

Raccord (match-cut) y montaje paralelo en el cine de Griffith¹

Ismail Xavier^{*}

Traducción de Fabricio Felice^{**}

Presentación

En *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*² [*D. W. Griffith: el nacimiento de un cine*], subrayé que el rol clave de Griffith en el período 1908-1913 no fue el de “haber inventado” técnicas y procedimientos –primer plano, movimientos de cámara, montaje paralelo. Aisladamente y con distintas funciones, estos procedimientos ya estaban en uso antes de que Griffith iniciara su carrera. Su contribución fundamental fue crear la figura del Director, trasladar al cine aquella búsqueda de coherencia en el espectáculo propia de la tradición teatral, dar una función dramática precisa a las técnicas ya conocidas, convertir al primer plano en un canal de “subjetivación” de las imágenes, densificar la psicología del cine y ampliar la capacidad de la narrativa, no solo a nivel de la continuidad de las acciones sino también en el plano de la carga simbólica aplicada a las imágenes. En suma, Griffith fue el maestro del *decoupage* no por haberlo inventado, sino por haberlo convertido en la pieza clave del sistema narrativo.

Básicamente, el período Biograph de la carrera de Griffith coincide con un proceso más amplio que no se limita a lo acontecido en la Biograph: un momento decisivo en el cual, en los polos más influyentes de la producción cinematográfica, la mirada melodramática sustituyó al “cine de atracciones” como género dominante. Las primeras películas del cineasta muestran muy bien su integración gradual en este proceso durante los años 1908-1909, poniendo en evidencia el camino por el cual fue convirtiéndose rápidamente en la figura clave de ese momento decisivo. Por supuesto que el cuadro general de esta

¹ Este artículo fue originalmente publicado en italiano (traducido a partir de un original en inglés) con el título “*Match-cut* e montaggio paralelo nei film di Griffith”. En: Revista *Griffithiana*, n. 5/6, Genova, marzo-julio de 1980. Ismail Xavier redactó especialmente para *Vivomatografías* la introducción que acompaña esta primera traducción al español de su texto.

² XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. San Pablo: Brasiliense, 1984.

transición y sus efectos en la conformación del cine narrativo clásico solo pueden ser reconstruidos a partir de una observación detallada del escenario europeo –Francia todavía era el centro productor más importante– y, por lo tanto, debemos recordar siempre que cualquier estudio sobre Griffith está lejos de solucionar completamente la cuestión. Se copiaba mucho en la época, y las soluciones cruzaban el Atlántico con mucha velocidad, como pasó con los paralelismos franceses que Griffith incorporó, desarrollando siempre la relación entre el *decoupage* y la fuerza dramática.

Cuando miramos cada una de las películas realizadas por D. W. Griffith durante su primer año de actividad como director en la Biograph, confirmamos algunas de nuestras expectativas, pero también se reveló algo nuevo, y, de hecho, hay cosas sorprendentes en el material analizado. Como el lector podrá ver, él no aprendió el montaje paralelo de las famosas persecuciones y el desarrollo de su montaje tampoco fue solo una cuestión de adquisición de velocidad y fluidez. Primero, el joven que venía del teatro, se vio obligado a trabajar como actor de cine por razones financieras; solo asumió la dirección de películas en junio de 1908 para encontrar lo que a cierta crítica le gustó llamar “especificidad fílmica” justamente al intentar hacer fuera del cine un espectáculo dramático al menos tan eficaz como el teatro que a él le gustaba.

El ensayo “*Match-cut* e montagem paralela no cinema de Griffith – junho 1908/maio 1909” [*Match-cut* y montaje paralelo en el cine de Griffith – junio 1908/mayo 1909], escrito en 1976, forma parte de una compilación de textos seleccionados por Jay Leyda a fines de los años 70 y publicados en un número especial – el n. 5/6, de julio de 1980 – de la revista italiana *Griffithiana*, ligada a la Cinemateca D. W. Griffith, de Génova. El lector, inmediatamente, notará un tono sistemático, propio del trabajo académico. De hecho, la compilación organizada por Jay Leyda surgió de un grupo de investigadores que, en momentos distintos, formaron parte del Grupo Griffith en la Universidad de Nueva York (NYU). Este grupo se abocaba al estudio –en términos de lenguaje y producción– de las películas realizadas o coordinadas por el cineasta en el período Biograph, entre 1908 y 1913, y se formó a mediados de los años 70, generando una serie de tesis sobre Griffith dirigidas por Jay Leyda, siendo la más conocida la de Tom Gunning.³

³ GUNNING, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.

Junto a los especialistas en Griffith, el proyecto sumó a doctorandos de la NYU que estaban realizando trabajos relacionados, ya fuera con un perfil de historiador –como en los casos de Charles Musser y Steven Higgins–, o con un perfil teórico, típico de aquellos que se interesaban por acercarse a la cuestión de la construcción narrativa del cine.

Mi experiencia junto a Jay Leyda y al Grupo Griffith se dio entre los años 1976-1977 y se limitó a estudios de lenguaje. João Luiz Vieira –hoy profesor de la Universidad Federal Fluminense (UFF)– participó del grupo entre 1976 y 1980, período en el que se llevó a cabo la inmensa investigación historiográfica que cartografió, con precisión, los datos de la producción de la Biograph. Esta investigación generó el libro *D. W. Griffith and the Biograph Company* (1985), de Steven Higgins, Cooper Graham, Elaine Mancini y João Luiz.⁴ En ese momento, la NYU ya había reunido un enorme material de la Biograph, que se complementaba con las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, una infraestructura que convirtió a esta ciudad en el más grande centro de revisión de la obra de Griffith, de Porter y de toda la historia del *early cinema*.

Fui testigo del curioso período de adquisición de las películas por la universidad. A partir de 1975, empezaron a llegar a la NYU las copias en 16mm de todas las películas de Griffith en la Biograph, restauradas a partir de la *Paper Collection* de la Biblioteca del Congreso, generando una experiencia novelesca de expectativas, aplazamientos, frustraciones, entusiasmos, en la medida que, semana a semana, Jay Leyda proyectaba este material, en gran parte desconocido. Al momento de escribir este trabajo para Jay Leyda en 1976, la NYU contaba solo con la colección completa de 1908 a 1909, un hecho que concentró las investigaciones en las primeras cien películas de Griffith, esas de una sola bobina, que tenían cerca de diez minutos de duración.

La selección de trabajos posteriormente realizada por Jay Leyda buscó un equilibrio temático e incluyó textos sobre el cine de la Biograph representativos de los distintos enfoques surgidos del grupo de la NYU entre 1975 y 1979. Había textos sobre narrativa y montaje (incluso uno de Tom Gunning), había estudios centrados en las

