

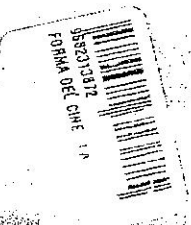
4.1.03 Cole

La forma del cine con El sentido del cine, por el renombrado director soviético, son considerados como declaraciones clásicas de la estética de la realización cinematográfica. La forma del cine reúne doce ensayos escritos entre 1928 y 1945 que muestran puntos clave del desarrollo de la teoría filmica de Eisenstein y en particular su análisis del medio del cine sonoro. Entre los ensayos se incluyen algunas reflexiones sobre el teatro Kabuki, "Métodos de montaje", "Una aproximación dialéctica a la forma del cine", "La cuarta dimensión filmica", "El lenguaje del cine" y "Dickens Griffith y el cine hoy". También se incluye una declaración sobre cine sonoro de Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov; "Notas del laboratorio de un director", escrita durante la filmación de Iván el Terrible, y todos los diagramas y fotografías de la edición original.

Sergei Eisenstein nació en Riga en 1898. En 1925 conquistó la fama con su película muda El acorazado Potiomkin. Creador a los 26 años de La huelga —una de las expresiones cinematográficas más importantes de la historia del cine—, fue soldado voluntario del Ejército Rojo en 1917, entusiasta forjador del Proletkult en 1920, colaborador y crítico de Meyerhold, profesor y teórico del Instituto de Cine de Moscú. Aunque sólo pudo realizar seis películas completas antes de su muerte, en 1948, está considerado como uno de los más influyentes cineastas y teóricos del cine de nuestro tiempo.

\$940

\$ 300



ISBN 968-23-1387-2



siglo
veintiuno
editores

sergei eisenstein

la forma del cine

La forma del cine

sergei eisenstein



5ª edición

siglo
veintiuno
editores



siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310, MÉXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, s.a.

PRINCIPE DE VERGARA 78 2ª DCHA, MADRID, ESPAÑA

INDICE

INTRODUCCION	7
DEL TEATRO AL CINE	11
LO INESPERADO	24
EL PRINCIPIO CINEMATOGRAFICO Y EL IDEOGRAMA	33
UNA APROXIMACION DIALECTICA A LA FORMA DEL CINE	48
LA CUARTA DIMENSION FILMICA	65
MÉTODOS DE MONTAJE	72
UN CURSO DE TRATAMIENTO	82
EL LENGUAJE FILMICO	103
LA FORMA FILMICA: NUEVOS PROBLEMAS	116
LA ESTRUCTURA DEL FILME	141
LA REALIZACION	141
DICKENS, GRIFFITH Y EL CINE EN LA ACTUALIDAD	167
APENDICES	181
A. Declaración	235
B. Notas del laboratorio de un director	238

portada de anheilo hernández

primera edición en español, 1986

quinta edición en español, 1999

© siglo xxi editores, s.a. de c.v.

isbn 968-23-1387-2

título original: *the film form*

© 1949 harcourt brace javanovich, inc

© 1977 jay leyda

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en México/printed and made in Mexico

que este último desarrollo del arte como un todo ofrece a aquellos que meditan en las leyes generales de la creación artística —y a aquellos que se esfuerzan teóricamente por captar el fenómeno del arte generalmente como un fenómeno social con sus métodos originales e inimitables de reflejar el mundo y la realidad. Para este propósito, nuestro cine es una mina inagotable para definir las leyes generales y condiciones del arte como una de las reflexiones más características de la actividad espiritual del hombre.

Al tener a nuestra disposición una etapa tan perfecta del desarrollo de las artes, fundidas en una —en la cinematografía—, ya podemos hacer infinitas deducciones en cuanto al sistema global y método del arte, exhaustivas para todas las artes, y no obstante peculiares e individuales para cada una de ellas.

Porque aquí —es decir, en el cine— por primera vez hemos logrado un arte genuinamente sintético —un arte de una síntesis orgánica en su esencia misma, y no un "concierto" de artes coexistentes, contiguas, "entrelazadas", sino realmente independientes.

Por último, hemos tenido en nuestras manos un medio de aprendizaje de las leyes fundamentales del arte —leyes que hasta ahora sólo habíamos podido abordar pieza por pieza, un poquito de la experiencia de la pintura aquí, un poquito de la práctica teatral allá, otro poco de la teoría musical. Así, el método del cine, cuando se le comprenda plenamente, nos permitirá revelar una comprensión del método del arte en general.

Ciertamente tenemos algo de que estar orgullosos en el vigésimo aniversario de nuestro cine. Dentro de nuestro país: Y más allá de sus fronteras. Dentro del arte cinematográfico mismo —y más allá de sus fronteras, a través de todo el sistema del arte. Si, tenemos algo de que estar orgullosos, y por lo cual trabajar.

[1939]

DICKENS, GRIFFITH Y EL CINE EN LA ACTUALIDAD

La gente hablaba como si antes de Wagner no hubiera habido música dramática o descriptiva; como si antes de Whistler no hubiera habido pintura impresionista; en tanto que yo, estaba encontrando que el camino más seguro para producir un efecto de osada innovación y originalidad era revivir la antigua atracción por los discursos largos y retóricos; apegar-se estrechamente a los métodos de Molière; levantar en peso a los personajes de las páginas de Charles Dickens.

GEORGE BERNARD SHAW¹

"La olla lo empezó. . ."

Así abre Dickens su *El grillo del hogar*.

"La olla lo empezó. . ."

¡Nada podría estar más lejos de las películas! Trenes, vaqueros, persecuciones. . . ¿y *El grillo del hogar*? ¡La olla lo empezó! Aunque, por extraño que parezca, también las películas estaban hirviendo en esa olla. A partir de aquí, de Dickens, de la novela victoriana, brotan las primeras tomas de la estética filmica norteamericana, ligada para siempre al nombre de David Wark Griffith.

Aunque a primera vista esto no parezca sorprendente, resultaría incompatible con nuestros conceptos tradicionales de cinematografía, en particular con aquellos asociados en nuestra mente con el cine norteamericano. Pero, de hecho, esta relación es orgánica, y la línea "genética" de descendientes es bastante congruente.

Antes que nada veamos la tierra en donde el cine tal vez no naciera, pero ciertamente era el terreno en donde crecería hasta dimensiones imaginadas y sin precedentes.

Sabemos de dónde vino el cine por primera vez como fenómeno.

¹ George Bernard Shaw, *Back to Methuselah* (prefacio), Londres, 1921.

no mundial. Conocemos el lazo inseparable entre el cine y el desarrollo industrial de Norteamérica. Sabemos cómo la producción, el arte y la literatura reflejan el aliento capitalista y la construcción de los Estados Unidos de América. Y también sabemos que el capitalismo encuentra su reflejo más agudo y expresivo en el cine norteamericano.

Pero ¿qué identidad posible existe entre este Moloch de la industria moderna, con su *tempo* embriagante de ciudades y metros, su rugido de competencia, su huracán de transacciones en la Bolsa, por un lado, y... las novelas apacibles, patriarcales del Londres victoriano de Dickens, por el otro?

Comencemos con este "*tempo* embriagante", este "huracán" y este "rugido". Son los términos que utilizan para describir a Estados Unidos las personas que sólo conocen el país a través de libros —libros limitados en cantidad, y no seleccionados de masiado cuidadosamente.

Quienes visitan la ciudad de Nueva York se recobran pronto de su asombro ante este mar de luces (que realmente es inmenso), este torbellino de la Bolsa (algo semejante, en realidad, no hay en ninguna parte), y todo este rugido (suficiente casi para ensordecerlo a uno).

En cuanto a la velocidad del tráfico, uno no puede verse apabullado por ella en las calles de la metrópoli por la simple razón de que ahí la velocidad no puede existir. Esta intrigante contradicción reside en el hecho de que los potentes automóviles son tantos y van tan apretujados, que no pueden moverse más rápido de calle a calle que los caracoles, deteniéndose en cada cruce no sólo para que pasen los peatones, sino para que circule el lentísimo tráfico que viene de las calles transversales.

A medida que se avanza lentísimamente entre un apretado paquete helado de otros humanos que conducen automóviles igualmente potentes e imperceptiblemente móviles, se tiene tiempo suficiente para meditar acerca de la dualidad que hay tras el rostro dinámico de Norteamérica, y de la profunda interdependencia de esta dualidad en todos y todo lo norteamericano. Y mientras el motor de 90 caballos de fuerza lo va tironeando de manzana a manzana por las calles empinadísimas, los ojos recorren las suaves superficies de los rascacielos. Varias ideas entran entonces con indolencia a la mente: "¿Por qué no parecen altos?" "¿Y por qué, con toda su altura, resultan cálidos, domésticos, como de pueblo chico?"

Súbitamente se da uno cuenta del "truco" que le hacen los rascacielos a uno: aunque tienen muchos pisos, cada piso es bas-

tante bajo. De inmediato el elevado rascacielos produce la impresión de estar construido con una serie de edificios de pueblo chico, colocados uno sobre el otro. Basta con ir un poco más allá de los límites de la ciudad o, en algunas ciudades, más allá del centro, para ver los mismos edificios apliados, no por docenas o cincuentenas o centenares, uno sobre otro, sino en hileras interminables de tiendas y casitas de campo de uno o dos pisos a lo largo de las avenidas principales o de calles laterales medio rurales.

En este punto (entre las "trampas de velocidad") se puede volver tan rápido como se quiera; aquí las calles están casi desiertas, el tráfico es fluido —exactamente lo opuesto a la congestión metropolitana que uno acaba de dejar—, ni huella de esa enfebrecida actividad enfocada en las prensas de piedra de la ciudad.

A menudo se topa uno con regimientos de rascacielos que se han desplazado hasta el campo, torciendo sus densas redes de vías en torno a ellos; pero, simultáneamente, el pequeño pueblo agrícola pareciera haberse desbordado por todas partes en las ciudades salvo en sus centros; aquí y allá da uno la vuelta a una esquina con rascacielos, y es sólo para toparse con alguna casa de arquitectura colonial, aparentemente arrancada de alguna sabana distante de Luisiana o Alabama para traerla al corazón mismo de la ciudad financiera.

Pero se produjo esta oleada provinciana que dejó una casita de campo aquí, una iglesia allá (roviendo una esquina de esa monumental Babilonia moderna que es Radio City), o bien un cementerio abandonado inesperadamente en el centro mismo del distrito financiero, o la ropa tendida del distrito italiano que revolotea a la vuelta de la esquina de Wall Street —este buen provincialismo se ha volcado en los apartamentos, apiñándose en torno a las chimeneas, provistos de blandas mecedoras y carpetas de encaje que envuelven las maravillas de la técnica moderna: refrigeradores, lavadoras, radios.

Y en los editoriales de los periódicos populares, en los aforismos del sermón radial y en la publicidad transcrita hay una actitud firmemente atrincherada que por lo general es definida como "muy estilo oriente"—actitud que se puede encontrar bajo cualquier chaleco o bombín en donde uno habitualmente esperaría encontrar un corazón o un cerebro. Uno se sorprende principalmente por la abundancia de elementos patriarcales de pueblo pequeño en la vida y costumbres norteamericanas, en su moral y filosofía, en el horizonte ideológico y las reglas de comportamiento de su cultura.

Para entender a Griffith hay que visualizar una Norteamérica hecha de algo más que la visión de los automóviles de alta velocidad, de los trenes aerodinámicos, las veloces cintas de los teleimpresores, las inexorables correas de transmisión. Uno se ve obligado a entender este otro lado de Norteamérica también: Norteamérica, la tradicional, la patriarcal, la provinciana. Y entonces el asombro ante el lazo entre Griffith y Dickens será considerablemente menor.

Los hilos de estas dos Norteaméricas están entretreídos en el estilo y la personalidad de Griffith, al igual que en sus secuencias de montaje paralelas más fantásticas.

Pero lo que resulta más curioso es que pareciera que Dickens ha guiado ambas líneas del estilo de Griffith, reflejando ambas caras de Norteamérica: la Norteamérica del pueblo pequeño y la Norteamérica superdinámica.

Lo anterior puede detectarse de inmediato en el Griffith "íntimo" de la vida norteamericana contemporánea o pasada, donde Griffith es profundo, en esos filmes sobre los cuales me dijo que "fueron hechos para mí mismo e invariablemente rechazados por los exhibidores".

Pero si nos sorprendemos un poco cuando vemos que la construcción del Griffith "oficial" y suantoso; el Griffith de los tempi tempestuosos, de la acción embriagante, de persecuciones agotadoras, ha sido guiado por el mismo Dickens. Veamos lo que de cierto tiene esto.

Examinaremos primero al Griffith "íntimo", y al Dickens "íntimo".
La olla lo empezó...

En cuanto reconozcamos esta olla como un primer plano típico, exclamamos: "¿Por qué no lo hablamos notado antes? Pero claro, éste es el Griffith más puro. Cuán a menudo hemos visto un primer plano semejante al inicio de un episodio, una secuencia o toda una película suya." (A propósito, no deberíamos de pasar por alto el hecho de que una de las primeras películas de Griffith se basaba en *El grillo del hogar*?)

Es cierto que esta olla es un primer plano típico de Griffith. Un primer plano, nos damos cuenta ahora, saturado de una "atmósfera" típica de Dickens, con la que Griffith, con igual maestría, puede envolver el severo rostro de la vida en *Way down East*

² Estrenada el 27 de mayo de 1909, con Herbert Pryor, Linda Arvidson Griffith. Violet Mercereau, Owen Moore, esta película siguió a la adaptación dramática del *Grillo* que hiciera Albert Smith con la aprobación de Dickens.

olle
1. = Plano
puro

W. B. D. B.
puro

y el rostro moral helado de sus personajes, que empujan a la culpable Anna (Lillian Gish) a la superficie resbaladiza del hielo resquebrajado.

¿Acaso no es la misma atmósfera implacable de frío que la que crea Dickens, por ejemplo, en *Dombey e hijo*? La imagen del Sr. Dombey se revela mediante el frío y la beatría. Y la huella del frío está en todos y todo —por todas partes. Y la "atmósfera" —siempre y por todas partes— es uno de los medios más expresivos para revelar el mundo interior y el valante ético de los propios personajes.

En Griffith reconocemos este método particular de Dickens, en sus inimitables personajes secundarios que parecen haber pasado directamente de la vida a la pantalla. No logro recordar quién habla con quién en una de las escenas callejeras de la historia moderna de *Intolerancia*, pero jamás voy a olvidar la máscara del peatón con su nariz saliente entre los anteojos y su barba desordenada, caminando con las manos asidas por detrás, como si estuviera esposado. Cuando pasa interrumpe el momento más patético de la conversación entre el muchacho y la muchacha sufriendos. De la pareja no puedo recordar nada, pero este peatón, que en la toma se ve cruzar sólo momentáneamente, está vivo ante mí ahora —¡y hace veinte años que vi la película!

De cuando en cuando estas figuras inolvidables parecen haber entrado en las películas de Griffith directamente de la calle: un actor secundario desarrollado por Griffith hasta el estrellato; el peatón que tal vez jamás vaya a ser filmado nuevamente; y ese maestro de maternáticas que es invitado a desempeñar el papel de un horripilante carnicero en *América* —el difunto Louis Wolheim— quien terminó la carrera filmica así comenzada con su incomparable actuación como "Kar" en *Sin novedad en el frente*.

Estas figuras impactantes de viejos simpáticos también están muy en la tradición dickensiana, así como esas figuras ligeramente unidimensionales y nobles de doncellas frágiles y dolientes, y los chismorreos rurales y los diversos personajes singulares. Son particularmente convincentes en Dickens cuando los usa brevemente, en episodios.

La única otra cosa que puede anotarse (Pecksniff) es que aquí, como casi en cualquier parte de sus novelas, los mejores personajes están mejor mientras menos tienen que hacer. Los personajes de Dickens son perfectos mientras el logro mantenerlos fuera de sus historias. Bumble es divino hasta que se le confía un secreto práctico y oscuro... Micawber es noble siempre y cuando no esté haciendo nada; pero cuando espía a Uriah Heep es muy poco con-

Personajes
Secundarios
Intolerancia

Personajes
Secundarios

7

vincente... De igual manera, mientras que Pecksniff es lo mejor de la historia, la historia es lo peor en Pecksniff...³

Libres de esta limitación y con la misma credibilidad, los personajes de Griffith crecen de figuras episódicas a esas imágenes terminadas y fascinantes de la gente de carne y hueso, en las que su obra es tan rica.

En lugar de discutir esto en detalle, volvamos al hecho más obvio: el crecimiento del segundo aspecto del oficio creativo de Griffith, mago del tiempo y del montaje: un aspecto para el cual resulta sorprendente encontrar la misma fuente victoriana.

Cuando Griffith propuso a sus empleados la novedad de los "trozos" paralelos para su primera versión de *Enoch Arden* (*After many years*, 1908), esta es la discusión que tuvo lugar, tal y como lo registra Linda Arvidson Griffith en sus memorias de los días de la Biograph:

Cuando el Sr. Griffith sugirió una escena que mostraba a Annie Lee esperando el regreso de su marido, que iría seguida por una escena de Enoch desterrado a una isla desierta, resultó muy desconcertante. "¿Cómo se puede contar una historia saltando de esa manera? La gente no va a entender nada."

"Y bien", dijo el Sr. Griffith, "¿no escribe así Dickens?"

"Sí, pero Dickens; eso es escribir novelas; es diferente."

"No tanto, éstas son historias fotografiadas; no es tan diferente."⁴

Pero, para hablar con toda franqueza, el asombro ante este tema y lo aparentemente inesperado de tales afirmaciones se deben únicamente a nuestra ignorancia de Dickens.

