

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

David Wark Griffith

Autor/es:

Palao, José Antonio

Citar como:

Palao, JA. (1999). David Wark Griffith. Banda aparte. (14):134-135.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42354>

Copyright:

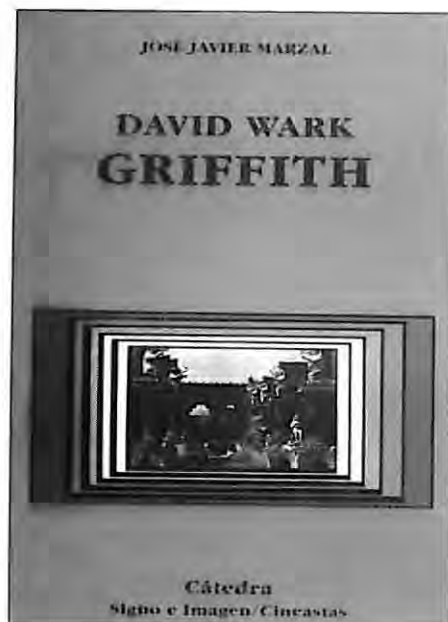
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



DAVID WARK GRIFFITH  
José Javier Marzal,  
Madrid, Cátedra, 1998.



Si un aficionado al cine se da una vuelta por los estantes dedicados a su pasión en cualquier librería, puede observar con alborozo que la colección que Cátedra dedica a monografías sobre directores de cine —Signo e imagen/Cineastas, lleva por nombre— incluye, con el número 37, un volumen dedicado a Griffith. Como todo apasionado de un arte, nuestro paseante pensará que el hecho causa de su júbilo es producto de la lógica y de la justicia: al fin y al cabo, Griffith es reputado como el primer director-autor de la historia del cine en el sentido contemporáneo del término y, para la mitología engendrada por la cinefilia, es prácticamente su "inventor" como medio de expresión, como un *Arte* de pleno derecho. Qué menos, pues, que una colección dedicada a los directores de cine le reserve uno de sus volúmenes. Ahora bien, si, tras su hallazgo, nuestro libresco andarán se toma un tiempo para reflexionar, no tendrá más remedio que caer en la cuenta de lo insólito del hecho. En efecto, puede pasar desapercibida la relevancia del libro de Marzal si no tenemos en consideración lo que significa en el panorama editorial español la inclusión de un libro dedicado a Griffith en una colección especializada en el tratamiento de la obra completa de cada uno de los realizadores que la componen. De hecho, tras el abordaje mejicano de Gabriel Ramírez<sup>1</sup> hace 27 años, éste es el primer libro global sobre Griffith en castellano y desde luego, el primero en España. Luego la audacia de Marzal no es poca: es el primer crítico —autor— español que "se atreve" con una monografía de Griffith tomado en la globalidad de su producción, esto es, también como "unidad autoral".