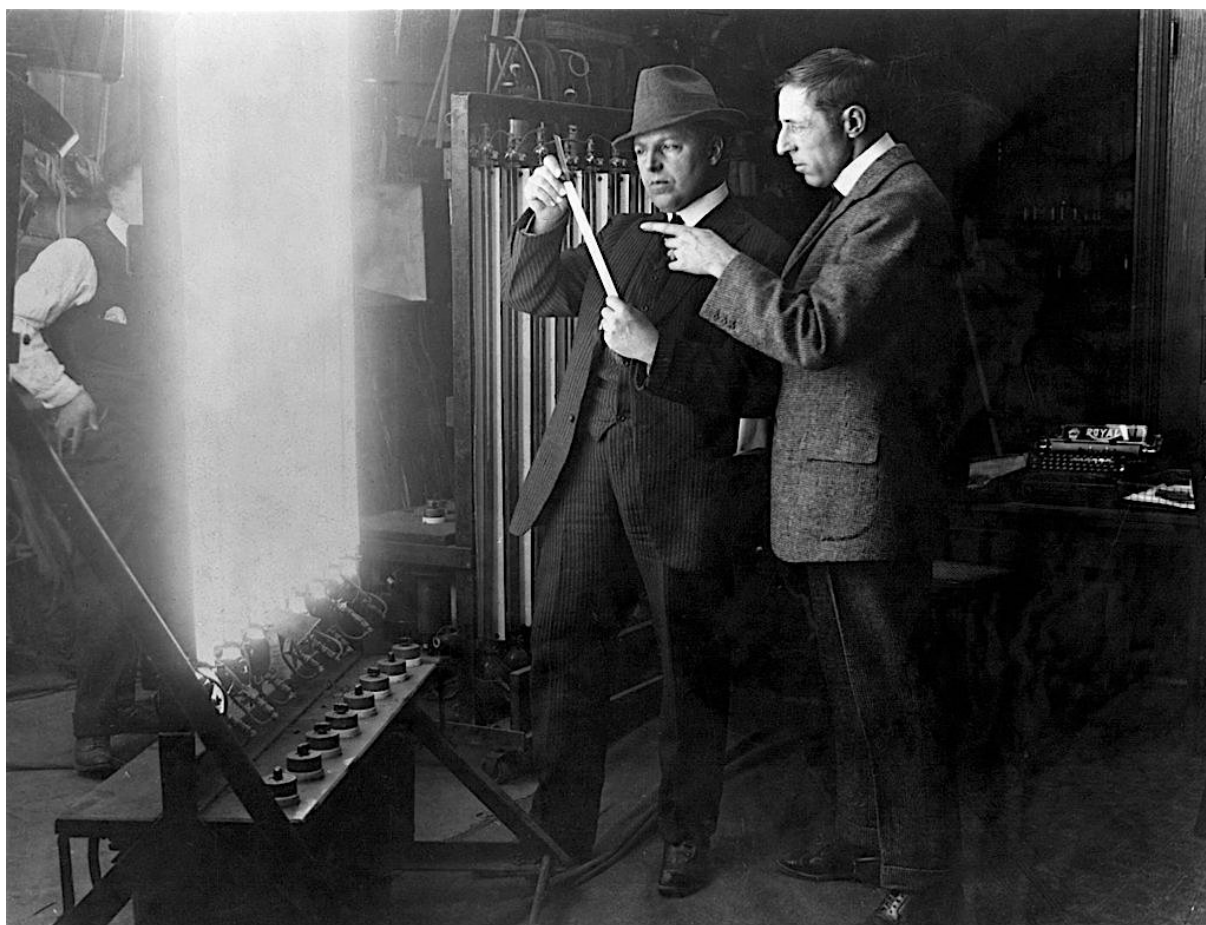
⁴ GRAHAM, Cooper C., Steven Higgins, Elaine Mancini y João Luiz Vieira. *D. W. Griffith and the Biograph Company*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1985.

condiciones de producción y había estudios acerca del desempeño de actores y actrices, como el texto de João Luiz Vieira sobre Mary Pickford y el de Higgins sobre Blanche Sweet. Desafortunadamente la publicación de la compilación a cargo del Museo de Arte Moderno de Nueva York se vio entorpecida por temas de gestión del archivo y finalmente quedó trunca. Al final, este conjunto de textos, difundido apenas en revistas poco conocidas, ofreció un pequeño y revelador cuadro del avance de las investigaciones en Nueva York, en el momento en que el célebre encuentro de historiadores en Brighton durante el 34º Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), coronaba los esfuerzos estadounidenses y europeos (siendo el Grupo Griffith uno de los ejemplos), y consolidaba una nueva etapa de investigaciones sobre el *early cinema*. Algunos de los principales exponentes de la historiografía del cine, como Charles Musser, y figuras destacadas de los estudios sobre el cine de los primeros tiempos, como Tom Gunning, André Gaudreault y Noël Burch (este enseñó en la NYU exactamente en 1976), se vieron beneficiados, en mayor o menor medida, por el Grupo Griffith coordinado por Jay Leyda, un historiador de la literatura y del cine sin igual, cuyo papel en la construcción del *early cinema* es poco recordado. Jay Leyda es conocido en Latinoamérica por su libro *KINO-Historia del cine ruso y soviético*⁵ y por las traducciones pioneras de los ensayos de su amigo Sergei Eisenstein, reunidas en *Film Form*, *Film Sense* y *Film Essays and a Lecture*, los dos primeros traducidos en Brasil por Jorge Zahar Editores.⁶ Estos datos son insuficientes cuando los comparamos con la envergadura y amplitud de sus trabajos, que abarcan, además de esos clásicos más familiares en nuestra región, las biografías de Hermann Melville y Emily Dickinson, una historia del cine chino, ensayos sobre Griffith, Eisenstein y el cine documental. Para establecer el contexto en el cual se inserta el texto que sigue, esta presentación no estaría completa sin este recuerdo y homenaje al maestro, cuya vida de “ciudadano del mundo”, en el mejor de los sentidos, de investigador de primera línea y de discreto hombre político, definió un paradigma de coherencia y firmeza en el cual la inteligencia jamás excluyó la generosidad.

⁵ LEYDA, Jay. *KINO-Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

⁶ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990 y EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

***Raccord (Match-cut)*⁷ y montaje paralelo en el cine de Griffith**



El fotógrafo Billy Bitzer y el director D. W. Griffith mientras trabajaban juntos en la Biograph

1. Consideraciones preliminares: las nuevas posibilidades

Entre junio de 1908 y mayo de 1909, la trayectoria de Griffith como cineasta está marcada por distintas líneas de desarrollo, que corresponden a los distintos aspectos de la producción del film. En este período, vemos transformaciones específicas en el estilo de los actores, en el proceso de montaje, en las construcciones de los decorados, en los encuadres y en los movimientos de cámara.

⁷ Corte en continuidad. Hay *match* siempre que dos cosas se encajan, se corresponden una a la otra, “se aparean bien”; el *match-cut* [*raccord*] indica un pasaje en el que hay una perfecta correspondencia entre los planos, que implica una unidad temporal, una continuidad gestual de los actores, una coherencia en la posición de las miradas, una continuidad de luz, de vestuario y de decorados (compatible ubicación de los objetos en los planos que se suceden).

De manera general, el hecho de que se perciban algunos cambios en el estilo de un cineasta no es suficiente para calificarlos de desarrollo, especialmente cuando existe una connotación de progreso relacionada a esa noción. Sin embargo, aquí estará presente la idea de desarrollo porque Griffith es uno de los casos específicos en que es posible identificar transformaciones que enriquecen el repertorio de los medios a disposición del cineasta para planificación narrativa. Entiendo por esto la acumulación de procedimientos y técnicas gradualmente adquiridas o adoptadas y combinadas, que hicieron más amplio y más complejo el abanico de posibilidades que caracteriza el proceso narrativo del cine, convirtiendo lo que solía ser un procedimiento necesario en una elección particular entre muchas otras. Al hacer esto, él sistematizó un repertorio básico que ha posibilitado distintos estilos (o elecciones). Y lo hizo no solo basándose en sus propias innovaciones, sino también en las contribuciones ofrecidas por películas producidas por otras compañías además de la Biograph.

Entre los niveles filmicos específicos en los que podemos señalar los avances de Griffith, elegí analizar los procedimientos de montaje, particularmente la práctica del *raccord (match-cut)* y el desarrollo del montaje paralelo. Si consideramos a Griffith como un contador de historias, veremos que estos procedimientos de montaje llegaron a alcanzar múltiples funciones dramáticas durante sus diez primeros meses de labor. En cierto sentido, nos focalizaremos aquí en uno de los mecanismos del mencionado proceso de creación de un “sistema de elecciones” donde antes había un estricto camino a seguir. En esencia, en el desarrollo de Griffith tiene lugar un tipo de interacción, que implica una elaboración más precisa de los elementos escenográficos frente a la cámara, la elección de encuadres cada vez más expresivos y una mejor organización de las varias tomas. Voy a concentrarme apenas en el último factor.