Todos lo leímos en nuestra infancia; nos lo bebimos de golpe sin darnos mucha cuenta de que resultaba irresistible no sólo por la manera en que captaba en detalle la infancia de sus héroes, sino también por su habilidad espontánea e infantil para contar historias, tan típica de Dickens como del cine norteamericano, lo que definitiva y delicadamente actúa sobre los rasgos infantiles del público. Nos preocupaba aún menos la técnica de composición de Dickens: para nosotros era inexistente —pero cautivados por los efectos de su técnica, seguíamos febrilmente a sus personajes de una página a la siguiente, observando cómo desaparecían de la vista en el momento más crítico, para reapar-

³ Gilbert Keith Chesterton, *Charles Dickens, the last of the great men*, Nueva York, The Readers Club, 1942, p. 107.

⁴ D. W. Griffith, *When the movies were young*, Nueva York, E. P. Dutton and Company, 1925, p. 66.

recer entre los lazos separados de la trama secundaria paralela.

Como niños, no prestábamos atención a esta mecánica. Como adultos, rara vez releímos sus novelas: Y al convertimos en peñiculeros nunca tuvimos tiempo de mirar más allá de las portadas de estas novelas para descubrir qué fue, exactamente, lo que nos cautivó de ellas y con qué medios estos volúmenes increíblemente gruesos atraparon nuestra atención de manera tan irresistible.

Por lo visto Griffith fue más perceptivo...

Pero antes de revelar que pudo haber captado la tensa mirada del cineasta norteamericano en las páginas de Dickens, me gustaría llamar la atención a lo que el propio David Wark Griffith representaba para nosotros, los jóvenes cineastas soviéticos de los años veinte:

Para decirlo con sencillez y sin equivocaciones: una revelación.

Procúrese recordar nuestros primeros días, aquellos primeros años de la revolución socialista de octubre. El fuego de *Al calor del hogar* de nuestros productores filmicos locales, se había apagado; *Los encantos de Nava*⁵ de sus producciones perdieron su poder sobre nosotros y, murmurando a través de sus lividos labios "Olvida el hogar", Judoleiev y Runch, Polonski y Maximov partieron hacia el olvido; Vera Joldonaia a la tumba; Mozhujin y Lisenko a la expatriación.

El joven cine soviético recogía la experiencia de la realidad revolucionaria, de los primeros experimentos (Vertov), de las primeras empresas sistemáticas (Kuleshov), en preparación para esa explosión sin precedentes que se produjo en la segunda mitad de los años veinte, cuando se convertiría en un arte original, independiente y maduro que rápidamente obtendría el reconocimiento mundial.

En esos primeros días una mezcla de la más amplia variedad de filmes se estaba proyectando en nuestras pantallas. De este curioso revuelto de viejos filmes rusos y otros nuevos que trataban de mantener las "tradiciones" y filmes nuevos que no hubieran podido llamarse soviéticos, así como filmes extranjeros que habían sido importados promiscuamente, o sacados de polvos anaqueles, comenzaron a surgir dos corrientes principales.

Por un lado estaba el cine de nuestra vecina, la Alemania de la posguerra. El misticismo, la decadencia, la lánguida fantasía

⁵ *Los encantos de Nava* (de Sologub) y *Al calor del hogar*, dos filmes rusos prerrevolucionarios, al igual que *Olvida el hogar*. Los nombres que siguen son de las estrellas femeninas y masculinas de esta época. (E.)

que siguieron en la alborada de la revolución fallida de 1923. La pantalla estaba pronta para reflejar este estado de ánimo. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, Die Strasse, Schatten, Dr. Mabuse, der Spieler*,⁶ que nos llegaban a través de nuestras pantallas, alcanzaron tal grado de terror, que nos mostraron una noche interminable preñada de sombras y crímenes siniestros.

El caos de las exposiciones múltiples, de las disolvencias sobrefluidas, de las pantallas fragmentadas fue más característico de los últimos años veinte (como *Looping the loop* o *Geheltnisse einer Seele*).⁷ Pero ya filmes alemanes anteriores contenían más de un signo de esta tendencia. En la sobreutilización de estos recuadros se reflejaba asimismo la confusión y el caos de la Alemania de la posguerra.

Todas estas tendencias de estado de ánimo y de método fueron anticipadas por *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), uno de los primeros y más famosos de estos filmes, este bárbaro carnaval de la destrucción de la saludable infancia humana de nuestro arte, esta tumba común para los orígenes del cine normal, esta combinación de histeria callada, lienzos abigarrados, pisos embadurnados, caras pintadas, y los gestos y actos afectados, inciertos de quimeras monstruosas.

El expresionismo apenas dejó huella en nuestro cine. Este hipnótico y pintado "San Sebastián del Cine" era demasiado ajeno al cuerpo y espíritu robustos y jóvenes de la clase en surgimiento.

Es interesante anotar que durante esos años las insuficiencias en el campo de la técnica filmica desempeñaron un papel positivo. Ayudaron a evitar un paso en falso a aquellos cuyo entusiasmo los habría empujado en una dirección dudosa. Ni la dimensión de nuestros estudios, ni nuestro equipo de iluminación, ni los materiales disponibles para maquillaje, vestuario o escenario, nos permitió apliar en la pantalla semejante fantasmagoría. Pero fue principalmente otra cosa lo que nos contuvo: nuestro espíritu nos empujaba hacia la vida—entre la gente, dentro de la realidad que surgía de un país en regeneración. El expresionismo pasó a integrar la historia formativa de nuestro cine como un factor poderoso, de repulsión.

En películas como *The gray shadow, The house of hate, The*

⁶ *Nosferatu* (1922), dirigida por F. W. Murnau; *Die Strasse* (1923), dirigida por Karl Grune; *Schatten* (1923), dirigida por Arthur Robinson; *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), dirigida por Fritz Lang.

⁷ *Looping the loop* (1928), dirigida por Arthur Robinson; *Geheltnisse einer Seele* (1929), dirigida por G. W. Pabst.

*mark of Zorro*⁸ apareció otro factor filmico importante. Había en estas películas un mundo estremecedor e incomprensible, pero que no resultaba ni repulsivo ni ajeno. Por el contrario, era cautivador, atractivo en su manera de captar la atención de los jóvenes y futuros cineastas, exactamente de la misma manera que los ingenieros jóvenes y del futuro de la época se veían atraídos por las muestras de técnicas de ingeniería que nos eran desconocidas y que nos llegaban de la misma tierra distante y desconocida del otro lado del océano.

Lo que nos arrebatava no era sólo estos filmes, sino sus posibilidades. Igual que las posibilidades de un tractor hacían del cultivo colectivo una realidad, el temperamento y *tempo* limitados de estas obras asombrosas (y asombrosamente inútiles), procedentes de un país desconocido, nos llevaba a meditar sobre las posibilidades de una utilización profunda, inteligente, con un sentido de clase, de esta maravillosa herramienta.

La figura más apasionante en este trasfondo era Griffith, ya que fue en sus trabajos en donde el cine se hizo sentir como algo más que un entretenimiento o pasatiempo. Los nuevos y brillantes métodos del cine norteamericano se fundían en él junto con una profunda emotividad de la historia, con la actuación humana, con la risa y las lágrimas, y todo esto lo hacía con una habilidad extraordinaria para preservar el fulgor de una fiesta filmicamente dinámica, capturada en *The gray shadow*, en *The mark of Zorro*, y en *The house of hate*. Que el cine podía ser incomparablemente más grandioso, y ésta sería la tarea básica del floreciente cine soviético, nos lo mostraba el trabajo creativo de Griffith, y en sus películas encontrábamos siempre una confirmación de esto.

Nuestra encendida curiosidad de aquellos años por la *construcción y el método*, hábilmente discernió en dónde yacían los factores afectivos más poderosos en estas grandes películas norteamericanas. Se trataba de un campo hasta ese momento desconocido, que llevaba un nombre que nos resultaba familiar, no en el ámbito del arte, sino en el de la ingeniería y de los aparatos eléctricos, y que por primera vez tocaba el arte en su fase más avanzada: la cinematografía. Este campo, este método, este principio de construcción y elaboración era el *montaje*.⁹ El montaje cuyos fundamentos habían sido asentados por la

⁸ *The house of hate* (1918), una serie dirigida por George Seitz, con Pearl White; *The mark of Zorro* (1921), dirigida por Fred Niblo, con Douglas Fairbanks. La película norteamericana que se exhibió en Rusia como *The gray shadow* no ha sido identificada aún. [E.]

(24)

Walkley
 cultura filmica norteamericana, pero cuya utilización plena, completa, consciente y su reconocimiento mundial fueron establecidos por nuestras películas. El montaje, cuyo surgimiento estará ligado para siempre al nombre de Griffith. El montaje, que desempeñó el papel más vital en el trabajo creativo de Griffith y le valió sus triunfos más gloriosos.

Griffith llegó al montaje mediante el método de acción paralela. Y esencialmente, fue aquí en donde llegó a un punto muerto. Pero no nos adelantemos. Examinemos la cuestión de cómo le llegó el montaje a Griffith o cómo llegó él al montaje.

Llegó mediante el método de acción paralela, y a la idea de acción paralela fue conducido ¡por Dickens!

A este respecto el propio Griffith hizo declaraciones, según A. B. Walkley, en *The Times* de Londres, el 26 de abril de 1922, durante una visita del director a Londres. Walkley escribe:

[Griffith] según él mismo, es un pionero más que un inventor. Es decir, ha abierto nuevos caminos en la Tierra del Cine, bajo la guía de ideas que ha obtenido del exterior. Aparentemente sus mejores ideas las ha obtenido de Dickens, quien ha sido siempre su autor favorito... Dickens inspiró una idea en Griffith, y sus empleados (meros hombres de "negocios") se sintieron horroizados; pero, explica Griffith, "volví a casa, refel una de las novelas de Dickens, y volví al día siguiente para decirles que o utilizaban mi idea o me despedían".

Griffith, pues, encontró en Dickens la idea de la cual se colgó heroicamente. Así lo quiso el azar, ya que hubiera podido encontrar la idea en prácticamente cualquier parte. Newton deajo la ley de gravedad de la caída de una manzana; pero una pera o una ciruela hubieran servido igualmente. La idea consiste simplemente en una "ruptura" en la narrativa, un desplazamiento de la historia de un grupo de personajes a otro. La gente que escribe el tipo de novelas largas y repletas de personajes al estilo de Dickens, sobre todo cuando van a ser publicadas en partes, encuentra conveniente este tipo de práctica. Se la encuentra en "Thackeray, George Eliot, Trollope, Meredith, Hardy y, supongo, cualquier otro novelista victoriano. Griffith podría haber encontrado la misma práctica no sólo en Dumas père, a quien la forma importaba verdaderamente poco, sino en grandes artistas como Tolstoi, Turgueniev y Balzac. Pero, en realidad, no fue en ninguno de ellos sino en Dickens donde la encontró; y es significativo de la influencia predominante de Dickens el que sea citado como una autoridad en un recurso que, en el fondo, es común a toda la ficción.

Aun con un conocimiento superficial del trabajo del gran novelista inglés, se puede uno dar cuenta de que Dickens puede haber dado, y de hecho le dio, mucha más orientación a la cinematografía que la que la llevó al montaje de la acción paralela únicamente.

La semejanza de Dickens con las características del cine en método, estilo y particularmente en punto de vista y exposición, es realmente asombrosa. Y podría ser que en la naturaleza de estas características precisamente, en su comunidad tanto para Dickens como para el cine, resida parte del secreto de ese éxito masivo que ambos, dejando de lado los temas y tramas, ganaron y siguen ganando para ese tipo específico de exposición y escritura.

¿Qué eran las novelas de Dickens para sus contemporáneos; para sus lectores? Hay una respuesta: tenían con ellos la misma relación que tiene el cine en la actualidad con la misma capa social. Impelían al lector a vivir con las mismas pasiones. Apelaban a los mismos elementos buenos y sentimentales a los que apela el cine (cuando menos superficialmente); se estremecían de la misma manera ante el vicio,⁹ de la misma manera sacaban de lo aburrido, de lo prosaico y lo cotidiano, lo extraordinario, lo singular, lo fantástico. Y visten a esta existencia común y prosaica con su visión especial.

Illuminado por esta luz y reflejado del terreno de la ficción a la vida, lo común y corriente adquirió un aire romántico, y la gente aburrida agradecía al autor que les diera los semblantes de figuras potencialmente románticas.

Parcialmente esto explica el apego a las novelas de Dickens y a las películas. De ahí el éxito universal de sus novelas. En un ensayo sobre Dickens, Stefan Zweig empieza con esta descripción de su popularidad:

El cariño que los contemporáneos de Dickens profesaban al autor de Pickwick no se puede medir por los recuentos contenidos en libros y biografías. Ese cariño vive y respira únicamente en la palabra hablada. Para tener una idea adecuada de la intensidad de este cariño hay que pescar (como lo hice yo una vez) a un inglés lo suficientemente viejo como para que tenga recuerdos juveniles de los tiempos en que todavía vivía Dickens. De preferencia tendría que ser alguien que aun ahora encuentre difícil hablar de él como de Charles Dickens, y prefiera en cambio utilizar el apodo cariñoso de "Boz". La emoción teñida de melancolía que suscitan estas reminiscencias nos da, a los de una generación más joven, un indicio del entusiasmo que despertó

⁹ Ya tan tardíamente como el 17 de abril de 1944, Griffith todavía consideraba que esta era la principal función social de la cinematografía. Un periodista de *Los Angeles Times*, le preguntó: "¿Qué es una buena película?" Griffith replicó: "Una que haga olvidar al público sus problemas. Una buena película, también, tiende a hacer pensar un poco a la gente, sin hacerles sospechar que están siendo incitados a pensar. En un sentido, casi todas las películas son buenas: en el sentido en que muestran el triunfo del bien sobre el mal." Esto es lo que Osbert Sitwell, en relación con Dickens, llamó: "la competencia final entre Virtud vs. Vicio".

en miles de corazones la entrega mensual con sus portadas azules (algo singularísimo en la actualidad) a los hogares ingleses. En esa época, me contó mi viejo dickensiano, la gente caminaba un buen trecho para ir a encontrar al cartero cuando el nuevo número estaba por salir, tan impacientes estaban por tener lo que Boz tenía que decirles... Imposible que esperaran pacientemente hasta que el cartero, que avanzaba pesadamente en su viejo caballo, llegara con la solución de estos candentes problemas. Cuando llegaba la hora indicada, jóvenes y viejos se recorrían dos o más millas hasta la oficina de correos para obtener su número más pronto. De regreso a casa ya iban leyendo, los que no tenían la fortuna de leer el número leían por encima mientras caminaban, sólo aquellos más afortunados; otros leían en voz alta mientras caminaban, sólo aquellos con espíritu de sacrificio descartaban un placer puramente personal y apresuraban su regreso para compartir el tesoro con su esposa e hijos.

En cada aldea, en cada pueblo, en todas las islas británicas, y más allá, en las partes más remotas de la tierra adonde las naciones de habla inglesa habían llegado para establecerse y colonizar, Charles Dickens era amado. La gente lo amó desde el primer momento en que (mediante la imprenta) lo conocieron, hasta el día de su muerte.¹⁰

Las giras que hizo Dickens como lector de sus obras dieron una prueba final del afecto que el público le tenía tanto en su país como en el extranjero. Hacia las nueve de la mañana, cuando se ponían a la venta los boletos para su sesión de lectura, se hacían dos colas de compradores, cada una de un kilómetro más o menos.

Todos los boletos estaban vendidos antes del mediodía. Varios miembros de una familia se relevaban unos a otros en las colas; los meseros del restorán vecino volaban por las calles y plazas sirviendo desayunos al aire libre en pleno diciembre a diversos grupos de gente, mientras que personas exaltadas ofrecían cinco y diez dólares por cambiar su puesto en la cola con personas que estaban más adelante.¹¹

¹⁰ Stefan Zweig, *Three masters: Balzac, Dickens, Dostoyevsky*, traducido por Elden y Cedar Paul, Nueva York, The Viking Press, 1930, pp. 51-53.

¹¹ De un periódico de Filadelfia, corresponsal de Nueva York, diciembre de 1857. El propio Dickens presentó un subproducto moderno del éxito popular, los espectadores: "En Brooklyn voy a leer en la capilla del Sr. Ward Beecher, el único edificio disponible para tal propósito. Entiéndase que Brooklyn es una especie de dormitorio de Nueva York y se supone que desde el punto de vista del dinero es un gran sitio. Sentábaros a la gente en un reclinatorio tras otro; en el pulpito mi pantalla y mi luz; y salgo del vestidor canónicamente... La venta de boletos fue una escena asombrosa. El noble ejército de espectadores ha provisto (y es literalmente cierto, hablo muy en serio) a cada persona de un colchón de paja, una botella de carne y pan, dos cobertores y una botella de whisky... Como hace un frío tan severo en Brooklyn, hicieron en la calle una inmensa fogata —una calle angosta de casas de madera— que la policía vino a apagar. Se produjo una pelea generalizada, de la que la gente más adelantada en la fila corría sangrando cuando había la menor oportunidad de avanzar hacia la puerta, po-

? Acaso no es esta atmósfera similar a la de la gira de Chaplin por Europa, o a la visita triunfal a Moscú de "Doug" y "Mary", o a la entusiasmada expectativa en torno al estreno de *Grand Hotel* en Nueva York, cuando un servicio aéreo atendió a los compradores de boletos de la costa occidental de Estados Unidos? El inmenso éxito popular de las novelas de Dickens en su propia época solo puede ser igualado por ese vertiginoso éxito que disfrutaban en la actualidad una que otra película sensacional.

