

VILLEGAS LOPEZ

innovaciones, muchas de las cuales ya están en otros realizadores y películas, como los ingleses de la escuela de Brighton, Méliès, Porter, etcétera. Como la mayoría de los grandes inventores norteamericanos de todo género, a Griffith no le preocupó nunca el origen de sus descubrimientos. Y estos descubrimientos de los métodos propios de expresión del cinema le llevarán, en consecuencia, a su tercera gran aportación: la representación y el gesto del actor, ya cinematográficos.

Antes de Griffith, en general, una película consistía en fotografías animadas — como los Lumière potenciaron su cinematógrafo —, que se convirtieron en escenas sueltas y completas, encuadradas como los teatrales, separadas por rótulos para pasar de uno a otro. Cámara fija, burses; iluminación total y uniforme; actores movidos a lo largo de la escena, a veces en diagonal, con gestulaciones y cabriolas para hacerse comprender hasta el fondo del teatro. Griffith cambia la cámara de lugar y, por tanto, de punto de vista dentro de una misma escena, en «Por el amor del oro» (For love of gold, 1908), según Jack London. Dos bandidos se envuelven mutuamente a la boca del reparto, y Griffith acerca la cámara, a su gesto, para revelar sus intenciones. Es el primer plano, como lenguaje fílmico, no como efecto escénico o truco a la manera de Porter, Méliès o el de Williamson en 1901 (Sadou). Lo emplea en seguida en «Después de muchos años» (After many years o Enoch Arden, 1908), se-

gún Tenyson, y en «Judith de Bethulia» (1913-14) ya forma parte del lenguaje cinematográfico. Por el contrario, desde «Ramonas» (1910), la cámara toma planos generales de gran alcance para recoger extensos panoramas; Griffith dará, en adelante, a estas perspectivas un gran valor espectacular y dramático, sobre todo en «El nacimiento de una nación». Sustituye la iluminación uniforme por la lateral en «El re-medio» o «La redención del borrachín» (A drunkard's reformation, 1909) y se lanza a efectos de claroscuro en «Edgar Poe» (1909). Pragmática la imagen por recursos técnicos, como el iris que la abre o cierra en redondo, para destacar lo que le interesa o dar un efecto dramático; corinas y «cachets» que dividen la pantalla y van descubriéndola en emocional suspense; recursos que en otra forma — primeros planos, movimientos de cámara, decorados — siguen utilizándose hoy. Porque Griffith se ha apoderado, de una vez para siempre, de la imagen cinematográfica como elemento del nuevo arte.

Pero su aportación fundamental, de enorme trascendencia, es el montaje. Parte de las acciones paralelas, simultaneidad del tiempo y espacio. Edwin S. Porter — por el que Griffith entra en el cine — ya lo había utilizado en «La vida de un bombero americano» (The life of an american fireman, 1901), con James H. White, y sobre todo en «El robo del gran tren» (The great train robbery, 1903); lo que sucede a la vez en lugares distintos. Griffith lo da todo su alcance en «Después de muchos años»,

VILLEGAS LOPEZ

GRIFFITH



«Un enemigo invisible», con Lillian y Dorothy Gish

unas 60 películas, de tres rollos cada una, y en 1913, 24, también de la misma longitud, entre ellas «Judith de Bethulia», primera película norteamericana larga, de cuatro rollos, que cuesta 32.000 dólares, lo que constituye una revolución industrial. La inmensa, compleja, inabarcable labor de descubrimientos e innovaciones que Griffith realiza en estos años de la Biograph tropieza con la sistemática oposición de los propietarios y directivos de la productora, alarmados y desconcertados continuamente. Son los años de la guerra de las patentes, entre la Motion Picture Patent Company, el trust del cine, contra los independientes, que surgen por todas partes (véase Edison). El trust representaba estrictamente el conservadurismo cinematográfico, el industrialismo monopolista seguro de sus posiciones y de su fuerza; se obstinaban en film de quince minutos cuando en Europa se hacían de hasta dos horas. Los independientes representaban toda clase de innovaciones para atraer a un público obligado, por la fuerza de los hechos, a ver las películas del trust, dueño de patentes y controlador de las salas. La Biograph pertenecía al trust, y Griffith, el gran innovador, no podía estar en el campo opuesto al de sus propios corvenciones. Así, el 1.º de octubre de 1913, deja la Biograph para pasar a la Reliance Majestic, en realidad filial de la Mutual, que controlaba diversas productoras in-