2. El *match-cut*

El dominio del *raccord (match-cut)* posibilitó y maximizó uno de los procedimientos básicos de la narración filmica: el cambio del punto de vista durante una acción única cuyo curso debe ser continuo. Junto al montaje paralelo, que permite la combinación de acciones simultáneas, el *raccord* es la condición básica para descomponer las acciones y

romper la identificación entre plano y escena –me referiré al plano como un fragmento (entre dos cortes) de la película en pantalla y no como una unidad del proceso de rodaje.

Consideremos, en primer lugar, la conexión entre el interior y el exterior en las películas de Griffith. En *The greaser's gauntlet* (julio de 1908), tenemos un buen ejemplo de los problemas que el director encontró en sus primeros films en relación al *raccord*. Del plano 2 al plano 3, cuando el mexicano es expulsado del bar para ser castigado por un supuesto robo, hay un primer intento de dar continuidad al movimiento del grupo que está marchándose de la cantina. En el plano 2, la cámara está dentro del bar y vemos que el grupo que pasa a través de la puerta de entrada se ve obligado a mantenerse a la izquierda debido a una pared pintada (que forma un paisaje), ubicada justo después de la puerta. En el plano 3, la ubicación de la cámara es muy oportuna. Esta nos ofrece una visión clara de la partida del grupo pero nuestro punto de vista no nos permite ver el interior del bar y tampoco el paisaje que supuestamente estaría a nuestra derecha. A través de este recurso, Griffith resolvió el problema de dar coherencia y unidad al espacio que incluye el bar y el exterior al final de la toma: el grupo puede cruzar a la izquierda y desaparecer detrás del bar. Con esta lógica, su “geografía creativa” (expresión de Kuleshov) resulta convincente. El montaje permite una transición mucho más suave que la que encontramos en el estilo elíptico dominante en la época. El juego es, a primera vista, relativamente preciso y probablemente muy eficiente para las audiencias de 1908. Pero la articulación de las etapas del movimiento no es correcta: hay un salto en la salida del grupo del bar y todo se complica por el giro a la izquierda a causa de la pared pintada.

En realidad, el *raccord* en la puerta de entrada, es decir, la continuidad en la transición interior/exterior todavía seguiría siendo un problema en mayo de 1909. En efecto, cuando Griffith pone en práctica el *raccord* sin recurrir a ningún tipo de elipsis, mostrando íntegramente el pasaje, se ve obligado a enfrentar las limitaciones de los decorados teatrales y de las técnicas de iluminación. En una película como *The country doctor* (mayo de 1909), tenemos dos puertas delanteras que tienen una función dramática a lo largo de la narración: una en la casa del médico y otra en la cabaña del campesino. En el primer caso, Griffith optó por no revelarnos el espacio interior

ubicado inmediatamente después de la puerta delantera, de manera que cada entrada o salida se muestra a través de una elipsis –vemos apenas el lado exterior de la puerta y su lado interior sigue oscuro en las tomas en que los personajes la cruzan. En el segundo caso (la cabaña del campesino), Griffith hace lo mismo que en *The greaser's gauntlet*. Cada vez que se abre la puerta delantera (la única existente), desde el interior de la cabaña podemos ver una pared pintada formando un paisaje. Y en algunas ocasiones, cuando los personajes entran y salen, seguimos sus movimientos íntegramente a través del *raccord*. Aquí, Griffith logra un mucho mejor desempeño en lo que respecta al *raccord* de movimiento. El corte es más preciso –hay solo una persona y no un grupo, y ésta se mueve con un ritmo más lento. Los momentos en que la puerta se encuentra abierta son considerablemente menores que en *The greaser's gauntlet* (todo el plano 2), de manera que aquella pared pintada se hace menos notoria. Sin embargo, la “geografía creativa” sigue siendo inconsistente; además de la presencia de la pared pintada, hay una ventana en el interior de la casa que no existe en el espacio exterior correspondiente, incongruencia que es más evidente que la oscuridad relativa que marca el exterior cuando este se ve desde el interior de la cabaña.



Fotograma de *The country doctor* (D. W. Griffith, mayo de 1909)

Estos problemas de oscuridad en el exterior y el inconveniente de las paredes del estudio tienen su ejemplo más significativo en *The lonely villa* (mayo de 1909). En el plano 3, la puerta es abierta por los sirvientes que parten de la casa y, en el plano 8, por una de las niñas que deja entrar al ladrón disfrazado – en estas dos situaciones, la

incoherencia no es tan evidente. Sin embargo, cuando los ladrones derriban la puerta y entran a la casa (plano 19), se revela el vacío tras el sitio antes ocupado por la puerta y podemos ver claramente el espacio oscuro y la inesperada pared al fondo –esto va a repetirse en todas las tomas siguientes realizadas desde el mismo punto de vista. Si la incoherencia no se vuelve perturbadora, es por el hecho de que los otros elementos son suficientemente atractivos y dinámicos para mantener al espectador ocupado. Lógicamente, no hay ninguna excusa para dicha incongruencia, ya que en las escenas anteriores se deja claro que no existe ningún espacio intermedio que separe la puerta de la parte exterior de la casa –especialmente en la escena en que la madre mira a través de la cerradura para confirmar la presencia de los ladrones.



Fotogramas de *The lonely villa* (D. W. Griffith, mayo de 1909).

Esta película también pone en evidencia las dificultades de Griffith para coordinar los movimientos de más de una persona en el *raccord* de las puertas. Cuando el doctor sale de la casa persiguiendo al ladrón, la distancia de ellos justo después de la puerta, en la toma siguiente, debería ser distinta de la que se ve. Lo mismo ocurre en una transición anterior en el mismo espacio: las distancias entre la niña y el ladrón tampoco combinan. Esta incoherencia no domina de forma absoluta todos los cortes de este tipo presentes en la película –todos los demás desplazamientos de grupo están coordinados con *raccords* precisos. Además de ilustrar estas dificultades, *The lonely villa*, también muestra la forma en que Griffith estaba perfeccionando el *raccord* en otras situaciones básicas. Voy a considerar dos de ellas: 1) el *raccord* que tiene lugar en el pasaje totalmente visible a

través de las puertas que separan dos decorados y 2) el *raccord* relacionado, una vez más, a la puerta delantera, pero presentada de una manera distinta, no revelando la puerta y evitando una presentación explícita de la acción completa.

The lonely villa cuenta con cinco cortes precisos que corresponden a la situación 1 –en las escenas en que las personas cruzan el pasillo/puerta de la oficina. Y esta no es la primera película donde esto ocurre. Podemos ver un dominio de este tipo de conexión, al menos, en *The guerilla* (octubre de 1908). En esta película, los decorados más elaborados, compuestos por 3 distintas habitaciones con una relación espacial muy definida, permiten cinco cortes del tipo 1. Cuatro de ellos tienen lugar en los momentos clave del relato: uno cuando el falso soldado llega para amenazar a la heroína (plano 12 al plano 13); otros dos cuando ella escapa poco a poco de él, siempre con una puerta entre ellos (plano 22 al plano 23 y plano 32 al plano 33); y el último cuando el salvador llega y se nos muestra la transición entre las dos últimas tomas de la película.