Tal vez el secreto resida en la creación de una plasticidad extraordinaria (tanto en Dickens como en el cine). En las novelas de Dickens la observación es inigualable —como lo es también su calidad óptica. Sus personajes están redondeados con medios tan plásticos y tan levemente exagerados como lo están los héroes de la pantalla de la actualidad. Los héroes de la pantalla quedan grabados en los sentidos del espectador con rasgos claramente visibles; los villanos son recordados por ciertas expresiones faciales, y todos están saturados por ese radiante resplandor, raro, vagamente artificial que proyecta sobre ellos la pantalla.

Y es así, justamente, como Dickens crea sus personajes, esa galería plásticamente impecable, captada con una agudeza despiadada de Pickwicks, Dombey's, Fagins, Tackletons y otros.

Precisamente porque a sus biógrafos nunca se les ocurrió relacionar a Dickens con el cine, nos proporcionaron una evidencia objetiva singular que enlaza de manera directa la capacidad de observación de Dickens con nuestro medio.

(John) Forster habla de los recuerdos de sufrimiento en la infancia de Dickens, y observa, como no podía dejar de hacerlo, la fantástica memoria detallada de éste. No se perca la forma en que su visión física supragrada constituyó un elemento básico en su método artístico. Porque la agudeza de esa visión física y el recuerdo preciso de cada detalle de lo visto iban, junto a una aprehensión anormalmente completa de la cosa vista en la totalidad de sus conexiones naturales...

Y si hubo alguna vez alguien con el don de la vista —y no sólo el de la vista, sino el del oído, del olfato— y la facultad de recordar con una precisión microscópica el detalle de todo lo visto, oído, gustado, olido o sentido, ese fue Charles Dickens... El cuadro entero se erige ante nuestra vista con sonido, textura, gusto y olor penetrantes, exactamente igual que en la vida real, y con una viveza que se vuelve positivamente sobrenatural.

Para lectores menos sensibles que Dickens esta viveza con la que visualiza las cosas simples de la vida cotidiana simple aparece como una "exagera-

ner sus colchones en el sitio conquistado y afianzarse siendo las rejas de metal. "Cartas del 5 y 9 de enero de 1868; citadas en John Forster, *The life of Charles Dickens*, Londres, Chapman and Hall, 1892.

ción". Pero no hay tal. La verdad es que Dickens ve siempre de manera instantánea —y hasta el último, el más pequeño, el más mínimo detalle— todo lo que hay que ver; mientras que el común de los mortales sólo ve una parte, y a veces una parte insignificante de esa parte.¹²

Zweig prosigue:

Atravesada la neblina que rodea los años de su infancia como un navío sobre las olas. En *David Copperfield*, esa autobiografía disfrazada nos ofrece los recuerdos que tiene un niño de dos años de su madre, con la bella cabellera y juvenil silueta, y Peggotty, completamente amorfa; recuerdos que son como vagas siluetas recordadas de su infancia. En lo que respecta a Dickens, jamás hay contornos desdibujados; jamás nos da visiones borrosas, sino retratos en los que cada detalle está agudamente definido... Como él mismo dijo en una ocasión, son las cosas pequeñas las que dan significado a la vida. Y por lo tanto, perpetuamente, está a la caza de señales, por insignificantes que sean; una mancha de grasa en un vestido, un gesto torpe producido por la timidez, un mechón de cabellos rojizos que se asoma de una peluca, si quien la lleva pierde la compostura. Capta todos los matices de un apretón de manos, sabe lo que significa la presión de cada dedo, detecta los matices de significado en una sonrisa.

Antes de dedicarse a escribir era corresponsal parlamentario de un periódico. Con esta práctica adquirió una enorme habilidad en el arte de resumir ya que tenía que sintetizar largas discusiones; como taquígrafo, convertía a la palabra en un trazo, toda una oración en una serie de curvas y girones. De manera que en épocas posteriores, ya como autor, se inventó una especie de taquígrafía para la realidad, que consistía en una serie de signos pequeños en lugar de largas descripciones, una esencia de observación destilada de los innumerables acontecimientos de la vida. Tiene un ojo sobrenaturalmente agudo para detectar las cosas externas insignificantes; jamás pasa por alto nada; su memoria y la perspicacia de su percepción son como un buen lente cinematográfico que en la centésima de un segundo fija la menor expresión, el más leve gesto, y rinde un negativo perfectamente preciso. Nada se le escapa. Además, a esta observación aguda se añade su maravilloso poder de refracción, que en lugar de presentar un objeto como un mero reflejo en sus proporciones ordinarias sobre la superficie de un espejo nos da una imagen vestida con un exceso de características, ya que invariabilmente Dickens subraya los atributos personales de sus personajes.

Esta facultad óptica extraordinaria en él alcanzó la genialidad... Su psicología empezaba con lo visible; lograba la interiorización de su personaje mediante la observación del exterior: las minucias más delicadas y finas del aspecto externo, ciertamente, los rasgos más tenues que sólo los ojos agudizados por una imaginación superlativa pueden percibir. Al igual que los filósofos ingleses, Dickens no parte de hipótesis y suposiciones, sino de características... Mediante los rasgos, revela tipos: Crackle no tenía voz, pero hablaba en un murmullo; el esfuerzo que le costaba, o la conciencia de estar hablando tan débilmente hacia a su cara atraída mucho más rabiosa, y a sus

¹² T. A. Jackson, *Charles Dickens: the progress of a Radical*, Nueva York, International Publishers, 1938, pp. 230-251, 297-298.

venas gruesas mucho más gruesas. Incluso al leer esta descripción, el sentimiento de terror que los niños tuvieron cuando se acercó el fiero fantasma, se nos hace manifiesto también. Las manos de Uriah Heap están húmedas y frías; desde el inicio sentimos desprecio por esta criatura, como si fuera una víbora lo que tuviéramos enfrente. ¿Cosas pequeñas? ¿Extremas? Sí, pero invariabilmente son cosas que se recluyen en el alma.¹³

Las imágenes visuales de Dickens son inseparables de sus imágenes auditivas. El filósofo y crítico inglés George Henry Lewes¹⁴ escribió, aunque con un sentimiento de azoro, que "Dickens me confió una vez que todo lo que decían sus personajes había sido oído claramente por él..."

Podemos ver con toda claridad que sus descripciones nos ofrecen no sólo una total exactitud de detalle, sino también un total *bosquejo exacto de comportamiento* y actos de sus personajes. Y esto es tan cierto respecto de los más mínimos detalles de comportamiento —los gestos incluso— como de las características básicas más generales de la imagen. ¿No es esta descripción del comportamiento del señor Dombey una directiva completa de director-actor?

Ya había puesto la mano en el cordón para transmitir a Richards su llamado habitual, cuando su vista cayó sobre el escritorio que perteneciera a su difunta esposa y que, entre otras cosas, había sido llevado de un gabinete a su recámara. No era la primera vez que su vista se posaba ahí. La llave la llevaba en el bolsillo; la trajo a su mesa y entonces lo abrió —habiendo antes cerrado la puerta de la habitación— con una mano bien acosumbrada.¹⁵

Aquí la última frase atrapa la atención: hay una cierta torpeza en esta descripción. No obstante, esta "frase insertada": *habiendo antes cerrado la puerta de la habitación*, "encajada" como si hubiera sido recordada por el autor en medio de una frase posterior en lugar de ser colocada en donde aparentemente debiera haber estado en el orden consecutivo de la descripción, es decir, antes de las palabras *la trajo a su mesa*, se encuentra exactamente en este punto por razones enteramente no fortuitas.

En este "montaje" deliberado del desplazamiento de la continuidad temporal de la descripción hay una exposición brillante y mente captada de la *fecha* pasajera de la acción, deslizada entre la acción preliminar y el acto de leer una carta ajena. Lle-

¹³ S. Zweig, *op. cit.*

¹⁴ George Henry Lewes, "Dickens in relation to criticism", *The Fortnightly Review*, 1 de febrero de 1872, p. 149.

¹⁵ Citado en J. Forster, *op. cit.*, p. 364.

vado a cabo con esa absoluta "corrección" de la dignidad caballerisca que el señor Dombey sabe imprimir a todo comportamiento o acto suyo.

Este arreglo (montaje) mismo del fraseo le da una dirección exacta al "actuante", de manera que al definir la apertura del escritorio tan decorosa y confiada, debe "actuar" el cerrar la puerta con llave con una sugerencia de un matiz de conducta enteramente diferente. Y en este "matizar" es en donde habría de actuarse también la apertura de la cartar; pero en este punto de la "actuación" Dickens matiza de manera más precisa, no sólo mediante un arreglo significativo de las palabras, sino también mediante una descripción exacta de las características.

De entre un montón de papeles rasgados inservibles, tomó una carta que estaba entera. Contentando el aliento sin querer al abrir el documento y reduciendo en la acción subrepticia algo de su arrogancia, se sentó apoyando la cabeza en una mano, y la leyó toda.

La lectura en sí se lleva a cabo con un matiz de absoluto decoro frío y caballeresco:

La leyó lenta y atentamente, poniendo un escrúpulo particular en cada sílaba. Aparte de que su gran sosiego no parecía natural y era tal vez el resultado de un esfuerzo igual de grande, no permitió que se le escapara ningún signo de emoción. Cuando la hubo leído toda, la dobló en mil partes lentamente, y con cuidado la rompió en trocitos. Controlando la mano en el momento de ir a arrojarlos, se los puso en el bolsillo, como si no quisiera arriesgarse a que pudieran ser reunidos y descifrados; y en lugar de llamar, como de costumbre, al pequeño Paul, se sentó solo toda la tarde en su triste habitación.

Esta escena no aparece en la versión final de la novela, ya que con el objeto de aumentar la tensión de la acción, Dickens, siguiendo el consejo de Forster, quitó este pasaje; y Forster, en su biografía de Dickens, preservó el pasaje para mostrar con qué falta de piedad Dickens a veces "cortaba" textos que le habían costado un gran esfuerzo. Está falta de piedad destaca una vez más la aguda claridad de representación por la cual luchaba Dickens ~~con estos medios, logrando decir, con un laconismo puramente cinematográfico, lo que consideraba necesario.~~ (Y esto, a propósito, no impidió en lo más mínimo que sus novelas fueran de gran aliento.)

No me parece un error detenerme en este ejemplo, ya que sólo se necesita alterar dos o tres nombres de personajes, y sustituir el de Dickens con el del objeto de mi ensayo, para atribuir

literalmente todo lo anotado hasta aquí a Griffith.

De esa mirada acerada y observadora, que recuerdo de mi encuentro con él, a la captura en *passant* de detalles clave o de signos-indicaciones de carácter, Griffith lo tiene todo en la misma medida que con la agudeza dickensiana y la claridad. Dickens, por su parte, tenía una "calidad óptica" cinematográfica, una "composición de cuadro" y un "primer plano" así como la aliteración del acento mediante fuentes especiales.

No se puede llevar demasiado lejos las analogías y los parecidos — pierden convicción y encanto. Adquierien un aire de maquinación o de truco de cartas. Lamentaría mucho perder la convicción respecto a la afinidad entre Dickens y Griffith permitiendo que esta abundancia de rasgos comunes se convirtiera en un juego de parecido anecdótico de signos.

Tanto más cuanto que esta investigación sobre Dickens va más allá de los límites del interés en el oficio cinematográfico individual de Griffith para ampliarse en una preocupación por el oficio del cine en general. Por eso es que profundizó más y más en las indicaciones filmáticas de Dickens, revelándolas a través de Griffith, para la utilización de futuros exponentes filmáticos. Por lo tanto se me debe excusar el que, al hojear a Dickens, haya encontrado en él incluso una "disolvenencia". Pero de qué otra manera podría definirse este pasaje: el inicio del último capítulo de *Historia de dos ciudades*:

Ruedan sobre el empedrado de las calles de París los vehículos de la muerte chirriando lúgubramente. Seis carretas llevan a la guillotina la ración de vino...

Seis carretas ruedan chirriando a lo largo de las calles. ¡Trasfórmalas en lo que antes fueron, tú, Tiempo, hechicero poderoso, reintégralas a su forma y condición anterior, y las veremos trocadas en otras tantas carrozas soberbias de monarcas absolutos, en carruajes de nobles feudales, en lujosas galas de deslumbradoras Jezabels, en Sinagogas que han dejado de ser la Casa de mi Padre para convertirse en cavernas de ladrones, en miserias chozas de millones de famélicos campesinos!¹⁶

¡Cuántas sorpresas "cinemáticas" deben estar ocultas en las páginas de Dickens!

No obstante, volvamos a la estructura básica de montaje, cuyos rudimentos en el trabajo de Dickens fueron desarrollados en el trabajo de Griffith como elementos de composición filmática. Levantando una punta del velo que cubre estasriquezas, estas

¹⁶ Charles Dickens, *Historia de dos ciudades*, México, Cumbres, 1961, pp. 345-346.

experiencias hasta ahora no utilizadas, veamos *Oliverio Twist*.¹⁷ Abrámoslo en el capítulo XXI, y leamos el comienzo:

*Capítulo XXI*¹⁸

1. Pocos encantos ofrecía la mañana a los dos madrugadores. Negros nubes oscuras oscurecían el firmamento amenazando tormenta, el viento soplaban con furia y lluvia torrencialmente.

La lluvia, que ya debía durar muchas horas, había inundado las calles y convertido en mares los caminos.

Débiles resplandores anunciaban por oriente la proximidad del día, pero lejos de tender a disminuir la tristeza lúgubre de la escena, contribuían a hacerla más sombría, pues tenían intensidad luminica bastante para debilitar la de los faroles públicos, sin llegar a dar vida y luz a los húmedos tejados y las calles solitarias.

Ni un alma se veía por aquel distrito de la ciudad. Todas las puertas y ventanas estaban herméticamente cerradas, el reposo era absoluto, el silencio completo.

2. Para cuando Sikes y Oliverio llegaron al camino llamado Bethnal Green, empezaba a levantarse el día. Gran parte de los faroles del alumbrado estaban apagados;

algunos carros rodaban perezosamente en dirección a Londres; de vez en cuando pasaba, saliendo sobre los baches del camino, una diligencia cubierta de fango, cuyo mayoral disparaba una lluvia de imprecaciones sobre el carrero que, por no haberle cedido a tiempo la derecha, sería causa de que llegase a su destino con un cuarto de minuto de retraso.

Estaban ya abiertas las tabernas, en cuyo interior lucían los mecheros de gas;

poco a poco se iban abriendo las demás tiendas y gradualmente salían a la calle algunas personas.

Grupos nutridos de obreros se dirigían a sus fábricas; no tardaron en aparecer hombres y mujeres llevando sobre sus cabezas anchas canastas llenas de pescado;

carreras tiradas por borricos y cargadas de hortalizas; vehículos portadores de ganado vivo o de reses muertas;

lecheras con enormes cántaros llenos del rico líquido,

y en fin compactas muchedumbres conduciendo víveres y provisiones de toda clase a los suburbios orientales de la ciudad.

3. Cuando el bandido y Oliverio llegaron a las inmediaciones de la City, el ruido y el movimiento ensordecían y mareaban, y al enfilar las calles situadas entre Shore-ditch y Smithfield, la algarabía era atronadora.

Era ya día claro y la mitad de los habitantes de Londres había dado comienzo a las faenas cotidianas.

¹⁷ Charles Dickens, *Oliverio Twist*, México, Cumbres, 1954.

¹⁸ Para propósitos de demostración, he fragmentado el comienzo de este capítulo en trozos más pequeños de lo que lo hizo su autor; la numeración, por supuesto, es mía. [A]

4. Era día de mercado.

El suelo desaparecía bajo una capa de inundo y maloliente fango en la que se hundían los pies hasta el tobillo, y la atmósfera era una mezcla ne-gruzca formada por los vapores que constantemente brotaban de los cuerpos de los animales,

y por la neblina,

que semejava funebre cortina colgada de las chimeneas que coronaban los edificios.

Lugareños,

campesinos,

carriceros,

carreros,

pregoneros,

muchachos,

ladrones,

raterillos,

ociosos,

y vagabundos de toda clase

se mezclaban en revuelta masa.

5. Los silbidos de los carreros,

los ladridos de los perros,

los bramidos y mugidos de los bueyes,

los balidos de las ovejas,

los chillidos y gruñidos de los cerdos,

los grrios de los cocheros,

los juramentos, blasfemias y vocerío que se alzaba por todas partes,

el repicar de las campanas

y el estruendo que se alzaba en las tabernas,

los apretones y encontronazos de aquella masa humana que se apretujaba y revolvia semejante al alborotado mar,

el horrible desconcierto de alaridos que llenaba los ámbitos del inmenso

mercado

y el tropel de hombres y mujeres astrosos, escualidos, sucios, sin afeitar los primeros y sin peinar las segundas, que se arremolinaban codeándose sin piedad, eran más que bastantes para aturdir y desconcentrar a cualquiera.

Cuán a menudo nos hemos encontrado con esta estructura, justamente, en el trabajo de Griffith. Esta acumulación austera y este tempo en aumento, este juego gradual de luz, de los refulgentes faroles al momento en que se extinguen, de la noche al amanecer, del amanecer al fulgor pleno del día. (Era ya día claro y la mitad de los habitantes había dado comienzo a las faenas cotidianas); esta transición calculada de los elementos puramente visuales a su entretreído con elementos auditivos: al principio como un rumor indefinible. Proveniente de lejos, de la segunda etapa de luz en aumento, de manera que el rumor pueda crecer hasta el estruendo, transfiriéndonos a una estructura puramen-

te auditiva, concreta y objetiva ahora (la sección 5 de nuestra transcripción fragmentada); con tales escenas, escogidas *en passant* e intercalándolas en el todo — como el cochero que se apresura a su empleo; y, por último, estos detalles magníficamente típicos: los cuerpos fétidos del ganado, de los que se desprende el vapor en ascenso y se mezcla con la nube de la neblina matutina, o el primer plano de las piernas, sumergidas casi hasta el tobillo en basura y lodo, todo ello produce la más plena sensación cinematográfica del panorama de un mercado.

