

Les dones guionistes dels anys vint

Giuliana Muscio



Si ens fixéssim en els crèdits de les pel·lícules nord-americanes dels anys vint, un element ens cridaria l'atenció automàticament: tal com Richard Corliss va escriure, «els guionistes més destacats de la indústria eren molt majoritàriament dones». Aquestes guionistes van escriure més d'un terç, o fins i tot el 50 %, de les pel·lícules mudes nord-americanes: les dades exactes no es coneixen perquè l'acreditació era desigual i asistemàtica i predominava el treball per compte propi. I algunes van tenir un èxit professional extraordinari: **Frances Marion**, amb uns 300 guions, inclosos alguns dels millors papers per a Mary Pickford i totes les estrelles del moment, va rebre dos Oscars; **Anita Loos**, autora de la novel·la satírica experimental *Els senyors les prefereixen rosses*, va començar a escriure per a Griffith, després va escriure el personatge còmic de la primera època de Douglas Fairbanks, va inventar el concepte de «vampiroessa virtuosa» per a Constance Talmadge i va crear la caçafortunes Jean Harlow als anys trenta; **June Mathis** va descobrir Valentino i el va llançar cap a la seva carrera brillant, va preparar la producció de *Ben Hur* per al rodatge a Itàlia (1925) i va ser tan fonamental per al sistema que Sam Goldwyn va signar una assegurança d'un milió de dòlars a favor seu; a partir del 1916 **Jeanie MacPherson** va escriure gairebé totes les pel·lícules de Cecil B. DeMille i va ser l'artífex de la seva afició per l'erotisme sadomasoquista; **Lenore Coffee** va escriure sobretot pel·lícules per a dones i va ser una «doctora de guions» capaç de resoldre qualsevol problema narratiu; **Agnes Christine Johnston** va escriure comèdies

sentimentals lleugeres mentre criava tres fills; **Clara Beranger**, molt instruïda, escrivia amb William De Mille i s'hi va casar; la pionera **Lois Weber** era actriu, guionista i una de les primeres directores i feia pel·lícules amb consciència social.

Hi ha factors socioculturals i industrials que expliquen aquest fenomen (gens estudiat). Al cinema tot acabava de començar i no hi havia cap professió estandarditzada: el format encara s'havia de crear. Les idees per a les històries o els esquemes de les trames s'agafaven de textos literaris o teatrals ja existents, s'obtenien per mitjà de concursos a les revistes o bé els escrivien els membres de la companyia. Moltes de les primeres contribucions a aquestes «històries» les van fer dones, ja que el gènere no era cap impediment perquè el cinema encara es considerava una «feina de poc valor». De fet, els representants de les formes més elevades de cultura, és a dir, el teatre i la literatura, no hi eren; en canvi, les escriptores ja havien assolit una posició en la literatura sentimental, enviant històries a les revistes populars des del segle XIX i establint un precedent important que portava l'experiència a un altre àmbit de l'activitat narrativa. Escriure guions atreïa les dones, especialment les que treballaven per compte propi des de casa. Segons la recerca, els primers premis a la millor «idea per a una història» els van guanyar dones.

Els productors o directors portaven la història del paper a la pantalla, mentre que els ajudants de plató escrivien les escenes, l'acció, els diàlegs i les indicacions de rodatge. Els deien «les noies del guió» perquè moltes eren dones.

A principis de la dècada de 1900, era fàcil satisfer el públic popular del cinema amb pel·lícules d'una bobina plenes d'acció i moviment. Però el 1912 a Europa ja hi havia llargmetratges i un star-system. A mitjan dècada de 1910, els «independents» amb una ment més oberta (que esdevindran els magnats dels estudis tal com els coneixem) van conquerir la indústria i van començar a crear un star-system nord-americà i a allargar les pel·lícules.

Els llargmetratges s'havien de planificar al detall i havien de disposar d'un pressupost.

Segons l'historiador del cinema Lewis Jacobs, el guionista, director i productor Thomas Ince va concebre un format de guió amb indicacions precises pla per pla, en què escrivia l'advertència: «Rodeu-ho tal com s'ha escrit» per assegurar tant el guió com el pla de producció. La supervisora June Mathis va reforçar la relació entre guionista i director, detallant els plans i imposant el vestuari, les localitzacions i el repartiment.

