *Literaturas europeas de vanguardia,* Madrid, Caro Raggio, 1925). André Levinson: *Pour une poétique du film.* (*L'Art. cin.* IV, 3). Hi ha, com a fet interessantíssim, la presència de procediments cinemàtics a la literatura. Jo he remarcat

frontacions és riquíssima de suggerències, i prolongable fins a l'infinit.

En realitat, el que s'ha cercat amb l'estudi d'aquestes relacions és la possibilitat de catalogar el cinema segons un quadro d'afinitats. S'han cercat definicions a base de variants de les arts de tipus definit. S'ha dit *teatre mut*, o bé *música de les imatges* (Vuillermoz); o bé *pintura animada* (*moving picture*); o bé *me-*

pàgines on el gros pla és executat amb una habilitat extraordinària i esmerçat ortodoxament, és a dir, com a mitjà de suggerir quelcom extens per la presència d'un detall intens. Recordi's com Stephan Zweig, a *Vint-i-quatre hores de la vida d'una dona*, presenta un personatge amb la visió de les seves mans damunt una taula de joc; a les darreres novelles d'*Azorín*, el pas d'una sensació a l'altra s'opera cinematogràficament, mitjançant un procés equivalent al *flou*. (André Obey anota textos cinematogràfics d'autors francesos moderns a *Musique et cinema... Le Crapouillot*, 16-III-23).

Hi ha un element—revaloritzat pel cinema—que també ha influït sobre la novella: parlo de la fotografia. Waldemar George assenyala per exemple en els novellistes postromàntics (Céard, Maupassant, els Goncout, Huyset, etc.), l'empremta de la visió fotogràfica. Les constatacions poden allargar-se. Per exemple m'han suggerit una possible relació qualques fotografies de qualitat moderna—Max Burchartz, Errel, Eteichen—i la manera de tractar les figures—les figures humanes, sobretot—d'alguns pintors postexpressionistes: un Togores o un Metzinger, per exemple.

lodia silenciosa (Schwob); o bé *novella plàstica* (Lévinson) [1]; etc. El cinema, però, no suporta cap mena de dependència, per tal com totes les mostres d'altres gèneres que es trobin en el seu camp són accidentals a la seva essència pura [2].

[1] Segons Lévinson, l'únic gènere literari cinematogràfic és la novella: "La même *ubiquité* que dans un film le lien changeant de scène en scène; la même *intermitence* des thèmes..." Lévinson, però, no oblida una constatació bàsica, fonamental: "Au cinéma, on extrait de l'image la pensée; en littérature, de la pensée l'image" (*Pour une poétique du film, L'Art, cin.*, IV, 3). Una nota molt suggerent ha estat publicada per Francis de Miomandre a *Les Nouvelles Littéraires* (27-IX-30).

[2] Sobre les qualificacions que han volgut definir el cinema, vegi's un interessant article de Marcel L'Herboier, publicat a *La Gac. Lit.*, núm. 27.

III

OBJECTIVITAT

Caldrà que precisem, per a l'exacta valoració del cinema, com la seva cultura tendeix en tota hora a la concreció de les coses. El cinema juga amb els objectes concrets, sense trair mai la seva física delimitació. Tots els elements del poema cinematogràfic tenen una valor de document exacte. Aquesta fidelitat per ella mateixa li asseguraria un lloc d'honor en l'etapa noucentista de la història de l'art. Jo no sé pas, però, que Eugeni d'Ors hagi provat de situar-lo; des d'ací li llancem aquesta incitació al tema, per bé que innecessària, per tal com el cinema resta de fet perfectament identificat al nostre temps, com una fórmula més de la superació del XIX^è^ segle, que abans hem comentat.

Això ens autoritza també per a parlar—en general—del cinema com a fet de cultura i no pas com a fet d'intuïció. Com a obra d'intel·ligència, i no pas com a obra d'instint. Es per això que certa forma del sublim apareix molt poques vegades al cinema. Goethe deia: «La sublimitat, si ha d'ésser despertada en nosaltres per coses externes, cal que sigui *informe* o consistir en formes inaprensibles, embolcallant-nos en una grandesa que ens superi. Així, però, com el sublim es produeix fàcilment al crepuscle i a la nit, així també s'esvaneix en arribar el dia, que estableix la distinció i la separació de cada cosa; és per això que la cultura aniquila el sentiment del sublim». El cinema és al pol oposat del nocturn romàntic. Implacablement cerca el perfil exacte de la realitat, sota una llum meridiana. Amb tot i reduir l'espai a les dues dimensions de la geometria plana, la seva curiositat de perspectives dóna als cossos una riquíssima corporeïtat de volums. Referma la seva presència des d'angles inèdits a la nostra visió

quotidiana i diríem que els recrea en una genial catalogació.

Heus ací, doncs, un postulat a captenir dins la cultura del cinema: *tots els films hauran d'ésser documentals, en quant sigui possible.* I, ben entès, serà possible sempre que no es cerquin fórmules d'excepció.

En coneixem tres: la deformació subjectiva de les imatges, la producció surrealista i els films de dibuixos animats.

1. *La innoble lletgesa.*—Si—segons hem vist—el cinema és bastit sobre la realitat directa, i és una mena de glorificació de la matèria nua, caldrà que formulem d'una manera enèrgica una exigència de beutat. Caldrà que exigim que cada objecte sigui tan bell com sigui possible per tal que resplendeixi amb una ampla voluntat d'harmonia.

Si cada figura que projecta l'*écran* ha de valorar-se per la seva pura presència física—plàstica—, aquesta exigència ha d'ésser mantinguda. El plaer estètic que el cinema ofereix a la retina ha d'ésser graduat per la seva perfecció material. El cinema pur—Chomette—no és més que una successió d'objectes que ofereixen una mena o altra de bellesa física.

Aquesta exigència que formulem referida als objectes té un exacte i especialíssim vigor pel que fa referència als personatges. Els actors, les actrius hauran d'ésser tan bells com sigui possible. Hauran de posseir, a més, un esguard intelligent. Per exemple: s'ha posat en circulació el nom de

George Bancroft. Jo no vull pas negar a George Bancroft la qualitat d'actor que arreu li és reconeguda. Aquest actor, però—cal denunciar-ho—, fa un comerç de la seva lletgesa. Abans, fou Jannings—recordem *Tartuf*—qui esmerçà el seu art a fer marcadament repulsiva la seva figura. Recordem —en altres termes—Conrad Veidt i Lon Chaney—especialistes en rostres repugnants. Recordem la desagradabilíssima insistència amb què Erich von Stroheim fa desfilar rostres greixosos del més repulsiu realisme, a *La marxa nupcial.*

Sense negar la possible qualitat artística, i la veritat dramàtica del tipus que representen aquests personatges, la transformació de la lletgesa en espectacle m'ha semblat sempre poc noble. Entre un home que exploti el seu perfil com John Barrymore i un altre que triomfi per la seva monstruosa silueta, sempre hauré de decantar-me vers el primer. Ens cal una claredat llatina per a mirar tot això. Una visió una mica hellènica del cinema, que ens ensenyi a valorar les línies nobles de cada cosa. Sense penetrar en el monstre o en l'esguerrat heroic, que ens han portat cinquanta anys de novella russa. Sense tenir cap confiança en qualsevol d'aquests Frègoli del cinema, capaç de convertir-se en la més repugnant de les criatures, per produir una d'aquelles barreges corprenedores del pallasso trist o del geperut sentimental.

No. El cinema ha d'ésser una escola de beutat, de claredat, d'intelligència. Ho ha estat, ho és encara, malgrat les denúncies que hem formulat, i que provenen segurament de la tradició teatral que encara arrossega el cinema, en certs moments. No cal pas perdre l'optimisme, per tant. Una *girl* ianqui està molt més a prop de Grècia que una tragedianta italiana.

Tres Excepcions

1. *Deformació de les imatges.*

De cada dia es va veient més clar. El més difícil, en art, és deformar. Deformar segons una intuïció i un instint. Per a formar—per a construir—hi ha uns mòduls normals. L'arquitecte, l'escultor, el músic aprenen teories de proporció i d'harmonia que costen molt d'oblidar. Europa realitzà la conquesta de l'ordre i de la mesura, per a llegar-la com a idees innates als artistes. Es més difícil del que sembla caminar a les palpentes. Existeixen—i són abundants—els models.

