

tenía estática durante toda la persecución. Se filmaba desde un solo ángulo. Nadie parecía comprender que colocando la cámara sobre un camión que fuera *delante* de los personajes se podría modificar el punto de vista e incrementar la tensión mostrando cómo se acortaba la distancia entre el perseguido y los perseguidores». Algo semejante ocurría con el famoso *travelling* sobre góndola en un film sobre Venecia o con los primeros planos de Hepwoerth o los primitivos de Brighton. Sus autores no parecían comprender las posibilidades del medio utilizado.

Por supuesto Griffith no inventó el primer plano ni la alternancia del movimiento, pero sabía instintivamente que no se limitaban a un mero artificio técnico. Cuando veía al cámara en movimiento decía «¿Por qué no la colocamos adelante, al costado y atrás y damos a estos films un verdadero sentido de movimiento?». Desde el principio Griffith comprendió esas posibilidades expresivas y las fue desarrollando.

La primera película de Griffith fue *The Adventures of Dolly*, en 1908. En la misma intervenía al principio como actor y argumentista. Pero el director cayó enfermo y lo pusieron a dirigir. En ese momento decisivo, un hombre que no estaba interesado en el cine y que creía tener más talento como dramaturgo, descubrió intuitivamente un nuevo mundo. El film era un pequeño melodrama, muy simple, pero ya se advierten ciertos atisbos de montaje, utilizando el paisaje. Los personajes también actúan en exteriores reales. Griffith no empleó ningún título, pero la historia se comprendía a través de las imágenes. Resulta notable, en un hombre que jamás había hecho una película. Desde entonces, sus pasos se hicieron más seguros y maduró esas posibilidades con enorme rapidez.

Para no extender excesivamente este análisis, baste decir que si se estudia una serie de films corrientes de esa primera época —los de la compañía Edison, por ejemplo, o los de la misma Biograph, donde trabajaba Griffith— junto a otros de este autor, incluso de fechas anteriores, la diferencia es enorme. Los mismos temas, duraciones y elementos, tienen en Griffith una vida auténtica, una atracción dramática de la cual carecen sus contemporáneos; la causa es la antes citada: no se limitaba a encuadrar y unir escenas mecánicamente. Aunque en el régimen anónimo y mecánico de la producción de la época Griffith no tuvo imitadores, sí produjo una influencia en los años siguientes. Baste decir que directores como Erich von Stroheim, Chester y Sidney Franklin, Raoul Walsh, Allan Dwan, W.S. Van Dike o Tod Browning trabajaron con él como asistentes o aprendices. Incluso John Ford, como recuerda William Everson, trabajó como extra en *El Nacimiento de una Nación*. Los mejores desarrollaron luego un estilo propio. Pero todos aprendieron de Griffith el lenguaje básico del cine.

Esa gramática básica, que ahora aparece tan indiscutible que no se advierte, fue su herencia. Siguiendo con ese símil, era como si nadie supiera utilizar los puntos, las comas, los paréntesis. Griffith comenzó por ponerlos en los sitios adecuados.

Un buen ejemplo de esta curiosa ceguera, que sólo remueven en cualquier arte u oficio quienes carecen de rutinas y prejuicios, lo representan ciertos films que en Estados Unidos decidieron alargarse hasta el largometraje, es decir películas de una hora o más de duración. Una de ellas es un *Count of Montecristo*, de 1912. Como otras de la época, que quisieron imitar el «Film d'Art» francés, como *L'Assassinat du Duc de Guise*, eran versiones casi literarias de piezas teatrales, con largas poses estáticas don-

de los actores recitaban y gesticulaban de esa guisa... Naturalmente eran «cuadros» rodados en planos generales, con lo cual retrocedían incluso ante films más dinámicos del mismo Griffith hechos con anterioridad. La importancia histórica de ese film era que su protagonista fue James O'Neill, un actor famoso en esa época y que era el padre de Eugene O'Neill.

Este fue su único registro cinematográfico y por eso, cuando Laurence Olivier representó *Long Day's after Night*, pidió una copia para estudiar el estilo de uno de los más grandes actores de principios de siglo. Pero no pudo aprovecharlo porque solamente se lo ve en planos de conjunto...