## TRANSTEXTOS

José Antonio Palao

Pero hay más. Si revisamos la bibliografía griffithiana de los últimos años en el panorama internacional, nos encontramos: o bien algún intento globalizador colectivo (como el coordinado por Jean Mottet en L'Harmattan, París, 1984): o bien, múltiples abordajes parciales —bien por el enfoque o el periodo— aparecidos en revistas o volúmenes colectivos (Paolo Cherchi Usai, Jesús González Requena, André Gaudreault...) o en forma de libro individual (Company, Brunetta, o el fundamental de Tom Gunning) citando sólo algunos de los más representativos y obviando todas las menciones y análisis de filmes de Griffith en estudios de temática más amplia. ¿A qué responde esta constatación; qué hecho de alcance epistemológico, acontecido en el paradigma de la teoría y de la historia cinematográfica, ha podido ocasionar este panorama, de gran exigencia en el rigor analítico pero fragmentario respecto a la filmografía de su autor? El propio Marzal apunta el origen de esta tendencia en el Congreso de la FIAF en Brighton en 1978. El impulso dado allí al estudio, inventario y catalogación del cine de los primeros tiempos tuvo dos consecuencias de primer orden para el discurso crítico. En primer lugar, desde el punto de vista metodológico, se impuso el rigor del análisis textual, que dinamizó las concepciones míticas que abocaban al teologismo en la historiografía y a la noción de "lenguaje cinematográfico" en la semiología cinematográfica. En segundo, dio pie, como consecuencia epistemológica insoslayable, al concepto teórico de mayor trascendencia en el ámbito cinematográfico en los últimos 20 años: el de *Modo de Representación*. Este concepto tiene tanto la ventaja del relativismo —frente al de *lenguaje*— así como la de mostrar la contingencia, a la par que la efectividad, de la hegemonía hollywoodense en la práctica significativa cinematográfica. Así, partiendo de Noël Burch con la noción de *Modo de Representación Institucional*, se han generado toda una serie de términos que han intentado mejorarlo o hacerlo más exacto: desde el *Modo de Narración Clásico* (Bordwell, Thompson y Staiger) al de "*cine de integración masiva*" (Gunning) pasando por las propuestas en España de Sánchez-Biosca (*Modo Narrativo Transparente*) hasta el intento de formular la posibilidad de un *Modo de Representación Primitivo*. Pero, en todos ellos, en la estela de un impulso epistemológico que ha pretendido aunar la contingencia teórica y óptica del modelo dominante con su hegemonía histórica.

Por tanto, hasta donde yo conozco, el libro de Javier Marzal es el primer intento de abordaje de la filmografía griffithiana *considerada como obra* tras irrupción epistemo-

lógica del concepto de *Modo de Representación*. Y esto es remarcable, precisamente, porque no se trata de un avatar cronológico sino que el autor con una sólida formación académica y experiencia docente se propone su cometido en el seno de este ámbito teórico e historiográfico. El armazón teórico transita la vía abierta por Gunning con la idea de "cine de integración narrativa" que ofrece la ventaja de aceptar el camino —del cine primitivo en general y del de Griffith, en particular— hacia la preeminencia de lo diegético sin reputar de infantilismo (o primitivismo inoperante) tanto las contradicciones internas del mismo modelo como las desviaciones respecto al que después se habrá de consolidar como hegemónico, aceptando en el análisis la vertiente espectacular y mostrativa del cine de Griffith con sus singularidades en la concepción de la iluminación, del *raccord*, de los elementos profilmicos o de la planificación. Para un análisis ajustado a estos presupuestos es necesario una clave teórica integradora, un pivote en el que descansa y al que remita la particularidad de cada aspecto filmico abordado. Marzal halla este elemento en la noción del *Sistema del Narrador* y más concretamente en la figura del *narrador implícito*. Porque, en el estudio de Marzal, hay dos factores que lo hacen especialmente relevante y lo singularizan. Por un lado, la atención a aquellos elementos que, integrantes de pleno derecho en el texto filmico, no están en su soporte: narrador y música. De hecho, Marzal lleva un riguroso análisis de algunas partituras como constituyentes esenciales del *Sistema del narrador*. Por otro, una vindicación de las artes escénicas (pantomina, vodevil, *music hall*), de las que destaca por influencia y profundidad el *melodrama teatral*, frente a la tradición literaria que Griffith exaltó y S.M. Eisenstein legitimó como su influencia más importante.

El libro, en fin, transita longitudinal (cronológicamente) y transversalmente por todas las etapas y aspectos de la filmografía griffithiana con una minuciosa atención tanto a los sistemas significantes internos (iluminación, decorados, caracterización, composición del plano, montaje, etc) como a los factores externos del nacimiento de una industria (dirección, producción, distribución) de la que Griffith fue uno de los principales mentores, así como, probablemente, su primera víctima. El estudio se cierra con la que sin duda es la mayor y mejor filmografía del director en castellano con un total de 496 fichas técnicas. De tal manera, el libro de Marzal es ya una referencia inexcusable para cualquiera que desee acercarse a la obra de Griffith en español y, probablemente, no sólo en nuestra lengua.