El principiant pot prendre camins poc arriscats. Cal, simplement copiar allò que és clàssic; és a dir, allò que ha restat com a canònic. Cal simplement, deixar en l'obra una lleu empremta de personalitat. Amb això—i fins de vegades, sense això—la gent sol donar-se per satisfeta, perquè troba que allò li recorda quel-

com qualificat com a perfecte. També pot el principiant—si no li manca absolutament l'audàcia—cercar camins menys atrotinats i procurar situar l'obra en un possible acord amb el ritme del nostre temps. Es tracta, simplement, de triar un model més recent.

El gest formidable consisteix a prescindir del model. De la forma. Analitzar allò que és inclòs dins d'aquesta forma. El seu esperit. El seu fons. I prescindir de la imatge exterior.

S'ha vist, en efecte, que el perfil psicològic de les coses no correspon a la seva fesomia material. Que cadascú veu les coses d'una manera diversa de com són—o millor de com semblen ésser—en la realitat. Per aquest afany de visió integral de l'autèntica espiritual de les coses, es prescindeix del simple accident extern. Teòricament, als retrats de Joan Miró, per exemple, es cerca de valorar plàsticamente una ànima, prescindint del possible bigoti o del probable somriure del model. S'hi cerca la plasmació d'un esperit. Les noves escoles aconsellen prescindir de la realitat. De-

formar-la, si per cas no s'emmotlla dins l'esperit de cadascú. Hi ha un moment en l'agitació psicològica personal dins el qual l'esperit vibra com una cosa sensible, i es mou, i s'allarga o s'estremeix.

La caricatura és un producte d'aquesta deformació empesa per una intenció psicològica. Un bon caricaturista és, en essència, un agut psicòleg. Cada fesomia és el reflex material d'una línia interior de l'esperit.

Imaginem Sancho Panza i Don Quixot a una galeria d'espills deformants. Es evident que la caricatura psicològica de Don Quixot la trobaríem al mirall que allarga les figures. I la de Sancho, al que les eixampla.

Els cineastes han aprofitat aquest magnífic procediment expressiu, principalment per a reflectir moments de torbació i d'angúnia. També per a reconstruir la visió—allucinada o tèrbola (visió d'embriac)—del protagonista. Els francesos han usat sovint aquest truc d'expressió subjectiva. Jean Epstein l'ha esmerçat a *La goutte de sang*. Marcel L'Her-

bier a *El Dorado*. Germaine Dulac a *Ame d'artiste* [1].

2. *Surrealisme.*

L'essència mateixa del surrealisme, segons la definició canònica de Bréton — *automatisme psychique pur* [2]—pressuposa un factor mòbil d'expressió. Es a dir, les arts que poden assolir una veritable expressió de la subconsciència, són les arts de moviment. Literatura. Música. Cinema [3]. Per contra, les arts estàtiques: Arquitectura, Escultura, Pintura. «Alguns surrealistes, escriu André Bergé [4], han vist tan clarament la relació entre la seva poesia i el cinema que tenen aquest

1 Sobre altres aspectes d'aquest tema, vegi's: Henry Lamblin: *De la déformation,* a *Le Rouge et le Noir* (jul., 1928).

2 André Bréton: *Manifeste du surréalisme,* París, Kra. 2.ª edic. pàg. 46.

3 Jo escrivia pel maig de 1929 (*Hèlix,* 4): "el sobrerrealisme posseeix les possibilitats d'expressió segons un desenvolupament successiu; la valor sinòptica d'una tela, destrueix la veritable successió cinematogràfica del subconscient".

4 *Cinéma et littérature,* (*L'Art Cin.,* III, 4).

darrer com l'instrument surrealista per excel-lència.» Jean Goudal veu en el cinema una *hallucination consciente,* i li atorga tres condicions fonamentals del somni, que és *visual, illògic i penetrant* [1].

* * *

«La incorporació del surrealisme al cinema ha estat regida per dues tècniques oposades. Una pretén reflectir les imatges de la subconsciència mitjançant una sèrie de trucs — vidres esmerilats, deformants—que produeixen una sensació de vaguetat i de somni. L'altra utilitza els elements objectius, purs, despullats d'escenografia, i centra tota l'espiritualitat de l'acció en la seva mateixa incoherència aparent. El primer és el procediment de Man Ray. El segon és el procediment de Lluís Buñuel. A *L'étoile de mer,* per exemple, la subconsciència és reflectida per figuracions

1 Vegi's el seu documentat assaig: *Surréalisme et cinéma,* publicat a la *Revue Hebdomadaire* (21, nov. 1925).

plàstiques al marge d'una física normalitat [1], a *Un chien andalou,* en canvi, les imatges assoleixen una normalitat plàstica perfecta. El ritme de l'acció és el que fixa la seva característica essencial: la seva qualitat subconscient» [2].

Es a dir, que, sense fer traïció a la matèria exacta, sense oblidar la seva física delimitació és possible d'arribar a una expressió perfectament antirracional. Salvador Dalí, en un notable assaig publicat a *La Gaceta Literaria* [3], feia notar la possibilitat de reflectir una successió d'imatges reals sense una coordinació racional, amb una incoherència perfectament d'acord amb el subconscient.

Un problema, però, es planteja amb un interès vivíssim. La pura ortodòxia surrealista obliga a l'expressió automàtica. I bé: la

1 *Flou,* deformació, superposició, tot el que justifica l'estudi del surrealisme com a excepció dins el culte de les coses concretes, bàsic a la cultura del cinema.

2 Nota liminar a la presentació d'un film surrealista —*La perla,* de Georges Hugnet—projectat a les sessions *Mirador* de Barcelona.

3 *Realidad y sobrerealidad, La Gac. Lit.,* ag. 1928.

translació a l'*écran* d'aquesta expressió suposa sempre un artifici intel·ligent. Una *tècnica*. Una preparació acurada i conscient de tots els detalls. Un *scénario* realitzat d'una manera perfecta. Contra això l'extremisme surrealista ha proposat el film realitzat a l'atzar, sense preparació prèvia; el film construït per una sèrie d'intuïcions plàstiques obtingudes sense *guió*. D'altres, com René Clair, no comprenen el surrealisme al cinema, més que com una possible recreació de cada espectador davant d'un film qualsevol [1]. D'altres, en fi—i aquest és el camí més viable—, han optat per construir el film, partint d'un *scénario* surrealista, procurant, però, una màxima atenció intel·ligent a la seva realització plàstica.

I 3. *Dibuixos animats.*

L'humorisme ha deixat d'ésser la visió cínica del sentimentalisme des del moment en què el sentimentalisme ha deixat de cotitzar-

[1] Vegi's René Clair: *Cinéma et surréalisme* (*Cinéma. Cahiers du mois,* 16-17, p. 90-91).

se en la vida literària. La línia d'*humour*, d'arrel saxona, que representa Dickens i arriba a Espanya per l'empelt cèltic d'Eça de Queiroz, fins a donar Fernàndez Flórez i Camba, desapareix avui pràcticament, perquè li manca la contraposició sentimental que li servia de reactiu. Les promocions futuristes no tenen humoristes perquè no tenen sentimentals. No tenen satírics, perquè resplendeix en ells una visió renovada i com verge de la vida. (Tenen púgils, si de cas).

Però el somriure i la rialla són un imperatiu biològic. I el nostre temps basteix el nou concepte d'humor. Humor de les coses desconjuntades i absurdes, de les vagues aprehensions subconscients, amb tendència a clownisme, al verbalisme i a la deliberada superficialitat. El nou humorisme d'un Pitigrilli, d'un Cami, d'un Ramon Gómez de la Serna.

Al cinema, aquests dos tipus d'humorisme hi són vistents. L'arrel literària, humorístico-sentimental, ens dóna el dickenià típic que és, d'una manera genial, Chaplin. El segon tipus

ens el dóna el dibuix animat, Felix Cat o el conill Oswald ens donen l'humorisme per via absurda i desconjuntada [1].

Un altre cas de deformació de la realitat, que penetra en un camp d'arbitrarietat poètica inexhaurible.

[1] Vegi's: L. Gómez Mesa: *Los films de dibujos animados*, Madrid, Biblioteca del Cinema, Ciap, 1930, amb extensa bibliografia.

MECÀNICA

I

TEORIA DEL GEST FACIAL

A E. Giménez Caballero.