dependientes. Allí realiza unas cuantas películas, ya más largas, de mayor categoría, como «La batalla de los sexos» y «Hogar, dulce hogar»; supervisan numerosos films de otros directores y, sobre todo, comienza a preparar su primera obra magna: «El nacimiento de una nación». En estos años, Griffith realiza unos 450 films y supervisa una cantidad determinada; traza el primer esquema y los grandes fundamentos del cinema como arte y espectáculo, que han de servir para cimentar la industria y el comercio cinematográfico norteamericanos, que en estas fechas inician su dominio mundial. Cuando Griffith estaba en la Biograph, Zukor le ofreció la entonces fabulosa cifra de 50.000 dólares anuales; pero Griffith la rechazó porque esperaba ganar mucho más, y así fue. En esta primera etapa de búsquedas y renovaciones, Griffith se convirtió en el primer director norteamericano. En la segunda, será el primero del mundo.

Esta segunda etapa abarca de 1914 a 1920 y es la culminación de su obra y de su genio, porque en ella realiza sus máximas películas y en ellas sistematiza y perfecciona todos sus descubrimientos anteriores. «Después de Griffith — ha dicho René Clair — nada esencial se ha añadido al cine». Tres films constituyen las sólidas vértices de su obra total: «El nacimiento de una nación» (The birth of a nation, 1914-15), «Intolerancia» (Intolerance, 1915-16)



«Pimpellos rotos», con Lillian Gish y Donald Crisp

340

337

VILLEGAS LOPEZ

GRIFFITH

y «Pimpollos rotos» (Broken Blossoms, 1919), sobre todo las dos primeras. Griffith se encuentra en plena posesión de todos sus recursos de realizador y en la cumbre que tanto desea. Y se dispone a realizar sus grandes sueños: el cine como gran espectáculo y como medio de acción social. Estas tres películas capitales, como tantas otras suyas, son eminentemente sociales. Mediante una combinación fantástica de la que, al fin, asumió todas las responsabilidades, emprende su primera película colonial, donde dice lo que lleva dentro desde su niñez: «El nacimiento de una nación», (Véase) violentismo y burdo alegato contra los negros y contra su liberación, con el elogio sin límites de los súbditos y del ku-klux-klan. Es un éxito colosal, le ven más de cien millones de espectadores, se vende millones de dólares de beneficios netos—dólares de entonces—, provoca muchas antipatías, provoca antirracistas.

Griffith ha creado el cine como gran espectáculo y como arte de multitudes, ha puesto la industria de «gran negocio», capaz de interesar a los máximos financieros, y ha mostrado firmemente el poder, propaganda y acción social del cine. Tras ese triunfo, con dinero de la banca Loebe, y quizá de Rockefeller, se constituye la poderosa productora «Triangles», porque en ella se juntan los tres máximos realizadores norteamericanos de aquel 1915: Griffith, Ince y Sennet. En ella realiza Griffith su film de máximo espectáculo y el de mayor costo hasta entonces: «Intolerancia», gigantesca denuncia de los crímenes de la intolerancia humana a través de los siglos. Paralelo de un hombre que acaba de lograr su máximo triunfo con un film fanático esclavista. (Véase «Intolerancia»). El costo es tan fabuloso que los financieros se retraen cautamente, y Griffith vuelve a asumir todas las responsabilidades financieras. Contra el film se conjuraron todas las fuerzas adversas, desde su audaz artista al ambiente bello que surge en el país para entrar en la primera guerra mundial. Prohibida en muchos Estados de la Unión, y vista con enorme retraso en otros y en varios países, multiplicada por su inmensa longitud, es un desastre total. Griffith pagará las deudas contractadas hasta 1923. En verdad, es su fin. Es significativo que una película racista e intolerante le dé la fama y la fortuna; otra, que propague la comprensión y el amor entre los hombres, es un fracaso y lo aniquila. Gran paradoja en este hombre que siempre pretendió defender en sus films el triunfo del bien sobre el mal, con espíritu de puritano.