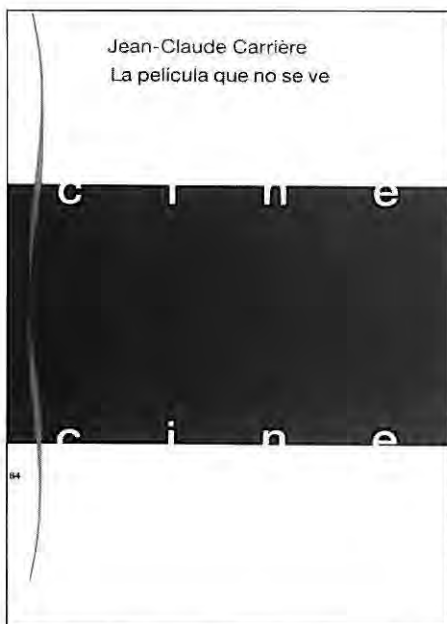
Sólo echo en falta —"echar en falta" es rasgo constitutivo insoslayable del género denominado "reseña"— algo que sí estaba en el gesto inaugural de Burch y de los teóricos del realismo de los años 50 (Bazin y Kracauer sobre todo) y que suele ser desatendido cuando del *cinematógrafo* se pasa a constituir el objeto *cine*. Me refiero a la importancia del discurso de la ciencia en la configuración ontológica del modelo dominante en el cinematógrafo de este

siglo, llamémoslo **MRI** o *cine de integración narrativa*. Baste un texto del propio Griffith que Marzal recoge (p.329) y que no me resisto a reproducir: "La Ciencia echó una ojeada al actor, ese desgraciado, y le dijo que se habían acabado las represen-

taciones de una tarde. Con su varita mágica, esta hada buena ha dado un golpe final a las salas glaciales y a las obras pasadas de moda. (...) El cine es ya el espectáculo más popular del mundo, la mayor fuerza espiritual que hayamos conocido nunca."

## LA PELÍCULA QUE NO SE VE

Jean-Claude Carrière,  
Barcelona, Paidós, 1997



### EL CINE DE LO INVISIBLE

Para justificar el título de su libro, Carrière inicia su texto con la siguiente anécdota.

En la época de la colonización francesa de África, los gobernadores civiles y jefes militares organizaban con bastante frecuencia sesiones de cine mudo. Los jefes africanos y sus líderes religiosos eran invitados a asistir; y si bien podían negarse (este tipo de espectáculos los tenían, al fin y al cabo, prohibidos por su religión) esto hubiera sido tomado como una descortesía o incluso un gesto hostil o rebelde por parte de las autoridades coloniales. Para concluir la anécdota cedamos la palabra a Carrière: "En consecuencia, atendían diplomáticamente las invitaciones oficiales, estrechaban las manos francesas y se sentaban en los lugares que se les había asignado. Pero en cuanto todo se sumía en la oscuridad, cuando el primer rayo de luz brotaba del extraño aparato, cerraban los ojos y así los mantenían durante toda la proyección. Estaban a la vez presente y ausentes. Estaban allí, pero no veían nada"

"Mucha veces me he preguntado qué tipo de película, invisible y silenciosa, podía tener lugar allí para ellos." (p.10)

Y poco más tarde, en la misma intro-

## TRANSTEXTOS

Rafael Ballester Añón

ducción, declara: "El único propósito de este libro, pues, producto de una vida profesional que casi siempre ha privilegiado la acción por encima de la reflexión, es, si así lo deseamos, hacernos abrir un poco más los ojos." (p.11)

Amén de la Introducción, el libro contiene seis apartados o capítulos, con títulos tan sugerentes como: *Algunas palabras sobre el lenguaje, Una realidad en fuga, El tiempo hecho pedazos, La desaparición del guión, Recortes, La niebla de las imágenes.*

Con este libro nos ha sucedido algo realmente extraño. Se trata de temas que nos apasionan, los redacta un excelente escritor de guiones, realmente ducho en crear transiciones y aligerar dificultades. Pues bien, a pesar de todo esto, este texto se hace —se nos hace— de lectura lenta, dificultosa, en ocasiones, casi farragosa. ¿Cómo es posible?