1. *El rostre.*

El cinema, dèiem, és un revaloritzador de les superfícies. «L'home i el món circumdant han arribat a una categoria estètica. *Com a objectes i en un mateix rengle*». Cal subratllar aquesta afirmació, que nosaltres acompanyàvem d'un text de Jean Epstein. En efecte, el nostre temps trenca amb la qualificació de les coses en raó de la seva profunditat. Aquesta és una doctrina del dinovè segle, el temps—ja ho hem dit en un altre lloc—en què no es coneixia la valor moral de la rialla i el patetisme romàntic ho situava tot. Ara ja pot dir-se que la qualificació de *superficial* ha perdut el seu vell sentit pejoratiu, per tal com la

cultura del cinema valora la pura plasticitat de les coses. Aquesta pura valor plàstica situa *l'home i el món circumdant en un mateix rengle*. Heus ací la única posició defensable en una estreta ortodòxia cinematogràfica.

Ara per ara, i d'una manera purament transitòria, cal concedir, però, que l'home s'ha situat en un lloc preferent com a objecte expressiu *Ara per ara,* subratllem-ho. Més endavant farem notar com l'expressivitat cinematogràfica és assolida cada vegada més per les coses inanimades. Ja dèiem anteriorment que la gran virtut vivificadora del cinema—i afegim: la seva essencial diferenciació del teatre—consisteix a fer ressaltar, a fer viure la immobilitat de les coses. «A l'*écran*—copiàvem de Marcel L'Herbier—no hi ha natura morta. Els objectes tenen actituds.» En principi, tan expressiu és un rostre *en gros plan,* com el guant o el paper caiguts a terra, que el *cameraman* enfoca a breu distància de l'objectiu.

Ara ens ocuparem, però, solament del primer mitjà expressiu que ha tingut el cinema: el gest facial. No volem pas alludir la valor primigènia que els estudis del P. Marcel Jousse li han atorgat. L'enrenou produït a l'Europa intellectual a redós de l'afirmació d'aquest jesuïta, sostenidora que l'home primitiu gesticulava i no parlava, no ens interessen pas immediatament. Sols per a fer notar com la paraula és un fruit posterior de cultura intellectual, i el gest és una expressió primària, intuïtiva, universal i pura.

El gest facial intervé d'una manera particularment activa en el cinema, però, per tal com el cinema neix sota l'estel d'un altre art: el teatre. L'obsessió teatral es copsa plenament en els primers films. Es el moment dels tragediants italians i dels actors de la *Comédie Française*. El moment en què els personatges accentuen les seves ganyotes per tal com els espanta restar incompresos sense l'ajut de la paraula. Avui aquesta exageració gesticular ens sembla grotesca. Anys a venir semblaran

violentíssims alguns gestos que ara ens semblen normals. Car *la història del cinema,* a mida que es depura d'arts alienes, *és una simplificació progressiva del gest facial.* El gest ample és teatre. El cinema aspira a produir un màxim d'expressivitat mitjançant un mínim de gest.

Una exploració cronològica de la història del cinema ens farà veure tot això. No cal recordar el gest d'una Francesca Bertini, d'un Amletto Novelli, d'un Aimé Simon Gérard, patètic i teatralitzant. Cada posició de llurs rostres davant l'objectiu denota immediatament l'actor de teatre.

Després vénen — com una alenada d'aire fresc — les pellícules de l'Oest. Teatre encara, en el rostre terrible dels *dolents* i en la rialla ennoblidora del *bo.* Els films policíacs acusen encara més aquesta dualitat gesticular. Aviat arriba als actors un moment escadusser de refinament. Douglas, Charles Ray, Tom Moore, assoleixen de vegades una certa contenció mundana. El gest va reduint-se. A

Europa comencen a fer-se proves per tal de concentrar l'expressivitat en un mínim d'acció. A Amèrica neix una mestrívola imitació. Charlie Chaplin obre molt poc el seu gest facial. I, finalment, s'arriba al gest mínim. Norma Talmadge, Ivan Mosjoukine i, sobretot, Lillian Gish. En el film còmic, la prova contundent de Buster Keaton.

Heus ací, finalment, el gest facial reduït a la seva màxima simplificació. Al pol oposat del gest aparatós i fals del teatre. Un tic dolorós del llavi de Lillian Gish és cent vegades més punyent que tots els recargolaments patètics de la Bertini. El gest s'ha tornat infinitament més humà, més pur, més íntim, més autèntic, més viu. I, evidentment, més cinematogràfic.

2. *L'arrel mímica.*

Diríem que l'home de teatre—en arribar al cinema—es despulla de l'antiga màscara deformant—que li venia de Grècia i de Roma—i es descalça el coturn. Peu a terra, el seu

rostre s'encara amb el de l'espectador, amb una intrèpida nuesa. El veiem en la seva precisa humanitat. Una flexibilitat agudíssima juga el seu gest, abans inèdit sota la persistent ganyota del plor o de la rialla. Cap plec del rostre nou nat no resta amagat a l'espectador, que pot judicar inexorablement qualsevol traïció de la sinceritat. Bela Balazs fa notar com al teatre sol diferenciar-se l'*obra* de la *representació*. Al cinema sols hi ha *representació*. O millor encara — com vol Fernando Vela—, *presentació*. «El personatge... és exactament igual a la seva aparença.» Quan al cinema soviètic el personatge camperol és representat—presentat—precisament per un camperol, no es fa res més que posar en pràctica aquesta teoria. Al teatre no existeix la microscòpia del gest de què Fernando Vela parlava [1]. Les disquisicions aquestes ens portarien al tema cinema-teatre, debatut a bastament [2]. Sovint les fórmules d'aquest

[1] *El arte al cubo*. (Cuadernos literarios de *La Lectura*, Madrid).

[2] Vegi's: André Lang: *Cinéma et théâtre* (*L'art Ciné-*

debat parteixen de la comparació entre el teatre i el cinema; encara més, de la seva mútua oposició. La confusió dels primers temps justificava potser aquesta actitud. Avui fóra ridícul insistir en l'oposició de dos tipus d'art perfectament distants i compatibles. Com fóra ridícul assajar un paral·lel de competència entre la música i la pintura.

Els homes que mantenen una tradició teatral, però, veuen amb un inevitable engelosiment com el cinema, la naixença del qual és incontestablement dins les fórmules del teatre, ha anat despullant-se ardidament de les influències alienes. I fins i tot ha iniciat una contraofensiva que injecta suc cinematogràfic al teatre [1]. La darrera temptativa per a situar

matographique, III, 3); encara: Henny Porten: *Theater und Film* a *Film Photos wie noch nie* (Kindt und Buche Verlag. Giessen, 1929). Enrique Lafuente: *Teatro y cinema* (*La Gac. Literaria*, 43). André Lévinson: *Pour une poétique du film. Confrontation du cinéma avec le théatre* (*L'Art. Cin.* IV, 3). Fréjaville.—*Spectacle, musichall* (*Cinéma. Cahiers du mois*, 16-17). María Luz Morales: *El teatro y el cinematógrafo.* (Tercer Congreso Internacional del Teatro. Estudios y Comunicaciones, vol. II, pp. 11-22. Barcelona, 1929).

[1] Pot estudiar-se aquesta influència a l'escenografia d'al-

el cinema dins les fronteres teatrals és obra d'un gran animador de l'escena. Parlo d'Anton Giulio Bragaglia i del seu llibre *Evoluzione del mimo* [1]. Amb una innegable habilitat Bragaglia fa del cinema la darrera de les manifestacions del teatre mut. La història de l'escena li presenta una sèrie de puntals per a la seva teoria; el primitiu teatre grec, traspassat a Sicília i a Roma, és presentat a base d'un expressionisme mímic. Al Renaixement, la *commedia dell'arte* en presenta una clara continuïtat. La pantomima persisteix al llarg dels segles posteriors fins a assolir una complexa brillantor amb el *ballet*.

I bé: Bragaglia vol que el cinema sigui un graó més d'aquesta successió mímica [2]. D'a-

gunes obres recents; films de guerra, p. ex., a *Journey's End* de Sherr: ff. A més a més, hi ha la interesantíssima prova realitzada per Erwin Piscator, en representar al seu teatre el drama *Malgrat tots* (*Grosses Schauspielhaus*, 12 de juliol de 1925) intercalant fragments cinematogràfics a l'acció teatral. (Vegi's Piscator; *Teatro político* (Madrid, Cenit, 1930), pàgs. 65 y ss.