El fracaso de «Intolerancia» saca por sí mismo a Griffith (1918), aunque ya antes Griffith trabajó para la Paramount. En 1919 entra a formar parte de United Artists, poderosa productora financiada por Dupont de Nemours, con Charles Chaplin, Mary Pickford y Douglas Fairbanks como las máximas estrellas norteamericanas. Aunque deja de formar parte de la productora, sus films serán para ella. Du-

rante la guerra mundial es llamado a Gran Bretaña en 1917 para realizar dos films de propaganda bélica: «El gran amor» (The Great Love), de propaganda de la Cruz Roja, que sólo fue proyectado en aquel país, y «Coraxones del mundo» (Hearts of the World), contra los imperios centrales, demasiado fácil y grandilocuente. Pero de allí va a traer la idea y el tema de su otro gran film capital: «Pimpollos rotos». Basado en un relato del cantor de Londres, Thomas Burke, en el libro *Nocturne de Londres*, está interpretado por Lillian Gish, la muchacha martirizada por un padre bestial, Donald Crisp, de la que se enamora y a la que protige un chino, Richard Barthelmess, prototipo de la delicadeza y el amor. El antiguo racista reniega totalmente de sus ideas. También renuncia a sus grandes espectáculos y se llama a unos pocos personajes y unos cuantos y pequeños decorados modestísimos. Sin abandonar de su énfasis y menos aún de su tradicional sentimentalismo, hace aquí el film de la sencillez, para muchos su obra maestra. Todo lo hecho hasta ahora aparece aquí destilado y depurado, sobre todo la interpretación de los actores. La escena en que Lillian Gish se encierra en un armario, que su bestial padre destruye a golpes, pertenece a la antología de interpretación cinematográfica; la muchacha acorralada, aterrada, se eleva por esa escala del plano y la desesperación, en un juego interpretativo que quizá sea la cumbre de Lillian Gish. También la creación de los ambientes es magnífica, desde las sonrisas coliclianas del barrio chino hindúense, hasta las habitaciones recatadas y confortables del chino, donde la muchacha encuentra por primera vez la ternura y el amor. «Pimpollos rotos» cierra la cumbre de la carrera de Griffith.

Su tercera época (1920-31) es la decadencia manifiesta. El cine está cambiando profun-



Thomas H. Ince, Mack Sennet y D. W. Griffith, de *The Triangle*, con Charles Chaplin (1915)

damente en aquellos años 20, y Griffith no instalado en sus estudios de Manhattan, en la calle de Nueva York, intenta diversos géneros, pero siempre bajo su viejo estilo. La película más importante de esta época es «A través de la tempestad» o «Allá en el Este», gran melodrama, donde realiza alarde de montaje (Véase). «Las dos huertanizas» le vuelve hacia el film de espectáculo, en el ambiente de la Revolución francesa; «América» y «Abraham Lincoln» intentan la historia de su país. Su última película, «La lucha» (The Struggle, 1931), no llega a montarse y queda inédita. Durante diecinueve años, D. W. Griffith sólo será una sombra, olvidado y pobre, en aquel Hollywood triunfante, capital del cine universal, que no hubiera existido sin él.