The honor of thieves (octubre de 1908) y *Confidence* (marzo de 1909) son buenos ejemplos de variantes de este *raccord* que conecta dos espacios cercanos. *Confidence* convierte la situación interior/exterior en una transición particular entre dos escenas de estudio. Los problemas encontrados en otras películas aquí se solucionan por la construcción del espacio exterior, frente al bar, en el propio estudio. Del plano 1 al 2, cuando la heroína deja el bar, la coordinación de los movimientos es precisa, pero debemos aceptar la indefinición del interior del bar cuando se lo muestra desde afuera. En *The honor of thieves*, la coordinación de los espacios contiguos alcanza un elevado grado de precisión, que se manifiesta no solo en la configuración interior/exterior, sino también en la estructura de subida/bajada de las escaleras. Esta película presenta una combinación específica de cortes rigurosos: los movimientos de los personajes hacia arriba y hacia abajo de las escaleras son representados correctamente por el *raccord* y la ubicación de la cámara permite la presentación de un espacio coherente sin los problemas encontrados en los cortes interior/exterior. La configuración espacial presenta la ventaja de ser claramente inteligible (la cámara encuadra las escaleras de frente) y por la presencia de la pared divisoria (en este caso, techo/suelo) en una superficie que no encara la cámara.

En la secuencia final, hay una descripción detallada del intento de los ladrones de robar al agiotista y a su hija y se utiliza seis veces el corte correcto.

Los ejemplos ofrecidos hasta ahora demuestran que el resultado logrado por el proceso de montaje depende no solo de una coordinación correcta de los movimientos de los actores, sino también del desarrollo de los decorados y de otros detalles particulares relacionados a la iluminación y a los encuadres. Vi algunos ejemplos en los que Griffith controla el ambiente a ambos lados de la puerta. Cuando no lo controla, la solución que adopta consiste, algunas veces, en evitar la explicitación de la escena completa –aquí tenemos el segundo caso mencionado arriba. La transición interior/exterior se produce de tal manera que el *raccord* se lleva a cabo, aunque se pierda una pequeña parte de la acción. Otras películas, como *For a wife's honor* (julio de 1908) –plano 6 al 7, cuando la sirvienta sale de casa– y *Betrayed by a handprint* (agosto de 1908) –cuando la dueña de las joyas descubre el robo y camina por la casa en los planos 12 y 13– presentan pasajes muy fluidos de un cuadro al otro, o hacia el exterior, con abreviaciones del tiempo de la acción. Estas construcciones elípticas veladas se aceptan como continuas debido a la situación dramática en donde tienen lugar. *The lonely villa* cuenta con un pasaje emblemático: el médico, lejos de casa, interrumpe su conversación al teléfono para verificar alguna cosa afuera en su coche y hay un corte cuando él deja el sitio, haciendo difícil determinar si hay o no una pequeña elipsis.

Hay otras conexiones más complicadas en las que se involucra un posible *raccord* en la transición; en este caso tenemos una manipulación del tiempo escenificada en el pasaje a través de una entrada escondida. *The ingrate* (octubre/noviembre de 1908) incluye un ejemplo significativo. El “ingrato” sigue a “la mujer del hombre bueno” para seducirla; ella entra en la cabaña y él también. Adentro, ambos pelean y ella logra escapar. En el plano 10, la vemos cruzar la puerta corriendo. En el plano 11, sale de un espacio oscuro que supuestamente representa el pequeño pasaje que lleva hacia la puerta de la cabaña –sitio parcialmente mostrado a través de una ventana en la toma anterior. La coordinación de los movimientos y la supuesta distancia que ella corrió nos lleva a pensar en la existencia de una continuidad de tiempo, no de una elipsis. Lo que impide que la secuencia esté mejor equilibrada en términos de estructura espacio-tiempo es la torpe configuración espacial de esta entrada.

Esta “entrada escondida” va a articularse con mayor precisión en *The guerrilla*. Griffith evita presentar la puerta delantera de la casa –en el exterior, ésta queda ubicada en un espacio oscuro, en el interior, permanece oculta por una pared. Los personajes la cruzan en varios momentos. La heroína, tres veces; el villano, una vez; y el héroe una vez, en la transición entre las dos últimas tomas de la película. En cuatro de aquellos pasajes, Griffith usa un montaje paralelo, de ritmo preciso, y no necesita mostrar la acción completa: mientras el personaje está entrando o saliendo, nosotros vemos otra acción simultánea. Solo en el último pasaje, cuando el héroe está a punto de salvar a la heroína, se utiliza una construcción elíptica, en este momento integrada al rápido montaje de la última parte de la película.

En *The honor of thieves*, la “entrada escondida” es un problema que no está muy bien resuelto, especialmente de la toma 2 a la toma 3. El ladrón cruza el espacio que representa la entrada del edificio haciéndonos suponer que existe una habitación o pasillo intermedio entre la casa de empeños y la calle, pues tarda más tiempo del debido en volver a aparecer. En las tomas subsiguientes de la película, seguimos sin tener una idea clara de aquel espacio –la entrada escondida reafirma su ambigüedad. Esta es al mismo tiempo el mecanismo que hace posible una cierta consistencia dentro de las condiciones prácticas ofrecidas y, con las paredes pintadas y los espacios oscuros que surgen cuando se expone la entrada, es, además, el elemento que revela el artificio detrás de la representación. Sean cuales sean sus razones prácticas, la “entrada escondida” y el “espacio oscuro” tienen un valor connotativo en algunas películas: refuerzan o simbolizan la separación entre el espacio privado de la familia y el espacio exterior de la sociedad –algunas veces ésta última es el origen del mal que viola la paz y la armonía del hogar, como en *The guerrilla*, *The honor of thieves* y *The lonely villa*.

Si nos referimos al *raccord* en un espacio único, nuevamente *The greaser's gauntlet* emerge como primera referencia. En la toma 10, el mexicano salva su vida cuando la mujer llega con la prueba de su inocencia e impide que lo ahorquen. Cuando las demás personas salen del cuadro, ambos se quedan solos y conversan; esta

conversación se introduce mediante un cambio de punto de vista –la cámara se acerca y la pareja se muestra en plano medio. La acción debería ser continua, pero no hay una coordinación precisa en la transición entre los dos planos. El mexicano, que estaba sin chaqueta en el plano 10, aparece vistiendo una al comienzo del plano 11, y la posición de sus cuerpos con relación al árbol detrás de ellos no es exactamente la misma. Este acercamiento de la cámara, nos permite ver al mexicano entregar el guante a la mujer y, al final de la toma, cuando ella desaparece del cuadro, la composición refuerza la separación –el árbol sigue estando entre ellos en el cuadro. A pesar de estos problemas, Griffith tuvo sus razones para realizar el *raccord*.

En *After many years* (septiembre/octubre de 1909), encontramos dos veces este tipo de *raccord* en la escena y en un único espacio. Primero, en la transición del plano 1 al plano 2, observamos un tipo de corte distinto de aquel visto en *The greaser's gauntlet*. Griffith realiza el corte cuando los actores dejan el cuadro a la izquierda; el plano siguiente empieza justo antes que ellos entren en el cuadro por la derecha, y la cámara encuadra la parte del jardín contigua a aquella que vimos en la toma 1. Se produce entonces un efecto de *raccord*, muy similar al que se producía cuando se mostraba el pasaje a través de una puerta y no se revelaba la pared donde se ubicaba la puerta. En *After many years*, el *raccord* se produce cuando el actor es visible en la pantalla, en el pasaje del plano 11 al 12. Aquí hay un corte muy riguroso que da continuidad a los gestos del personaje (saludando a un barco). La cámara se acerca sin cambiar considerablemente su ángulo de visión, como en *The greaser's gauntlet*. En *Ingomar, the barbarian* (septiembre de 1908) tiene lugar un cambio más efectivo del punto de vista en relación a la escena. En el plano 1, la cámara encuadra un jardín habitado por romanos con sus trajes típicos, haciendo una panorámica que sigue a un grupo en una toma larga; cuando el grupo se detiene, lejos de la cámara, se introduce el plano 2 a través de un plano medio, y se muestra al mismo grupo desde un ángulo muy distinto. El corte se realiza sin una coordinación precisa –el gesto de uno de los personajes da un salto– pero la relación espacial entre los miembros del grupo y su posición en el jardín se mantienen, logrando una continuidad aceptable. El plano 2 individualiza a los miembros del grupo y, junto al plano 1, funciona embrionariamente como en las escenas clásicas de apertura: el plano general establece

las coordenadas espaciales para concentrarse luego en lo que es más importante. En la toma 1 se coordina bien el cambio del punto de vista con la dirección de la panorámica, resultando en una composición más equilibrada que en los casos anteriores.