1 Milano. Casa editrice Ceschina (1930).

2 Es curiós de remarcar que aquesta actitud havia estat mantinguda per un altre autor italià: Piero Antonio Gariazzo, al seu llibre *Il teatro muto* (Torí, Lattes E. C., 1919).

questa manera queda perfectament justificada la seva inclusió en la tradició teatral.

La direcció del cinema, però, traeix— la bona voluntat—o l'habilitat—del famós director. Es evident que els films italians d'avantguerra cauen dintre del gènere pantomímic. La història del gest, però, ens ensenya aquest axioma: gest ample = teatre; gest mínim = cinema. La pantomima necessita una extraordinària amplitud del gest, *a*) perquè l'absència de la paraula obliga l'actor a una exageració gesticular; *b*) perquè l'espectador no compta amb la possibilitat de veure amb exactitud el rostre del personatge.

El cinema oposa a aquestes dues consideracions: *a*) la possibilitat d'una forta expressió amb un gest limitadíssim, que *b*) l'espectador pot analitzar i aprofundir per mitjà del *gros pla*.

Així, doncs, el cinema — en la seva majoria d'edat—acompleix la seva finalitat expressiva amb mitjans diametralment oposats als del teatre. I un fenomen a constatar: a me-

sura que s'accentua la immobilitat dels rostres es transparenta d'una manera riquíssima tota la vida interior, tots els estats d'ànim del personatge. Recordem Chaplin, i tots els impassibles [1].

[1] Sobre aquest tema: Jean Prévost: *Progrés dans l'expression des émotions*, (*Le Crapouillot*, març, 1927). c. Dullin: *L'emotion humaine*; (*L'Art. Cin.*, I, 3).

II

LA DESHUMANITZACIO DEL GEST

1. *Objectes expressius.*

El mateix delit de depuració que empeny el cinema vers una progressiva simplificació del gest facial el mena—com a última conseqüència—a allò que nosaltres anomenem *la deshumanització del gest.*

No oblidem que la inicial victòria del rostre humà com a valor expressiva no és més que una fortuïta resultant dels lligams que el teatre serva amb el cinema nou-nat. Car, repetim-ho, el cinema és un revaloritzador de les superfícies expressives: utilitza, per tant, l'home i el món circumdant, com a objectes, en un mateix rengle. No hi ha—en pura doctrina cinematogràfica—cap jerarquia.

Aquests objectes expressius—*deshumanització del gest*—constitueixen allò que és espe-

cífic de la creació cinematogràfica. I, ensems, l'element autèntic les posibilitats del qual són conegudes i utilitzades cada dia més.

I bé: el gest resta deshumanitzat al cinema quan el rostre de l'actor no és inclòs al pla visual. Es a dir, un mocador caigut, una ombra que fuig, una porta que s'obre, una mà que gesticula, són *objectes expresius,* productors d'emotivitat, *per ells mateixos.*

La meravellosa possibilitat cinemàtica d'enfocar aquests objectes en *gros plan* serveix per a subratllar, per a accentuar, i fins i tot per a crear llur categoria expressiva. Bé com a símbols, bé com a purs objectes plàstics. La darrera conseqüència és ací. Fernand Léger ha escrit: «Jo sostinc que una porta que es mou lentament (*objet*) és més emocionant que la projecció en proporcions reals del personatge que la fa moure (*sujet*). El veritable cinema és la *imatge de l'objecte.*» Fernand Léger ha portat la seva idea capital a la pràctica, creant en col·laboració amb Dudley Murphy el seu film objectiu *Ballet mécanique.* Aquest film és

equiparable al cinema documental i al que s'ha anomenat simfonia visual, o bé cinema pur del director Henry Chomette.

Concedint, però, que demés del film objectiu—construït amb dos purs elements: plasticitat i ritme—, hi ha un cinema dins del qual aquests dos elements són posats a les ordres d'una idea central—*sujet*: *scénario*—que els vigoritza, els objectes deixen d'ésser únicament expressius per llur valor plàstica per a convertir-se en símbols. Es aleshores quan pot dir Jean Epstein que a l'*écran* els objectes tenen actituds. I quan és possible constatar la riquesa expressiva que el cinema assoleix per mitjà exclusivament visual.

La insistència amb què el *cameramam* enfoca la lletra delatora caiguda a terra—posem el clàssic exemple de la traïció descoberta—és cent vegades més terrible i més significativa que tots els crits i tots els escarafalls que, en casos semblants, fan els actors de teatre mentre rebreguen aparatosament l'instrument delator. La immobilitat del tors d'Emil Jan-

nings a qualques escenes de *Varieté,* és molt més expressiva que qualsevol estremiment melodramàtic de teatre. Quan a *Els Deu Manaments* — un dels primers films on he remarcat aquestes notes—Nita Naldi cau a terra, Cecil B. de Mille no enfoca la seva caiguda sinó per mitjà indirecte, mostrant com es desprenen d'una a una les anelles de la cortina a la qual l'actriu està aferrada en caure.

Aquests exemples—i tants d'altres!—palesen dues obsessions remarcables. Per la primera es cerca una economia expressiva, fórmula clàssica, per tant, assimilable a l'economia del gest, que ja hem comentat. Aquesta economia tendeix a un expressionisme accentuat. La breu visió d'un llum encès, d'una clau caiguda frapa més ràpidament, més punyentment que una llarga rotació d'escenes de fugida [1].

La segona obsessió—íntimament lligada a la primera—neix de l'etern perill del melo-

[1] Recordem l'expressió d'esverament que reflexen les actituds dels canons de *El Cuirassat Potemkin,* com a exemple magnífic de gest deshumanitzat.

drama, que els cineastes conscients veuen al seu davant amb una màxima esgarrifança.

Efectivament, l'aportació del teatre a la naixença del cinema fou sovint assenyalada per la presència de l'element tràgic, d'un dramatisme patètic, apte per a atraure grans masses populars. Tot allò que cristal·litzà en les anomenades pel·lícules d'episodis. La reacció actual defuig qualsevol record d'aquella etapa primària, per tal com és regida per imperatius absolutament contraris. Així, doncs, quan cal incloure, per exemple, una escena de lluita, hom ha cercat mitjans indirectes per presentar-la a l'espectador: bé filmant les ombres dels lluitadors o bé reduint la visió a qualque detall particularment expressiu. Recordem ara, per exemple, aquell moment de *Variété* en el cual Jannigs mata al seu rival. Dupont mostra solament la mà del caigut *en gros pla*. Hom la veu estremir-se, recargolar-se i caure lentament extenuada i lassa. Cap més visió—àdhuc la visió íntegra de la

lluita—podria donar-nos la sensació agudíssima que E.-A. Dupont ens procura.

La mà, diguem-ho finalment, és el primer dels *objectes expressius,* amb què compta el cinema. I mereix un capítol a part dins aquest estudi de la deshumanització del gest.

2. *Mans.*

El gest de la mà és un gest deshumanitzat. Un gest d'*objecte expressiu,* classificable amb qualsevol objecte inanimat l'actitud del qual denoti alguna cosa.

«La mà —reportàvem de Jean Epstein— es separa de l'home, i, sola, pateix i s'alegra. El dit es deslliga de la mà. Tota una vida es concentra de sobte i troba la seva expressió.»

Salvador Dalí va escriure, al darrer i definitiu número de *L'Amic de les Arts,* un article —*L'alliberació dels dits*— que m'assegurà en la meva creença en la manca d'humanitat que posseeix una mà que gesticula a l'*écran,* com a centre de l'acció. «El meu polze —diu el pintor— m'havia sorprès sovint re-

pentinament, malgrat el costum, en veure'l isolat sortint pel forat de la paleta, com a quelcom torbador i insòlit.» Aquesta sensació de cosa aliena, que hi ha en les nostres mans —o en els nostres peus— enfocats fragmentàriament, és vençuda en la nostra vida quotidiana per mitjà de la raó. Anotem, però, com un exemple significatiu, el fet que els infants de pocs mesos juguin amb els seus peus com si juguessin amb uns objectes estranys a la seva persona.

Aquest fet és el que produeix a l'*écram* aquesta deshumanització del gest manual que estem constatant.

Les mans tenen una extraordinària força expressiva. Molts literats han vist en elles planes senceres de psicologia. Rilke, Zweig, Azorín, els han fet objecte de meravelloses intuïcions. Els cineastes hi han copsat notes vivíssimes, car tenen condicions d'expressió plàstica gairebé insuperables. A elles primerament ha estat dirigida l'atenció del *cameraman* quan desaparegué la primària obses-

sió del rostre que comportaven els primers termes inicials de Griffith.

