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.