En *The guerrilla* encontramos una combinación entre un *raccord* funcional y una continuidad precisa –del plano 1 al plano 2. Los amantes se despiden frente a la casa y un movimiento de cámara (panorámica) sigue al héroe que parte, mientras su caballo hace una curva y continúa por la carretera. Aquí se invierte la combinación de planos de la “escena de apertura”: primero, el plano más cercano, que individualiza a las figuras dramáticas; después el plano general, a través de la panorámica, que será un elemento básico y repetido a lo largo de la película. Lo más significativo en este proceso es que el perfeccionamiento del *raccord* y la descomposición de la escena no están solamente para mostrar mejor la acción, sino también para integrarla a la composición total de la película –su ritmo y su composición equilibrada del espacio ofrecen una base inicial a la narración fluida de *The guerrilla*.

Si consideramos la inserción de primeros planos como un problema particular del *raccord*, debemos mencionar como primer ejemplo una película ya citada arriba: *Betrayed by a handprint* (agosto de 1908). En los planos 9 y 14, las inserciones que explican las acciones proporcionan detalles fundamentales y muestran los gestos de la mujer escenificados contra un fondo negro. No hay una continuidad rigurosa del movimiento y la iluminación no integra el detalle al espacio total de la acción. En *The sacrifice* (diciembre de 1908), hay cuatro primeros planos, todos insertados con una gran preocupación por coordinar el gesto con el telón de fondo. El efecto extraño que aún se percibe deriva de la duración de los primeros planos en oposición al ritmo de la acción antes y después de su inserción. El ritmo se rompe, como si el actor estuviera diciendo “aquí está el detalle que quiero ver”. Ese efecto es menos evidente en *The medicine bottle* (febrero de 1909). En los planos 3 y 9, hay primeros planos que muestran los detalles importantes de las acciones –manos que se mueven con pequeñas botellas. Estas

inserciones están bien coordinadas con los otros planos en términos de movimiento y continuidad espacial –lo mismo ocurre en el último corte de la película, cuando la niña deja el teléfono y se acerca a su abuela. Los primeros planos producen un pequeño cambio en el ritmo de la acción, pero están integrados al todo, y los gestos continuos no están ostensiblemente escenificados para la cámara como antes. En este caso, la cámara tiene que cambiar su ángulo de visión para mostrar los detalles, y el fondo es lo que debería ser, para que se mantenga la integridad del espacio de la escena.

Si los primeros planos de Griffith funcionan como instrumento para explicar lo que no podemos ver correctamente en el plano general, su inserción pone en evidencia que el cineasta se estaba volviendo gradualmente consciente de la importancia de la articulación del espacio como algo que debe ser tan considerado como los aspectos funcionales del primer plano. Pudovkin, en *Film technique* (escrito en 1926), exige un primer plano orgánico que debería nacer del flujo de la acción, y ser funcional, expresivo e integrado al espacio diegético. Estas demandas pueden no estar aún completamente satisfechas en Griffith, pero podemos ver que está siguiendo este camino.

Griffith usa a veces un tipo específico de montaje. Consiste en lo que podríamos llamar “falso *raccord*” –hay un pequeño salto en el espacio y en el tiempo, pero la transición es suave y produce la impresión de una acción continua, gracias a la coordinación de los movimientos y a la manipulación de la atención del espectador. En *The ingrate* hay un corte ambiguo del plano 1 al plano 2. Sin usar la estructura entrada/salida, Griffith realiza el corte cuando los actores están en el cuadro; para no producir una desaparición súbita, la toma 2 empieza con ellos ya visibles en el cuadro; mostrándolos desde un punto de vista mucho más cercano, pero en el mismo espacio de antes. Esto no es un *raccord* y no hay un intento de obedecer a las reglas de continuidad –esta transición puede ser interpretada como un salto en el tiempo. Lo que este tipo de corte es capaz de ofrecer es un acortamiento eficiente del tiempo en la narración –el narrador se salta apenas un trozo intermedio de la acción sin ninguna función para él.

Este efecto tiene mucho más eficiencia y lógica en *The lonely villa*, sin la ambigüedad del corte de *The ingrate*. Los movimientos de los ladrones se acortan dos veces a través

de una continuidad falsa que funciona a la perfección. Durante sus paseos por el jardín se recurre a este tipo de salto en dos ocasiones; la elipsis es hábilmente disimulada a través de la coordinación de sus posiciones y movimientos justo antes y después del corte; esto resulta en una acción representada mediante una combinación más rápida de tomas que sigue, sin ningún retraso, la evolución lógica y los intereses psicológicos del espectador. De cierta manera, podemos decir que la falsa continuidad puede volverse funcional y particularmente efectiva cuando “sigue el curso” de la acción. Esto nos recuerda que ese procedimiento es tan antiguo en el trabajo de Griffith como sus films, estaba allí desde el principio, siguiendo el curso, el curso real del río, en *The adventure of Dolly*, su primera película, de junio de 1908.

3. El montaje paralelo

El desarrollo de acciones simultáneas fue un componente regular de la narración desde los primeros films Griffith. Podemos encontrar una utilización del montaje paralelo en películas como *The black viper* (junio de 1908) y *The red man and the child* (junio de 1908). En ambas, un secuestro y la consiguiente “persecución” producen una serie de sucesos que se narran por medio del montaje paralelo. La copia de *The black viper* que he visto tenía un ordenamiento descuidado de las tomas, ciertamente distinto al del original, y por lo tanto no puedo analizar el tipo exacto de montaje paralelo que se utiliza en la secuencia de persecución. En *The red man and the child*, la sucesión de planos presenta un desarrollo paralelo de las acciones: el chico secuestrado es trasladado a un lugar (ya mostrado en el plano 3 de la película) donde los ladrones le pegan (planos 4 y 5); su padre lo va a buscar (plano 6); el “Red man” (piel roja) sigue a un técnico que lleva consigo un instrumento óptico para mediciones topográficas y, en el plano 7, lo vemos mirando cuidadosamente el instrumento y finalmente observando a través del mismo; en el plano 8, nosotros compartimos el punto de vista del “Red man” (por medio de las lentes del instrumento) y nos enteramos con él de toda la situación –el chico y su padre han sido detenidos por los secuestradores. En el plano 9, vemos al “Red man” reaccionando ante lo que vio. Corre hacia el sitio donde el padre del chico está ahora solo y herido (planos 10 y 11),

mientras los secuestradores, a la orilla del río, toman una canoa y huyen. El “*Red man*” llega a la orilla del río, apoya el cuerpo del padre sobre el suelo y toma otra canoa para seguir a los secuestradores (plano 13); del plano 15 al 20 seguimos la búsqueda y el rescate del niño. Lo significativo es que, una vez iniciada la búsqueda (dos canoas en el río), no se usa un montaje paralelo para mostrar las dos canoas separadamente; en todos los planos las canoas aparecen en el cuadro y el montaje provoca una visión sucesiva de las distintas etapas de la búsqueda en una serie lineal. No hay ninguna estructura de idas y venidas de las dos canoas en planos alternados.