La mà—deslligada, vivent: *objecte expressiu*—produeix efectes particularment inquietants. La mà com a signe de terror, emergint fantasmal de la fosca ha produït tostemps resultats positius. (Recordem el suggestiu film d'avantguerra —*La mà*— presentat en una de les darreres sessions de «Mirador».) La mà corbada, la urpa terrible, ha estat un truc constant als films policíacs. *El legado tenebroso,* de Paul Leni—esplèndida re-creació erudita d'aquest gènere, depassat avui, sota una direcció acuradíssima—és un exemple a retenir.

La mà com a símbol plàstic té per a nosaltres un interès remarcable. Abans d'ara ens hem referit a l'escena de lluita a *Variété,* el curs de la qual és reflectit per E. Dupont mitjançant la visió de l'estremiment mortal de la mà del vençut.

Recordem les possibilitats expressives, que les mans *en gros pla* tenen per a reflectir

estats d'ànim de violència, nerviosisme, passió, impaciència, etc.

Mai, però, no ens ha estat possible de veure una mà amb una força expressiva semblant a la que apareix en la famosa pellícula de Pudovkin, *Tempestat a l'Asia.* A aquest films soviètic—el film que en la nostra vida d'espectadors ens ha estremit amb més brutal violència, ens ha sacsejat amb força més terrible i ens ha deixat un record més viu —un comerciant anglès és ferit en una reacció dels indígenes contra el despotisme de la intervenció europea. El comerciant anglès alça la seva mà plena de sang. Pudovkin ens la mostra amb una insistència obsessionant, creuant-hi imatges de la repressió anglesa, colpidora dels indígenes. La mà és aleshores un signe torbador, punyent que se'ns clava als ulls i al cervell. Aquesta mà plena de sang, terriblement expressiva de tantes coses, inoblidable!

Hi ha, a més a més, en el cinema la visió

de la mà com a pur objecte plàstic. A *Un chien andalou,* de Buñuel, per exemple [1].

Anotem, finalment, les mans com a expressió gesticular de les multituds.

El control de les multituds és una de les victòries més clares i legítimes del cinema. A l'*écran,* les multituds resten completament despullades del lamentable comparsa teatral. I si en alguns films recents, com el *Napoleón* de Gance, es pot copsar encara un cert regust escènic—de guardarropia—, en altres, com *Meròpolis,* de Fritz Lang, la multitud és un personatge més, impressionantment disciplinat, únic. Es d'aquest film que volem recordar les mans de la multitud, esteses, implorants, d'una grandiosa força patètica. Darrerament hem vist el mateix procediment a *Halleluja* de King Vidor.

[1] Sembla que pot incloure's ací el recent film *Hands* (mans) dirigit per Miklos Bandy, sensacionalment integrat per una sèrie de *plans* que inclouen exclusivament diverses actituds de les mans.

3. *Interrogació.*

Obrim un interrogant: ¿pot assenyalar-se aquesta *deshumanització del gest* com un ressò de la *deshumanització de l'art* de què Ortega i Gasset parlava?

DINÀMICA

I

ACCIO. NARRACIO

La successió d'imatges que—organitzades en *plans*—constitueix un *film,* es desenvolupa segons una *acció.* Aquesta acció és bastida damunt d'un *scénario,* la redacció del qual deu ésser d'una precisió que no deixi cap detall a l'atzar. Hi ha, a més a més, la tasca del *découpage,* d'un interès transcendentalíssim.

I bé. En pura doctrina cinematogràfica, l'acció no és més que un pretext per a aquesta successió d'imatges que constitueix el *film.* Un pretext perquè cada imatge tingui un contingut emocional i lògic. L'acció afegeix al pur plaer sensible que sentim davant l'objecte transportat a l'*écran,* un plaer intelligent. La coordinació racional de les imatges pertany a

la Intel·ligència; el copsament de cada imatge, a la sensibilitat.

L'acció, doncs, suposa una ordenació estricta de l'espectacle plàstic. L'acció no treballa sobre la imatge — element primigeni, simple, cel·lular—, sinó sobre el *pla—repetició* d'imatges en el temps—. Una jerarquia de *plans* constitueix l'acció. Cada un d'aquests *plans,* però, constitueix, per si sol, cinema. La imatge és l'embrió; el *pla* és ja cinema. Cinema pur. Una successió de *plans* controlada per un argument, sotmesa a una *acció,* és un film en el qual cada imatge té una valor emocional, en funció d'aquesta acció.

En *Moana,* Van Dyke ens mostrava el paisatge oceànic en una pura successió documental. En *El pagà de Tahití* el mateix paisatge és un símbol resplendent de Déu. Ací hi ha quelcom que complementa la plasticitat del pla visual. Una acció que atorga un contingut espiritual a cada objecte.

El cineasta, doncs, es troba amb dos elements: *a*) un element universal, tot el món

circumdant, inexhaurible i magnífic; *b*) una norma d'ordenació i de tria implacable, que és l'argument; l'acció. El cineasta ha de reflectir aquesta acció mitjançant una estructuració original del món que l'envolta, per tal de donar-li un ritme i una expressió.

Breu. El cineasta es transforma en *narrador*. Cal que el cineasta expliqui a la gent—per mitjà plàstic—allò que ha estat concebut d'una manera abstracta per l'escenarista.

Al cinema—com a totes les arts de moviment: literatura, música—la narració pot tenir un caràcter confessional, dins el qual el narrador fa de protagonista. També pot assolir una posició marginal, amb la qual l'expositor de l'acció es limita a remarcar-ne les evolucions. Resta al marge. Presenta els heroís i les petites coses transcendentals. Descriu. Quan cal, copsa la imatge del protagonista en forma especial, per tal de donar-li una grandiositat o una truculència adequades. Aquest és el tipus de narració cinematogràfica més freqüent.

Hi ha, però, com un camí molt interessant, aquell que situa l'objectiu en lloc del protagonista. I el suplanta. Aquell en què el cineasta és a la vegada narrador i actor. En què el film és una confessió.

Difícil, molt difícil, aquest camí ha estat fressat conscientment i d'una manera digna, molt poques vegades. En aquest tipus de narració—solament—podria acceptar-se aquella frase d'Apol M. Ferry, que l'objectiu ha de tenir la mateixa inquietud que la retina, constatada en un article recent.

La retina, incorporada a l'objectiu. E. A. Dupont ens *assimila* a la seva protagonista, quan en despertar fa que l'objectiu obri el seu ull, com si es desclogués una parpella; amb el mateix moviment, àdhuc una petita tremolor, que la parpella d'Anna May Wong en deixondir-se. A *El Roig i el Negre,* algunes escenes han estat filmades amb un criteri semblant. Una escena representa la fugida del protagonista. El cineasta, però, elimina la seva figura. I ens fa veure—en canvi—una successió de

camins i d'arbredes. Es a dir, allò que els ulls del protagonista veuen; allò que nosaltres veuríem, transformats en protagonista. Ens identifica amb ell.

Aquest tipus de narració subjectiva és encara més interessant al darrer film—gran film—de Jacques Feyder: *El Bes*. En *El Bes*, la protagonista—Greta Garbo—fa una declaració falsa davant un jutge. Cal que ella construeixi una falsedat que tingui una certa versemblança. Greta vacilla. Tota l'angúnia, tot el nerviosisme, tota la torbació i el dubte de la protagonista estan reflectits amb una claredat i un patetisme formidables. A la literatura li caldrien, per a expressar aquesta intensitat, unes quantes pàgines de diari íntim.

Es parla a un altre lloc, de deshumanització del gest. De cinema objectiu. Som al pol oposat. L'expressió subjectiva ens converteix el cinema en quelcom de profundament humà.

II

VALOR ESPIRITUAL DE LA «CAMERA»

1. *Mobilitat.*

El comte Hermann de Keyserling, dedica en un dels seus llibres fonamentals—vegi's a *El coneixement creador* la pàgina 86 de la traducció castellana que ha publicat Calpe—un breu instant d'atenció al fet cinematogràfic. En ell es mostra d'acord amb filòsofs i estètics quan expliquen que el triomf del cinema és degut, en primer terme, a fer descansar l'espectador. «En llegir un llibre, encara que sigui el llibre més insubstancial, diu Keyserling, cal pensar per poc que sigui; tota obra teatral obliga l'espectador a penetrar un camp de forces de tres dimensions. Al cinema s'elimina gairebé totalment l'activitat cerebral pròpia.

