

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
DEPARTAMENT DE FILOSOFIA
AREA DE ESTETICA



ESTRUCTURAS DE RECONOCIMIENTO Y DE
SERIALIDAD RITUAL: EL MODELO
MELODRAMA EN LOS FILMS DE DAVID
WARK GRIFFITH DE 1918-1921

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

José Javier Marzal Felici

DIRIGIDA POR:

Dr. D. Juan Miguel Company Ramón

Dr. D. Román de la Calle de la Calle

Valencia - 1994

UNIVERSITAT DE VALENCIA
DEPARTAMENT DE FILOSOFIA
AREA DE ESTETICA

**ESTRUCTURAS DE RECONOCIMIENTO Y DE
SERIALIDAD RITUAL: EL MODELO
MELODRAMA EN LOS FILMS DE DAVID
WARK GRIFFITH DE 1918-1921**

Vº Bº

Tesis Doctoral que presenta
D. Jose Javier MARZAL FELICI

Bajo la dirección de
Dr. D. Juan Miguel COMPANYY RAMON
Dr. D. Román DE LA CALLE DE LA CALLE

Curso académico 1993-94

INDICE

Página

Agradecimientos

Introducción.....7

Parte Primera:

CONCEPTOS

Capítulo Primero: El concepto de melodrama.....18

1.1. La multidimensionalidad del concepto “melodrama”.

1.2. El melodrama: entre la parodia y la tragedia.

1.3. El melodrama y los sistemas espectaculares del XIX.

1.3.1. Antecedentes: el “melodramma” italiano.

1.3.2. El melodrama teatral.

1.3.3. La novela decimonónica.

1.3.4. Otras formas espectaculares del XIX.

1.4. El melodrama cinematográfico.

1.5. Recapitulación.

Capítulo Segundo: Hacia una caracterización textual del melodrama.....68

2.1. Diversos planteamientos metodológicos en el estudio del melodrama.

2.2. El ethos melodramático.

2.3. La estructura de la narración melodramática.

2.4. La música en el melodrama.

2.5. Tiempo y deseo en el melodrama: la noción de “exceso”.

Capítulo Tercero: Melodrama y géneros cinematográficos.....119

- 3.1. El concepto de género.
- 3.2. La circularidad de la definición genérica.
- 3.3. Aproximaciones al problema de los géneros en cine: cine de autor vs. cine de género.
- 3.4. El melodrama y la crisis del sistema genérico.
- 3.5. Los géneros, el cine clásico y la historia del cine.

Capítulo Cuarto: El lugar de David Wark Griffith
en la Historia del Cine.....159

- 4.1. Cuestiones previas.
- 4.2. La aproximación de la historiografía tradicional: Jacobs, Sadoul y Mitry.
- 4.3. Diversas aproximaciones al llamado “cine clásico”.
 - 4.3.1. La noción de “Modo de Representación Institucional”.
 - 4.3.2. La noción de “Modo de Narración Clásico”.
 - 4.3.3. El concepto de “Cine de Integración Narrativa”.
- 4.4. Griffith, la Historia del Cine y nosotros. Una perspectiva hermenéutica.

Parte Segunda:

ANÁLISIS DEL CORPUS FILMICO: LOS FILMS DE 1918-1921.

Capítulo Quinto: Contextualización histórica y
presentación de los filmes.....223

- 5.1. El final de la década de los años 10 en el cine mudo americano.
- 5.2. Justificación de la elección del corpus fílmico.
 - 5.2.1. Presentación de los films.
 - 5.2.2. La ubicación genérica de los films.

- 5.3. Algunas notas referentes al sistema de producción griffithiano en el periodo 1918-21. La respuesta del público.
- 5.4. Una propuesta metodológica.

Capítulo Sexto: El planteamiento profílmico y compositivo de los films.....287

- 6.1. La construcción tridimensional del decorado.
- 6.2. Técnicas de iluminación empleadas.
- 6.3. La caracterización física del personaje.
- 6.4. La composición del encuadre.
- 6.5. La autonomía del encuadre griffithiano frente al modelo clásico.

Capítulo Séptimo: La concepción del montaje. Los sistemas espacial y temporal.....320

- 7.1. Principales recursos del montaje.
- 7.2. Las estructuras de reconocimiento y el sistema de articulación espacial.
- 7.3. La configuración temporal del sistema de representación griffithiano.
- 7.4. La falta de cohesión del sistema de representación griffithiano.