Contra mis expectativas, el momento elegido para desarrollar el montaje paralelo rápido no es el clímax de la persecución. En las películas de Griffith, este tipo de montaje paralelo se consolida antes, en la etapa preparatoria, cuando se proporcionan las coordenadas de situación. En películas como *The greaser’s gauntlet* y *The fatal hour* (julio de 1908) encontramos una utilización más sistemática del montaje paralelo para producir un rescate dramático. Aquí lo que tenemos no es, propiamente, una persecución. Se muestra a un personaje intentando llegar a un determinado sitio a tiempo para rescatar a un inocente de la muerte. En ambas películas, hay un uso sistemático del montaje paralelo, que va alternando entre el salvador y la víctima. *The fatal hour* es, en este sentido, un ejemplo paradigmático. Una vez que la carreta se ha ido, hay una alternancia simétrica de seis planos (del plano 10 al 15), que alterna entre la carretera y la habitación donde la víctima lucha contra una cuerda, mientras a la izquierda del cuadro vemos el reloj fatal que cronometra la “carrera contra el tiempo”. Esta secuencia combina la “carrera a lo largo de la carretera” con la clásica y “elaborada máquina de matar”, cuyo complicado funcionamiento es el elemento exacto que hace posible el rescate y dramatiza su narración. En *The honor of thieves*, una vela que es parte del descuidado intento de asesinato, será luego usada por la heroína para desembarazarse de las cuerdas (las quema y libera sus manos).

Volviendo al tema de la persecución, en el período aquí examinado, el proceso de montaje sigue el modelo de *The red man and the child*: montaje paralelo en la etapa preparatoria y ausencia del mismo en el clímax de la búsqueda. Eso ocurre en *Balked*

at the altar (julio de 1908), *The red girl* (agosto de 1908), *Where the breakers roar* (agosto de 1908), *Ingomar, the barbarian* (con una excepción: cuando Ingomar se pierde siguiendo su falsa corazonada se usa un montaje paralelo para mostrar su imagen sola en el cuadro, pero rápidamente éste encuentra su camino y no hay ningún montaje paralelo después de eso). En *The ingrate*, se utiliza el montaje paralelo, pero este alterna la lucha del héroe contra la trampa (y su nado) con una persecución (el “ingrato” acosando a la mujer del héroe). Todos los planos de esa persecución muestran al verdugo y su víctima juntos, sin ninguna alternancia: al final, las dos líneas de acción convergen, y el marido y su mujer se ayudan, pero esta confluencia es casual y producto de una de aquellas providenciales coincidencias que tienen lugar a menudo en las películas de Griffith.

Basándonos en estas consideraciones, notamos que en las primeras películas de Griffith el desarrollo del montaje paralelo de acciones simultáneas no tiene a la persecución como su ejemplo privilegiado. Más tarde, aun en 1908, *The guerrilla* presenta una escenografía compuesta de habitaciones alineadas en serie y cuyas puertas de separación permiten un montaje paralelo que alterna al perseguidor y a su víctima en una construcción más compleja que implica otros elementos. Filmada en exteriores, *A rural elopement* (diciembre de 1908) va un poco más allá de las películas de persecución ya mencionadas. Cuando el secuestrador disfrazado engaña a la chica y huye con ella en sus hombros, se muestra a las personas que lo persiguen por medio de un montaje paralelo que se mantiene casi hasta el final de la película.

Aún antes de *The guerrilla* y de *A rural elopement*, ambos ejemplos de montaje paralelo en situaciones de persecución, encontramos algunos films que, con otras funciones, presentan este mismo procedimiento: esto sucede tanto en la comedia *A smoked husband* (agosto de 1908) como en el drama *After many years*. La estructura de este último está totalmente compuesta por un montaje paralelo que conecta las escenas en la isla del naufragio con los acontecimientos en su hogar. El montaje de la película está motivado psicológicamente: se inserta una toma de Florence Lawrence que corresponde a la “imagen mental” del marido. En el plano 8, vemos al naufragio pensando en su esposa (su gesto da cuenta de su proceso mental). En el plano 9,

podemos ver el contenido de su pensamiento –se muestra a la mujer en el lugar donde ellos se despidieron por última vez, usando el mismo sombrero y con un gesto de sufrimiento en su rostro, que supuestamente está dirigido a él (esta imagen puede ser considerada como la última que el náufrago guardó en su memoria).



Fotogramas de *The salvation army lass* (D. W. Griffith, diciembre de 1908)

Al fines de 1908, *The salvation army lass* (diciembre de 1908) presenta, una vez más, este tipo de transiciones para dar cuenta de un proceso mental, pero lo hace de manera distinta. El protagonista de la película abandona a la mujer que ha intentado convertirlo en una buena persona; durante su participación en un robo, él vacila y se acuerda de ella. Aquí, el montaje paralelo enfatiza el proceso de toma de decisión del protagonista. Su nuevo recuerdo es una de las motivaciones que sirve para que volvamos a la mujer: la vemos cayendo en la calle en una condición que sigue el desarrollo lógico de la acción. Lo que vemos no es una “imagen mental” (su pensamiento). Sin embargo, la inserción de la imagen de la mujer está claramente inducida por el gesto del protagonista, que indica su proceso mental. En el siguiente plano, volvemos a él, que decide ayudarla. Esta integración entre el flujo de la acción y el corte particular, para indicar una motivación psicológica, pone en evidencia las capacidades con las que Griffith contaba ya en diciembre de 1908. No podemos olvidar que, en aquel entonces, Griffith ya había realizado tres de las películas básicas de su filmografía que dan cuenta de una evolución del montaje: *The guerrilla*, *The song of shirt* (octubre de 1908) y *The honor of thieves*.

Una película de acción como *The guerrilla* permite nuevas combinaciones. La llegada del villano a la casa de la víctima se escenifica mediante seis planos. Este aparece, montando a caballo, sigue hacia la puerta delantera (plano 8); luego vemos a la víctima y a un criado dentro de la casa (plano 9); el villano aparece en una habitación cerca del sitio donde está la víctima (plano 10); una vez más tenemos una imagen corta de la víctima y del criado (plano 11); una breve imagen del villano cerca de la puerta que conecta las dos habitaciones (plano 12); un corte y él entra en la habitación donde está la víctima (plano 13). La entrada del villano en la casa no está simplemente indicada ni mecánicamente visualizada. El montaje paralelo elabora la acción y la reacción de la víctima, otorgando a la escena una continuidad perfecta y una nueva fuerza dramática. En el exterior, se utiliza, una vez más, el estándar regular de las escenas de persecución: el criado escapa con un mensaje para el héroe; los bandidos lo persiguen y se muestra la persecución sin utilizar el montaje paralelo. En esta secuencia, se introduce el paralelismo a través de una toma en la que vemos la evolución de la situación en la casa (plano 19). Se entrega el mensaje y comienza un nuevo y último montaje paralelo, ahora con dos complicaciones: a lo largo del camino, el héroe y sus soldados se ven obligados a luchar contra los bandidos y, en la casa, se utiliza la serie de habitaciones y puertas para separar a la víctima del villano, introduciendo de esta manera un nuevo nivel de paralelismo.