Es viu dins ell d'una faisó no molt diversa del somni.» Es suggestiva aquesta explicació que dóna l'illustre filòsof bàltic. Potser, però, amant de la paradoxa com és, Keyserling no arriba a precisar exactament l'abast de la seva afirmació, i la deixa surant dins una vaguetat un xic primària. De fet l'explicació de l'autor de *L'anàlisi espectral d'Europa* és acceptable en principi. Cal solament condicionar l'acceptació d'aquesta tesi mitjançant un estudi de les causes específiques que contribueixen a donar a l'espectador aquesta sensació de descans de què Keyserling ens parla.

Al meu entendre, la passivitat espiritual més o menys completa que l'espectador d'un film pugui assolir davant la seva projecció, no depèn pas de l'escenarista, de l'actor o del director. Depèn purament i exclusivament del *cameraman*.

Els homes que s'ocupen de cinema han passat per dues afeccions. Primitivament—primàriament—la *vedette* era l'objecte exclusiu de tot l'esforç atencional. Més tard tota la im-

portància fou assolida pel director. Era un procés lògic. I bé, jo crec que sense abandonar aquest aspecte primordial, caldria preocuparse una mica de la valor espiritual de la *camera;* sobretot en tot allò que produeix sense la pressió directa del director. En tot allò que, sovint, apareix com una pura realització mecànica, però que té un interès extraordinari.

Tot l'interès que la *camera* pot assolir per al cinèfil arrenca, naturalment, d'un fet: el de les possibilitats que la mobilitat atorga a l'objectiu. La meravellosa varietat d'*angles* visuals que aquesta mobilitat comporta.

La desagradable sensació monòtona que avui ens produeix un film d'avantguerra (deixem de banda la hilaritat que devem a un joc de contrastos) no és tant per la terrible quietud de la *camera*—teatre— com per la seva invariable posició central que converteix l'espectador en un ésser ideal situat al bell mig del rectangle de la pantalla.

La mobilitat de la *camera* permet, a més d'un seguit d'efectes plàstics al cineasta, una

meravellosa expressivitat. L'objectiu és un formidable instrument narratiu, l'us del qual estarà lògicament determinat pel procediment expositiu del cineasta.

Repetirem alguns conceptes. Al cinema—com a la literatura—la narració pot tenir un caràcter confessional, dins el qual el narrador fa de protagonista. També pot assolir una posició marginal, amb la qual l'expositor de l'acció es limita a remarcar-ne les evolucions. En el primer cas—*sols en el primer cas*—és possible acceptar l'afirmació feta per Apol M. Ferry segons la qual l'objectiu ha de tenir la mateixa inquietud que la retina. Gairebé res del que coneixem no respon *conscientment* a aquest criteri. Això no vol pas dir que aquesta incorporació de l'objectiu a la mirada—i a l'esperit—d'un dels actors—altrament molt difícil de realitzar—no ofereixi una sèrie magnífica de possibilitats que voldríem veure insinuades. La majoria de les vegades, però, l'objectiu no s'assimila a cap dels personatges, sinó que és un senzill instrument descriptiu

posat en mans del cineasta. La facilitat amb què assoleixi una determinada mobilitat—i dins d'ella un determinat ritme—provocarà amb més o menys fortuna un seguit de suggerències que estalviaran a l'espectador qualsevol cabòria inquisitiva i produiran aquella sensació de descans de què Keyserling parlava.

La mobilitat de la *camera*—allò que Dominique Braga anomena la *cinquena dimensió* del cinema com a instrument expressiu del cineasta suposa una necessitat *d'organitzar* aquella *realitat* circumdant—de què parlàvem. Per tant, d'establir-ne una *jerarquia*. Sabem, en efecte, que hi ha *objectes expressius* que un mitjà mecànic—el *gros plan*—remarca davant l'espectador, que hi endevina una trascendència determinada per la funció argumental. Sabem, per contra, que altres objectes—animats o inanimats—mereixen solament un discret segon terme. Aquesta missió jerarquitzant és precisament la que està encomanada a la *camera*—gairebé sempre per indicació del director. Hi ha també el moviment de

la *camera,* com a mitjà expressiu. Quan l'objectiu no es limita a recollir la imatge de l'objecte, sinó que el volta i el segueix. Això té sovint una valor subjectiva que podria assimilar-se al procediment confessional de la narració de què hem parlat més amunt. Recordem aquelles escenes de *I el món camina* a les quals la *camera* cerca d'una manera tan expressiva el seu insignificant protagonista perdut en mig del tràfec immens de Nova York. Podríem recordar també algunes escenes d'*Albada* i de *Piccadilly* [1].

* * *

Mobilitat de la *camera* en l'espai. Jerarquia dels objectes. Afegim ara: mobilitat de la *camera* en el temps. Possibilitat de fixar atencions en el moviment i de cercar-ne el detall

[1] Fins i tot deixant de banda l'interès argumental que pot assolir-se mitjançant la *camera,* caldria tenir en compte la possibilitat d'enriquiment de les valors plàstiques que l'habilitat d'un *cameraman* pot assolir, malgrat una direcció poc treballada. El cas recent de *La Bodega,* on cal adjudicar el noranta per cent de l'esplèndid resultat a una competentíssima tasca d'operador.

per la voluntat. Parlem del *ralenti*. (Podríem parlar de l'*accelerat*).

Al cinema el *ralenti* és a la idea de temps, allò que el *gros pla* és a la idea d'espai. El primer realitza la microscòpia del moviment de la mateixa manera que el segon ens dóna la de la matèria. Sublimació de l'estàtica en el primer cas. Sublimació de la dinàmica, en el segon.

2. *«Gros pla» i darrer terme.*

La conquesta de la majoria d'edat es lliga al cinema amb la conquesta de la profunditat de l'horitzó. Quan Griffith realitza la seva obra transcendent, la seva acció no es limita, com s'ha vingut dient, a acostar les figures a la *camera* fins a constituir el *gros pla*. Paral·lelament hi ha un moviment d'allunyament de les figures fins a aconseguir grans perspectives als fons de les quals hi ha objectes plàstics—homes, per exemple—que es mouen i prenen part de l'acció. Aquesta obra d'aprofundiment té molts punts de contacte amb un feno-

men que constatava Wölflin en els seus *Conceptes fonamentals de la història de l'art* [1]. Segons Wölflin el pas del segle XVI al XVII es realitza en la pintura per una conquesta—una penetració—de la profunditat. Els pintors del XVI situaven les figures en plans paral·lels a la tela; en un primer terme les figures. En un darrer terme el fons. Com si els objectes fossin estampats en una sèrie de telons successius. Els primitius del cinema feien moure les seves figures en un primer terme, paral·lel a la boca de l'*escenari*. Al fons, paral·lel també, el mur de l'habitació; o bé el paisatge, que no és ocupat mai pels personatges i que per tant *actua pràcticament com un teló*. Els pintors del XVII, remarca Wölflin, situen les seves figures segons una línia diagonal que va a un dels angles de l'horitzó, i eviten tant com poden de situar dues figures en un mateix pla. Griffith, per primera vegada—recordi's per exemple les escenes bèl·liques de la *Naixença*

[1] Versió castellana de J. Moreno Villa. Pàgs. 99 i ss. (Madrid, Calpe, 1924).

d'una nació—profunditza l'horitzó, i fa que prenguin interès fins les coses més llunyanes; les fecunda, cinematogràficament i les fa sortir del lloc circumstancial que els havien atorgat els primers cineastes.

El fet té una transcendència, perquè enriqueix l'*écran* i li dóna una complexitat. Si no ha estat objecte de lloança—com per exemple el *gros pla*—la seva aportació no ha pas d'ésser silenciada. L'ull aprèn a mirar, endinsantse en els paisatges cinemàtics, mentre hi cerca el tret expressiu, la vibració poètica o el document.

3. *Ritme.*

S'anomena ritme l'alternància harmònica entre els primers i els darrers termes. És objecte d'una tècnica especial—el *découpage*—que cal que sigui servida per allò que hi hagi de més fi en l'instint del cineasta.