Capítulo Octavo: El sistema del narrador.....359

- 8.1. Estructura de la narración griffithiana.
- 8.2. Formalización del punto de vista.
- 8.3. La integración de la narrativa verbal con la imagen.
- 8.4. La música en el sistema de representación griffithiano.
- 8.5. El cine de integración narrativa y el sistema del narrador.

Parte Tercera:
A MODO DE CONCLUSION

Capítulo Noveno: David Wark Griffith y el melodrama.....	417
9.1. Tiempo y Serialidad: El carácter mítico de la escritura melodramática.	
9.2. El “cine de integración narrativa” y el melodrama.	
Apéndice 1: Fragmentos de las partituras musicales de los films.....	427
Apéndice 2: Filmografía.....	553
Bibliografía.....	570

A mi familia
A Maria Soler

AGRADECIMIENTOS

Un trabajo como el que aquí presentamos sólo puede ser posible gracias a la ayuda de numerosas personas e instituciones públicas y privadas. Mi deuda es grande con muchos profesores de las Facultades de Filosofía y Filología de la Universitat de València, donde realicé mis estudios de licenciatura-s. Entre otros, quiero subrayar mi admiración y gratitud sinceras a los profesores Dra. Neus Campillo, Dr. José Montoya, Dr. Félix Duque, Dr. José Corbí, Dr. Sergio Sevilla y particularmente a todos los miembros del Departamento de Estética, todos ellos de la Facultad de Filosofía. Asimismo, deseo expresar mi gratitud a los profesores Dr. Carlos Hernández, Dr. Vicente Sánchez-Biosca, a quien especialmente debo mi vocación por la crítica cinematográfica, Dr. Angel López y Dr. Jenaro Talens, y en general, a todo el Departamento de Teoría de los Lenguajes, donde realicé mis estudios de Comunicación Audiovisual y mis estudios de Licenciatura en Hispánicas.

También deseo expresar mi agradecimiento a los miembros de la División de Imagen y Sonido del I. F. P. de Torrent y a los miembros de la Escuela Superior de Fotografía e Imagen del C.E.U. "San Pablo", por su apoyo y paciencia constantes. En particular, a D. Vicente Llorens, Jefe de Estudios de Fotografía, mi auténtico maestro en todo lo concerniente a mi formación técnica en el ámbito de los medios audiovisuales, al Dr. David Pérez por sus muy buenos consejos y ayuda en la realización de este trabajo, y a mis compañeros del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Información del C.E.U. "San Pablo" de Valencia, en especial, a D. Santiago Maestro, compañero de fatigas y lector crítico de esta tesis, y al Director del Departamento, el Dr. D. José Prosper Ribes. Mi

deuda es grande también con los muchos consejos y ejemplo del Dr. Vicente Benet, Prof. Titular de la Universitat Jaume I.

Asimismo, son muchas las instituciones públicas y privadas que me han ayudado a desarrollar el trabajo que ahora presento. En primer lugar, la Filmoteca Valenciana donde existe un grupo de personas muy conscientes de la necesidad de apoyar la investigación fílmica: D. Jose Antonio Hurtado, Dña. Aurea Ortiz, D. Nacho Lahoz y D. Jose Antonio Palao me han facilitado mucha información sobre los films analizados, así como muy buenos contactos con centros de investigación nacionales y extranjeros. Agradezco a las bibliotecarias de la Filmoteca Nacional sus atenciones y preocupación cuando he tenido que desplazarme a Madrid para recabar información bibliográfica sobre algún tema específico.

Deseo agradecer todas las atenciones que me dispensaron los miembros de la biblioteca del British Film Institute de Londres, en las tres visitas que he realizado allí. Pero mi deuda es realmente impagable con dos instituciones norteamericanas. En primer lugar, con el Museum of Modern Art de Nueva York, donde estuve cerca de dos meses, gracias a una beca de la Generalitat Valenciana. Allí recibí todas las atenciones que se pueden imaginar para poder ver todas las películas de D. W. Griffith que analizo en esta tesis, y también en lo concerniente a la información bibliográfica. Allí, fui muy bien atendido por Dña. Anne Morra, Jefa de Programación del MOMA, con quien mantengo el compromiso de organizar un ciclo completo sobre el cine de D. W. Griffith en nuestra Filmoteca de Valencia. D. Charles Silver, Supervisor del Film Studies Center del MOMA, fue extremadamente atento al facilitarme la posibilidad de visionar todos los films que necesitaba así como la colección de microfilms sobre los "Personal Papers" de Griffith. Buena parte de la documentación escrita ha sido localizada gracias a la ayuda de los bibliotecarios de la New York Public Library, concretamente la Performing Arts Library, del Lincoln Center. Finalmente, mi agradecimiento es grande con la Library of Congress de Washington, concretamente con Dña. Madeleine Mast, Supervisora de la Performing Arts Reading Room, donde pude visionar algunos films de

