

# cinema

## David W. Griffith (I)

*"D.W. Griffith va influir sobre tots nosaltres. Si no hagués estat per Griffith, probablement estariem en la fase infantil del cinema. Ell fou qui ho començà tot: va inventar els primers plans i un munt de coses que, fins aleshores, no s'havien ocorregut a ningú. Griffith fou qui va convertir això en un art, si és que se li pot donar aquest nom, però al menys va fer que valgués la pena."*

(Declaracions de John Ford a Peter Bogdanovich, recollides en el llibre d'aquest darrer, editat a Espanya per "Fundamentos").



A D.W. Griffith, pensem dedicar-li un cicle dins del primer trimestre del curs 79/80 que començarà properament. Amb independència del cicle, començar els nostres treballs monogràfics en aquesta revista, cedint l'espai a Griffith seria tasca obligada. Per tant, en aquesta ocasió, ho és doblement. L'espai de què disposem ens obliga a subdividir l'article en dos blocs que, intentant salvar en la mesura del possible l'arbitrarietat que això representa, estructurarem així:

I a) Exposició molt resumida de l'evolució cinematogràfica des de 1895 (primera projecció pública a París de l'invent dels germans Lumière) fins el 1908 (debut cinematogràfic de Griffith)

b) 1908-1913 (realització a la Biograph de més de 450 curts, inclòs el migmetratge JUDITH OF BETHULIA, 1913)

II) Els llargmetratges de Griffith que s'inicien el 1914 amb THE BIRD OF A NATION (EL NACIMIENTO DE UNA NACION), primer llargmetratge de la història del cinema.

Quan en el 1908 Griffith dirigí el seu primer curt, THE ADVENTURES OF DOLLY, en feia 13 de la presentació pública, en el Grand Café de París, de l'invent dels germans Lumière, al qual ells mateixos auguraven una vida efèmera, una vegada superada la curiositat que podien despertar les imatges en moviment. Entre l'escàs públic assistent, hi havia el director d'un petit teatre, home d'espectacle que de seguida va entreveure les possibilitats que oferia el nou mitjà: Georges Méliès va construir, en el jardí de casa seva, el primer estudi cinematogràfic i, entre 1902 i 1912, rodà una bona colla de films, fonamentalment de caràcter fantasiós, que responien al seu tarannà i a la seva professió d'il·lusionista, destacant-hi una gran habilitat pels trucatges, la realització de les primeres sobre-impressions i, fins i tot, en la darrera etapa, rodà films de ficció sobre temes històrics o fets del moment, als quals ell mateix definia com "actualités-postiches". Del documental rutinari -no és una valoració pejorativa dels Lumière al film argumental de ficció de Méliès s'havia fet un primer gran pas perquè el cinema accedís a la categoria d'art.

A Nord-Amèrica, feia temps que Edison intentava crear un aparell projector d'imatges. Els Lumière se li anticiparen. Aleshores, Edison adquirí un aparell inventat per Francis C. Jenkins i Thomas Armat que autobatejà "vitascope Edison". Immediatament després de l'exportació a Nord-Amèrica del cinematògraf francès, es produïa la del vitascope Edison (denominat definitivament Biograph), cap a Europa. L'avidesa comercial d'Edison li permeté el monopoli a Nord-Amèrica de fabricació de projectors i de pel·lícula (associat amb George Eastman). No fou així en el camp de la producció de films, perquè el succés cinematogràfic que entre 1903 i 1908 es convertí en un veritable esdeveniment de masses (s'obriren 10.000 sales de projecció al llarg del país) desbordà qualsevol pretensió monopolística. Però fou dins del trust de producció Edison on, al menys fins a 1914, es produí la major part de films i, el que és més important, aquells que, primer gràcies a Porter i després sobretot a Griffith, evolucionaren el mitjà donant al cinema nord-americà el més fort i irreversible impuls. L'any 1903, Edwin S. Porter amb el seu famós THE GREAT

TRAIN ROBBERY (ASALTO Y ROBO A UN TREN) trencava una de les convencions que mantenia el cinema des del seu inici: els films consistien en una història prou senzilla que permetés ser explicada per una successió cronològica d'escenes. Porter abordà una història quelcom més complexa que contemplava accions simultànies i que l'obligava a un muntatge paral·lel. Aquest tenia un caràcter funcional i estava infinitament lluny de la utilització que, com a element bàsic de la sintaxi cinematogràfica, Griffith en faria.

L'any 1907, després d'haver exercit com a periodista, actor de teatre, publicat diversos poemes i muntat una obra teatral, Griffith debutà com actor de cinema a les ordres de Porter, que pertanyia a la productora d'Edison. L'any següent ven uns quants guions a la Biograph (integrant també del trust Edison). Aquesta companyia, a les ordres del nou propietari Jeremiah Kennedy, el contractarà com a director.