III

LA NOSA DE LES PARAULES

Eugeni d'Ors encapçalava el seu llibre sobre Cézanne enyorant una perfecció de la nostra capacitat visual, tal com probablement era assolida pels homes del Renaixement. El mal ens ve d'un continuat exercici de l'abstracció. «D'ençà que Descartes va evaporar la física en la mecànica, i la mecànica en la matemàtica, el mal ha anat creixent» [1]. Patim una colla de segles d'intellectualisme desenfrenat, al curs dels quals cada signe imprès calia ésser vist en funció d'una idea abstracta. Es per això que el cinema—la pura expressió sensorial—ens retorna a una deliciosa infància mental. I és per això que el món es sent rejovenit i retorna a grans gambades al grafisme—a l'*affiche,* a la fotografia, a la plàstica—. «La nos-

[1] Caro Raggio, editor. Madrid.

tra consciència — diu Waldemar George—, atrofiada per una massa llarga activitat dins una civilització que desconeixia les dades immediates de la imatge, retroba, a favor de la fotografia i el cinema, arts de la visió, la seva acuïtat, la seva impressionabilitat» [1].

I bé. Hi ha un cansament mental en totes les nostres civilitzacions, per un excés d'intellectualisme. S'han esgotat ja tots els camins cercadors de novetat per vies de morbositat, cerebralisme, artifici, etc. Darrera cada troballa el món s'ha anat sentint cada vegada més envellit i las. La presència del cinema suposa ni més ni menys l'obertura d'un camí inèdit, no fressat mai per ningú dintre de la civilització. Suposa un retorn a la pura plasticitat expressiva de les pintures prehistòriques; el culte de la forma per a sentir-ne el goig. Una injecció de superficialitat riquíssima de suggerències en el moment en què acabaven d'esgotar-se tots els camins pregons.

[1] *Photographie, vision du monde* (*Arts et métiers graphiques*, XVI).

Si, carregant-lo de transcendència, estenem el nostre esguard damunt l'esquema cultural de la Humanitat, comprendrem la immensa valor d'aquest retorn a la superfície, clara i brillant, en un moment crític. En un moment en què la cultura intellectualista va perdent per a la massa el seu veritable valor. Les paraules han perdut, per l'ús de molts segles, el seu veritable sentit. Han esdevingut petits útils d'expressió limitadíssima. No pas símbols plens de valor. «Les paraules—diu Abel Gance—, dins la nostra societat contemporània, no inclouen mai la seva realització. Els prejudicis, la moral, les contingències, les tares fisiològiques, han pres als mots pronunciats la seva veritable significació. Es sempre el més hàbil, i no pas el més veritable, que s'expressa amb les millors paraules, i ja es valoren més els silencis que els mots. Solament els actes són encara prou d'acord amb la nostra psicologia» [1]. Pirandello—*Sei personaggi in*

[1] *L'Art Cinématographique,* II 4) "*Le temps de l'image est venu!*"

cerca d'autore—parlava de com entre el nostre jo autèntic i el jo dels altres s'estenia la reixa mentidera de les nostres paraules. Aquest text pirandellià podria servir-nos—de fet ens ha servit: *Hèlix*, 4—per a atacar en general totes les sinceritats literàries. Sinceritats que ens traeixen i ens porten engany. Tot això en un pla de perfecta inconsciència personal, naturalment. No hi ha en essència cap escriptor absolutament sincer. Menys que tots, és clar, malgrat les seves protestes, aquells pobres romàntics d'una *sinceritat* subjugada per qualsevol dring de música. Això a part. André Bréton, sent igualment aquesta inutilitat de la paraula: «... et mes paroles étaient le seul éventail que pour me dissimuler leur trouble je pusse mettre entre les visages et moi» [1]. Hi ha, doncs—hem triat textos ben distants—, un cansament visible de la paraula, de la pobra paraula cansada, gastada i envellida. Quan Joan Maragall volgué fer

1 *Poisson soluble*, 32 (*Manifeste du surréalisme*, II édition).

l'*Elogi de la Paraula* [1], va haver de cercar molt lluny per trobar paraules verges, carregades de sentit. Els artistes més inquiets del nostre temps senten d'una manera vivíssima l'angúnia de la paraula sense arestes, difícil de situar a l'engranatge mental, i preconitzen l'expressió del cinema. Mai no hi havia hagut tants escriptors que pintessin com ara [2]; mai tantes plomes havien cercat en la «camera» un mitjà expressiu més intens i sobretot més autèntic. Es defuig d'una manera marcadíssima el mimetisme per *aproximació* —metàfora, imatge poètica, estilització—i es cerca la visió exacta i crua de cada cosa.

Així, doncs, el cinema assoleix una màxima categoria. Cal expressar-se amb signes visuals, plàstics, purs. I bé. El cinema pot arri-

1 Maragall. *Obres en prosa.*

2 La tendència vers el grafisme és ben clara als *Calligrammes* amb els quals Guillaume Apollinaire i els seus deixebles cerquen d'ajuntar una valor plàstica a la valor abstracta de la lletra. Potser és un fenomen paral·lel l'assaig de E. Giménez Caballero amb els seus *Carteles;* intent de fer gràfiques unes conclusions crítiques, amb una intenció pedagògica per a multituds.

bar a això. Pot prescindir de la paraula. Si Jean Epstein vacillava una mica ara fa uns anys, avui podem dir, davant de realitzacions esplèndides, que per mitjà plàstic és possible expressar tota mena de sentiments. Buñuel ha dit tot el que hauria dit amb paraules un Bréton o un J. V. Foix.

(No oblidem que Bergson ha arribat a dir que tot sentiment profund escapa al verb. I Goethe: «L'òrgan amb el qual jo he comprès el món, és l'ull»).

La batalla està guanyada. Abel Gance podrà cridar foll d'entusiasme: *Le temps de l'image est venu!* [1]

* * *

I bé. En mig de l'entusiasme d'aquesta epifania ens caldrà cercar la serenitat suficient perquè ens preguntem: i la cultura antiga, la cultura de la paraula i de l'intellectualisme, la cultura de l'abstracció, ¿haurà d'ésser definitivament bandejada?

[1] *L'Art. Cin.*, íd., íd.

No. Caldrà que subterràniament camini paral·lelament a la cultura nova, la cultura antiga. No podem pas caure en el fetitxisme de les noves aportacions. S. M. Eisenstein, que no pot pas ésser sospitós en aquest aspecte, ho diu ben clar. Cal que el cinema sigui un pont entre el sentiment i la raó. Un enllaç entre el *llenguatge de la lògica* i el *llenguatge de les imatges* per tal de crear una *cinedialèctica*, portantveu de les noves aspiracions de la Humanitat.

GEOGRAFIA
BALANÇ

GEOGRAFIA. BALANÇ

L'aparició del cinema sonor ens permet de cloure definitivament la Primera Epoca del cinema. El cinema, ja constituït, superada la seva prehistòria vacil·lant, art pura i despullada progressivament d'influències alienes [1].

I bé. El balanç d'aquesta Primera Epoca ens porta a registrar tots els camins del cinema. Tota la seva àrea d'activitat. Tot el seu camp d'acció. A esquematitzar una geografia del cinema.

El cinema normal pot desenrotllar-se en dues direccions. Direcció endins i direcció en-

[1] La intervenció de la *fonogènia* en la *fotogènia* suposa un sotrac dins la història del cinema; transformarà—després d'un període de crisi—la seva essència, i en limitarà la universalitat de l'abast.

fora. El pol extrem de la direcció endins és el *surrealisme*. El pol extrem de la direcció enfora és l'*expressionisme*.

El primer cerca de reflectir—directament—estats d'esperit. El segon cerca de suggerir-los, mitjançant plasticitats fortament expressives.

Entre aquests dos pols—superrealisme, expressionisme—fluctua tot el cinema d'avui. Hi ha, certament, les influències alienes—literatura, música, teatre (music-hall, drama, opereta), pintura—; hi ha la vacil·lació primitiva; l'angúnia de la immobilitat, la misèria de l'*écran*.

Però, ben aviat, el cinema esdevé *cosa normal*, per via americana. Amèrica ha marcat, en tot moment, la normalitat cinematogràfica, que ha dut al *standard*. Alemanya dóna una empenta vigorosa. Defuig la normalitat, *direcció enfora*. Crea l'*expressionisme*—Robert Wiene, Fritz Lang, Pabst, Paul Leni—. França, concentra la majoria d'obres *direcció endins*. Man Ray, Hugnet, Luis Buñuel, creen

el superrealisme cinematogràfic, que ha donat —fins ara—resultats esplèndids.

Això—superrealisme, expressionisme—als extrems. Hi ha, a més a més, el control americà que normalitza les estridències de la producció dels directors europeus que emigren (Murnau, Feyder, Stroheim, etc.).