En general, Griffith parecía más interesado en cómo hacer de cualquier tema un objeto de narración cinematográfica que por los contenidos en sí. En los significados era siempre un hombre del siglo XIX, un «victoriano», cuyo modelo literario era Dickens. Esto contrastaba vivamente con la novedad de su estilo y su técnica. Sin embargo, en la década del 20, se acercó a problemas más próximos, como en *Isn't Life Wonderful?* (1924) donde mostraba una ácida pintura de los problemas de la Alemania de posguerra, con la inflación y la miseria. Una obra que ahora se ve precursora de ciertos films alemanes como *Die Freundlose Gasse* (*La calle sin alegría*, o *La máscara del placer*, 1925) de G.W. Pabst. También el poemático *Brocken Blossoms* anuncia el intimismo del *Kammerspiel* alemán.

Aún más visible es la influencia que su estilo de montaje ejerció sobre los cineastas rusos, como Eisenstein y Pudovkin, que fueron sus fervientes admiradores.

En forma más intelectual, Eisenstein desarrolló sus teorías de montaje partiendo de Griffith, pero poniendo el acento en el choque ideológico de la composición. Sin embargo, como anota William K. Everson, «podemos tomar escenas específicas de films de Griffith, como *Intolerance*, *Way down East* y *Orphans of the Storm* y encontrar sus exactas contrapartes en grandes películas rusas como *Oktiobr* (*Octubre*, de Eisenstein) y particularmente *Mat* (*La madre*) de Pudovkin, en las cuales todo el clímax es tan igual al de *Way Down East* (*Las dos tormentas*) que casi parece que materialmente lo hubieran copiado».

Curiosamente, el montaje dramático de Griffith perduró más que el difícilmente imitable montaje ideológico del cine soviético, que invitaba a que sus elementos fueran completados en la mente del espectador. Ambos, por fin, fueron rechazados en los años 60 por teóricos como André Bazin, que rechazaban esta forma narrativa como una manipulación ideológica sobre el espectador. Para ellos, tiene más valor el film no estructurado en esa fragmentación parcial de la realidad, el que desarrolla las potencialidades creadas en el interior del plano, con lo cual optaban por el ritmo y el tempo de los planos —secuencia, sin cortes. Tanto este extremo —un infinito plano-secuencia de la realidad— como el discurso fundamentado en la relación dialéctica exclusiva del montaje intelectual, se han mostrado precisamente como soluciones extremas y parciales.

La aparición del sonido terminó con gran parte de los recursos narrativos del montaje, pero valorizó otros, que tenían que ver tanto con el tiempo y el espacio como con ese ya antiguo descubrimiento del montaje: la yuxtaposición de dos planos nunca es una suma, sino una multiplicación expresiva.

Todas estas elucubraciones teóricas no bastan para calificar una obra de arte y los conceptos de modernidad o de anticuado (calificativo que ya se daba a Griffith a fines de los años 20) no parten de su verdadero contexto. Ante esto, la contemplación actual de los films de Griffith puede partir de dos actitudes diferentes: verlos en su perspectiva histórica, o sea en su contexto temporal, o como una obra en sí, olvidando que es muda, hecha hace sesenta o setenta años, sin el color virado que Griffith utilizaba para caracterizar ciertos climas y que ha desaparecido en las copias actuales.

El resultado puede ser aleccionador. Los films que en los años 20 parecían más modernos y refinados, como los que protagonizó Rodolfo Valentino, parecen ahora arcaicos, piezas de museo. Mientras que obras como *El lirio roto* o *Huérfanas de la tempestad* pueden aparecer como vivencias de un modo desaparecido pero conservan su verdad y emoción, y no parecen arcaicas. Alguna vez, Alfred Hitchcock dijo: «Cada vez que vemos hoy una película, hay algo en ella que empezó con Griffith». Por eso, cuando vemos uno de sus films, es como descubrir en sus orígenes algo que ya forma parte de nuestra forma de vivir con las imágenes.