Aunque nos sorprendan estos ejemplos de Dickens, no debemos olvidar otra circunstancia relacionada con su trabajo creativo en general.

Hay que pensar que esto se desarrolla en la "acogedora" Inglaterra vieja, pero sin olvidar que las obras de Dickens, consideradas no sólo en el contexto de la literatura inglesa sino de la literatura mundial de la época, fueron producidas como trabajos de un artista ciudadano. Fue el primero en incorporar fábricas, máquinas y tranvías en la literatura.

Pero la indicación de este "urbanismo" en Dickens se puede encontrar no sólo en su material temático, sino también en ese *tempo vertiginoso* de impresiones cambiantes con el que Dickens bosqueja la ciudad en la forma de un cuadro (montaje) dinámico; este montaje de sus ritmos transmite la sensación de los límites de la velocidad de esa época (1838), la sensación de una diligencia veloz!

Cuando pasaban a todo correr por los objetos siempre cambiantes, era curioso observar en qué extraña procesión pasaban ante el ojo. Emporios de vestidos espléndidos, materiales traídos de todos los rincones del mundo; tentadoras tiendas de todo para estimular y satisfacer los apetitos saciados y renovar el gusto del banquete mil veces repetido; vasijas de oro y plata bruñidas, forjadas en todas las formas exquisitas de vasos, platos y copas; fusiles, espadas, pistolas y patentes máquinas de destrucción; tornillos y grillos para los hampones, ropas para los recién nacidos, medicinas para los enfermos, ataúdes para los muertos, *gementerios* para los enterrados — todo esto amontonado y agrupado lado a lado, parecía revolotear en una danza multicolor...¹⁹

¿Acaso no es un anticipo de una "sinfonía de una gran ciudad"?²⁰ Pero aquí hay otro aspecto exactamente opuesto de una ciudad.

¹⁹ Charles Dickens, *Nicholas Nickleby*, cap. XXXI.

²⁰ Una referencia al filme de Rautmann-Freund, *Berlin: Die Sinfonie der Grossstadt* (1927).

dad que dejó atrás en ochenta años la película hollywoodense de la City.

Tenia varias calles largas todas muy parecidas entre sí, habitadas por gente igualmente parecida entre sí, que salían y entraban a las mismas horas, con el mismo ruido en el pavimento, para hacer el mismo trabajo, y para quienes cada día era idéntico al ayer, al mañana, y cada año la contraparte del pasado y el próximo.²¹

¿Se trata del Coketown de Dickens de 1853, o de *The Crowd*, de King Vidor, de 1928?

Si en los ejemplos antes mencionados hemos encontrado prototipos de características de la *exposición de montaje* de Griffith, *convendría ahora leer más de Oliverio Twist*,²² en donde podemos encontrar otro método de montaje también típico de Griffith: el método de una progresión de montaje de escenas paralelas, intercaladas una en otra.

Para esto volvamos al grupo de escenas en las que transcurre el episodio conocido de cómo el señor Brownlow, para mostrar su fe en Oliverio pese a su reputación de carterista, lo manda a devolver libros al librero, y cómo Oliverio cae nuevamente en las garras del ladrón Sikes, su novia Anita y el viejo Fagin.

Estas escenas se desarrollan absolutamente a la Griffith: tanto en su línea interna emocional como en su singular relieve escultural y en el delineamiento de sus personajes; en la plentitud poco común de los rasgos dramáticos tanto como los humorísticos; también, por último, en el montaje típicamente griffithiano del entrelazamiento paralelo de todos los lazos de los episodios *individuales*. Prestemos particular atención a esta última peculiaridad, tan inesperada — se pensaría — en Dickens como característica de Griffith.

Capítulo XIV

NUEVOS DETALLES SOBRE LA ESTANCIA DE OLIVERIO EN CASA DEL SEÑOR BROWNLOW Y VATICINIO HECHO POR CIERTO SEÑOR GRIMWIG ACERCA DEL RESULTADO DE UNA COMISIÓN ENCARGADA AL MUÑACHO.

[...]. —Lo siento de veras —dijo el señor Brownlow—. Tenía gran empeño en devolver los libros esta noche.

—Puede enviarnos con Oliverio —observó Grimwig, sonriendo con ironía—. Nadie cumplirá el encargo más escrupulosamente que él.

—¡Sí, señor! Yo lo haré —terció Oliverio—. Iré volando.

²¹ Charles Dickens, *Hard times*, libro 1, cap. V.

²² Charles Dickens, *Oliverio Twist*, op. cit.

A punto estaba el buen caballero de contestar que no quería que Oliverio saliera a la calle bajo ningún pretexto, cuando una toseca maliciosa de su extravagante amigo le hizo variar de resolución. Decidió, pues, confiar el encargo al muchacho, manera de demostrar con hechos que las sospechas de Grimwig eran infundadas y aviesas.

[Oliverio se prepara para cumplir con el encargo.]

—No tardaré ni diez minutos, señor —contestó Oliverio.

[La señora Bedwin, enfermera del señor Brownlow, le entrega a Oliverio la dirección, y lo despacha.]

—¡Ángelito! —exclamó la buena señora siguiendo a Oliverio con la mirada—. No puedo decir por qué, pero hubiera deseado que no saliera de casa.

El muchacho, que llegaba a la esquina, volvió la cabeza y sonrió a la señora Bedwin antes de doblarla. Esta devolvió la sonrisa y, cerrando la puerta, subió a su habitación.

—Vamos a ver —dijo Brownlow, sacando el reloj del bolsillo y poniéndolo sobre la mesa—. Estará de vuelta dentro de veinte minutos a lo sumo; ya habrá anochecido entonces.

—¿Pero espera usted que vuelva? —preguntó Grimwig.

—¿Lo duda usted? —replicó Brownlow, sonriendo.

El espíritu de contradicción respiraba con fuerza en aquel momento en el pecho de Grimwig; pero aún le dio mayores alientos la sonrisa de confianza de su amigo.

—¡Lo dudo, sí! —respondió, descargando otro puñetazo sobre la mesa—. No sólo lo dudo: afirmo que no volverá. El muchacho lleva un traje nuevo, algunos libros de valor y un billete de cinco libras en el bolsillo. De aquí irá en derecha a encontrar a sus antiguos amigos, los ladrones, y todos se burlarán de usted. ¡Si ese muchacho vuelve a aparecer por esta casa, me como mi cabeza!

Pronunciadas estas palabras, acercó su silla a la mesa, y los dos amigos guardaron silencio, fijas sus miradas en la esfera del reloj que tenían delante.

A esto sigue una breve "interrupción" en forma de digresión:

Bueno será hacer constar, a título de ejemplo que pone de relieve la importancia que el hombre suele conceder a sus juicios y el orgullo con que ve confirmadas por los hechos conclusiones temerarias y hasta odiosas que se permite aventurar, que el señor Grimwig, no obstante su buen corazón, que bueno lo tenía de veras, y el pesar sincero que le proporcionaría ver engañado y estafado a su amigo, en aquel momento deseaba con toda su alma que Oliverio Twist no volviera.

Y vuelve nuevamente a los dos ancianos caballeros:

La noche fue cayendo. Apenas se distinguían ya las agujas del reloj; pero los dos caballeros continuaban inmóviles y silenciosos, con los ojos clavados en la esfera.

El crepúsculo muestra que sólo ha transcurrido un poco de tiempo, pero el primer plano del reloj, *mostrado ya dos veces* entre ambos caballeros, indica que ya pasó un buen rato. Pero justo en ese momento, como en el juego de "¿vendrá?, ¿no vendrá?", involucrando no sólo a los dos caballeros, sino también al amable lector, los peores temores y presentimientos vagos de la enfermera se ven justificados por el corte a una nueva escena —el capítulo xv. Esta se inicia con una breve escena en la taberna con el bandido Sikes y su perro, el viejo Fagin y la señorita Anita, quien ha sido obligada a encontrar el paradero de Oliverio.

—¿Estás sobre la pista, Anita? —preguntó Sikes, ofreciéndole un vaso de licor.

—Sobre la pista estoy, Guillermo —respondió la joven vaciando el vaso. Encontré la pista, y por cierto que me he cansado más de la cuenta...

Y a continuación, una de las mejores escenas de toda la novela —cuando menos una que se preservó desde la infancia junto con la diabólica figura de Fagin—, la escena en la que Oliverio pasa con los libros:

cuando disipó sus meditaciones el grito de una mujer que exclamó con toda la fuerza de sus pulmones: —¡Hermano querido! —sin que Oliverio tuviera tiempo de alzar los ojos, se encontró preso entre dos brazos que rodearon su cuello.

Con esta hábil maniobra Anita, contando con la simpatía de toda la calle, arrastra al forcejeante Oliverio llamándolo "hermano prodigo" y lo devuelve al regazo de la pandilla de ladrones de Fagin. Este capítulo xv se cierra en la frase de montaje ya tan conocida:

Los faroles de la calle derramaban ya su incierta claridad. La señora Bedwin esperaba con ansiedad junto a la puerta de la calle. Veinte veces había salido el criado camino de la casa del librero, por si daba con las huellas de Oliverio, y los dos ancianos seguían sentados en la oscuridad de la estancia, contemplando el reloj.

En el capítulo xvi Oliverio, nuevamente en las garras de la banda, es sometido a toda clase de burlas. Anita lo salva de una paliza:

—¡No toleraré esas brutalidades, Fagin! —gritó Anita—. Ya tiene usted al muchacho, ¿qué más quiere? ¡Déjelo en paz, pues de lo contrario voy a estampar en su cuerpo una marca de las que se pagan con una porción de años en galeras!

A propósito, es característico-tanto de Dickens como de Griffith tener estos súbitos destellos de bondad en los "personajes moralmente degradados", y aunque estas imágenes sentimentales están al borde de la sensiblería, están hechas tan impecablemente que funcionan aun en los lectores o espectadores más escépticos.

Al final de este capítulo, Oliverio, enfermo y agotado, cae "profundamente dormido". Aquí la unidad física de tiempo se ve interrumpida—una tarde y una noche repletas de acontecimientos; pero la unidad de montaje del episodio no, y une a Oliverio con el señor Brownlow, por un lado, y por el otro con la pandilla de Fagin.

A continuación, en el capítulo XVII, vemos la llegada del bedel de la parroquia, el señor Bumble, que indaga acerca del desaparecido muchacho, y la aparición de Bumble en la casa del señor Brownlow, quien nuevamente está en compañía de Grimwig. El contenido y motivo de su conversación queda claro en el propio título del capítulo: LA SUERTE SIEMPRE INFAUSTA DE OLIVERIO LLEVA A LONDRES A UN PERSONAJE QUE SE COMPLACIA EN DIFAMARLO.

—Mucho me temo —dijo el anciano con tristeza— que sea cierto cuanto usted me dice. Tome usted las cinco libras ofrecidas. No es grande la recompensa, pero con alma y vida la triplicaría si las noticias que usted me ha dado fueran más favorables al muchacho.

Es muy probable que Bumble, de haber sabido las disposiciones del señor Brownlow antes de dar comienzo a la conferencia, hubiera dado colorido distinto y hasta contrario a su historia. Pero ya era tarde: el daño no tenía remedio, así que moviendo con gravedad la cabeza, el buen bedel guardó en el bolsillo las cinco guineas y se retiró.

—Señora Bedwin! —dijo no bien se presentó el ama de llaves—. ¡Oliverio es un impostor!

—¡Imposible, señor, imposible! —replicó con energía la anciana... ¡No me lo harán creer nunca, señor! ¡Nunca!

—Ustedes, las viejas, sólo creen en los charlatanes y los cuentos de hadas y de brujas —gruñó el extravagante Grimwig—. Lo que usted no cree lo venía yo sospechando hace ya tiempo...

—Era un niño dulce, cariñoso, humilde —objetó la señora Bedwin, indignada—. Cuarenta años hace que trato a los niños, caballero y sé muy bien lo que son. Aquellos que no pueden decir otro tanto deberían callarse en vez de hablar de lo que no entienden ni conocen; ésa es mi opinión.

La *indiferencia* debía dar forzosamente en el blanco, pues hay que tener presente que Grimwig era solterón. Pero como éste se limitó a sonreír, la señora Bedwin se quitó el delantal, dispuesta a pronunciar otro discurso más o menos breve, cuando la interrumpió el señor Brownlow diciendo con una entonación de cólera que estaba muy lejos de sentir:

—¡Silencio! ¡Que nadie vuelva nunca a pronunciar en mi presencia el nombre de ese desdichado! ¡Bajo ningún pretexto quiero oírlo! ¿Ha entendido

usted bien? Puede retirarse, señora Bedwin, y no olvide que quiero ser obedido.

Y todo el intrincado conjunto de montaje de este episodio concluye con la frase:

Aquella noche la tristeza reinó en el hogar del señor Brownlow.

No ha sido por capricho que me he permitido transcripciones tan extensas concernientes no sólo a la composición de las escenas sino también al delineamiento de los personajes, ya que en su modelamiento, en sus características, en su comportamiento hay mucho de lo que es típico del estilo de Griffith. También se debe a sus indefensas y sufridas criaturas dickensianas (recuérdese a Lillian Gish y Richard Barthelmess en *Broken Blossoms* o las hermanas Gish en *Orphans of the Storm*), y no es menos típico de personajes como los dos ancianos y la señora Bedwin; por últimos enterramente de él tener figuras tales como la pandilla del "alegre judío viejo", Fagin.

En lo que se refiere a la tarea inmediata de nuestro ejemplo de la progresión de montaje de Dickens en la composición de la historia, podemos presentar los resultados en la siguiente tabla:

1. *Los ancianos*.
2. Partida de Oliverio.
3. *Los ancianos y el reloj*; *Todavía hay luz*.
4. Digresión sobre el carácter del señor Grimwig.
5. *Los ancianos y el reloj*; *Comienzo el crepúsculo*.
6. Fagin, Sikes y Anita en la taberna.
7. Escena en la calle.
8. *Los ancianos y el reloj*; *Se han encendido los faroles*.
9. Oliverio es arrastrado hasta Fagin.
10. Digresión al inicio del capítulo XVII.
11. El viaje del señor Bumble.
12. *Los ancianos* y la orden del señor Brownlow de olvidar a Oliverio para siempre.

Como se puede ver, tenemos ante nosotros un modelo típico, sobre todo para Griffith, de montaje paralelo de dos líneas de la historia, en donde una de ellas (los ancianos que esperan) aumenta emotivamente la tensión y el drama de la otra (la captura de Oliverio). Es en los "salvadores" que se precipitan a salvar a la "sufriente heroína" que, con la ayuda del montaje paralelo, Griffith obtuvo sus laureles más gloriosos.

Lo más curioso de todo es que en el centro mismo de la fragmentación que hicimos del episodio, hay otra "interrupción" realzada — toda una digresión al inicio del capítulo XVII, sobre la que a propósito no hemos dicho nada. ¿Qué es lo sorprendente de esta digresión? Es el propio "tratado" de Dickens de los principios de esta construcción de montaje de la historia que él elabora de manera tan fascinante, y que pasó a formar parte del estilo de Griffith:

En todo buen melodrama deben alternar las escenas trágicas con las cómicas, de la misma manera que todo jamón bien preparado ofrece una combinación regular de capas blancas y capas encarnadas. En una escena vemos al héroe tendido sobre un misero jergón de paja, agobiado bajo el peso de las cadenas y de los infortunios; pero en la escena siguiente, su fiel escudero, ignorante de la suerte de su señor, nos entretiene y alegra con un canto cómico. Aquí vemos, con emoción intensa, a la heroína entre las garras de un conde cruel y orgulloso, expuesta a perder el honor y la vida, blandiendo afilada daga con la cual intenta salvar el uno a costa de la otra y, en el momento crítico, cuando el interés ha llegado a su punto culminante, suena un silbido y hétenos transportados de repente al gran salón del castillo, donde un senescal de larga cabellera gris entona una cantiga graciosísima, rodeado de nutrido grupo de vasallos, más graciosos aún que la cantiga y cuyo oficio es cantar y trinar perpetuamente a coro en iglesias, palacios y teatros.

Habría quien tenga por absurdas tan bruscas mutaciones. Sin embargo, preciso es convenir que no son tan inverosímiles como a primera vista pudiera creerse. De continuo nos ofrece la vida real transiciones no menos bruscas, contrastes no menos vivos. Es muy frecuente pasar de un salón de baile a un lecho de muerte; cambiar de la noche a la mañana los negros crespones indicadores de duelo y de quebranto por las vistosas galas símbolo de la alegría y del contento. No existe en ello más que una diferencia, a saber: en este último caso somos nosotros los actores y en el primero los espectadores. En la vida mímica del teatro, los actores no tienen ojos para ver las transiciones violentas y los impetus de súbita cólera y explosiones repentinas de dolor o de pasión; transiciones, impetus y explosiones que, servidos a meros espectadores, son condenados como absurdos e inverosímiles.

