

## SILENT FEATURES. THE DEVELOPMENT OF SILENT FEATURE FILMS 1914-1934

Steve Neale (ed.)

Oxford

University of Exeter Press, 2018

334 páginas



El desarrollo del largometraje a principios de los años diez del siglo XX está unánimemente considerado uno de los hitos principales de la llamada institucionalización cinematográfica. Este formato aparece como la piedra angular del sinónimo tradicional de *cine* construido entonces en torno al espectáculo mayoritario protagonizado por una película de larga duración consagrada a la ficción narrativa, proyectada a oscuras y con el público en silencio, dentro de una sala fija destinada en exclusiva a la exhibición filmica. Aunque no cabe duda de que la reflexión sobre la lógica histórica que lleva a la existencia del largometraje hace décadas que está hecha y asentada, uno tiene la sensación de que todavía queda por acabar de reflexionar sobre otro tipo de lógica, la interna de la película, que explique el paso de sistemas de representación aplicados a duraciones que medimos por minutos a otros aplicados a duraciones de horas. ¿En qué consistió esa implosión? ¿Consistió en un salto vertiginoso como el dado por cineastas como Griffith o tuvo más de transición gradual como parece indicar la existencia de

diferentes duraciones asociadas en ese periodo a la idea de largometraje? ¿Qué se transformó exactamente dentro de los sistemas de representación?

Ahora que el sinónimo tradicional de cine lleva tiempo muerto y enterrado sería un momento idóneo para acabar de analizar con toda la perspectiva necesaria esa implosión. A ello parece apuntar el subtítulo del libro *Silent Features* editado por el influyente estudioso cinematográfico Steve Neale, cuando se refiere al desarrollo del largometraje en el periodo mudo entre 1914-1934. Pero la introducción de Neale apunta en otra dirección, al menos en parte, al plantear un objetivo más abierto: ocuparse de un conjunto de *feature films* en el que se dan cita un grupo de poco tratados hasta ahora y otro de más tratados pero analizados aquí en sus aspectos menos atendidos. En total, diecisiete estudios correspondientes a quince largometrajes y dos seriales abordados respectivamente por dieciséis autores —Neale se encarga de dos textos— y donde las conclusiones específicas sobre el largometraje que pudieran arrojar quedan de la mano del lector, dado que el editor se concentra en sustanciar al principio del libro las aportaciones particulares de cada uno de los capítulos en relación al contexto de las respectivas décadas.

Así las cosas, la obra dibuja un terreno de juego muy amplio. En lo cronológico, establece un arco temporal que va de principios desde los años diez hasta mediados de los treinta, comenzando con el estudio del film francés *Germinal* (Albert Capellani, 1913) y finalizando con el del japonés *Callejón sin salida* (*Kagiri naki hodo*, Mikio Naruse, 1934). Entre uno y otro, además de estas dos cinematografías, encontraremos casos de las de Italia, Estados Unidos —en sus centros tanto de New Jersey como de Hollywood—, Suecia, Alemania, Unión Soviética, Gran Bretaña y China. Y a títulos tan reconocidos y ampliamente estudiados como *La carreta fantasma* (*Körkarlen*, Victor Sjöström, 1921), *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, Fritz Lang, 1922), *El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, Ernst Lubitsch, 1925) o *Alas* (*Wings*, William A. Wellman, 1927), les acompañan otros menos transitados pero de indudable interés como *The Wishing Ring: An Idyll of Old England* (Maurice Tourneur, 1914), *El tumbón* (*Lazy Bones*, Frank Borzage, 1925), *Miss Mend* (Mucc Mettò, Boris Barnet / Fedor Otsep, 1926), *Palais de Danse* (Maurice Elvey, 1928) o *Love and Duty* (*Lian'ai yu yiwu*, Bu Wancang, 1931).

Paradójicamente, a este mapa que apunta en tantas direcciones y parece anunciar una inmersión no sólo en suce-