Al cinema mut, amb poques excepcions, les actrius eren molt més taquilleres que els actors i es feien pagar la popularitat: el 1920 Mary Pickford guanyava un milió de dòlars l'any. Sovint el poder de l'estrella era sinònim de producció independent o, com a mínim, d'una companyia treballant en exclusiva per a l'actriu. L'actiu fonamental era la guionista, en aquest cas, Frances Marion, que va crear per a ella la imatge de «núvia d'Amèrica» dinàmica i tendra.



Lois Weber

En termes més generals, per atreure un públic més ampli, els independents havien d'arribar a la classe mitjana i, en la cultura WASP dominant, aquest objectiu implicava apropar-se a les dones. En una societat en què els homes treballen en el context de l'ètica calvinista de guanyar diners i tenir èxit, les dones tenen un paper clau a l'hora de definir els espais públics i privats, ocupant-se de la llar i la família, però també controlant institucions socials com l'escola, la vida social i religiosa i, sobretot, el temps de lleure. Les guionistes podien donar respectabilitat al cinema.

En el període de transició del cinema mut al sonor, un nombre considerable de dones va trobar feina de redacció de guions als estudis i també per compte propi. En aquella època, al plató encara hi havia un equip cooperatiu i tothom (especialment les dones) feia una mica de tot, sense una divisió rígida de les tasques ni cap necessitat de tenir currículum d'escriptor.

A banda dels seus inicis com a noies del guió, o creadores d'idees per a històries, algunes escriptores van entrar en la producció cinematogràfica des del teatre, com a dramaturgues o com a actrius. Frances Marion havia tingut papers principals al costat de Mary Pickford abans de començar a escriure guions per a la jove actriu; Jeanie MacPherson feia d'extra a les pel·lícules de D. W. Griffith; de jove, June Mathis havia fet el paper de noia ingènua a les comèdies musicals i havia protagonitzat obres de teatre; June Murfin va anar a Nova York per fer d'actriu i allà (amb Jane Cowl) va escriure *Lilac time* i *Smilin' through* abans d'esdevenir guionista; Bess Meredyth, coautora de *Ben Hur*, havia estat actriu còmica deu anys abans; Marion Fairfax, formada a Chicago, sempre sortia corrent de l'escola per pujar a l'escenari. Com les seves amigues del teatre popular, entre les quals hi havia June Mathis i Mary Pickford, Anita Loos va ser actriu infantil, va fer gires amb companyies de repertori, va viure a pensions i va conèixer tota mena de gent. La seva experiència als escenaris donava a aquestes guionistes un coneixement directe del gust del públic popular i el procés interpretatiu que els permetia «sentir» els papers per a les estrelles. A través del teatre també coneixien el drama popular nord-americà, fet que en el seu ofici era més rellevant que les competències literàries.

La transició dels curtsmetratges populars d'una bobina als llargmetratges més conformes al gust de la classe mitjana que es projectaven a millors cinemes va començar a mitjan dècada de 1910 i als anys vint va donar lloc a un públic majoritàriament femení: un 75 %, segons es va publicar a *Photoplay* el 1924. Per tant, el paper de les dones en l'escriptura de guions es podia considerar tant una reacció a la composició del públic com un estímul per arribar-hi. De fet, es

diu que l'expert productor Samuel Goldwyn va afirmar que «aproximadament el 50 % del públic de les pel·lícules està format per espectadors. Per això, és natural que les dones siguin millors guionistes. Coneixen millor que els homes els trucs que capten la ment femenina i les petites coses que atreuen tota mena de públic».

Les guionistes van legitimar la feina d'escriure per a la pantalla en un moment en què encara no era una disciplina i van tenir un paper important en la creació de l'ofici, des de la trama fins a la continuïtat. La història, el guió, es va convertir en el nucli de la producció cinematogràfica nord-americana fins al punt que, a la Kalem, l'actriu i guionista Gene Gauntier guanyava més diners que el director Sidney Olcott. Ben aviat les guionistes van donar visions constructives sobre la redacció de guions, amb els manuals que publicaven o assessorant les revistes per a fans.