Griffith, con sus virados originales, y conseguir la mayor parte de la bibliografía que he consultado para la tesis (incluso textos publicados en España que aquí son difíciles de encontrar). Dña. Gillian Anderson, Directora de la Music Division, me facilitó cuantiosa información sobre el tema de la música en el cine mudo, y concretamente las partituras de las películas que analizo. Durante toda mi estancia en los Estados Unidos fui muy bien atendido por el Dr. Tom Gunning, en la actualidad profesor de la Northwestern University, quien me ha ayudado a marcar la línea de trabajo epistemológica a seguir en la presente investigación.

La labor de dirección de esta Tesis Doctoral ha sido llevada a cabo por el Dr. Román De la Calle, Catedrático de Estética y Director del Area de Estética del Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València y el Dr. Juan Miguel Company, Profesor Titular del Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Facultad de Filología de esta misma Universidad. Su generosidad, buen consejo y fe en mí han hecho posible el trabajo de investigación que ahora presento.

No puedo olvidar las muchas horas de discusión y las revisiones que me ha dispensado D. Guillem Cortés-Muñoz, y que sin duda han mejorado mucho este estudio. En este orden de cosas, especialmente valiosa ha sido la ayuda dispensada por el Dr. Salvador Rubio que pacientemente me ha corregido las numerosas erratas y me ha aconsejado en algunas cuestiones. El capítulo octavo, dedicado en parte al análisis de las partituras musicales compuestas para ocho de los doce films de Griffith que analizamos, ha sido posible gracias a la gran ayuda de mi amigo y maestro D. Gabriel Teruel Machí, pianista titular de la Orquesta de Valencia, sin el cual esta parte de la Tesis Doctoral no hubiera podido ser realizada, así como la interpretación musical de los diferentes fragmentos.

Pero, a pesar de toda esta ayuda externa, este trabajo no hubiera sido posible sin el constante apoyo y los sabios consejos de María Soler, mi esposa, sin cuyo aliento esta tesis habría visto la luz mucho más tarde o

quizá nunca. Sobre todo a ella y a mi familia va dedicado este trabajo, de cuyas imperfecciones no son responsables.

Finalmente, deseo expresar mi agradecimiento al tribunal por su comprensión y paciencia en la lectura de esta tesis.

“La repetición y la diferencia están tan intrincadas entre sí y se ajustan con tanta exactitud que resulta imposible decir qué es primero (...)”

Michel Foucault: *Raymond Roussel*, pp. 35-36.

INTRODUCCION

INTRODUCCION

El trabajo de investigación que ahora presentamos tiene como objeto de estudio el melodrama cinematográfico en relación con la producción de D. W. Griffith de unos años determinados, en concreto desde 1918 a 1921. Esta doble acotación de partida exige una justificación que, a estas alturas, sólo puede ser provisional. A nuestro entender, el melodrama cinematográfico se revela como uno de los géneros más fascinantes y prolíficos en la historia del cine y que, a su vez, ha generado cuantiosos trabajos de investigación que apuntan en múltiples direcciones, a menudo opuestas y contradictorias.

Frecuentemente, películas como *Broken Blossoms* (1919) de Griffith, *Greed* (1925) de Erich Von Stroheim, *The Big Parade* (1925) de King Vidor, *The Last Command* (1923) de Josef Von Sternberg o *The Wind* (1929) de Victor Sjöström provocan en el crítico una gran conmoción que resulta difícil de explicar. Es conocido el fuerte poder pregnante de la imagen de estos films, pero no lo es menos la sencillez y la fuerza de las historias narradas, que la crítica ha descrito como melodramas. La abundancia de melodramas en el cine debe, cuanto menos, suscitar algunas preguntas acerca de la relación del melodrama con el espectáculo cinematográfico y ha de obligar a interrogarnos acerca de la relación de éste con otras formas espectaculares con las que se vincula.