En la estructura de subida/bajada de escaleras presente en *The honor of thieves* y *The girls and daddy* (diciembre de 1908) se reafirmará esta planificación que combina el paralelismo múltiple y la continuidad. Antes de esas películas, encontrábamos algunos de los procedimientos típicos de *The guerrilla* en films como *The song of the shirt*. Una vez presentada la situación básica en la película –la mujer pobre y su hermana enferma–, del plano 2 al plano 11 seguimos el intento de la mujer de encontrar trabajo para ganar algún dinero y salvar a su hermana. Hay una inserción decisiva exactamente en el medio de esa secuencia: en el plano 7, vemos la imagen de la hermana enferma en la cama. Tal inserción divide la secuencia en dos partes simétricas. La primera, que va del plano 2 al 6, corresponde a la llegada de la mujer a la oficina de la fábrica y sus problemas para encontrar trabajo. Ésta entra en la oficina y le piden que espere afuera;

esta acción se narra mediante tres planos conectados a través de cortes continuos. Aquí vemos la utilización del pasillo intermedio en imágenes cortas, que más tarde se volverá fundamental. El plano 5 muestra al gerente de la fábrica en su oficina –de donde sale. En el plano 6, la mujer aún continúa esperando en el pasillo –la puerta que lleva a la oficina está cerrada. En este instante, se inserta el plano de la hermana, justo después del plano del pasillo. Este momento nos permite recordar las razones de su inquietud –la presencia del pasillo permite un montaje más dramático. Después de la imagen de la hermana enferma, volvemos a la fábrica. En lugar de ver a la heroína esperando, vemos una imagen de la oficina justo antes de que se la llame a entrar. Su entrada es representada mediante tres planos: en el primero, vemos la oficina y a uno de los empleados que va a abrir la puerta; en el segundo, se muestra una breve imagen del pasillo exactamente en el momento en que ella se dispone a entrar en la oficina; en el tercero, volvemos a la oficina donde la acción se completa.



Fotogramas de *The song of shirt* (D. W. Griffith, octubre de 1908)

Esta manipulación de detalles tiene un efecto importante a nivel expresivo. La impotencia de la mujer para manejar toda esta situación es reforzada a través del montaje: ella es una de las que tiene que implorar y esperar, entrar sólo cuando es llamada, y los demás le dan permiso sin conmoverse con sus problemas; la toma que muestra la oficina y que aparece justo después de la imagen de la hermana revela esta rutina que contrasta con el drama de la mujer. Al comparar este film con *The guerrilla* encontramos un efecto simétrico: allí, el montaje reforzaba el poder del villano,

mostrando la reacción de la víctima antes que su presencia en la habitación; aquí, el montaje refuerza la debilidad de la mujer, intensificada por la indiferencia de los empleados que la dejan esperando afuera.

En el plano 11, ella deja la fábrica con su material para trabajar desde su casa, y comienza un nuevo tipo de paralelismo. El contraste entre sus condiciones de vida y la buena vida del gerente se pone en evidencia en los planos 12 (él está disfrutando) y 13 (mientras ella trabaja duro). La acción subsiguiente, narrada en cuatro planos, refuerza la conexión entre su pobreza y la prosperidad del hombre que dirige la fábrica: ellos se niegan a pagarle por el servicio prestado, alegando, de manera arbitraria, que su trabajo es de baja calidad; ella se queja, es totalmente rechazada y se completa la situación de explotación (plano 17). Los últimos tres planos presentan un contraste entre el bienestar del personal de la fábrica –en dos niveles: el patrón y los empleados se muestran en dos medios distintos– y la muerte de la hermana (plano 20). En términos del desarrollo de la historia, Griffith podría haber saltado del plano 17 al plano 20. El montaje paralelo tiene una función ideológica y/o ética: refuerza el contraste de los destinos y nos invita a realizar un juicio que implica la condena de los vendedores de camisas. Con esto, no quiero sugerir que Griffith estaba revelando a las audiencias de 1908 los mecanismos y procesos básicos de la sociedad capitalista –toda la responsabilidad podría atribuirse al Mal representado por estos negociantes particulares. Sea cual sea la forma de comprender el sentido de la justicia, mi intención es apuntar al uso del montaje con una función ideológica (un año antes de *A corner in wheat*)⁸.

El grado de desarrollo logrado en el proceso de montaje de *The guerrilla* y *The song of the shirt* muestra que, en aquel momento, el montaje paralelo fue efectivamente alcanzando distintas funciones. Lo trabajaremos en distintas películas de acuerdo con varias líneas de exploración. En lo que respecta las películas de acción, ya mencioné *The honor of thieves* y *The girls and daddy*. En 1909, algunos dramas morales contribuyeron a la acumulación de nuevas funciones relacionadas con el uso del montaje paralelo. En *A drunkard's reformation* (febrero de 1909), hay un uso notable del

⁸ En *A corner in wheat - a critical analysis*, de Wlada Petric, se hace referencia a una función semejante del montaje.

montaje paralelo en un plano de reacción, que alterna un espectáculo teatral con su audiencia. Entre los espectadores, se muestra reiteradamente a un borracho que va reaccionando a las lecciones de la obra teatral. Cuando la cámara muestra al público, se ubica en el escenario, de manera de tener un tipo de contraplano. Esta alternancia sistemática de los espacios complementarios y opuestos (plano/contraplano), combinada con la presentación de la reacción psicológica del protagonista ante lo que ve, representa una conquista central en la trayectoria de Griffith.

En *A drunkard's reformation*, vemos a Griffith lidiar con una acción singular en un lugar y momento específicos; en *The necklace* (mayo de 1909), podemos comprobar su pericia para representar el transcurso del tiempo con un montaje elíptico. Reajustando un tipo de paralelismo (no aplicado a acciones simultáneas) ya utilizado en *Confidence*, sólo necesita cuatro planos para describir varios años en la vida del protagonista de la película. Griffith nos presenta de una manera muy económica sus condiciones de vida y un pasaje de tiempo extremadamente claro, alternando planos que muestran trabajando al marido y a su mujer –él en una oficina, ella en casa– y envejeciendo de forma visible con cada plano.

Si *The country doctor* es una buena síntesis de uso del montaje paralelo en el melodrama, *The lonely villa* es la mejor síntesis de su utilización en una película de acción en el período aquí considerado. En este film, la multiplicación de hechos simultáneos y la alternancia de imágenes alcanzan un nivel muy alto de sofisticación, cuando se les comparan con las películas anteriores.

Al principio del film, se vuelve evidente la elaboración del ambiente no solo en el interior de la casa sino también en el jardín, donde tienen lugar los sucesos simultáneos. La alternancia entre los ladrones en el jardín y los acontecimientos en la casa permite una presentación más detallada de la acción en el momento en que se establecen las coordenadas de la situación. En lugar de un montaje elíptico que conecta los momentos básicos de la historia, tenemos una presentación explícita de algunas acciones intermedias. Para combinar, sin ningún tipo de problema, las distintas líneas de acción, se vuelve necesario un montaje paralelo más avanzado. Podemos ver este

montaje preciso aún en escenas simples, como aquella en que el médico saca su coche mientras los ladrones lo observan y se preparan para entrar en la casa: después de una larga escena en una de las habitaciones (plano 9), el médico y uno de los ladrones (disfrazado) dejan la casa (planos 10 y 11); sigue el montaje paralelo preciso, que muestra la partida del médico y el acecho de los ladrones. Cuando los malechores invaden la casa (siete planos), el montaje paralelo presenta, en detalle, las reacciones de las víctimas antes que ellos derriben la puerta. El sonido es un elemento muy importante en la evolución dramática de la escena –se muestra a una de las chicas reaccionando dos veces al ruido de los ladrones– y eso refuerza la unidad del espacio diegético que incluye la casa y el jardín. Sin embargo, el proceso de montaje más notable tiene lugar en la secuencia del teléfono, que empieza en el plano 24.



Fotograma de *The lonely villa* (D. W. Griffith, (D. W. Griffith, mayo de 1909).

En *The honor of thieves*, una llamada telefónica motiva la inserción de un nuevo ambiente (los cuarteles de la policía) en la línea de acción –la heroína obliga al ladrón a llamar a la policía. En *The medicine bottle*, la conversación telefónica es llevada a primer plano en el drama. La secuencia básica de la película está formada por 14 planos articulados por un montaje paralelo que alterna tres espacios: el de la madre,

el de la telefonista y el de la niña. La tensión dramática surge porque el chismorreo de la telefonista retrasa la conexión telefónica. Y el montaje paralelo se desarrolla de acuerdo con un principio de economía: antes de que se establezca la conexión, la sucesión de tomas es simétrica (madre-telefonista-niña) y, cuando la madre logra hablar con su hija, el montaje alterna a los hablantes –desaparece la telefonista.