Des de la «idea per a la història» fins a un text en què es descriuen les escenes principals, en poc més d'una dècada, el format es va estabilitzar com a «guió». A l'article «Blueprints for feature films: Hollywood's Continuity Scripts», Janet Staiger sosté que entre el 1908 i el 1917 «la durada més llarga de les pel·lícules i el desig de tenir pel·lícules ben fetes amb fluïdesa narrativa es va traduir en el pas del guió teatral al guió de continuïtat». En poques paraules, es va deixar d'il·lustrar la història escena a escena per escriure un text estructurat basat en els personatges i les seves motivacions, amb la descripció de l'acció pla per pla i el diàleg en forma d'intertítols: el guió tal com el coneixem.

La professió

A mitjan dècada de 1910, l'escriptura de guions va adquirir una forma especialitzada en la producció cinematogràfica nord-americana, amb una descripció visual de l'acció i breus intertítols per a la informació narrativa o els diàlegs necessaris. També incloïa indicacions tècniques per als plans (com ara primer pla, pla general, etc.).

Els guionistes feien un seguiment de la pel·lícula al llarg de tot el procés i construïen el projecte al voltant d'una estrella o dins d'un gènere concret, des de la seva concepció fins al producte acabat. El director només intervenia en el rodatge i no participava en l'edició. En canvi, els guionistes no deixaven de treballar en la pel·lícula un cop acabat el guió, sinó que sovint es quedaven al plató per escriure les frases que s'havien de llegir als llavis dels actors i no estaven incloses en els intertítols o per introduir canvis a mesura que avançava el rodatge. El retolista, que componia els intertítols, participava en l'escriptura dels guions i en l'edició, quan les pel·lícules mudes encara es podien modificar afegint un rètol per resoldre un problema narratiu. De fet, el terme «continuïtat», que es fa servir per indicar el guió en aquest període, evoca els diferents moments en què l'escriptura i la producció cinematogràfiques s'intercalen, dins d'una organització continuada de la història i la pel·lícula, sota la responsabilitat del guionista. Així doncs, el guionista tenia una funció molt més articulada que el director en la producció de les pel·lícules mudes nord-americanes. El tipus de feina que duïen a terme els guionistes i la seva presència constant durant la producció de la pel·lícula impliquen un model de producció basat tant en la relació entre la història i l'estrella com en l'estreta col·laboració entre el productor i el guionista, els dos punts forts del cinema de Hollywood.

A vegades els guionistes ocupaven llocs de poder dins de la jerarquia dels estudis, semblants als dels productors. Era el cas de June Mathis i Frances Marion, que s'encarregaven de formar estrelles i tenien veu i vot als càstings i a l'hora de triar els directors. En els seus contractes també es fa palès que sovint s'encarregaven de redactar el material publicitari per al llançament d'una pel·lícula o d'una estrella. De fet, hi havia una forta interrelació entre la història que s'explicava i la publicitat de la pel·lícula, en un sistema que optimitzava el treball narratiu i l'*star-system*, que és la frontissa entre l'imaginari filmic i la distribució cinematogràfica, a través de la ploma del guionista.

No tots els estudis contractaven guionistes amb una perspectiva d'igualtat d'oportunitats:

mentre que els homes gaudien d'una posició privilegiada a la Warner, la MGM anava en la direcció contrària, amb una enorme presència de dones pel conjunt ampli i variat d'actrius amb contracte. A l'article «The scenario they want» (Photoplay, 1916), la companyia Famous Players explicava la idea que l'estudi tenia pel que fa a l'escriptura de guions. Volien idees per a una pel·lícula de cinc bobines ambientada als Estats Units moderns, amb un fort interès romàntic. Les trames s'havien d'adaptar a les seves actrius. No volien històries sobre guerres, problemes laborals, política ni drames costumistes. Ni tampoc històries en què les drogues, l'alcohol o la immoralitat tinguessin un paper destacat. «Ara mateix no comprem històries que requereixin estrelles masculines. Les trames amb final trist no ens interessien.» D'això tractava gran part del cinema mut nord-americà i les guionistes van tenir un paper essencial en el desenvolupament dels seus elements principals: la història i la manera d'explicar-la en relació amb l'actor, amb narratives cada cop més articulades.