Des de THE ADVENTURES OF DOLLY fins el 1914 dirigirà, aproximadament 460 curts. Si hi afegim els 19 llargmetratges posteriors i vuit curts més, en sumen 487, xifra que li atribueix l'historiador Jean Mitry. Atesa la vasta activitat de supervisor d'altres directors que exercia simultàniament, cal acceptar la xifra amb certes reserves. Fer una aproximació crítica a aquesta immensa obra, de la qual en el nostre país es pot visionar una quinzena de curts, -alguns d'ells incomplets- un migmetratge i sis llargs, és un treball impossible.

Per tant, atenent al poc material d'aquesta època que podem veure, el plantejament d'uns judicis crítics cal fer-lo i rebre'l amb les conseqüents reserves.

El primer fet important a tenir en compte és el context de producció en el qual es desenvolupa la seva tasca. La política del trust Edison es fonamentava en les següents directrius:

a) Prioritat de la quantitat sobre la qualitat: calia rodar, con a mínim, un curt per setmana. La primera meitat de la setmana es dedicava a les seqüències dins dels estudis i la segona, a filmar exteriors. Si el temps no acompanyava, es començava un nou film i els exteriors d'ambos es rodaven a la setmana següent.

b) Reindicència en les temàtiques fàcils i exitoses que es repetien fins a la saturació (fòrmula que el cinema nord-americà dels nostres dies ha tornat a explotar)

c) Films de curta durada, la qual cosa exigia triar històries poc complicades. De 1908 a 1913 es va anar passant lentament de còpies de 150 a 600 metres (entre 7 i 26 minuts aproximadament de durada).

A mesura que el públic s'habitua a superiors durades, els productors-distribuidors les estimaven més comercials, donat que permetien una major varietat de temes.

d) Les històries havien de ser distretes i, encara millor, si a la vegada eren "sentimentaloides" i moralitzants.

Amb aquests poderosos condicionants Griffith, home inquiet -recordem el seu itinerari del periodisme fins a la direcció de films-, intuïtiu i de gran capacitat creadora, que s'enfrontava a un nou mitjà on encara tot, o quasi tot, estava per fer, no podia sinó oferir-nos, en aquesta primera època, una obra desigual, feta de petites però importants troballes, original i, en conjunt, infinitament superior a tot el que s'havia fet dins el moment.

Com a trets més positius del treball d'aquesta primera època, cal destacar l'agilitat narrativa que conferia el muntatge paral·lel a films d'acció pura, com *THE LONELY VILLA* (1909) o *THE LONEDALE OPERATOR* (1911). El domini d'aquest element farà que un film de temàtica tan poc original i que reuneix molts dels tòpics dels melodramas mediocres com és *SCHOOL, TEACHER AND WIFE*, 1912, tingui una fluïdesa narrativa, una capacitat de suggestió i una interrelació entre les situacions i els personatges que farà que passin a segon pla la insípidesa del tema i alguns moments de la interpretació molt poc afortunats. També dins d'aquesta primera època trobem un intent, en aquest sentit força reeixit, de fer un film líric i èpic a la vegada, *THE BATTLE*, 1911, que prefigura *THE BIRD OF A NATION*, tant per la interrelació i dependència entre els esdeveniments col·lectius i el drama individualitzat d'aquests esdeveniments, com per la temàtica de la guerra de Secessió. Llàstima que, al costat d'aquests encerts, als qual cal sumar les escenes de masses, hi hagi una interpretació exagerada del personatge femení, símbol d'un heroisme desafortat i inflexible amb l'amant desertor, així com una confusió situacional entre les accions de masses i les accions en solitari del desertor que, naturalment, esperonat pel despreci de l'estimada protagonitzarà un acte heroic que el reivindicarà.

En el camp de la planificació, caldrà esperar fins els llargmetratges, per dominar narrativament i dramàticament tot el joc que la càmera permet, tant pel que es refereix a moviments (panoràmiques, travellings...), a distància en relació a l'acció i/o als personatges (plans gene-

ral/mitjos/primers plans) com a canvis de punt de vista (pla/contra pla/planificació subjectiva, etc.). La majoria de curts, inclús els més reeixits, com per exemple *THE NEW YORK HAT*, 1912, comèdia hàbil, ben interpretada, subtil i intencionada que en un equívoc posa en evidència el més despreciable puritanisme i esperit mesquí, no es sostreu a la sensació de compartiments tancats que produeixen les construccions únicament de plans-seqüència i els emplaçament de càmera sempre amb el mateix angle òptic.

