

## VILLEGAS LOPEZ

lo sucedido, sale en su busca, a través de la tempestad, iluminándose en la noche con una linterna. Al amanecer, llega al río. Se ha deshelado y en uno de los témpanos, arrastrado por la corriente, se ve a la muchacha desmayada, con la cabeza al borde del hielo, y los cabellos flotantes sobre el agua. Corre por la orilla, intentando llegar a ella. El trozo de hielo se acerca a una gran cascada, por la que los témpanos caen, pulverizándose. Consigue saltar de un trozo a otro, en una arriesgada hazaña contra el tiempo, porque el témpano donde va la muchacha, está cada vez más cerca de la catarata. Y cuando va a despeñarse en aquel abismo, consigue cogerla y sacarla a la orilla. La escena tenía entonces una tensión dramática sostenida, que no ha perdido. La mayor parte del cine de suspenso y de aventura, está hecho así.

Pero lo fundamental de la escena es cómo fue construida. La película se comenzó en enero de 1920. En el mes de marzo, aprovechando una tormenta de nieve, se filman las escenas de la tempestad, en Maroonick. Más tarde, las del hielo se ruedan en otro lugar, en White Junction, Vermont, en un río verdadero en pleno deshielo; los actores ejecutaban realmente su papel sobre los témpanos, repitiéndolo hasta veinte veces al día, durante dos semanas. Las escenas al borde de la cascada se filman mucho después, en Farmington, Connecticut, con trozos de hielo ya trucados, hechos con planchas de madera pintada. Estos son los témpanos que, a punto de despeñarse, llegan al borde mismo de las cataratas. Pero éstas tampoco están allí, sino que son las del Niágara, tomadas en otra ocasión. Por la combinación de todas estas vistas, filmadas cada una en un lugar completamente distinto, se obtiene el sitio donde se desarrolla la dramática escena. Un lugar que en realidad no existe. Es la creación del cine, y esta combinación de vistas es el montaje.

Todo ello ya había sido hecho por Griffith a lo largo de los centenares de películas, la mayoría cortas, que constituyen el principio de su obra. En «Intolerancia», en 1916, había llevado al extremo de perfección y de posibilidades la creación del tiempo por el montaje. Este film, visto por los cinematografistas rusos, en 1919, les revela todas las posibilidades del montaje como sintaxis del cine. Lo van a desarrollar en la teoría y en la práctica, hasta formar el verdadero y definitivo lenguaje del cinematógrafo, que cambiará el sentido del nuevo arte. En aquel mismo año, 1920, el ruso Kulechov hace su célebre experimento del sabudo. Un joven entra en la

## A TRAVÉS DE

pantalla por la derecha, luego una mujer por la izquierda. Se encuentran, se dan la mano y el joven señala en una dirección, donde aparece un gran edificio blanco, con una escalinata, por la que ambos comienzan a subir. Este es un lugar concreto, visible, limitado, donde sucede esta breve escena. Pero no existe. Cada vista o acto es un plano distinto. El joven fue filmado frente a unos almacenes; la mujer junto a un monumento; el apretón de manos se lo dan frente a un teatro; la gran casa blanca es un trozo de archivo, porque en realidad es la Casa Blanca de Washington, y los escalones por donde suben son los de la catedral de San Salvador. Con fragmentos de lugares muy diversos se ha construido otro lugar inventado, donde se desarrolla la escena cinematográfica. Es lo que Kulechov llamaría la geografía ideal del cine. En otra ocasión, construyó una mujer con primeros planos de las distintas partes de su cuerpo, cada uno de los cuales pertenecía a una mujer distinta.

Esa creación de un lugar por el montaje, y ese procedimiento de filmación son hoy habituales. Pero en la historia del cine representa un hecho fundamental: la definición del cine como gran arte, a la altura de cualquiera de las artes clásicas. Lo que separa al cine de la fotografía, como sistema técnico, y del teatro como espectáculo y arte, porque le da un medio de creación propia, distinto de los de cualquier otro arte. Por el montaje se puede desconstruir la realidad y volverla a reconstruir en otra forma y con otro sentido. Y este poder de creación sin limitaciones es lo que caracteriza todo gran arte, como la pintura, la literatura o la música. Cuando apenas puede hacerse, porque los medios de expresión no lo permiten, sólo se trata de un arte menor, y cuando no puede lograrse en forma alguna, no es un arte, sino un simple medio de reproducción. La distinción es primordial. El montaje es la esencia misma del cine, se haga cortando la película en planos o por el movimiento de la cámara o de cualquier otro modo. Lo fundamental es la capacidad de selección de lo real y la facultad de volverlo a crear bajo la forma y el concepto que el artista necesita.

Esta película de Griffith es donde esa geografía ideal del cine logra una de sus primeras cumbres más perfectas. Representa, quizás, como ninguna, este valor del montaje para crear el espacio, como «Intolerancia» para crear el tiempo. Por ello debe figurar al comienzo de un libro donde se va a tratar, sobre todo, del cine como

LOS  
GRANDES  
NOMBRES  
DEL  
CINE

POR MANUEL VILLEGAS LOPEZ

VILLEGAS LOPEZ

A TRAVES DE



Lillian Gish en «A través de la tempestad»

El libro «Los grandes nombres del cine», de Manuel Villegas L. 6-pez, comenzó a publicarse en el número 2 de «TRIUNFO», con fecha 16 de junio de 1962. Es una exclusiva de «TRIUNFO»

## A TRAVES DE LA TEMPESTAD («Way Down East»)

Prod.: Norteamericana, Griffith. Fox, 1920. Dir.: D. W. Griffith. Fel.: G. W. Miller y Hendrik Sartor. Int.: Lillian Gish, Mrs. David Landau, Josephine Bernard, Mrs. Morgan Belmont, Lowell Sherman, Burr McIntosh, Kate Bruce, Richard Bartholmess, Vivia Ogden, Mary Hay, Crediton Hale, Emily Fitzroy.

UNA de las últimas películas importantes de Griffith, el gran genio creador del cinema como arte. Es un melodrama

tipico del realizador, y lo emprende, más bien, por razones comerciales, después de su película fundamental «Pinpollitos rojos» («Broken Blossoms-1919»). Pero mantiene los mejores caracteres de la obra de Griffith.

En la historia del cine tiene un valor: la famosa escena del deshielo. Es la salvación en el último minuto, típica de Griffith: por un lado, la heroína en peligro, y por otro los que vienen a salvarla, en escenas alternadas que dan dramatismo al final de sus películas. Aquí, Lillian Gish es espulsada de la casa donde trabaja, en una noche de nevada. Marcha, perdida a través de la tormenta, hasta llegar a un río helado donde, arrojada, se deja caer. El galán, Richard Bartholmess, exterrado de