Agnes Christine Johnston

El 1923 la revista Photoplay va reconèixer el paper de les guionistes en el cinema i el va divulgar a l'article «How twelve famous women scenario writers succeeded in this profession of unlimited opportunity and reward». S'hi feia referència a Clara Beranger, Ouida Bergère, Sada Cowan, Beulah Marie Dix, Marion Fairfax, Anita Loos, Frances Marion, June Mathis, Jane Murfin, Olga Printzlau, Margaret Turnbull i Eve

Unsell. «Totes són dones normals i corrents — deia la frase introductòria—. No són “artistes” temperamentals, ni feministes avançades amb els cabells curts, ni noies que s'apunten a modes passatgeres. Només són dones normals amb una bona educació i capacitat d'adaptació que han descobert el truc d'escriure i entenen l'esperit del cinema.» La base d'aquesta història rau en aquestes paraules: dones normals (és a dir, ni feministes ni intel·lectuals), flexibles, però sobretot capaces d'entendre «l'esperit del cinema» de l'època.

La publicitat dels estudis i les revistes per a fans s'asseguraven que les escriptores apareguessin públicament com un factor important en la creació d'una «millor imatge» per al que s'havia considerat un mer entreteniment per a les classes més baixes i esborrant qualsevol tret transgressor o massa avançat de les seves biografies (cosa que complica força treballar en aquestes biografies avui).

Moltes d'aquestes guionistes van començar la seva carrera en una època en què el nombre de dones que anaven a treballar i tenien una professió, ensenyaven i feien feines d'oficina va créixer moltíssim. Algunes van estudiar a la universitat i en general tenien una bona formació en comparació amb el conjunt de la població. Joves, blanques i normalment de classe mitjana, eren un reflex de la demografia laboral de l'època. Centrades en les seves carreres, físicament actives i independents, anaven a cavall, practicaven esports a l'aire lliure, anaven «motoritzades», sortien a caçar i, fins i tot, sabien pilotar avions (MacPherson, Marion). La seva manera de vestir cridava l'atenció: a la feina portaven pantalons, corbates i fins i tot botes, i a les festes, vestits moderns i elegants.

Les guionistes van convertir l'escriptura de guions en una professió i van tombar moltes hipòtesis sobre el treball femení. Van qüestionar la idea del treball femení com una activitat a temps parcial a canvi d'una «petita paga» i compaginaven les obligacions maternals o conjugals amb la feina al plató. Ocupaven llocs de poder per sobre dels homes i rebien uns salaris astronòmics, amb carreres independents fora de la llar.

La modernització

El treball de les guionistes tenia un fort impacte social, perquè exercien un paper essencial en la modernització de la societat, pel tipus d'històries que escrivien o bé per la seva presència en la indústria cinematogràfica, un mercat laboral peculiar i visible. Les revistes per a fans sovint els dedicaven articles en què s'explicava la seva feina i se'n publicaven fotos, fins i tot a la crònica rosa, i es donava a conèixer aquesta oportunitat laboral respectable (en contraposició a la interpretació) per a les dones de Hollywood.

Després de la Primera Guerra Mundial es van accelerar els processos de modernització, la complexa transició cap a la urbanització i la cultura de massa, de l'època victoriana cap a l'era del jazz, un procés cultural centrat en les dones, que s'allunyaven de les heroïnes victorians victimitzades per convertir-se en noies flapper (noies alliberades). La presència d'aquestes dones en l'escriptura de guions per al cinema mut es pot explicar per la història del mitjà, en la seva cerca d'un públic burgès, i també per la tendència de la història del pensament, en concret, la centralitat de les dones en la cultura victoriana. De fet, Hollywood aprofitava les habilitats i els talents específics del gènere de les guionistes per crear una extensa galeria de variants de personatges.

Com que «tot el que és personal és polític», tal com vam aprendre als anys seixanta, per estudiar la seva obra n'hauríem d'estudiar les biografies. Només algunes van escriure autobiografies, però ni aquests llibres ni les notícies publicades a les revistes per a fans no són gaire de fiar. A més, les seves filmografies són molt extenses, però gairebé totes les seves pel·lícules han desaparegut.