En *The lonely villa*, la conversación telefónica es un elemento básico de la narración y también uno de los picos dramáticos de la película. No es casual que esta escena presente el montaje paralelo más rápido y elaborado del período aquí estudiado. Se narra la conversación de dos minutos y lo que pasa simultáneamente alrededor en 18 planos. Esto significa un número mayor que el total de planos encontrados en la gran mayoría de las películas de Griffith producidas antes de *The lonely villa*. El montaje paralelo combina la conversación, representada con una alternancia simétrica de los hablantes, con imágenes que muestran otras acciones: el intento del marido de arrancar el coche y su vuelta al teléfono, el empeño de los ladrones por abrir la puerta de la habitación donde está la familia del médico, y el plano único del ladrón que corta el hilo para interrumpir la conversación telefónica.

En virtud de esta multiplicación de cortes y de la rápida sucesión de espacios y acciones, *The lonely villa* es una película en la cual se vuelven más claros los cambios en el criterio del encuadre. En este film, la composición de cada plano responde, directamente, a la composición de los otros. Además, se evidencia una evolución en el uso del montaje paralelo en lo que respecta a la coordinación de los movimientos correspondientes a los planos subsiguientes; es una demostración clara de la preocupación de Griffith por los ritmos detallados y por el momento preciso del corte: esto se ve exactamente cuando algún movimiento, incompleto en un plano, tiene una coordinación rítmica y espacial con otro movimiento en el plano siguiente –se percibe, por lo general, una estructura equilibrada basada en los contrastes y en la sucesión de movimientos en sentidos contrarios. La conexión entre los planos tiene su influencia más profunda en la selección del punto de vista para cada una de las acciones. La secuencia del teléfono es un buen ejemplo en este sentido. Cuando el médico y su mujer conversan, la transición se realiza más suavemente en virtud de la

ubicación de sus cuerpos en el cuadro –ambos están en el mismo lado del cuadro, casi con imágenes sobrepuestas. Aún más, su ubicación reclama un efecto dramático especial –una parte considerable del cuadro sigue vacía mientras la mujer y las chicas están en la esquina derecha y este espacio vacío puede ser, en cualquier momento, ocupado por los ladrones que están intentando abrir la puerta del lado izquierdo.

The lonely villa tiene 52 planos. La escenificación más analítica de los episodios resulta en una mayor fragmentación de las acciones. De cierta manera, confirma la tendencia de incrementar el número de planos en las películas de acción. Algunos números nos dan mejor idea de este proceso: [título (número de planos/extensión de la película)]⁹

Primer grupo:

The red man and the child (21/857 pies)

The greaser's gauntlet (16/1.027 pies)

The fatal hour (15/832 pies)

The call of the wild (20/988 pies)

The ingrate (18/893 pies)

Segundo grupo:

The guerrilla (44/898 pies)

The honor of thieves (22/681 pies)

A rural elopement (17/546 pies)

The medicine bottle (26/472 pies)

The lonely villa (52/750 pies)

Como se indica, las películas de la lista pueden dividirse en dos grupos. En el primero, encontramos un rango de 40 a 65 pies por plano y no hay ningún

⁹ El número de planos de cada película fue calculado a partir de las copias de la Universidad de Nueva York, sin considerar los títulos de crédito y los intertítulos. Todos los datos de este trabajo se refieren a estas copias. La extensión de las películas fue tomada de una lista presentada al final del libro de Henderson, referente a las copias originales en 35mm con intertítulos. Para mis objetivos, no existe ningún inconveniente en usar esta lista como referencia, salvo el hecho de que mi cálculo sobre el número de tomas no incluye los rótulos con los intertítulos. [Nota del traductor: HENDERSON, Robert M., *D.W. Griffith. His life and work*, New York: Oxford University Press, 1972.]

incremento en el número de planos (por unidad de distancia) desde *The red man and the child* hasta *The ingrate*. En el segundo grupo, encontramos un rango de 32 pies por plano en el caso de *A rural elopement*, la película que presenta el *average shot* más largo, y, en consecuencia, menos cortes por unidad de extensión. Todas las otras películas de este grupo presentan un mayor número de cortes; en *The lonely villa*, el rango es de aproximadamente 15 pies por plano.

Es significativo que esta tendencia también se verifique en algunos dramas morales y sociales: *The song of the shirt*, con sus planos de 638 pies, supera todas las películas anteriores de Griffith en lo que respecta al número relativo de cortes (con la excepción de *The guerrilla*, considerada aquí como el punto básico de inflexión en este aspecto). *The country doctor* presenta más de 30 planos (en 942 pies), manteniendo prácticamente el mismo rango de *The song of the shirt*, que comparte su tendencia a explorar acciones intermedias como forma de desarrollar el drama y a insertar algunos planos particulares con una función connotativa específica (como la panorámica sin figuras humanas al final de la película).

Lo que vuelve a esta lista particularmente significativa es el hecho de que niega la relación entre el incremento del número de cortes y el aumento en la complejidad o extensión de las historias. Con un estilo más elíptico *The greaser's gauntlet* narra una serie de acontecimientos temporalmente más extensos que los de todas las demás películas; el secuestro múltiple en *The fatal hour* no es más sencillo que el robo de *The lonely villa*.

Lo que cambió de junio de 1908 a mayo de 1909 fue el método para presentar las historias. Cuando es necesario, se mantiene el montaje económico y elíptico (como en *Confidence* y *The necklace*), pero, con frecuencia, el montaje se vuelve más detallado y más articulado en relación a la visualización de cada escena continua. En cualquier caso, las películas ganaron más lógica, consistencia, ritmo y efectos dramáticos.

Referencias bibliográficas

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990

- _____. *O sentido do filme*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GRAHAM, Cooper C., Steven Higgins, Elaine Mancini y João Luiz Vieira. *D. W. Griffith and the Biograph Company*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1985.
- GUNNING, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- HENDERSON, Robert M. *D.W. Griffith. His Life and Work*. New York: Oxford University Press, 1972.
- LEYDA, Jay. *KINO-Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.
- XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. San Pablo: Brasiliense, 1984.

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2017

Fecha de aceptación: 16 de diciembre de 2017

Para citar este artículo:

XAVIER, Ismail. "Raccord (*match-cut*) y montaje paralelo en el cine de Griffith". Traducción al español de Fabricio Felice, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 109-136. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/127>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Ismail Xavier** es Profesor-Senior en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de San Pablo. Publicó, entre otros, los siguientes libros: *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (San Pablo: Paz e Terra, 1977, 7ma ed. 2017); traducción al español (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008); *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (San Pablo: Brasiliense 1983; 2da ed. Cosac Naify, 2007); en francés, *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim* (Paris: L'Harmattan, 2008); *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (San Pablo: Brasiliense, 1993, 2da ed. Cosac Naify, 2012); en inglés, *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1997); *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues* (San Pablo: Cosac Naify, 2003) y *El cine brasileño contemporáneo* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2013). E-mail: i-xavier@uol.com.br.

** **Fabricio Felice** es Magíster en Imagen y Sonido por la Universidad Federal de São Carlos, São Paulo, Brasil. Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Federal Fluminense, Niterói, Brasil. Profesional del campo de preservación audiovisual desde 2002, con actuación en los siguientes archivos fílmicos: Archivo Nacional de Brasil, Cinemateca Brasileña y Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde trabajó, entre 2011 y 2015, como coordinador del sector de investigación de la institución. Es miembro del comité de redacción de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Email: fabriciofelice@gmail.com.