Tal vez haya quien asegure que este breve preámbulo es tan innecesario como las transiciones bruscas en la escena, como los cambios rápidos de tiempo y de lugar cuyo uso en las composiciones literarias no sólo ha sido consagrado por una costumbre antiquísima, sino que también pasa por ser la piedra de toque que prueba la capacidad del autor — capacidad que los críticos que así opinan estiman en más o en menos según sea mayor o menor el enredo laberíntico de la obra y más o menos profundo el misterio en que deje envueltos a los personajes de la misma al final de cada capítulo—; pero aquellos que por innecesario le tenga, vean en él una indicación delicada, hecha por el autor.

En este tratado hay otra cosa interesante: Dickens, en sus propias palabras (actor aficionado de toda la vida), define su rela-

ción directa con el teatro melodramático. Es como si Dickens se hubiera colocado en la posición de un lazo de conexión entre el arte del cine futuro e impredecible, y el pasado no tan distante (para Dickens) — las tradiciones del "buen melodrama asesino".

Por supuesto que este "tratado" no se le pudo haber escapado al patriarca del cine norteamericano, y a menudo su estructura parece seguir el sabio consejo que entrega el gran novelista del siglo XIX al gran cineasta del siglo XX. Griffith, que no oculta nada, más de una vez ha reconocido esta deuda a la memoria de Dickens.

Ya hemos visto que la primera explotación en pantalla de esta estructura la hizo Griffith en *After many years*, una explotación cuya responsabilidad atribuyó a Dickens. La película es aún más memorable por ser la primera en la que el primer plano fue aprovechado *inteligentemente* y, sobre todo, *utilizado*.²³

Lewis Jacobs ha descrito el acercamiento de Griffith al primer plano con tres meses de anterioridad, en *For love of gold*, una adaptación de *Just meat*, de Jack London:

El climax de la historia era la escena en la que los dos ladrones comienzan a sentir desconfianza uno del otro. Su efectividad dependía de hasta qué punto el público era consciente de lo que pasaba en la mente de ambos ladrones. El único método conocido para indicar los pensamientos de un actor era la exposición doble de "globos de sueño". Esta convención había surgido de dos concepciones equivocadas: la primera, que la cámara debe estar fija siempre en un punto de vista que correspondiera al del espectador en un teatro (posición conocida en la actualidad como plano lejano); la segunda, que una escena tenía que ser actuada en su totalidad antes de que empezara la otra.

Griffith tomó la iniciativa de dar un paso revolucionario. Acercó la cámara al actor en lo que en la actualidad es conocido como plano amplio (una exposición más amplia del actor), de manera que el público pudiera observar más de cerca la pantomima del actor. Nunca a nadie antes se le ocurrió cambiar la posición de la cámara en la mitad de una escena.

El paso lógico siguiente fue acercar la cámara aún más al actor, en lo que ahora se llama un primer plano.

Desde *The great train robbery*, de Porter, de cinco años antes, no se había visto en Norteamérica un primer plano. En esa época sólo se utilizaba como truco (se veía al maleante disparando al público), pero fue en *Epoch Arden* [*After many years*] cuando el primer plano se convirtió en el complemento dramático del plano lejano y el plano amplio. Aventurándose todavía más de lo que había hecho antes, Griffith mostró a Annie Lee rumiando mientras

²³ Las tomas cercanas de cabezas y objetos no eran tan raras antes de Griffith como por lo general se supone: se puede encontrar que dichas tomas se utilizaban únicamente para propósitos de novedad o de truco por pioneros tan inventivos como Méllis y la escuela de Brighton inglesa (como señala Georges Sadoul en su *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 1972).

espera a que vuelva su marido, utilizando osadamente un primer plano de su cara aún más amplio.

En el Biograph todo el mundo estaba escandalizado. "¿Mostrar sólo la cabeza de una persona? ¿Qué dirá la gente? ¡Es en contra de las reglas para hacer cine!"

Pero Griffith no tenía tiempo para discutir. Tenía otra sorpresa, más radical aún que ofrecer. Inmediatamente después del primer plano de Annie, insertó una foto del objeto de sus pensamientos: su marido, deportado a una isla desierta. El corte de una escena a la otra, además sin territorialias, le acarrió al experimentador un torrente de críticas.²⁴

Y ya hemos leído cómo Griffith defendió su experimento, recurriendo a Dickens como testigo.

Si éstos fueron sólo los primeros indicios de lo que le iba a acarrear la gloria a Griffith, podemos encontrar en pleno florecimiento su nuevo método en una película hecha únicamente un año después de que empezara a dirigir películas: *The lonely villa*. Iris Barry la comenta en su monografía de Griffith:

Para junio de 1909 Griffith lograba un mayor control sobre su material y se movía más hacia la actividad creativa. Llevó el método inicial de Porter²⁵ a una nueva etapa de desarrollo en *The lonely villa*, en la que empleó el corte transversal para aumentar el suspenso a lo largo de las escenas paralelas en las que los ladrones asaltan a la madre y al niño mientras el padre se precipita a la casa para salvarlos. Griffith encontró aquí una nueva manera de manejar un recurso ya probado: el rescate de última hora —que le serviría ya para el resto de su carrera. Para marzo de 1911, Griffith desarrolló aún más este método de narración en *The lonealdie operator*, que logra un grado mucho mayor de emoción y suspenso en las escenas en las que el héroe ferrocarrilero hace avanzar su tren para rescatar a la heroína que está siendo atacada por asaltantes ocultos en el depósito.²⁶

Como el melodrama en la tierra norteamericana alcanzó su punto máximo de madurez exuberante hacia finales del siglo XIX, sin lugar a dudas debe haber tenido una gran influencia en Griffith, cuyo arte inicial era el teatro, y los métodos de éste deben haber estado almacenados en su fondo de reserva con no pocos rasgos y características maravillosos.

¿Qué fue este período de melodrama norteamericano que pre-

²⁴ Lewis Jacobs, *The rise of the American film*, Nueva York, 1939, pp. 101-103.

²⁵ Con anterioridad Miss Barry había señalado que "Edwin S. Porter, en *The great train robbery* había dado un paso vital al introducir la acción paralela mediante una burda forma de intercalamiento". Iris Barry, *D. W. Griffith. American film master*, Nueva York, Museo de Arte moderno, 1940, p. 15.

²⁶ *Ibid.*, pp. 16-17.

cedió a la aparición de Griffith? Su aspecto más interesante era el entretreído escénico cerrado de *los dos ángulos* que llegaron a ser característicos en la creación futura de Griffith; *los dos aspectos* tan típicos de la escritura y estilo de Dickens, que mencionamos al inicio de este ensayo.

Lo anterior podría ilustrarse con la historia teatral del original *Way down East*. Parte de esta historia quedó contenida en las memorias de William A. Brady, que son particularmente interesantes como registro del surgimiento y popularización de ese género teatral conocido como el melodrama "casero" de lo local. Algunos rasgos de esta tradición se conservan en la actualidad. Los éxitos de obras modernas tan agudas como el *Tobacco road* de Erskine Caldwell y *The grapes of wrath* de John Steinbeck (en sus versiones original y filmica) contienen ingredientes comunes a este género popular. Estas dos obras completan un círculo de poesía rural dedicada al campo norteamericano.

Las memorias de Brady son un registro interesante de la plasmación escénica de estos melodramas en los escenarios de la época. Simplemente como escenificación, en muchos casos esta plasmación escénica anticipa literalmente no sólo los temas, los personajes y sus interpretaciones, sino incluso los métodos de escenificación y los efectos que siempre nos parecen ser tan "puramente cinematográficos", sin precedentes y... ¡inconcebidos por la pantalla!²⁷

Un actor de variedades llamado Denman Thompson, a fines de la década de los setenta del siglo pasado, representaba en los circuitos de variedades una pieza corra llamada *Joshua Whitcomb*. . . Sucedió que James M. Hill, un vendedor de ropa al menudeo de Chicago vio la pieza, buscó a Thompson, y lo persuadió de que escribiera un drama en cuatro actos sobre el Viejo Josh.²⁸

De esta idea vino el melodrama *The old homestead*, que Hill financió. El nuevo género prendió con lentitud, pero una hábil publicidad ayudó: con reminiscencias de sueños y recuerdos sentimentales del buen viejo rayl por desgracia tan abandonado y de la vida en la buena Norteamérica rural, la obra se mantuvo en cartelera durante veinticinco años, rindiéndole una fortuna al señor Hill.

²⁷ Por esta razón, inmediatamente después de los hechos sobre las circunstancias y arreglo que le dieron tanto éxito a *Way down East* en la última década del siglo pasado, presentaré una descripción, con igual énfasis, de los efectos escénicos en el melodrama *The ninety and nine*, un éxito del teatro Nueva York de 1902.

²⁸ Esta y las citas siguientes de las memorias de Brady están citadas en su "Drama in homespun", *Stage*, enero de 1937, pp. 98-100.

Otro éxito con la misma fórmula fue *The country fair*, de Neil Burgess:

Introdujo en la obra, por primera vez en cualquier escenario, una carrera de caballos sobre una banda rodante. Patentó su invento y cobró regalías por todo el mundo cuando se empezó a usar en otras producciones. *Ben Hur* la utilizó durante veinte años...

La novedad y atracción de este material temático volcado en inventos escénicos de este tipo pronto se popularizó por todos partes y los "dramas caseros surgieron por todos lados..."

Otro melodrama vulgar y duradero fue *In old Kentucky*, que con su banda Pickaninny hizo un par de millones en diez años para su propietario, Jacob Litt... Augustus Thomas probó su suerte escribiendo una trilogía rural: *Alabama*, *Arizona* y *In Missouri*.

Un empresario tan enérgico y completo como Brady no iba a dejar pasar esta oportunidad de hacer dinero con esta forma dramática:

A lo largo de la última década del siglo pasado estuve muy ocupado en y en torno a Broadway. Probé todo lo referente a diversiones: melodramas sobre Broadway o sobre el Bowery, peleas de campeonato, carreras de ciclistas —largas o cortas, de seis días, de veinticuatro horas o de velocidad pura—, ligas de baseball... Dueños de espadas, carreras con pasteles, tirar de la cuerda, lucha libre —todo hecho honradamente y sobre pedido. Bailes de disfraces de todas las naciones en el Madison Square Garden. La pelea entre James J. Corbett y John L. Sullivan por el campeonato de peso completo. Todo esto me colocó en la cima del mundo y por eso tuve que contar con un teatro en Broadway.

Brady alquiló el teatro Manhattan junto con "un joven llamado Florenz Ziegfeld, Jr." y comenzó a buscar espectáculos.

Uno de mis agentes de reservaciones, llamado Harry Doel Parker, me trajo un guión titulado *Annie Laurie* [escrito por su esposa, Lottie Blair Parker]. Lo lei y me di cuenta de que era una oportunidad para producir una de esas cosas rurales que estaban arrasando con todo... Le dije que la obra tenía perspectivas y finalmente acordamos el precio de compra en diez mil dólares, autorizándome a contratar un revisor de teatro, y le di el trabajo a Joseph R. Crismer, quien rebautizó la obra con el título de *Way down East*...²⁹

²⁹ En otra parte William A. Brady ha dado más detalles sobre la contribución de Crismer: "Durante el periodo de prueba y error llegamos a utilizar en uno u otro momento todos los pueblos de Estados Unidos como consejos de indias para *Way down East*; ninguno de los pueblos vio la misma versión... Crismer vivía, dormía y se ali-

... La pusimos en nuestro teatro de Broadway, donde estuvo siete meses, sin tener nunca una semana buena. Los críticos la hicieron pedazos. Mientras estuvo en Broadway utilizamos todos los trucos conocidos por los actores ambulantes para atraer al público, pero no sirvió de nada...

Una noche asistió un pastor muy conocido y luego nos escribió una elogiada carta. Eso nos dio la clave. Enviamos diez mil "boletines de pastores" y a todos les pedimos elogios. Los obtuvimos. Todos dijeron que era una obra maestra —para hacerlo elaboraron largos discursos en el escenario y de ahí pasaban a los sermones desde sus púlpitos. Alquilé el letrero luminoso que está en el edificio en triángulo de Broadway y la Calle 23 (el primero realmente grande en Nueva York). Nos costó mil dólares mensuales. ¡Cómo dio que hablar al Rialto! En uno de nuestros boletines de prensa semanales que imprimió *The Sun*, se afirmaba que *Way down East* era mejor que *The Old homestead*. Eso nos proporcionó un lema que duró veinte años...

Al administrador de la Academia de Música, el hogar de *The old homestead*, se le pidió que pusiera en su teatro *Way down East*.

Estaba dispuesto, pero insistía en que el espectáculo y la producción eran demasiado pequeños para ese gran escenario. Crismer y yo pusimos manos a la obra y optamos por una producción enorme, introduciendo caballos, ganado, ovejas y toda una serie de vehículos agrícolas, un trineo monstruo tirado por cuatro caballos para un paseo en trineo, una tormenta de nieve eléctrica, un cuarteto doble que cantaba a cada momento las canciones que aman las madres —y todo ello formaba un auténtico circo agrícola. Prendió como pólvora y se quedó la temporada completa en Nueva York, obteniendo ganancias de más de cien mil dólares. Después de eso ya fue muy sencillo. Lancé media docena de compañías en giras. Todas arrasaron con éxito.

El espectáculo era para repañarse y duró veintitún años. Las grandes ciudades no parecían cansarse nunca...

Los derechos para el cine mudo de *Way down East* los compró D. W. Griffith en ciento setenta mil dólares, veinticinco años después de su primera producción teatral.

En el otoño de 1902, exactamente un año antes de la producción de *The great train robbery*, se inauguró en la misma Academia de Música un melodrama moralista titulado *The ninety and nine* (el título proviene de un conocido himno de Sankey). Como pie de foto de la escena más emocionante de la producción, *The Theatre Magazine* explicaba:

mentaba de la obra. Realmente se ganó el crédito que apareció siempre en el programa: "Elaborada por Joseph R. Crismer." Porque la tormenta de nieve mecánica utilizada en el tercer acto, que contribuyó no poco a hacer de la obra un éxito memorable, fue especialmente inventada por él para la producción y luego patentada. Una de sus genialidades consistió en descubrir a Harry Seamon, un actor de vodevil que hacía el papel de patán, romper su rutina en tres partes y meterlo en *Way down East*." William A. Brady, *Showman*, Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1937.

Una aldea está rodeada por una pradera en llamas y sus habitantes están amenazados. En la estación, a treinta millas de distancia, grupos de gente muy alterada esperan a medida que el telégrafo teclea la historia del peligró. Un tren especial está listo para salir al rescate. El maquinista no está y el amillanado joven millonario se niega a correr el riesgo de tomar su lugar. El héroe se adelanta para hacerlo. Oscuridad, un momento de suspenso, y después la cortina se alza nuevamente sobre una escena emocionante. El enorme escenario está literalmente cubierto de fuego. Las llamas devoran los troncos de los árboles. Los postes del telégrafo arden y en el intenso calor los alambres se revientan. Feroces lenguas de fuego crepitan en la yerba y la incendian rápidamente. En medio de todo esto está la locomotora enorme, completa, como la que llevan los expresos, casi oculta a la vista por el vapor y el humo. Sus enormes ruedas giran sobre la vía y la máquina se bambolea y mece como cuando corre a su máxima velocidad. En la cabina está el maquinista, todo sucio por el humo y maltratado, mientras el fogonero le echa cubetadas de agua para protegerlo de las ascuas volantes.³⁰

Hacer más comentarios ya resultaría superfluo: aquí también está la tensión de la acción paralela, de la carrera, de la caza —la necesidad de llegar a tiempo, cruzar la barrera de llamas; también aquí está la prédica moral capaz de enardecer a miles de pastores; aquí también, en respuesta a los intereses "modernos" del público, está el hocar en toda su "plenitud exótica"; aquí también se encuentran las tonadas irresistibles, ligadas a los recuerdos de infancia y de la "madrecita adorada". En resumen, aquí yace todo el arsenal con el que Griffith conquistaría, de manera tan irresistible, posteriormente.

Pero si se quisiera desplazar la discusión de actitudes generales de montaje a sus rasgos más *estrechamente específicos*, Griffith podría haber encontrado aun otros "antepasados de montaje" y hasta en su propio terreno.

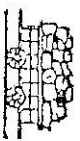
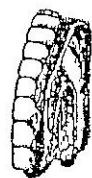
Lamento tener que dejar de lado la concepción de enorme montaje de Walt Whitman. Hay que dejar bien claro que Griffith no continuó la *tradición de montaje* de Whitman (pese a las líneas de Whitman: "fuera de la cuna eternamente meciéndose", que a Griffith le sirvieron sin éxito como toma de estribillo para su *Intolerance*; pero ya hablaremos de eso después).

Es en este punto en donde quisiera, en relación con el monta-

³⁰ En la reseña contenida en la revista, Arthur Hornblow nos da una idea de cómo se logró este efecto: "Esta escena, que es la 'sensación' de la producción, es uno de los efectos de maquinaria más realistas que se hayan visto en el escenario... Con unos ventiladores eléctricos ocultos se hicieron ondear banderolas de papel de china sobre las que jugaban luces brillantes rojas y amarillas haciéndolas parecer llamas; el movimiento de la locomotora que avanza a toda velocidad se simula con el movimiento del bosque en el trasfondo en una dirección inversa."

je, referirme a uno de los contemporáneos de Mark Twain más alegre y agudo, que escribía con el *nom de plume* de John Phoenix. Este ejemplo de montaje tiene fecha de 11 de octubre de 1853³¹, y está tomado de su parodia de algo que en ese entonces era novedoso: los periódicos ilustrados.

El periódico de parodia se llamaba "Phoenix's Pictorial and Second Story Front Room Companion", y salió publicado por primera vez en el *Herald* de San Diego.³¹ Entre los diversos ítem, ingeniosamente ilustrados con la "plancha de caldera" miscelánea que puede encontrarse en cualquier imprenta de pueblo de la época, hay uno que es de particular interés para nosotros:



¡HORRIBLE ACCIDENTE EN LA VÍA DE PRINCETON! ¡MUCHÍSIMAS VÍCTIMAS!