Tot i que triomfaven en la professió, les seves biografies revelen una cerca constant de la reconciliació entre els sentiments i el treball intens a Hollywood, entre la creativitat i les tasques domèstiques. D'altra banda, tot i que tenien un paper molt actiu en la producció cinematogràfica, la seva activitat no ha quedat registrada com un fenomen històric ni com una presència revolucionària o antagonista dins del sistema d'estudis. Ni tan sols les dones més

avantguardistes d'aquest grup eren «feministes» ante litteram. Però sempre van conservar el nom de soltera i a vegades ajudaven els seus companys. June Mathis es va casar amb el càmera Silvano Balboni i el va convertir en director de Hollywood; Frances Marion va transformar el seu atlètic marit, Fred Thomson, en un heroi dels westerns; Anita Loos va aguantar John Emerson i li va concedir generosament crèdits que haurien d'haver estat d'ella; Sonya Levien es va negar a traslladar-se de Nova York a Hollywood fins que l'estudi va acceptar contractar també el seu marit. Tot i que gaudien d'independència econòmica, la seva vida conjugal amagava profundes contradiccions. Els dos matrimonis de Frances Marion abans d'anar cap a Hollywood, així com el suïcidi de George Hill després de casar-se amb ella, i l'ingrés en un hospital psiquiàtric del marit d'Anita Loos, John Emerson, indiquen que la seva vida matrimonial aparentment feliç era més aviat una invenció dels articles publicats a les revistes per a fans i no la vida real.



Jeanie MacPherson

Amb un esperit de cooperació extraordinari i la seva capacitat per fer diverses tasques alhora, que els permetia treballar en activitats fragmentades sense impulsos narcisistes, les guionistes eren «orgàniques» per al sistema. No semblaven una amenaça dins del sistema de producció força patriarcal que caracteritzava la indústria del cinema mut. Però van innovar la cultura de l'època, i no només pel que fa al gènere. De fet, no només escrivien pel·lícules per a dones:

ben al contrari, practicaven tots els gèneres, des dels thrillers d'acció fins a les pel·lícules de misteri, els westerns i les «pel·lícules d'animals».

Malgrat tot, les guionistes mostraven molta solidaritat mútua i això les duia a cooperar en els mateixos projectes, però no presentaven un front únic i unificat en matèria de gènere. Segons la historiadora Nancy Cott, als anys vint «la cultura de la modernitat i la urbanitat va absorbir els reptes del feminisme i els va representar amb la forma de la dona nord-americana moderna». Tanmateix, Cott no s'adona que tota l'operació no era en mans de l'elit patriarcal, sinó d'un gran nombre de dones guionistes, responsables d'una producció eficient d'una visió hegemònica però sovint basada en contradiccions. A les seves pel·lícules i biografies, representen una diversitat que explica el seu impacte: les guionistes van crear una gran varietat de papers femenins, tant a les pel·lícules en què es descrivien situacions socials i es tractaven qüestions feministes (inclòs l'avortament) com en els melodrames retrògrads, plens de sacrificis i llàgrimes.

Als anys vint, les pel·lícules escrites per dones i interpretades per dives constituïen una introducció eficaça a les noves tendències i estils de vida: ensenyaven a besar, fumar, conduir, maquillar-se, vestir i seduir. L'istar-system difonia la moda i uniformitzava les dones de classe mitjana i les noies treballadores, que, com a *El preu de Hollywood* (1932), amb guió de Marion, es maquillaven i somiaven a convertir-se en estrelles des de la seva humil feina de cambres; el mateix que li va passar a Joan Crawford «a la vida real». Tal com va assenyalar el president dels Estats Units Woodrow Wilson, el consumisme era el camí cap a la democràcia.

El cinema, la literatura popular i les revistes per a fans s'adreçaven a les dones com a públic principal; reproduïen el «triumvirat de la feminitat tradicional dels Estats Units», és a dir, el matrimoni, la vida sentimental i el consumisme, i aprofitaven l'istar-system per aprofundir en la complexitat de l'emancipació econòmica i sexual de les dones, deixant molt espai per a la diversificació i la doble moral. Les diferències entre les guionistes pel que fa a personalitat,



Clara Beranger

competència professional i temes donaven peu a diferents respostes, una varietat necessària en un context històric tan complex. Les contradiccions també eren evidents en la vida i la trajectòria de les guionistes, que podien ser universitàries de casa bona o noies guapes que havien començat la seva carrera a la comèdia de vodevil.