Si bé Griffith havia trencat el punt de vista convencional, heretat del teatre i que corresponia a la capacitat d'apreciació de l'acció per part de l'espectador situat a la distància de l'escenari que, en el cinema, correspondria al pla mig, l'adequació del pla a l'acció presenta, en molts dels curts, evidents desajustos: *MAN'S GENESIS*, 1912, que, per contra, té la virtut que tot el film és un gran flash back (fet inusitat en aquell moment) o *THE BATTLE OF ELDERBUSH GULCH*, 1913, en són algunes mostres. Per contra, en l'esmentat *SCHOOL, TEACHER AND WIFE*, hi ha algun primer pla magnífic i, en molts dels curts comentats, abunden els plans generals que, justament, l'acció exigia.

Quan abans ens referíem a desigualtats, perfectament explicables dins de la vasta obra griffithiana d'aquesta primera època, ho deiem tant en funció de les existents dins d'un mateix film, com hem vist en el comentari dels precedents, com de les existents entre films. Així, dues pel·lícules del 1909, pràcticament consecutives, com són *THE LONELY VILLA* i *RESURRECTION* tenen una posada en escena diametralment antagònica. Certament, la temàtica per si mateixa ja ho exigiria, però el que sorprèn és que aquesta peculiar pseudo-adaptació resumida de l'obra de Tolstoi té tots els defectes del cinema diem-ne pre-griffithià: interpretació sobrecargada, compressió de l'obra de manera que les escenes són simples apunts, successió cronològica de quadres plans-seqüència i una ambientació que fa palès l'artifici, en estar situats els decorats molt a prop de la càmera (sempre pla mig), tant si l'acció es desenvolupa en un saló com en un paisatge siberià. El caràcter moralitzant i transcendent del film l'acaba de perjudicar. També és poc rellevant *AN AMERICAN MAID*, 1910, que és un film amb història de Sennett, molt poc sennettiana, intrascendent, típic i tòpic.

Per aquestes èpoques van començar a

incorporar-se a les ordres de Griffith, Mary Pickford, les germanes Gish, L. Barrymore, Mae Marsh i tot un quadre d'actors que van donar als seus films un superior realisme. A diferència de la majoria d'actors del cinema mut que, com ells, procedien del teatre, aquests conferien a la seva actuació un to de naturalitat molt més adequat al mitjà i allunyat de la gesticulació excessiva tan corrent a l'època. A mesura que Griffith va anar perfeccionant la planificació, les actuacions d'aquests actors i altres de gran talla que es sumaren al "cast" habitual van assolir uns nivells altíssims.

El 1913, Griffith dirigeix *JUDITH OF BETHULIA*, migmetratge on s'entreveu la seva capacitat per realitzar perfectament equilibrats films de llargada superior. Aquesta durada (prop d'una hora) va motivar forts enfrontaments dins de la Biograph i va ser el darrer film que Griffith hi dirigí, si bé va continuar col·laborant-hi com a supervisor d'altres directors, aspecte de gran importància dins de la seva obra perquè, citem-ne sols alguns, supervisà Mack Sennett, Allan Dwan, Raoul Walsh i Tod Browning, autors d'una personalitat molt diversa que han esdevingut veritablement remarcables. *JUDITH OF BETHULIA* demostra -com ja es prefigurava a *THE BATTLE*- una gran capacitat per compaginar i alternar correctament al llarg del film les escenes de masses i les accions individuals. Un desenvolupament de la història d'una gran fluïdesa narrativa, que es sosté en un cada cop superior domini del muntatge i -ara ja sí- en l'elecció del pla que correspon a cada seqüència i en el fraccionament d'aquesta en diferents plans. El pas que s'ha fet és gegantí, però la combinació ja magistral de tots aquests elements constitutius del llenguatge cinematogràfic que Griffith va anar descobrint i desenvolupant, pràcticament partint de zero, els trobarem en el proper llarg *THE BIRD OF A NATION*. Els defectes que observem a *JUDITH OF BETHULIA*: alguns falsos raccords, escenes coreogràfiques en segon pla francament dolentes o la darrera seqüència que és d'una teatralitat molesta i mancada de tot realisme, no fan sinó posar de relleu l'elevat nivell de conjunt aconseguit.

Si tenim present que, fins el 1912, Ince o De Mille no varen començar a dirigir algun film, indiscutiblement, en tots sentits, el període 1908-1913 només té un nom: D.W. GRIFFITH (Continuara)

CINE CLUB SABADELL

Es una gentilesa de



**BRUNET**  
CENTRE COMERCIAL

Hifi  
Foto-Cinema

Regals  
Mobles cuina Rambla, 109