"Con todas las reglas del arte" de montaje, John Phoenix "conjura la imagen". El método de montaje es evidente: el juego de *tomas detalladas yuxtapuestas*, que en sí mismas son inmutables y aun sin relación entre ellas, pero de las que está creada la *imagen del todo*. Lo que resulta particularmente fascinante aquí es el primer plano de la dentadura postiza, colocada junto a un plano lejano del vagón volcado, pero ambos tomados en el *mismo tamaño*, es decir, exactamente como si fueran mostrados en una "pantalla completa".

También es curiosa la figura del propio autor, que esconde tras el seudónimo de Phoenix el honorable nombre de teniente George Horatio Derby, de los Ingenieros del Ejército de los Estados Unidos, herido en Cerro Gordo en 1846; inspector responsable, reportero e ingeniero hasta su muerte en 1861. Así fue uno de los primeros antepasados norteamericanos del maravilloso método de trabajo de montaje. Fue uno de los primeros humoristas norteamericanos importantes de un tipo nuevo, que per-

³¹ Todo el número ha sido reproducido en *Phoenixiana*, compilado por Francis P. Farquhar, San Francisco, The Grabhorn Press, 1937.

tenece asimismo a los indudables precursores de ese humor "violento" que tuvo su mayor florecimiento en las películas, por ejemplo en el trabajo de los hermanos Marx.³²

No sé qué piensen mis lectores de esto, pero a mí me resulta agradable reconocer una y otra vez el hecho de que nuestro cine no está del todo desprovisto de parientes o de pedigrí, de un pasado con tradiciones y una rica herencia cultural de épocas pasadas. Sólo la gente muy insensata y presuntuosa puede erigir leyes y una estética para el cine partiendo de las premisas de algún nacimiento virgen inverosímil de este arte.

Permitamos que Dickens y toda la fila ancestral, yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen no sólo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme y culto pasado; cada parte de este pasado en su momento en la historia mundial ha hecho avanzar al gran arte de la cinematografía. Que sea este pasado un reproche para los insensatos que han mostrado arrogancia en relación con la literatura, la que ha contribuido tanto a este arte aparentemente sin precedentes y que es, en primer lugar y sobre todo, el arte de ver —no sólo con el ojo, sino *captar*— término en el cual están contenidos ambos sentidos.

El crecimiento estético del ojo cinematográfico a la *imagen de un punto de vista personificado sobre los fenómenos* fue uno de los procesos más serios de desarrollo de nuestro cine soviético en particular; nuestro cine desempeñó también un importante papel en la historia del desarrollo del cine mundial como un todo, y no fue pequeño el papel desempeñado por una comprensión básica de los principios del montaje cinematográfico, lo que se hizo tan característico de la escuela soviética de cinematografía.

También fue de peso el papel de Griffith en la evolución del sistema de montaje soviético: un papel tan enorme como el de Dickens en la creación de los métodos de Griffith. En este respectivo, Dickens desempeñó un papel enorme al realizar la tradición y la herencia cultural de épocas anteriores; de la misma

³² Hay evidencia suficiente de lo anterior en la anécdota de John Phoenix en la que la nueva máquina para sacar dientes de Tushmaner "le arrancó a la anciana todo el esqueleto del cuerpo, dejando en la silla una masa gelatinosa y temblorosa. Tushmaner la llevó a su casa en una funda de almohada. La anciana vivió todavía siete años, y la gente la llamaba la 'Mujer de goma'. Con anterioridad había sufrido terriblemente a causa del reumatismo pero después de este incidente no le volvieron a doler los huesos. El dentista los guardó en una caja de cristal... " (Phoenix at Benicia" (impreso inicialmente en el *Pioneer*, julio de 1855) *Ibid.*, p. 175.

manera que en un nivel aún más alto podemos ver el enorme papel de esas premisas sociales que, inevitablemente, en los momentos críticos de la historia siempre renovada impulsan elementos del método de montaje al centro de atención de la obra creativa.

El papel de Griffith es enorme, sí, pero nuestro cine no es ni un pariente pobre ni un deudor insolvente. Era natural que el espíritu y contenido de nuestro propio país, tanto en temas como en personajes, aventajara los ideales de Griffith, así como su reflejo en imágenes artísticas.

En su actitud social, Griffith fue siempre un liberal, sin alejarse demasiado del humanismo ligeramente sentimental de los buenos ancianos y ancianas de la Inglaterra victoriana, tal y como Dickens gustaba de ilustrarlos. Su enternecida moral filmita no iba más allá de una denuncia cristiana de la injusticia humana, y por ninguna parte en sus películas suena una protesta en contra de la injusticia social.

En sus mejores películas es un predicador del pacifismo y del compromiso con el destino (*Isn't life wonderful?*) o del amor por la humanidad "en general" (*Broken blossoms*). En sus reproches y condenas logra en ocasiones ascender a un *pathos* magnífico (por ejemplo en *Way down East*).

En sus trabajos de temática más dudosa lo anterior toma la forma de una apología de la Ley Seca (en *The struggle*) o de una filosofía metafísica sobre los orígenes eternos del Bien y el Mal (en *Intolerance*). En la película que hizo sobre *Sorrows of Satan*, de Marie Corelli, abunda la metafísica. Por último, entre los elementos más repelentes de sus películas (y los hay) vemos a Griffith como un abierto apologista del racismo, levantando un monumento de celuloide al Ku Klux Klan, y uniéndose a su araque a los negros en *The birth of a nation*.³³

No obstante, nada puede quitarle a Griffith el título de uno de los maestros más auténticos del cine norteamericano.

Sólo que la idea de montaje es inseparable del contenido general del pensamiento como un todo. La estructura que se refleja en el concepto de montaje de Griffith es la estructura de una sociedad burguesa. Y de hecho se parece al "tocino entretejido" de Dickens; en realidad (y no es broma), está entretejido de capas alternantes irreconciliables de "blanco" y "rojo", de ricos y pobres. (Éste es el eterno tema en las novelas de Dickens, y él

³³ En todos estos ejemplos el oficio de Griffith es casi idéntico y surge siempre de una profunda sinceridad y una plena convicción en la justicia de sus temas, pero yo quería hacer notar los temas en sí mismos y sus objetivos ideológicos.

no se mueve más allá de estos límites. Su obra más acabada *Lit. He Dorrit*, también está dividido en dos libros: "Pobreza" y "Riqueza". Y esta sociedad, percibida *solo como un contraste entre los que tienen y los que no tienen*, está reflejada en la conciencia de Griffith no más profundamente que la imagen de una intrínseca carrera entre dos líneas paralelas.

Griffith, primordialmente, es el gran maestro de la forma más gráfica en este campo: *el montaje paralelo*. Pero sobre todo Griffith es un gran maestro de construcciones de montaje que han sido creadas en un apresuramiento alineado de forma directa y un *aumento en el tiempo* (principalmente en la dirección de las más altas formas de montaje paralelo).

La escuela de Griffith es ante todo una escuela de *tempo*. Sin embargo, no tuvo fuerzas para competir con la joven escuela de montaje soviética en el campo de la expresión y del *ritmo* inextricablemente afectivo, cuya tarea va más allá de los estrechos confines de las tareas del *tempo*.

Fue justamente este rasgo de un *ritmo devastador*, en oposición a los efectos del *tempo*, lo que se percibió cuando aparecieron las primeras películas soviéticas en Norteamérica. Tras apreciar los temas e ideas de nuestros trabajos, fue este rasgo de nuestro cine lo que destacó la prensa norteamericana de 1926-1927.

Pero el verdadero ritmo presupone sobre todo una *unidad orgánica*.

No es una alternancia mecánica de cortes transversales ni un entretijido de temas antagónicos lo que está en la base del ritmo, sino sobre todo una unidad en el juego de las contradicciones internas, mediante un desplazamiento del juego hacia lo que traza su pulsión orgánica. No se trata de una unidad externa de la historia, que destaca asimismo la imagen clásica de la escena de caza, sino la unidad interna que se puede realizar mediante el montaje como un sistema de construcción completamente diferente, en el que el llamado *montaje paralelo* puede aparecer como una de las variantes más intensas o más particularmente personales.

Y, naturalmente, el concepto de *montaje* de Griffith, como montaje paralelo fundamentalmente, aparece como una copia de esta ilustración dual del mundo, que avanza en dos líneas paralelas de pobres y ricos hacia alguna "reconciliación" hipotética en donde... las líneas paralelas se encontrarían, es decir, en ese infinito tan inaccesible como esa "reconciliación".

De ahí que se esperara que nuestro concepto de montaje ha-

bria de nacer de una "imagen" enteramente diferente de la comprensión de los fenómenos, que nos fue dada gracias a una visión del mundo tanto monística como dialéctica.

Para nosotros el microcosmo del montaje tenía que ser entendido como una unidad, que en la tensión interna de las contradicciones es partida por la mitad con objeto de ser reensamblada en una nueva unidad sobre un plano nuevo, más alto cualitativamente y con su fantasía percibida de manera nueva.

Traté de darle una expresión teórica a esta *tendencia general* de nuestra comprensión del montaje, y escribí esto en 1929, sin pensar, y mucho menos en esa época, hasta qué punto nuestro método de montaje, tanto genéricamente como en principio, estaba en oposición al de Griffith.

Lo anterior se hizo evidente en la forma de una definición de las *etapas* de relación entre la toma y el montaje. De la unidad temática del contenido en una película, de la "toma", del "cuadro", escribí:

De ninguna manera es la toma un *elemento* del montaje.

La toma es una *célula* de montaje.

De la misma manera en que las células en su división forman un fenómeno de otro orden —el organismo o embrión—, del otro lado del salto dialéctico de la toma, hay montaje.

El montaje es la expansión del conflicto intra-toma (o contradicción) al principio en el conflicto de dos tomas que están lado a lado:

El conflicto dentro de la toma es el montaje potencial; en el desarrollo de su intensidad resquebraja la jaula cuadrilátera de la toma y explota su conflicto en impulsos de montaje *entre* los trozos de montaje.

Entonces: el hilvanado del conflicto mediante todo un sistema de planos, con los cuales "... recogemos nuevamente el evento desintegrado en un todo, pero desde *nuestro* punto de vista. Según el tratamiento de nuestra relación con el acontecimiento".³⁴

Así se fragmenta una *unidad de montaje* —la jaula— en una cadena múltiple, que es *nuevamente estructurada en una unidad nueva: la frase de montaje, que encarna el concepto de una imagen del fenómeno*.

Resulta interesante observar tal proceso moviéndose también a través de la historia del lenguaje en relación con la palabra (la

³⁴ Véase "El principio cinematográfico y el ideograma", pp. 38-42.

"toma") y la oración (la "frase de montaje"), y ver una etapa primitiva de "palabras-oraciones" amalgamándose posteriormente en una oración hecha de palabras separadas e independientes.

V. A. Bogoroditzki escribe que "... la humanidad en sus inicios expresaba sus ideas con palabras separadas, que eran también formas primitivas de la oración".³⁵ El académico Ivan Meshchalinov presenta la cuestión de manera más detallada:

La palabra y la oración aparecen como el producto de la historia y están lejos de ser identificadas con toda la larga época de los gúpturales. Las ancestras de un estado de no amalgamamiento hasta la fecha no detectado en los materiales de los idiomas incorporados.³⁶

Las palabras-oraciones fragmentadas en sus partes componentes muestran una unidad entre las palabras originales y sus combinaciones en el complejo sintáctico de la oración. Se adquiere así una diversidad de posibilidades expresivas combinaciones de palabras...

Los embriones de la sintaxis, previamente asentados, tenían una forma latente de palabras-oraciones incorporadas; después, durante su descomposición, eran proyectados hacia afuera. Parecería que la oración fue fragmentada en sus elementos principales, es decir, la oración está creada como tal con sus leyes de sintaxis...³⁷

Anteriormente afirmamos la particularidad de nuestra actitud hacia el montaje. No obstante, la diferencia entre nuestro concepto de montaje y el de los norteamericanos se vuelve más aguda y más clara si observamos esa diferencia en principio de la comprensión de otra innovación que introdujo Griffith en la cinematografía y, de la misma manera, recibimos en las manos una comprensión por entero diferente.

Nos referimos al primer plano o, como decimos generalmente, la "gran escala", es decir, *grande*.

Los norteamericanos dicen: *cercu* o "primer plano".³⁸

Estamos hablando del aspecto *cuantitativo* del fenómeno, ligado con su significado (así como hablamos de un gran talento, es decir, uno que sobresale por su significado de la línea general).

³⁵ V. A. Bogoroditzki, *General course in Russian grammar*, Moscú-Leningrado, 1935, p. 203.

³⁶ Este es un término para aquellos lenguajes modernos que preservan su carácter hasta la fecha, por ejemplo las lenguas de los Chukchi, los Yukagirs y los Gilyaks. Para los interesados en estos lenguajes, véase la obra del profesor Meshchalinov.

³⁷ Ivan I. Meshchalinov, *General linguistics*, Leningrado, 1940.

³⁸ El propio Griffith, en su famoso anuncio aparecido en *The New York Dramatic Mirror*, el 3 de diciembre de 1913, empleó ambas designaciones: "Las figuras más grandes o más cercanas..." Pero es más común que en el lenguaje filmico habitual de los norteamericanos se conserve el término *close-up*.

o de las mayúsculas en imprenta, para destacar lo que es particularmente esencial o significativo).

Entre los norteamericanos el término está asociado al punto de vista.

Entre nosotros, *al valor de lo que se ve*.

Veremos la profunda diferencia que hay en el principio, luego que hayamos entendido el sistema que, tanto en el método como en su aplicación, utiliza la "gran escala" en nuestro cine, en cierta forma distinta de la utilización del "primer plano" en el cine norteamericano.

En esta comparación, lo primero que aparece de inmediato como una relación clara con la función principal del primer plano en nuestro cine es no sólo y no tanto *mostrar* o *presentar*, como *significar*, *dar significado*, *designar*.

A nuestra manera, muy pronto nos dimos cuenta de la naturaleza misma del "primer plano" cuando éste apenas había sido percibido por los cineastas norteamericanos en su única capacidad, como un medio para mostrar.

El primer factor que nos atrajo en el método del primer plano fue el descubrimiento de este rasgo particularmente asombroso: *crear una nueva calidad del todo desde una yuxtaposición de las partes separadas*.

En donde el primer plano aislado en la tradición de la olla de Dickens era frecuentemente un determinante o un detalle "claro" en el trabajo de Griffith; en donde la alternancia de primeros planos de caras era una anticipación del diálogo sincronizado futuro (aquí sería apropiado mencionar que Griffith, en su cine sonoro, no remozó un solo método de los que estaban en uso), nosotros avanzamos la idea de una *fusión nueva cualitativa principalmente*, que fluita del proceso de *yuxtaposición*.

Por ejemplo, en mis primeras declaraciones habladas y escritas en los años veinte definí el cine como primordialmente un "arte de yuxtaposición".

Si hay que creerle a Gilbert Seldes, el propio Griffith llegó a ver "que mediante el ensamble de la cabalgata de los salvadores y el terror de las víctimas en una escena, estaba multiplicando enormemente el efecto emocional; el todo era infinitamente mayor que la suma de sus partes";³⁹ pero para nosotros esto también era insuficiente.

Considerábamos que esta *acumulación cuantitativa*, aun en

³⁹ Gilbert Seldes, *The movies come from America*, Nueva York, Scribner's, 1937, pp. 23-24.

tales situaciones "multiplicantes", no era suficiente; en las yuxtaposiciones buscamos y encontramos más que eso; encontramos un salto cualitativo.

Walter Dill Scott
El salto demostró ir más allá de los límites de las posibilidades del escenario; un salto en el campo del montaje de la imagen, del montaje de la comprensión, del montaje como un medio sobre todo para revelar la concepción ideológica.

Y a propósito, en otro libro de Seldes aparece su extensa condena de las películas norteamericanas de los años veinte, ya que pierden su espontaneidad con pretensiones de "artificio" y "teatralidad".

Está escrita en la forma de "Una carta abierta a los magnates del cine". Comienza con un jugoso saludo: "Gente ignorante e infeliz", y en su conclusión contiene líneas tan sorprendentes como las siguientes:

...y entonces el nuevo cine llegará sin su ayuda. Porque cuando ustedes y sus financiamientos y publicidad se derrumben el campo quedará libre para otros... Estará al fin al alcance de los artistas. Con verdaderos actores, en lugar de actorcillos y actrizillas, con ideas frescas (entre las que la idea de hacer mucho dinero estará ausente); estos artistas le devolverán a la pantalla algo que ustedes le arrebataron: la imaginación. Crearán con la cámara y no sólo registrarán... es posible y deseable crear grandes épicas de la industria norteamericana y dejar que la máquina opere como un personaje en la obra —de la misma manera que la tierra en el Oeste, o el maíz, debe desempeñar su parte. Las grandiosas concepciones de Frank Norris no están fuera del alcance de la cámara. Hay pintores desosos de trabajar en el campo de la cámara, y arquitectos y fotógrafos. Y también novelistas; estoy seguro, encontrarían muy interesante el escenario como un nuevo medio de expresión. No hay límites para lo que podemos lograr.
... Porque el cine es la imaginación de la humanidad... 40

Seldes esperaba que este brillante futuro del cine fuera realizado por algunas personas desconocidas que iban a reducir el costo de las películas; por algunos "artistas" desconocidos y algunas epopeyas dedicadas a la industria al maíz norteamericanos. Sólo que estas proféticas palabras se justificaron en una dirección enteramente distinta: demostraron ser una predicción de que en esos mismos años (el libro apareció en 1924), del otro lado del globo se estaban preparando las primeras películas soviéticas, destinadas a cumplir todas sus profecías.