Tal com s'explicaven a les revistes per a fans, que les descrivien com a possibles representants d'un estil de vida alternatiu al de les estrelles, les seves biografies es van convertir en un discurs públic singular sobre les dones que treballaven al cinema. Les revistes per a fans en publicaven fotos per demostrar que no eren dones perilloses, amb ulleres, intel·lectuals i masculines, sinó noies guapes, a vegades amb una mentalitat força independent i valentes, com Jeanie MacPherson quan es vestia de pilot, divertides, coquetes i amb els cabells curts i foscos, com Anita Loos, o dones afables, casolanes i amb tres fills, com Agnes Christine Johnson. Així doncs, una dona podia fer carrera i fins i tot guanyar més diners que el seu marit, sempre que estigués casada i no humiliés el seu cònjuge en públic.

Tanmateix, hi ha un aspecte del treball de les guionistes que cobra una importància extraordinària: aprofundint en el treball de les col·legues que escrivien ficció romàntica popular, van crear el concepte de matrimoni entre iguals, el matrimoni per amor, que donava a la vida matrimonial una funció més atractiva

i redefinia aquesta institució social en un moment en què perillava per les possibilitats d'independència econòmica de les dones. A més, als anys vint va sorgir una altra qüestió problemàtica, específica de les dones: les exigències sexuals. Tal com es llegeix a les notes dels censors sobre les noies flapper primer i les caçafortunes després, els personatges femenins transgressors es consideraven més perillosos i desestabilitzadors per a l'ordre social que els gàngsters. Associat amb l'entrada de les dones al mercat laboral, el desig d'una vida afectivosexual satisfactòria representava un gran canvi, gairebé una rebel·lió, quant a les actituds envers els estàndards de la classe mitjana en relació amb l'autoritat patriarcal i les normes en general. Aquest profund canvi social estava vinculat al cinema, i amb raó, perquè aquest mitjà salvava les relacions entre els antics estàndards de la repressió sexual i les noves possibilitats del desig. Sense haver de fer tornar el públic femení a una felicitat feta de vida domèstica, nadons somrients o un amor virginal victorià, en les seves pel·lícules es descrivia una vida familiar basada en l'amistat, la igualtat i una sexualitat satisfactòria, és a dir, un matrimoni entre iguals. Això no obstant, es veia un desig aparentment contradictori de tenir un «home fort» a les pel·lícules escrites per Jeanie MacPherson o s'identificava el desig d'un home «exòtic», capaç de seduir i dominar les dones, com en el xeic interpretat per Valentino. (Trobareu més informació sobre aquesta tendència al llibre de Giorgio Bertellin *Il Divo e il Duce*.)

Malgrat els elements sentimentals i sexuals que afegien tensió, el cinema proposava una política gradual per canviar la mentalitat i les actituds, saltant endavant amb comèdies que, amb tot, al final mantenien l'estatu quo o retrocedint amb drames en què la transgressió era castigada i es mostrava com la noia amant de la diversió es trobava en situacions cada vegada més perilloses i al final era rescatada per un antic xicot. En realitat, la noia flapper, amb vestits curts i cabellera curta, era una moda creada pel cinema i encarnada per Clara Bow. La historiadora Nancy Woloch apunta:

La noia flapper, amb un aire autocomplaent i independent, acaba representant el «punt de vista» de la seva generació [...] Jove, hedonista i sensual, porta la lluita per la igualtat del terreny polític al terreny social. L'actitud i la indumentària de la noia flapper oscil·len entre dos extrems: la versió actualitzada de la vampiressa, sensual i desinhibida, i la noia esportista, despreocupada i provocadora [...] Dues influències concretes, la universitat i el cinema, l'han ajudat a fusionar la nova moralitat amb els papers tradicionals.

De fet, el cinema va articular la imatge d'aquesta nova dona emergent i va crear la noia flapper o tot l'espectre de noves funcions de les dones: l'estudiant universitària, impregnada d'expectatives de matrimoni més que no pas d'un sentit de missió; la mestressa de casa moderna, que adoptava el paper de companya i consumidora; la nova professional i dona de negocis, que mirava d'integrar matrimoni i carrera, i la feminista postsufragista, a vegades involucrada en batalles pel canvi jurídic i constitucional i a vegades preocupada pel nou ideal d'independència econòmica. **Totes aquestes figures es representaven al cinema, sorgides de l'experiència en primera persona de les noies que escrivien les històries i de les noies que les interpretaven:** no en una reflexió mecànica, sinó més aviat d'una manera coral, expressaven experiències, desitjos i preocupacions que les dones del públic compartien.