José Agustín Mahieu

La anatomía del deseo*

Existe y late en la escritura —lo ha señalado Odiseas Elytis con insistencia, recurriendo a la prosa— el concepto de la poesía como confesión íntima. De acuerdo con la convicción del poeta griego en *Cartas boca arriba*, esta perspectiva de la creatividad lírica representa e implica un punto de partida. La *confesión* se enriquece con un carácter casi nietzscheano, poniéndose en marcha, *transformando el paisaje*, la realidad, y conjugando en múltiples sentidos la noción personal de la escritura, la artesanía del verso, y asimismo la dimensión universal de aquella vivencia humana que trasciende sus límites originarios.

* *Carlota Caulfield*, *El tiempo es una mujer que espera*, Editorial Torremozas, Madrid, 1986; 70 páginas. *Oscuridad divina*, Ediciones El gato tuerto, San Francisco, California, 1985; 63 páginas (obra distinguida con la Mención de Honor en el IV Certamen de Poesía «Mairena», celebrado en Puerto Rico, en 1983).

Es entonces cuando Elytis revela los motivos de ese laborar en el tránsito que sitúa al individuo en su entorno, entendido éste como proyección del propio sentir, paisaje en lugar de escenario: «He aquí por qué escribo. Porque la poesía comienza allí donde la última palabra no la posee la muerte». En esta confesión, en este reconocerse que supera límites, se encierra ese matiz inmenso que dilucida las diferencias entre el ánimo de inmortalidad y la voluntad de vida. Y también, sobre esa distinción apoyada en los detalles, la actitud del poeta. Siguiendo a Elytis, esta actitud sólo puede denominarse generosidad.

Tres títulos establecen la condición poética de Carlota Caulfield conforme a una evolución semejante: *Fanaim*, *A veces me llamo infancia* y *El tiempo es una mujer que espera*. Un cuarto poemario, *Oscuridad divina*, prolonga esa trayectoria, resaltando con elementos entrelazados por una ardorosa y voluntaria desnudez de lenguaje, un paso que concilia los planteamientos de noble ambición lírica y el —ya apuntado— ejercicio de generosidad que tiende hacia el universo. Y en este caso, *Oscuridad divina* se define como un libro de diosas, un libro de libros que reproduce con un timbre contundente, aunque sereno, un tránsito singular. El proceso que Walter Benjamin describió en las últimas páginas de su emotivo ensayo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*. En cierto modo, una actitud para vivir frente al mundo, sin renunciar a la palabra.

De acuerdo con esa unidad de credo e intuición que caracteriza el proceder literario de Benjamin, el lenguaje pasa de ser el factor material de la comunicación entre los individuos para transformarse, en la historia grande y pequeña de la humanidad, en lo cotidiano, en el saber de los cronistas, en la vida del lenguaje, y en la existencia de los artistas y de la cultura, en el medio que transmite en sí y por sí mismo un ser espiritual. No se trata, por tanto, del acercamiento a una ficción, a un personaje ni a una noticia urgente, como las manejadas en las novelas por el pragmatismo de Evelyn Waugh, sino de una realidad dotada de corazón que atraviesa la naturaleza y el tiempo como «una consigna secreta», tendiendo hacia Dios —como sostenía Benjamin—, y/o hacia los dioses —como mantiene Caulfield—, plasmando la metamorfosis de la lengua humana en lengua divina.

Queda implícita, en consecuencia, una redefinición de la poesía entre las líneas del lúcido estudio de Benjamin, de la que es deudora gran parte de la lírica moderna, al igual que la narrativa que surge tras Kafka, asumiendo la categoría subterránea de la obra de éste, esclarecida por el autor de *Iluminaciones*. Debe reseñarse, no obstante, la indiferencia general que ha pretendido anular las tesis de Benjamin cuya obra ha cobrado valor, como reflejo de los misterios que la escritura pretende rescatar, en oposición a la verborrea críptica de Lyotard —respecto a la llamada «narración postmoderna»—, a la deshumanización intelectualista que impone el juego de la cámara del «nouveau roman», al tedio del realismo social —como una variante del peor de los costumbrismos—, y la novela que emplea la historia como excusa.

Si esta disgresión, a propósito de Benjamin, tiene un significado literario específico, no se concreta en exclusiva en el campo narrativo, sino también en el de la poética, y con rasgos singulares. En lo que afecta a la obra de Carlota Caulfield ello es fácil de advertir, por el modo en que coinciden los motivos de naturaleza lírica y novelística.