Y es que sólo una nueva estructura social que ha liberado el arte para siempre de las estrechas tareas comerciales puede rea-

40 Gilbert Seldes, *The seven lively arts*, Nueva York, Harper & Brothers, 1924.

lizar plenamente los sueños de los avanzados y penetrantes norteamericanos.

También en la técnica, en esa época el montaje adoptó un nuevo significado completamente.

Al paralelismo y los primeros planos de Norteamérica ofrecen el contraste de unir éstos en una fusión: el TROPO DE MONTAJE.

En la teoría de la literatura se define así a un tropo: "una figura del lenguaje que consiste en el uso de una palabra o una frase en un sentido distinto del que le es propio"⁴¹ por ejemplo, una mente *aguzada* (normalmente una espada *aguzada*).

El cine de Griffith no conoce este tipo de construcción de montaje. Sus primeros planos crean atmósfera, delinean trazos de los personajes, alternan en diálogos de los principales personajes, y los primeros planos del perseguido y el perseguido aparecen en el tiempo de la cacería. Pero Griffith permanece todo el tiempo en un nivel de *representación y objetividad*, y nunca prueba, mediante la yuxtaposición de las tomas, a dar forma al significado y a la imagen.

Sin embargo, en la práctica de Griffith hubo un intento semejante: un intento de dimensiones enormes: *Intolerance*.

Tarry Ramsaye, un historiador del cine norteamericano llamó a la película categóricamente: "una metáfora gigante". Y no menos categóricamente también la llamó "un magnífico fracaso". Y es que si *Intolerance* —en su historia moderna— resulta insuperable por el propio Griffith —un brillante modelo de su método de montaje—, simultáneamente, a lo largo de la línea de su deseo de alejarse de los límites de la historia hacia la *región de la generalización* y la alegoría metafórica, la película está por completo avasallada por el fracaso. Al explicar el fracaso de *Intolerance*, Ramsaye afirma:

La alusión, el símil y la metáfora pueden tener éxito en la palabra impresa y hablada como una ayuda a la calidad pictórica nebulosa de la expresión verbal. El cine no tiene sitio para ellos porque es en sí mismo el evento. Es demasiado específico y final aceptar tales ayudas. El único lugar para estos recursos verbales que tiene la pantalla es para apoyar los subtítulos o leyendas... 42

Pero Terry Ramsaye no tiene razón al negarle a la cinematografía toda posibilidad en general de una narrativa con imágenes, en no permitir a la asimilación del símil y la metáfora moverse

41 *The Shorter Oxford Dictionary*.

42 Terry Ramsaye, *A million and one rights*, Nueva York, Simon and Schuster, 1926.

en sus mejores ejemplos: ¡más allá del texto de los subtítulos!

La razón del fracaso es completamente de otra naturaleza; está particularmente en el malentendido de Griffith de que el ámbito de la escritura metafórica e imaginista aparece en la esfera de la *yuxtaposición de montaje* y no en los *trozos de montaje representacionales*.

De aquí provino su infructuosa utilización de la toma del estribo repetido: Lillian Gish mecido en una cuna. Griffith quiso traducir estas líneas de Walt Whitman,

...interminablemente se mece la cuna, Unidora del Aquí y el Más Allá.⁴³

no en la estructura, ni tampoco en la *recurrencia armónica de la expresividad de montaje*, sino en una *fotografía aislada*, con el resultado de que la cuna no podía en manera alguna ser *abs-traída en una imagen de épocas eternamente renacidas*, e inevitablemente se quedó como una *cuna normal*, despertando burla, sorpresa o humillación en el espectador.

Sabemos de un disparate casi análogo también en nuestros filmes: la "mujer desnuda" en la obra *La tierra*, de Doyenko. Aquí hay otro ejemplo de falta de percepción de que para la "manipulación" de tomas filmicas *imaginistas* y de un tipo de *extra-vida* (o surrealista) debe producirse una *abstracción de la representación natural*.

Una abstracción tal de lo natural puede, en algunos casos, obtenerse mediante el primer plano.

El cuerpo de una mujer bella y saludable puede, de hecho, ser elevado a *imagen de un inicio de vida que se afirma*, que es lo que Doyenko debía tener para que chocara con su montaje del funeral en *La tierra*.

Una hábil creación de montaje principal con primeros planos, trabajada a la "manera de Rubens", separada del naturalismo y abstraída en la dirección necesaria, podría muy bien haberse elevado a tal imagen "sensualmente palpable".

Pero toda la estructura de *La tierra* estaba condenada al fracaso, porque en lugar de ese material de montaje el director injertó en el funeral planos lejanos del interior de una choza campesina y dentro la mujer desnuda. Y el espectador simplemente no podía separar de esta mujer viva y concreta esa sensación generalizada de deslumbrante fertilidad, de una afirmación de vida

⁴³ Este es el arreglo que hizo Griffith de dos frases de Whitman, de hecho separadas por veinte líneas: "Fuera de la cuna interminablemente meciéndose... unidora del aquí y el más allá."

sensual, que el director quería transmitir de toda la naturaleza, como un contraste parafísico del tema de la muerte y el funeral.

Se lo impedían los hornos, las ollas, las teallas, los bancos, los manteles—todos esos detalles de la vida cotidiana, de los que el cuerpo de la mujer podría haber sido fácilmente liberado mediante *el encuadre de la toma*, de manera que el naturalismo *representacional* no interfiriera con la personificación de la tarea *metafórica transmitida*.

Pero volviendo a Griffith:

Si cometió un disparate por su visión de no-montaje en el tratamiento de una "ola de tiempo" recurrente mediante una idea plástica poco convincente de una cuna meciéndose, en el polo opuesto—al reunir los cuatro motivos de la película a lo largo del mismo principio de su montaje—cometió otro disparate más. El entretreído de cuatro épocas fue espléndidamente concebido.⁴⁴

Griffith afirmó:

... las historias comenzarán como cuatro corrientes vistas desde lo alto de una colina. Al principio, las cuatro corrientes fluirán separadas, lenta y calladamente. Pero a medida que corren se acercarán cada vez más y con mayor velocidad, hasta que al final, en la última escena, se juntan en el poderoso río de la emoción expresada.⁴⁵

Pero el efecto no cuajó. Porque aquí nuevamente resultó ser una combinación de *cuatro historias diferentes*, más que una *fusión de cuatro fenómenos en una generalización imaginista única*.

Griffith anunció su película como "un drama de comparaciones". Y eso es lo que queda de *Intolerance*: un drama de comparaciones, más que una *imagen generalizada, poderosa y unificada*.

Aquí está el mismo defecto otra vez: la incapacidad de abstraer un fenómeno, sin lo que no se puede expandir más allá de lo *estrechamente representacional*. Por esta razón nosotros no pudimos resolver ninguna tarea "*supra-representacional*", "trans-mitidora" (metafórica).

Sólo al dividir "caliente" de una *lectura de termómetro*, se puede hablar de "un sentido de calor".

⁴⁴ Fue Porter (nuevamente) el primero en explorar, en el cine, este encadenamiento temático paralelo de historias inconexas. En *La cleptomana* (1905), "La historia había de dos mujeres, una pobre y otra rica, a las que se descubre robando en una tienda y son arrestadas. A la rica se la pone en libertad; la pobre es encarcelada. La eficacia de la historia dependía del paralelo de los motivos de las acciones y destinos de las dos mujeres" (Lewis Jacobs). El intento más ambicioso de Griffith de esta forma de historia múltiple antes de *Intolerance* parece haberse hecho en *Home, Sweet Home* (1914).

⁴⁵ Robert Edgar Long, *David Wark Griffith*, D.W. Griffith Service, 1920.

Sólo al abstraer "profundo" de metros y brazos, se puede hablar de "un sentido de profundidad".

Sólo al desentrañar "el caer" de la fórmula de la velocidad *acelerada de un cuerpo que cae* (mv²/2) se puede hablar de "una sensación de caer".

Sin embargo, el fracaso de *Intolerance* en lograr una verdadera "mezcla" está también en otra circunstancia: los cuatro episodios escogidos por Griffith no son, de hecho, comparables. El fracaso formal de su mezcla en una sola imagen de *Intolerance* sólo es un reflejo de un error temático e ideológico.

Como si fuera posible que un pequeño rasgo general —un punto de vista general y superficialmente metafísico y vago hacia la Intolerancia (con I mayúscula)— pudiera realmente unir en la conciencia del espectador fenómenos tan históricamente incomparables como el fanatismo religioso de la víspera de San Bartolomé con la lucha laboral en un estado capitalista sumamente desarrollado! ¡Y las páginas sangrientas de la lucha por la hegemonía en Asia con el complicado proceso de conflicto entre el pueblo hebreo colonial y la esclavizante Madre Roma!

Encontramos aquí una clave sobre el porqué Griffith, con su método de montaje, no se tropezó con el problema de la abstracción. El secreto no es técnico-profesional, sino ideológico-intelectual.

No es que la representación no pueda plantearse con una presentación y tratamiento correctos a la estructura de la metáfora, del símil y la imagen. Tampoco es que Griffith haya alterado aquí su método o disminuido su habilidad profesional. Sino, que no intentó una abstracción genuinamente reflexiva de los fenómenos: no intentó sacar conclusiones generalizadas sobre los fenómenos históricos a partir de una amplia variedad de datos históricos; esa es la esencia de su falta.

En historia y en economía fue necesario que la gigantesca obra de Marx y sus seguidores nos ayudara a entender las leyes del proceso que yace tras los diversos datos separados. Así la ciencia logró abstraer una generalización del caos de rasgos aislados característicos de los fenómenos.

En la práctica de los estudios cinematográficos notadamente caros hay un término profesional espléndido: "limitaciones". Tal director se "limita" a las comedias musicales. Los "límites" de cierta actriz están en los papeles de moda. Más allá de estas "imitaciones" (muy notorias en la mayoría de los casos) este o aquel talento no pueden desperdiciarse. Arriesgar el punto de partida de estas "imitaciones" resulta algunas veces de una brillantez

inesperada, pero, por lo general, como sucede en los fenómenos comunes y corrientes, conduce al fracaso.

Utilizando este término, yo diría que en el ámbito de las imágenes del montaje el cine norteamericano no gana ningún laurel; y son sus "imitaciones" ideológicas las responsables.

Esto no se ve afectado por la técnica, ni por el alcance, ni por las dimensiones.

La cuestión de las imágenes del montaje está basada en una estructura definida y un sistema de pensamiento; deriva y se ha derivado sólo mediante una conciencia colectiva, y aparece como un reflejo de una nueva etapa (socialista) de la sociedad humana y como un resultado racional de la instrucción ideal y filosófica inseparablemente unido a la estructura social de dicha sociedad.

Nosotros, nuestra época —agudamente ideal e intelectual— no podría leer el contenido de una toma sin, antes que nada, leer su naturaleza ideológica y encontrar, por lo tanto, en la yuxtaposición de las tomas un arreglo de un elemento cualitativo nuevo, una nueva imagen, una nueva comprensión.

Tomando esto en consideración, no podíamos dejar de cometer ciertos graves excesos en esta dirección.

En *Octubre* intercalamos tomas de arpas y balalaicas en una escena en donde los mencheviques se dirigen al Segundo Congreso de Soviets. Y las arpas no se muestran como arpas, sino como un símbolo imaginista del discurso melifluido del oportunismo menchevique en el Congreso. Tampoco las balalaicas se mostraron como tales, sino como una imagen de la repetición monótona de esos discursos vacíos ante la tumultuosidad de los acontecimientos históricos. Y colocando lado a lado al menchevique y al arpa, al menchevique y a la balalaica, estábamos extendiendo el cuadro de un montaje paralelo a una nueva cualidad, un nuevo ámbito: de la esfera de acción a la esfera de la significación.⁴⁶

Ese período de yuxtaposiciones más bien ingenuas pasó bastante rápido. Otras soluciones similares, levemente "barrocas" en la forma, trataron de muchas maneras (y no siempre con éxito) de anticipar con los medios paliativos disponibles del cine mudo lo que ahora se hace tan fácilmente con la pista de música en el cine sonoro. Pronto desaparecieron de la pantalla.

Pero lo principal se quedó: una comprensión del montaje, no sólo como un medio para producir efectos, sino sobre todo co-

⁴⁶ Un análisis más amplio de este error, se puede encontrar en la p. 78.

mo un medio para *hablar*, un medio para *comunicar* ideas, comunicarlas mediante un lenguaje fílmico especial, mediante una forma especial de *discurso* fílmico.

Llegar a la comprensión de un discurso fílmico normal, como es natural, pasó por esta *etapa de exceso en el ámbito del tropo y la metáfora primitiva*. Resulta interesante que en esta dirección estábamos cubriendo terreno metodológico muy antiguo. Porque, por ejemplo, la imagen "péctica" del centauro no es más que una combinación de hombre y caballo con el fin de expresar *la imagen de una idea, irrepresentable directamente por un cuadro* (pero su significado exacto era que la gente de cierto lugar era "de alta velocidad": raudos en la carrera).

Y así la mera producción de simples significados surge como un proceso de yuxtaposición.

Por lo tanto, el *juego de la yuxtaposición* en el montaje también tiene un profundo trasfondo de influencia. Por otra parte, es justamente a través de una *yuxtaposición desnuda elemental* que debe trabajarse un sistema de la complicada yuxtaposición interna (la externa ya no cuenta) que existe en cada frase del lenguaje de montaje culto normal y común y corriente.

Sin embargo, este mismo proceso también es correcto para la producción de *cualquier tipo de discurso* en general, y sobre todo para *ese discurso literario* del que estamos hablando. Es bien sabido que la metáfora es un símil abreviado.

En conexión con esto Mauthner ha escrito muy agudamente sobre nuestro lenguaje:

Cada metáfora es ingeniosa. El lenguaje de un pueblo, como es hablado en la actualidad, es la suma total de agudezas: es una colección de los puntos culminantes de un millón de anécdotas cuyas historias se han perdido. En este sentido uno debe tratar de imaginar a la gente del período de la creación del lenguaje como infinitamente más ingeniosa que los actuales bromistas que viven de su ingenio. . . El ingenio utiliza símiles distantes. Los símiles cercanos fueron de inmediato capturados en conceptos o palabras. Un cambio de significado consiste en la conquista de estas palabras, en la extensión metáforica o ingeniosa del concepto a símiles distantes. . .⁴⁷

Y Emerson dice de esto:

Así como la piedra de un continente consta de masas infinitas de caparzones de animalillos, así el lenguaje está hecho de imágenes, o tropos, que en

⁴⁷ Fritz Mauthner, *Beitrag zu einer Kritik der Sprache*, Zweiter Band, Zur Sprachwissenschaft, Leipzig, Felix Meiner, 1923, pp. 487-488.

la actualidad, en su utilización secundaria, hace mucho que dejaron de recordarnos su origen poético.⁴⁸

En el umbral de la creación del lenguaje se encuentran el símil, el tropo y la imagen.

Todos los significados en lenguaje son imaginistas en su origen, y cada uno de ellos puede, a su debido tiempo, perder su fuente imaginista original. Estos dos estados de palabras — imaginaria y no imaginaria — son naturales por igual. Que se considerara la no imaginaria de una palabra derivada de algo elemental (que siempre lo es) se deriva del hecho de que es una latencia temporal de pensamiento (de la que la imaginaria es su nuevo paso), pero el movimiento atrae más atención y provoca más el análisis que la latencia.

El observador paciente que revisa una expresión transferida a una creación poética más complicada, puede encontrar en su memoria una expresión no imaginista correspondiente, más imaginísticamente correspondiente a su (del observador) forma de pensamiento. Si dice que esta no imaginaria es *la communitis et privum se offerens ratio*, entonces atribuye su propia condición al creador de la expresión. Esto es como si uno espera que en medio de una acalorada batalla exista la posibilidad de deliberar, como en un tablero de ajedrez, con toda calma con un contrincante ausente. Si uno se transfiere a la condición del propio hablante, fácilmente se revertiría la afirmación del observador frío y sería él quien decidiría que *privum se offerens*, aun si no *communitis*, es exactamente imaginista. . .⁴⁹

En el trabajo de Werner sobre la metáfora, él la coloca en la curva misma del lenguaje, aunque por otros motivos: la enlaza no con la tendencia a *percibir* nuevas regiones, familiarizando lo desconocido a través de lo conocido, sino todo lo contrario, con la tendencia a *ocultar*, a sustituir, a remplazar en el uso habitual lo que yace bajo alguna prohibición oral y que es el "tabú".⁵⁰ Es interesante que la "palabra fáctica" misma sea con toda *naturalidad* un rudimento del tropo poético:

Independientemente de la conexión entre las palabras primarias y las derivativas, cualquier palabra, como indicación oral de significado, basada en la combinación de sonido y significado en simultaneidad o sucesión es, consecuentemente, metonimia.⁵¹

Y a quien se le meta en la cabeza indignarse y rebelarse contra esto, inevitablemente caerá en la posición del pedante en una de las historias de Tieck, que exclamaba:

⁴⁸ Ralph Waldo Emerson, "The poet", en *Essays: second series*.

⁴⁹ A. A. Potebnya, *From notes on a theory of literature*, Jarkov, 1905.

⁵⁰ Richard Ma:ta Werner (?).

⁵¹ Potebnya, *op. cit.*, p. 203.