sivas épocas filmicas sino también en la idiosincrasia de muy diferentes cinematografías nacionales y distintas metodologías para estudiarlas, le corresponde una casi férrea ortodoxia teórica que coloca en su centro los trabajos de quienes, por otro lado, tal vez más interés hayan demostrado en contestar a las preguntas que hemos planteado al principio sobre el surgimiento del largometraje. Ellos no son otros que David Bordwell y Kristin Thompson, autores profusamente citados a lo largo del libro, especialmente a cuenta de su obra conjunta con Janet Staiger *El cine clásico de Hollywood* (Barcelona, Paidós, 1997) y también, en el caso del primero, de *La narración en el cine de ficción* (Barcelona, Paidós, 1996). Su reiterada presencia en la gran mayoría de los textos, comenzando por la propia introducción, denota el planteamiento neoformalista del proyecto en su conjunto, el cual a su vez se traduce en un patrón de análisis compartido por prácticamente todos los autores participantes. La investigación sobre el estilo cinematográfico se convierte en el *leit motiv* principal del libro, aunque haya determinados trabajos que apunten en direcciones subsidiarias de la idea de estilo, como por ejemplo el modelo de actuación de los intérpretes en los textos de Ben Brewster —*Germinal*— y Lea Jacobs —*Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1915)— o distintos aspectos relacionados con las tan espectaculares como definitorias secuencias aéreas de *Alas* en la aportación de Sara Ross. De este modo, el análisis de la estructura narrativa y del montaje, bien de una película en su conjunto o de una secuencia determinada pero representativa del estilo general del film, se convierten en las principales herramientas de trabajo de los autores, a veces con un protocolo tan parecido entre unos y otros que provoca que el libro transmita como proyecto cierta sensación repetitiva, más allá del indudable valor individual de muchas de las aportaciones que lo componen. Al mismo tiempo, este patrón de análisis resulta ser la llave que libera unos resultados que ayudan a caracterizar las décadas tratadas, respecto a las cuales los films estudiados son considerados, más que por su condición de largometraje, como ejemplos que apoyan o no determinadas líneas de producción de cada época. El resultado que destaca sobre los demás arroja una especial reflexión sobre lo que ocurría en el panorama internacional del cine desde finales de los diez y a lo largo de los veinte, el cual Steve Neale entiende como un excitante contexto marcado por los experimentos estilísticos, numerosas tendencias y movimientos, así como diferentes corrientes críticas y teóricas. Tal vez el ejemplo más claro de esta

reflexión lo constituya la atención del libro a lo que estaba sucediendo en un Hollywood inmerso en su viaje al sistema clásico, tema protagonista de diferentes capítulos. Así lo vemos a través del tratamiento dado a un film de mediados de los diez que, aunque de manera irregular, ya apunta en la dirección del estilo clásico en sus modos de producción y estilo, como *The Whising Ring* —abordado por Rebecca Genauer—. También a través de los textos dedicados respectivamente a un melodrama que se escapa de las tendencias de producción y modelo de estructura narrativa del momento como *El tumbón* —del que se ocupa Scott Higgins— o a una comedia tan anticlimática como *El forzado* (*The Strong Man*, Frank Capra, 1926) —estudiada por Joe Kember—, en contraposición a los textos que analizan ejemplos muy representativos del tipo de film deseado por la meca del cine a partir de mediados de los veinte, como la tan elegante como acerada comedia de Ernst Lubitsch *El abanico de Lady Windermere* —de la que se ocupa el propio Neale— o el melodrama con estrella del *star-system* incluida —nada menos que Greta Garbo— *El beso* (*The Kiss* Jaques Feyder, 1929), sobre el que, no obstante, Patrick Keating argumenta su naturaleza original de artefacto autorreflexivo respecto al engaño que suponían el estilo y el modelo de narración desarrollado por el Hollywood de la época.

Por supuesto, asoman más intereses en las páginas del libro. Entre los que nos parecen más relevantes está la atención prestada a los seriales mediante el estudio de su montaje en los casos del alemán *El Doctor Mabuse* —de nuevo a cargo de Neale— y el soviético *Miss Mend* —analizado por Vincent Bohlinger—. O a partir de este último ejemplo, la influencia de Hollywood sobre las películas de otras cinematografías, al que habría que sumar los casos de la china *Love and Duty* —por Anne Kerlan— o la japonesa *Callejón sin salida* —por Lisa Dombrowski—. Es precisamente en el tratamiento a esta película y en *He nacido, pero...* (*Umarete wa mita keredo*, Yasuhiro Ozu, 1932) —por Alex Clayton— donde también vemos asomar el interesante tema de las consecuencias de la convivencia de las últimas películas mudas con las primeras sonoras, al que se suma el estudio sobre la británica *Picadilly* (E.A. Dupont, 1929) —realizado por Jon Burrows—, igualmente un ejemplo apasionante de un argumento que entra y sale de las páginas del libro: la creación del «estilo internacional» que se fraguó en Europa a partir de determinado momento de los años veinte. En la lista de deseos, apuntamos, entre otros, que el li-

bro hubiera llevado más lejos el enorme potencial de la investigación de los años diez en su condición de fábrica del largometraje, como bien demuestran los ensayos dedicados tanto a *The Whising Ring* como a *L'Enfant de Paris* (Léonce Perret, 1913) —a cargo de Heather Heckman—. Pero, claro, lo que hubiéramos deseado encontrar en *Silent Features. The Development of Silent Feature Films* —una obra sobre las transformaciones internas de las películas en su paso de las prácticas propias de los

orígenes a las del cine institucionalizado— no tiene por qué coincidir con lo deseado y realizado por el editor Steve Neale —una valiosa recopilación de análisis sobre largometrajes filmados entre 1914 y 1934, escritos de manera casi programática desde la óptica neoformalista—. Neale ha cumplido su objetivo con creces.

***Daniel Sánchez Salas***