Hi ha el cinema francès—Gance, Dreyer, L'Herbier, Epstein, René Clair—més interessant per a un públic selecte que per a les grans multituds. Hi ha, remarcables, les temptatives de cinema pur — objectiu — realitzades per Henry Chomette i Eugeni Deslaw.

Itàlia ha mort, cinematogràficament [1]. Espanya ha produït, darrerament, un film interessant: *La Bodega*. A Escandinàvia es treballa fermament per tal d'acreditar una naixença, brillant en la persona de Víctor Sjostrom.

1 La seva producció més viva —sota l'empenta feixista— és dirigida al film documental. La crònica d'aquesta producció pot veure's a la Revista Internacional del Cinema Educatiu, que veu la llum a Roma, i reparteix edicions en quatre idiomes.

I Rússia. I, sobretot, Rússia—Eisenstein, Dziga-Vertof, Pudovkín—. Rússia, que ha donat la màxima genialitat al cinema. Rússia, que ens ha procurat espectacles d'una violència sublim. Tot el que hagi de capgirar-se, tot el que hagi de donar de sensacional i d'inèdit el cinema, ho deurem ara per ara al cinema soviètic. Rússia, clau del cinema futur [1].

[1] Sobre el cinema rus vegi's el llibre d'Alfred Kerr *Russische Filmkunst* (Berlín, Ernst Polak 1927). R. Marchand i P. Weinstein: *L'art dans la Russie nouvelle*: *Le cinéma* (París, Rieder) amb magnífiques ilustracions. Léon Moussinac: *Le cinéma soviétique* (París, 1928; *Les documents bleus*, nrf.). Id., íd.: *Notes sur le cinéma soviétique* (*Le Rouge et le Noir*, VIII, 1928), G. Charensol: *Panorama du cinéma*. (Pàgs. 141 i ss.). (París, Kra. 1930). Huntley Carter *The new theater and cinema of Soviet Russia*. (Londres, Chapman & Dodd Ltd., 1924). *Revue du cinéma*, núm. 14 (dedicat al cinema soviètic). Articles de Léon Pierre-Quint, Alexandre Dovjenko, Jacques Spitz, Cécile Pierrot, S. M. Eisenstein, G. V. Alexandreroff, Vsevold Pudovkín; opinions de Marcel Arland, Gabriel Audisio, Marcel Aymé, Benjamín Crémieux, Arnaud Dandieu, Pierre Dominique, Alfred Fabre-Luce, Paul Morand, André Salmon, i André Wurmser.

INDEX ALFABÈTIC

Albada, 96.
Apollinnaire (Guillaume), 104 n.
Arconada (César M.), 30, 46 n.
Arnoux (Alexandre), 32.
Art Cinematographique (*L'*), 32, 33, 46 n, 69 n, 72 n, 102 n, 105 n.
Ayala (Francisco), 32, 37.
Azorín, 47, 77.

Balasz (Béla), 40, 69.
Bergé (André), 46 n.
Bertini (Francesca), 67, 68.
Bes (*El*), 90.
Beucler (André), 32.
Bétove, 46 n.
Birot, 33 n.
Bodega (*La*), 96 n.
Braga (Dominique), 95.
Bragaglia, 70.
Bréton (André), 55 n, 103, 105.
Brisson (Adolphe), 33-34.
Buñuel (Luis), 39, 57, 81, 105, 111.
Burchartz (Max), 47 n.

Cahiers du mois, 33 n, 46 n, 58 n.
Camba (Julio), 59.
Cami, 59.
Chaplin, 30, 68, 72.
Charensol, 33 n, 113 n.
Chien andalou (*Un*), 57.
Cine Magazine, 33 n.
Chomette, 75, 112.
Clair (René), 58 n, 112.
Close Up, 33 n.
Cocteau (Jean), 46 n.
Comoedia, 33 n.
Crapouillot (*Le*), 33 n, 46 n, 47 n, 72 n.

Dalí (Salvador), 44 n, 57, 78.
Delluc (Louis), 33 n.
Descartes, 100.
Deslaw (Eugene), 112.
Diamant-Berger, 33 n.
Dickens (Charles), 59, 60.
Dulac (E. A.), 77, 78, 89.
Dziga-Vertoff, 112.

Eça de Queiroz, 59.
Eisenstein, 106, 112.
Epstein, 33 n, 43, 44, 55, 64, 75, 78, 105, 112.
Etoile de mer (*L'*), 57.

Fernández Cuenca, 33 n.
Fernández Flórez, 59.
Ferry (Apol M.), 89, 94.

Feyder (Jacques), 90.
Foix (J. V.), 105.
Fréjaville, 70 n.

Gaceta Literaria (*La*), 33 n, 46 n, 48 n, 57 n, 69 n.
Gance (Abel), 32, 33, 82, 102, 105, 112.
Garbo (Greta), 30, 90.
Gariazzo, 71 n.
Gasch (Sebastià), 46 n.
George (Waldemar), 47 n, 101.
Giménez Caballero (Ernesto), 106 n.
Goethe, 50.
Gómez de la Serna (R.), 59.
Gómez Mesa, 60 n.
Goudal, 56.
Griffith (D. W.), 33, 39, 96, 98.

Halleluja, 82.
Hugnet, 57 n, 111.
Huntley Carter, 113 n.

Jannings (Emil), 75, 76, 77.
Jousse (Marcel), 66.

Keaton (Buster), 68.
Kerr (Alfred), 113.
Keyserling (Hermann de), 91, 95.

Lafuente, 69 n.
Laglenne, 46 n.
Lamblin, 55.
Lang (André), 33 n, 69 n.

Lang (Fritz), 39, 82, 111.
Léger (Fernand), 46 n, 74.
Leni (Paul), 39, 78, 111.
Levinson (André), 32, 33, 46 n, 48, 69 n.
L'Herbier (Marcel), 32, 48 n, 55, 65, 112.

Maciste, 31.
Mallet-Steveus (Robert), 46 n.
Mans, 79.
Maragall (Joan), 103.
Marchand, 113 n.
Martin (Frank), 46 n.
Martínez de la Riva, 33 n.
Maupassant (Guy).
Metropolis, 82.
Miklos Bandy, 79.
Mille (Cecil B.), 76.
Miomandre (Francis de), 48 n.
Mirador, 33 n.
Miró (Joan), 54.
Moana, 87.
Moneda Rota (La), 31.
Moore (Tom), 67.
Moreno Villa, 97.
Morente (M. G.), 41 n.
Mosjoukine (Joan).
Moussinac (León), 32, 113 n.
Murphy (Dudley), 74.

Naldi (Nita), 77.
Napoleón, 82.
Novelli (Amleto), 67.

Obey (André) 46 n, 47 n.
Ors (Eugeni d'), 42 n, 49, 100.
Ortega y Gasset (José), 22.

Pabst, 111.
Pagá de Tahití (*El*), 87.
Palau (Josep).
Pirandello, 102.
Piscator (Erwin), 70 n.
Pitigrilli, 59.
Porten (Henny), 69 n.
Poulaille (Henry), 30.
Pour vous, 33 n, 46 n.
Prévost (Jean), 72.
Pudovkín, 79, 81, 112.

Quesnoy, 46 n.

Ramain (Paul), 46 n.
Ray (Charles), 67.
Ray (Man), 39, 57.
Revista Internacional de Cinema educativo, 37, 46 n. 1, 112 n.
Revue du Cinéma, 33 n, 113 n.
Reyes (Alfonso), 28.
Rilke (Rainer Maria), 79.
Roig i el Negre (*El*).
Rops (Daniel), 46 n.
Rouge et le Noir (*Le*), 33 n, 46 n, 55 n.
Roux Parassar, 46 n.

Schwob, 32, 47.
Sherriff, 70, n.

Sjostrom, 112.
Simon Gérard, 67.

Talmadge (Norma), 68.
Tempestat a Asia, 81
Togores, 47 n.
Torre (Guillermo de), 46 n.

Van Dyke, 87.
Varieté, 76, 78.
Vela (Fernando), 32, 40, 69.
Vidor (King), 39, 82, 96.
Vuillermoz (Emile), 32, 46 n, 47.

Wiene (Robert), 111.
Wong (Anna May), 89.
Worringer, 41, n.
Wölflin, 97, 98.

Zweig (Stephan), 47 n, 77.

PUBLICACIONS DE «LA REVISTA» N.º 84

4 PESSETES