... Cuando un hombre comienza a comparar un objeto con otro miente de inmediato. "El amanecer espere rosas." ¿No es absurdo? ¡Necedades! "La mañana despierta." No hay mañana, ¿cómo puede dormir? No es sino la hora en que se levanta el sol. ¡Qué plagal! El sol no se levanta, eso también es una tontería y es poesía. ¡Ah! Si yo pudiera hacer lo que quisiera con el lenguaje, bien que lo restregaría y lo barrería. ¡Maldición! ¡Barretería! En este mundo mentiroso no se puede dejar de decir tonterías.⁵²

También aquí hace eco la transferencia imaginista de pensamiento a una simple *representación*. En Potebnya hay un buen comentario a esto:

La imagen es más importante que la representación. Existe un cuento de un monje que para evitar comer cordero lechal asado en Pascua, prorrumpla en esta invocación: "¡Cordero, transfórmate en una carpa!" Desprovisto de su carácter satírico, este cuento nos presenta un fenómeno histórico universal del pensamiento humano: palabra e imagen son la mitad espiritual de la materia; su esencia.⁵³

Y así, o de cualquier otra manera, la metáfora primitiva está necesariamente colocada en el umbral mismo del lenguaje, estrechamente ligada al período de la producción de las primeras transferencias, es decir, de las primeras palabras en transmitir significados, y no sólo una comprensión *motora y objetiva*, o sea, al período del nacimiento de los primeros instrumentos, como los primeros medios de "transferir" las funciones del cuerpo y sus actos del hombre mismo al instrumento en sus manos. No es asombroso, por lo tanto, que el período del nacimiento del discurso de montaje articulado del futuro tuviera que pasar también por una etapa rotundamente metafórica, caracterizada por una abundancia, si no de su propia *estimación*, sí de su "agudeza plástica".

No obstante, estas "agudezas" muy pronto se sintieron como excesos y retorcimientos de algún tipo de "lenguaje". Y poco a poco la atención se fue desplazando de la curiosidad en cuanto a los excesos hacia un interés por la naturaleza de este lenguaje en sí.

De esta manera, la estructura del montaje se fue revelando gradualmente como un secreto de la *estructura del discurso emocional*. Y es que el principio mismo del montaje, como la total individualidad de su formación, es la sustancia de una *copiatura exacta del lenguaje del discurso emocional exaltado*.

⁵² Johann Ludwig Tieck, *Die Gemälde*, publicado en Londres en 1825.

⁵³ A.A. Potebnya, *op. cit.*, p. 490.

Basta con examinar las características de un discurso parecido para quedar convencido, sin mayor comentario, de que es así. Veamos el capítulo apropiado del excelente libro de Vendryes, *Lenguaje*:

La principal diferencia entre el lenguaje lógico y el afectivo consiste en la construcción de la oración. Esta diferencia resalta con claridad cuando comparamos la lengua escrita con la hablada. En francés son tan distantes una de otra que un francés nunca habla como escribe y es raro que escriba como habla...

... Los elementos que la lengua escrita logra combinar en un todo coherente, en la lengua hablada parecerían dividirse y fragmentarse: aun el orden es totalmente diferente. Ya no es un orden lógico de la gramática actual. Tiene su lógica, pero ésta es primordialmente afectiva, y las ideas están arregladas de acuerdo con la importancia subjetiva que quien habla les da o quiere sugerirle a su interlocutor, más que con las reglas objetivas de un proceso ortodoxo de razonamiento.

En el lenguaje hablado, toda idea de significado en un sentido puramente gramatical desaparece. Si digo, *L'homme que vous voyez là-bas assis sur la grève est celui que j'ai rencontré hier à la gare* [El hombre que ve usted allí abajo sentado en la playa es el mismo que me encontré ayer en la estación] estoy utilizando el proceso del lenguaje escrito y sólo formo una oración. Pero al hablar habría dicho: *Vous voyez bien cet homme — là-bas — il est assis sur la grève — ah bien! je l'ai rencontré hier, il était à la gare*. [Ve usted ese hombre? — allá abajo — sentado en la playa. Bueno, pues ayer me lo encontré, estaba en la estación.] ¿Cuántas oraciones tenemos aquí? Es difícil decirlo. Imaginemos que hago una pausa en donde están los guiones: las palabras *là-bas* ya serían en sí mismas una oración, exactamente como si responderían a una pregunta: "¿Dónde está el hombre? Allí abajo." Incluso la oración *il est assis sur la grève* se convierte en dos fácilmente si hago una pausa entre las dos partes que la componen: "*il est assis*" [*il est*] "*sur la grève*" [*il est*] "*sur la grève* [*il est*] "*sur la grève* [*il est*] "*sur la grève*". Los límites de la oración gramatical son tan elusivos que es mejor darse por vencido antes que tratar de determinarlos. En cierto sentido aquí no hay más que una oración. La imagen verbal es una, aunque tiene una especie de desarrollo cinematográfico. Pero mientras que en el lenguaje escrito es presentada como un todo, al hablar se la corta en secciones cortas, cuyo número e intensidad corresponde a las impresiones de quien habla, o a la necesidad que tiene de comunicarlo vividamente a otros.⁵⁴

¿Acaso no es esto exactamente lo que tiene lugar en el montaje? Y lo que aquí se dice sobre el lenguaje "escrito" ¿no parece una duplicación del "plano lejano" torpe, que cuando intenta presentar algo *dramáticamente*, siempre, inevitablemente queda como una frase florida y difícil. Llena de cláusulas subordinadas, par-

⁵⁴ Joseph Vendryes, *Lenguaje, a linguistic introduction to history*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1925, pp. 145-146.

tipios y adverbios de una *mise-en-scène* "afectada", con la que se autocondena?

Sin embargo, esto no significa en absoluto que sea necesario correr a costa de lo que sea tras un "embrollo de montaje". En relación con esto, se podría hablar de la *frase* como lo hizo el autor de "Una discusión del viejo y nuevo estilo en el lenguaje ruso", el eslavófilo Alexander Shishkov, quien escribió sobre las *palabras*:

En lenguaje, tanto las palabras largas como las cortas son necesarias; sin las cortas el lenguaje sonaría como el largo mugido de la vaca, y sin las largas, como el monótono y breve graznido de la urraca.⁵⁵

En lo que concierne a la "lógica afectiva", sobre la que escribió Vendryes y que está en la base del discurso hablado, el montaje muy pronto comprendió que es lo más importante, pero para encontrar toda la plenitud de este sistema y sus leyes el montaje tuvo que hacer más "crueros" serios y creativos por el "monólogo interno" de Joyce, por el "monólogo interno" como lo entendió el cine, y por el llamado "cine intelectual", antes de descubrir que un fundamento de estas leyes se puede encontrar en una tercera variedad de discurso: no discurso *hablado* ni discurso *escrito*, sino *discurso interno*, en donde la estructura afectiva funciona con una forma aún más plena y pura. Pero la formación de este *discurso interno* resulta ya inseparable de aquello que es enriquecido por el *pensamiento sensible*.

Y así llegamos a la fuente primaria de estos principios internos, que no sólo gobiernan la formación del montaje, sino la formación interna de todas las obras de arte — de las *leyes básicas del discurso del arte en general* —, de las *leyes generales de la forma*, que están en la base no sólo de las obras de arte filmicas, sino de todas las obras de arte, de todas las artes en general. Aunque ya hablaremos de esto en otro momento.

Volvamos ahora a la etapa histórica cuando el montaje en nuestro campo se entendió como un *tropo de montaje*, y sigamos el sendero de desarrollo que trazó en el campo creando una unidad de trabajo, inseparable de aquel proceso, en la cual se volvió consciente de sí mismo como un lenguaje independiente.

A su manera, el montaje entre nosotros se volvió consciente de sí mismo con los primerísimos pasos, no imitativos, sino independientes de nuestro cine.

⁵⁵ Alexander Semyonovich Shishkov, *Collected works and translations*, San Petersburg, 1825, parte 5, p. 229.

Es interesante que incluso en el intervalo que hay entre el viejo cine y nuestro cine soviético, las investigaciones se llevaron a cabo exactamente a lo largo de la línea de la *yuxtaposición*. Y más interesante todavía es que en esta etapa se las conociera naturalmente como... *contrastes*. Por lo tanto, sobre todo está estampada en ellas la *discepción contemplativa* en lugar de una *fusión emocional* en alguna "cualidad nueva", como ya estaban caracterizando las primeras investigaciones en el campo del lenguaje propio del cine soviético. Este juego especulativo de contrastes llena, por ejemplo, el filme *Palacio y fortaleza*, como si quisiera llevar el principio del contraste desde el título hasta el estilo mismo de la obra. Aquí hay todavía, construcciones del tipo de un *paralelismo no cruzado*: "aquí y allá", "antes y ahora". Está por completo en el estilo de los carteles de propaganda de la época, divididos en dos miradas, mostrando la de la izquierda al señor de la casa antes (el amo, la servidumbre, los azotes) y la de la derecha: *ahora* (una escuela en la misma casa, una guardería). Indudablemente, es este tipo de tomas en colisión el que encontramos en el filme — las zapatillas de una bailarina (el *Palacio*) y los grilletes en las piernas de Beidemann (la *Fortaleza*). De manera semejante, *en cuanto al paralelismo*, también se ve en la combinación de tomas: Beidemann tras las rejas y... un canario enjaulado en el cuarto del carcelero.⁵⁶

En estos y otros ejemplos no hay más tendencias hacia una *unión de representaciones en una imagen generalizada*: las escenas no están unidas ni por una unidad de composición ni por el elemento principal: la emoción; están presentadas con una narrativa pareja, y sin ese grado de exaltación emotiva en el que es tan natural que *surja* un giro de discurso: imaginista.

Pero pronunciada sin un grado emotivo correspondiente, sin una preparación emotiva correspondiente, la "imagen", inevitablemente, suena absurda. Cuando Hamlet le dice a Laertes:

A Ofelia arné; cuarenta mil hermanos
con todo su cariño no podrían mi
total igualar...

es patético y cautivador; pero inténtese despojar a esta expresión de su elevada emoción; transférasela a un contexto de con-

⁵⁶ Este motivo fue colocado en una etapa de significado considerablemente más alta: en una imagen de la Desesperanza, como fue usada posteriormente por Pudovkin en *Madre* en la escena de la conversación entre la madre y el hijo en prisión, que se ve interrumpida por tomas de una cucaracha a la que el grueso dedo del vigilante hace papilla.

versación cotidiana, es decir, considérese el contenido objetivo inmediato de esta imagen, y no provocará otra cosa que risa.

La huelga (1924) tenía muchos "intentos" de esta dirección nueva e independiente. Las descargas mortales a los manifestantes en el final, entreteljadas con escenas sangrientas en el rastro municipal, se fundieron (para la "infancia" de nuestro cine esto sonaba plenamente convincente e impresionaba mucho) en la metáfora filmica de un "rastros humano" que absorbia en sí el recuerdo de represiones sangrientas por parte de la autocracia. Ya aquí no estaban los simples contrastes "contemplativos" de *Palacio y fortaleza*, sino que había —aunque de manera burda y casera— un esfuerzo consciente e intencional de realizar la *yuxtaposición*.

La *yuxtaposición* trata de contarnos una ejecución de trabajadores, no sólo mediante representaciones, sino también a través de un "giro plástico del discurso" generalizado, que se aproxima a un imagen verbal de "un rastros sangriento".

En *Potiomkin* hay tres primeros planos separados de tres leones de mármol diferentes en diferentes actitudes, que fueron fundidos en un solo león que ruga y, además, en otra dimensión filmica —una encarnación de la metáfora: "¡Las piedras mismas rugen!".

Griffith nos muestra una moje de hielo que se agrieta a toda velocidad. En alguna parte en el centro del hielo que se desmorona yace, inconsciente, Anna (Lillian Gish). Saltando de témpano en témpano acude David (Richard Barthelmess) a salvarla.

Pero nunca junta la *carrera paralela del hielo que se agrieta y de las acciones humanas* en una imagen unificada de "un torrente humano", una masa de gente que rompe sus cadenas, una masa de gente que avanza como en una inundación demolidora, como sucede, por ejemplo, en el final de *Madre*, de Gorki-Zarjivudovkin.

Claro que en este sendero se dan también excesos y fracasos; y, por supuesto, en más de un caso hubo buenas intenciones que se vieron frustradas por vicisitudes en los principios compositivos o por falta de justificación para ellos en el contexto; y entonces, en lugar de una deslumbrante unidad de imagen, un tropo miserable se queda en el nivel de una fusión no lograda; en el nivel de un empastelamiento mecánico del tipo de "Llegaron la lluvia y dos estudiantes".

Pero de esta o de otra manera, las *carreras paralelas* duales, características de Griffith a nosotros nos permitieron darnos cuenta de la futura *unidad de la imagen de montaje*, al principio

como una serie completa de juegos de comparaciones de montaje, de metáforas de montaje, de bromas de montaje.

Se trataba de torrentes más o menos tormentosos, pero que servían para aclarar más y más la tarea principal y última en el ángulo del montaje del trabajo creativo: la creación en él de un dominio inseparable de la imagen, de la imagen de montaje unificada, de la imagen construida con montaje, personificando el tema, como se logró en "los escalones de Odesa" de Potiomkin, en "el ataque de la División Kappel" de Chapayev, en el huracán de *Tormenta sobre Asia*, en el prólogo del Duiper de Iván, y aunque más débilmente, en el desembarco de *Somos de Kronstadt*, con nuevo brío en el "Funeral de Bozhenko" en *Shchors*, en *Tres canciones sobre Lenin* de Vertov, y en el "ataque de los caballeros" en *Alexander Nevski*. . . Este es el glorioso sendero independiente del cine soviético, el sendero de la creación del montaje imagen-episodio, del montaje imagen-evento, del montaje imagen-filme en su totalidad —de derechos iguales, influencia igual e igual responsabilidad en la película perfecta — en pie de igualdad con la imagen del héroe, con la imagen del hombre y del pueblo.

Nuestro concepto de montaje ha sobrepasado la clásica estética de montaje dualístico de Griffith, simbolizada por los dos corredores paralelos que jamás convergen, y que entretujan las distintas líneas temáticas para lograr una intensificación mutua del entretenimiento, la tensión y los témpo.

Para nosotros el montaje se convirtió en un medio para lograr una unidad de orden superior: un medio para lograr mediante el montaje de imagen una personificación orgánica de una sola concepción de idea, abarcando así todos sus elementos, partes, detalles del trabajo filmico.

Entendido así, resulta considerablemente más amplio que una comprensión del limitado montaje cinematográfico; así entendido hay mucho más terreno para fertilizar y enriquecer nuestra comprensión de los métodos del arte en general.

Y en conformidad con este principio de nuestro montaje, la unidad y la diversidad se convierten también en principios.

El montaje hace desaparecer sus últimas contradicciones al abolir las contradicciones dualistas y el paralelismo mecánico entre los ámbitos del sonido y la vista en lo que entendemos como montaje audiovisual ("vertical").⁵⁷

Encuentra su unidad artística final en la resolución de los pro-

⁵⁷ Véase El sentido del cine, sobre todo los caps. II-IV.

blemas de unidad de la síntesis audiovisual —problemas que ahora estamos decidiendo nosotros, que ni siquiera están en la agenda de los investigadores norteamericanos.

Ante nuestros ojos se están realizando películas de color y estereoscópicas.

Y se acerca el momento en que, no sólo a través del método de montaje, sino mediante la síntesis de *la idea, del drama del hombre que actúa, de la pantalla, el sonido, la tridimensionalidad y el color*, esa misma ley grandiosa de *unidad y diversidad*, que yace en el fondo de nuestro pensamiento, en el fondo de nuestra filosofía, y que en igual grado permea el método de montaje desde su lazo más pequeño hasta la más plena imaginaria de montaje en la película como un todo, pase a *una unidad de la imagen de toda la pantalla*.

[1944]

APÉNDICES

A. DECLARACION

El sueño de un cine sonoro se ha hecho realidad. Con la invención de un cine sonoro práctico, los norteamericanos lo colocaron en el primer escalón de una rápida y sustancial realización. Alemania está trabajando intensivamente en la misma dirección. Todo el mundo habla de la cosa silenciosa que ha aprendido a hablar.

Quiénes trabajamos en la URSS estamos conscientes de que con nuestro potencial técnico en el futuro próximo no llegaremos a una realización práctica del cine sonoro. Simultáneamente, queremos enumerar una serie de premisas de principio de naturaleza teórica, ya que en aras de la invención tal parece que este avance en el cine está siendo utilizado en una dirección incorrecta. Una concepción equivocada de las potencialidades dentro de este nuevo descubrimiento técnico no sólo podría minar el desarrollo y perfección del cine como arte, sino que amenaza también con destruir sus logros formales actuales.

En la actualidad el cine trabaja con imágenes visuales, tiene un poderoso efecto sobre la gente, y con toda justificación ha llegado a ocupar uno de los primeros lugares entre las artes.

Es bien sabido que el medio básico (y único) que le ha dado al cine una fuerza tan poderosamente efectiva es el MONTAJE. La afirmación del montaje como el principal medio de efecto se ha convertido en el axioma indiscutible sobre el que se ha erigido la cultura cinematográfica mundial.

El éxito de las películas soviéticas en las pantallas mundiales se debe, en un grado significativo, a los métodos de montaje que fueron las primeras en revelar y consolidar.

Por lo tanto, para un desarrollo ulterior del cine, las etapas importantes sólo serán aquellas que refuercen y amplíen los métodos de montaje para conmover al espectador. Si examinamos cada nuevo descubrimiento desde este punto de vista, es fácil mostrar la insignificancia del color y del cine estereoscópico en comparación con la gran importancia del SONIDO.