Demos un breve rodeo para tratar de responder a ese interrogante. Al final, de este libro nos quedamos con un puñado de fulgurantes observaciones aisladas de las que hemos realizado el siguiente trabajo de "herborización":

"El crítico norteamericano Levinson, que definía la cámara como una máquina para transformar el tiempo en espacio y viceversa, se refirió friamente al cine como 'la mayor innovación filosófica desde Kant'" (p.17); "El cine ha conocido en menos de medio siglo todo aquello que separa una estrofa de Racine de un poema surrealista o la pintura de Giotto de la de Kandinsky" (p.20); "El zapping se ha convertido en una forma objetiva de escritura. La pequeña caja negra del mando a distancia, quiérase o no, es el aparato con el que hoy en día se hace el cine" (p.23); "Lo que más me sorprende de la historia del cine es la precipitación y la acumulación" (p.24); "Materializar la invisible: ¿será éste el mejor uso posible de cualquier lenguaje?" (p.27); "Jean-Luc Godard decía que no hay que utilizar nunca el zoom si lo que se quiere hacer es una buena película" (p.33); "Del mismo modo en que los molineros antiguamente no oían su molino hasta que se detenía, nosotros no contemplaremos con total plenitud las imágenes que nos rodean hasta que tengamos la fuerza suficiente como para aniquilarlas" (p.39); "He conocido a un asmático que experimentaba síntomas de ahogo si alguien fumaba en la pantalla" (p.42); "Ver es separar" (p.52);

1. Todas las referencias que cito están reseñadas en el libro objeto de este comentario, al que me permito remitir para no sobrecargar una reseña con un aparato bibliográfico excesivo.

"El papel de la televisión es el de hacer olvidar las películas y quizá la propia vida" (p.53); "Cuando uno tiene la suerte de toparse de frente con el verdadero misterio, solía decir Buñuel, hay que respetarlo, pues disecharlo sería como violar a un niño" (p.73); "El tiempo es el principal soporte del film, pero permanece invisible, como el viento que agita los árboles pero que nadie ve" (p.96); "Todo nuestro siglo ha sido filmado" (p.106); "Un guión es el sueño de un film" (p.116); "Cuanto más envejezco más admiro a los artistas que saben disimular sus habilidades" (p.119); "Se trata de preservar la unión de las naciones y las sociedades mediante la risa. Un trabajo secreto, pero indispensable: el nuestro" (p.160).

Es curioso que Jean-Claude Carrière casi siempre trabaje con otros. Sus trabajos más ilustres tienen un cierto carácter, por decirlo así, mayeútico. Ha sido el más discreto, funcional, adaptable, flexible comadrón de diversas "criaturas" de Buñuel, Brooks, Godard, Milos Forman, etc... Pero con *La película que no se ve*, este magnífico cirujano comadrón ha querido él mismo parir. Lo cual es un derecho legítimo. Pero aquí se dan dos circunstancias adversas para Carrière. La primera es que, en general, este escritor francés obtiene sus mejores frutos cuando trabaja con otros y no en solitario. Y la segunda, es que se trata de un profesional que se mueve de modo irreprochable en la acción —de contar historias, de construir guiones— y no tanto en los ejercicios especulativos.

En esta ocasión ha querido confeccionar no una historia para un filme (tarea en la que es un indiscutible maestro) sino, en cierto modo, una Historia del Cine. Y además no ha querido escribirla —ejercicio de acción— sino reflexionarla.

A pesar de todo, un hombre de la inteligencia y el talento de Carrière por fuerza tenía que escribir un texto repleto de pormenores fascinantes y observaciones enjundiosas, pero el conjunto —insistimos— se conforma como algo un tanto empalagoso. Entre otras razones, porque incurre en un pecado muy propio de cierta tradición francesa: la bella generalización, la amable y burbujeante especulación literaria, pero de discutible solidez teórica, y que acaba por enervar al lector impaciente o simplemente deseoso de interpretaciones más tramadas.

¿Estamos sugiriendo que el libro de Carrière es un producto desechable, a no tener en cuenta? Ciertamente no. Entre otras cosas, porque contiene cuantiosos pequeños tesoros —hemos seleccionado arriba algunos de ellos— que pueden ser de gran utilidad para el lector aficionado a estas cuestiones peregrinas, que, sin embargo, y de algún modo, a todos nos afectan.