Griffith es la gran figura legendaria del cine, cuyos contornos y alcances son difíciles de delimitar. Todo está ahí, a pocos años de haber nacido, pero a muchos años de estar, confuso y perdido en aquellos comienzos, hoy apenas escrutables, y que se pierden rápidamente en su auténtica vida, conforme desaparecen las figuras que allí existieron. Siempre fue un caballero del Sur y un actor. Con Cecil B. de Mille ha sido, quizá, el hombre que más y mejor ha representado su papel de director cinematográfico, en los tiempos en que él, era un oficio misterioso. Cuidaba su empique, con un inevitable cuello duro; hablaba constantemente de sí, con grave voz de protagonista de melodrama; alardeaba de todo, desde su fuerza física hasta sus cualidades de bailarín. Desde luego, de su genio cinematográfico, hasta la igualdad, más, conforme iba siendo menos. Pero verdaderamente era un genio intuitivo, empírico, pragmático, que soñaba con un arte anticuado, ligado a los escritores ingleses victorianos, y que venía a reducirse al melodrama. Pero supo conquistar sobre sí todas las fuerzas dispersas que en aquel momento podían construir el cine.

VILLEGAS LOPEZ

GRIFFITH

ma y su lenguaje artístico. Como Gance, era un creador del pasado y un realizador del futuro. Griffith resume en sí el cambio mismo del cine. Por eso es tan vasto, múltiple, indefinido, lleno de influencias y desafiando milajes en todos direcciones. Griffith es la formación del cine.

Griffith parte del melodrama y es un autor de melodramas. Como el cine mismo, brota del melodrama teatral y del folletín por entregas. El melodrama teatral representa la libertad estética frente a las rígidas normas clásicas, por un lado, y por otro la atracción de los grandes públicos, que llegaban a la sociedad. El francés Glibert de Pixereourt (1773-1844), el verdadero creador del melodrama teatral, llamado el «Carmelle de los balceres», logró treinta mil representaciones de sus «melodras» sólo en Francia, en aquellos tiempos en que cada obra duraba unos pocos días. Eran los grandes públicos. En el melodrama se fijaban tipos definidos e invariables—el bueno, el villano, la ingenua perseguida, el gracioso.—a cuya personalidad subrayaba una música fija; la flauta para la ingenua, el contrabajo para el villano, el cornetín para el gracioso... Era el «melodrama» dramático con música. Pero, sobre todo, era el espectáculo, porque por la escena se hacía pasar todo lo posible: naufragios, incendios, nevadas, riadas, coches, caballos, batallas... Y en Norteamérica, a principios de siglo, el melodrama había alcanzado la cumbre de su perfeccionamiento técnico, como espectáculo. «Allá en el Este», que Griffith transformó en película veinte años después, era uno de los melodramas domésticos de mayor éxito en el país, con el título de «La vida casi solitaria». Como forma decaía el interés del público, el empresario, Brady, fue introduciendo nuevos atractivos espectaculares en la escena: caballos, ganados, un trío enorme con cuatro caballos en medio de una tempestad de nieve, o un cuarteto que entonaba viejas canciones sentimentales. La obra duró más de veinte años. El cineasta estaba allí y Griffith lo había vivido en su proto-historia del melodrama teatral. Como las novelas de Dickens eran folletines que se repartían mensualmente de casa en casa, por entregas, y que las gentes de todo el mundo esperaban con ansiedad. Griffith conocía perfectamente a Dickens y lo que hizo fue aplicar a sus obras cinematográficas los recursos del gran novelista inglés. Estricto lo ha estudiado perfectamente, para documentar sus teorías del montaje.

Griffith, con espíritu de inventos, tan difundido en su época, extrajo todas las posibilidades a estos dos medios de la construcción cinematográfica, que siguen siendo los fundamentales hasta hoy: la cámara y el montaje. Con el primero hace el espectáculo, el super-teatro implícito en el melodrama teatral; con el segundo traza la narrativa cinematográfica, manifiesta en las novelas folletinescas de Dickens. Todos sus recursos nacen de ahí, puestos en marcha y dotados de otro sentido por las maquinarias del cine. Es difícil precisar la influencia de sus



«Coraxones del mundo», con Lillian Gish