June Mathis

El so

Amb l'arribada del so i, sobretot, amb l'organització més estricta del sistema d'estudis, el nombre de dones guionistes va disminuir considerablement. Els directors d'alguns estudis pensaven que els diàlegs s'havien de confiar a escriptors i dramaturgs, però molt aviat van descobrir que els diàlegs cinematogràfics exigien unes qualitats diferents. La introducció del so potser va generar dificultats per als professionals més antics, que no desitjaven ni volien aprendre els nous trucs del cinema sonor ni escriure diàlegs. Al mateix temps, a principis dels anys trenta, Frances Marion va ser oscaritzada per *The big house* i *El campió*; a la mateixa dècada va escriure pel·lícules com *El sopar és a les vuit* (George Cukor, 1933) i *Stella Dallas* (King Vidor, 1937). Jeanie MacPherson va escriure per a DeMille dues pel·lícules sonores singulars, molt interessants per la seva manera d'aprofitar les possibilitats del so: *Dynamite* (1929) i *Madam Satan* (1930). Lenore Coffee va fer una nova carrera escrivint per a Joan Crawford i Bette Davis. Anita Loos va «tornar» al cinema amb l'aparició del so. Però moltes dones guionistes no van arribar a la dècada de 1940.



Lenore Coffee

Si la majoria de dones guionistes del cinema mut no va arribar «al so» no va ser pel canvi tecnològic, sinó per motius socioculturals i institucionals. Els personatges comuns que descrivien, com l'esposa adúltera, la noia flapper i la caçafortunes,

eren molt contrastats pel sistema d'autocensura, l'aplicació del codi Hays, clarament més rigorós amb la sexualitat que amb la violència o el crim, fet que confirmava que als anys vint aquests personatges havien estat molt transgressors. Als anys trenta l'equilibri de gènere (l'equilibri entre els gèneres) aparentment es va inclinar cap a la supremacia masculina i l'acció, tot i que les dives encara tenien molt poder al cinema.

El motiu principal d'aquesta absència té a veure amb l'organització de la feina i la jerarquia de la producció. La construcció dels edificis dels guionistes (les oficines dels guionistes ubicades als estudis) i l'adopció d'uns horaris i uns calendaris laborals cada vegada més rígids, de 8 del matí a 5 de la tarda, van crear dificultats a les dones guionistes, que a vegades treballaven des de casa. La rígida divisió de les tasques imposada pel sistema d'estudis perjudicava la capacitat de les dones de treballar en equip i fer una mica de tot.

Els estudis es van convertir en estructures industrials més complexes, donaven cada cop més poder als productors i van fer que la relació basada en la cooperació entre guionistes i productors esdevingués una batalla pel poder creatiu. A més, les dificultats econòmiques que va patir el sector a causa del crac borsari del 29 també van afectar els salaris dels guionistes, que van crear el Sindicat de Guionistes dels Estats Units en una situació molt conflictiva. Frances Marion va ser secretària del sindicat al principi, però va desaparèixer quan la lluita aferrissada va esdevenir obertament política.

Però deixem que la mateixa Marion expliqui la trista història d'aquesta etapa:

Sabiem que els homes guionistes es queixaven de «la tirania de la dona guionista» suposadament imperant a tots els estudis d'aleshores i especialment a la MGM. Jo sempre havia col·laborat estretament amb els directors i els productors en els meus guions i, si ho demanaven, feia de guionista al plató i introduïa canvis al guió durant la producció. Però era evident que si un guionista volia mantenir el control sobre el que escrivia, s'havia de convertir en guionista-director o

guionista-productor. Escriure un guió s'havia convertit en alguna cosa semblant a escriure a la sorra mentre bufa el vent.

Però als anys vint les estructures narratives de les seves pel·lícules, la visió del món que transmetien, les seves pròpies biografies, tot i que no revelaven postures antagonistes, una «cultura de la resistència» en l'argot feminista, representaven la presència de les dones al principal mitjà de massa del moment, que va canviar l'actitud, el pensament i la iconografia del planeta i, en tan sols una dècada, va crear la cultura de la modernitat.