La presencia del melodrama como género -si resulta pertinente hacer tal distinción genérica- es constante en toda la historia del cine. La gran mayoría de filmes, desde los comienzos del cine hasta finales de los años veinte, son considerados como melodramas. Tanto es así, que cuando

consultamos *The American Film Institute Feature Film Catalogue (1921-1930)* podemos comprobar que la gran mayoría de largometrajes producidos en esa época en Hollywood eran comprendidos como melodramas¹. De este modo, se hablaba de “melodramas góticos”, “melodramas sentimentales”, “melodramas bélicos”, “melodramas rurales”, “melodramas western”, “melodramas de viajes”, etc. El melodrama llegó a ser considerado, pues, como el patrón básico de la narración cinematográfica, hasta el punto de producirse una relativa equivalencia entre melodrama y cine. Y es que el melodrama (esta vez considerado en un sentido más amplio, en cuanto modelo espectacular) debe ser entendido antes que nada como una forma de la cultura popular, un vehículo de propaganda y fuente de placer estético para decenas de millones de personas.

En general, el término melodrama tiene un escaso valor crítico. Su utilización -nos recuerda David Morse²- ha sido corrompida de forma notable por el uso cotidiano del término. Tratar de acotar ahora el campo específico de referencia del “melodrama” es una tarea que a priori parece imposible. Clarificar el sentido del término melodrama es, además de otras cuestiones no menos complejas, el reto que nos hemos planteado en esta tesis. En una primera aproximación, el melodrama aparece como un término con un sentido muy vago, e incluso peyorativo. Como afirma Miguel Marías, “...todo el mundo tiene una idea -su idea- de lo que es un melodrama, al mismo tiempo *vaga* -como puede comprobarse en cuanto se pide una definición- e *inconmovible*”³. Marías advierte contra el peligro que supone dejar el melodrama en una completa indefinición: al estar relacionado por muchos críticos con la *dramaturgia* del propio cine, asistimos al

¹Editado en Nueva York, Bowker, 1976. Citado por Robert LANG, en su obra *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1989, y que, además, hemos comprobado personalmente.

²MORSE, David: “Aspects of Melodrama” en *Monogram*, nº 4, 1972.

³MARIAS, Miguel: “La melodía del drama o melodrama sin fronteras” en *Acerca del melodrama*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1987, p. 12.

establecimiento implícito de la ecuación melodrama=cine. Como veremos, la definición del melodrama está directamente relacionada con el nacimiento del relato cinematográfico.

Asimismo, algunas razones del carácter peyorativo de la palabra "melodrama" inciden en el hecho de ser un espectáculo popular dirigido a las grandes masas y por representar una visión conservadora del mundo, legitimando así el orden de cosas existente. La mayor parte de estudiosos coinciden en señalar que el melodrama es un hallazgo de los ideólogos burgueses⁴ para poder controlar políticamente a las clases obreras, de un modo efectivo. Como afirma Adriano Apia⁵, la significación sociológica e histórica del melodrama es rastreable en la circularidad y repetición de las tramas que nos reenvían a la falta de cambios sociales. Quizás, parte del sentido negativo del término está relacionado con el propio desprecio social por estas clases populares, desde la clase burguesa. Al mismo tiempo, buena parte de la mala prensa del melodrama es consecuencia de su baja calidad formal. Frecuentemente, el investigador está muy mediatizado por las formas actuales del melodrama, como el culebrón televisivo o *el soap-opera*, a la hora de enfrentarse a los textos del pasado. Sin embargo, un examen atento del tejido formal del melodrama cinematográfico nos revelará, en muchos casos, hasta qué punto todas estas consideraciones peyorativas son consecuencia de numerosos prejuicios que arrastra el propio investigador.

Las múltiples definiciones del melodrama se han concentrado básicamente en la trama narrativa y en el *ethos* melodramático, es decir, en la visión de mundo que representa y en su ideología subyacente. Uno de los lugares comunes en todos los trabajos sobre el melodrama, cinematográfico o no, es el trabajo de Peter Brooks *The Melodramatic Imagination. Balzac,*

⁴Esta tesis ha sido defendida, entre otros, por Noël Burch en distintos lugares. Cabe destacar entre sus trabajos *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987, especialmente su introducción.

⁵APIA, Adriano: "Matarazzo et le mélodrame" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, Julio 1979.

Henry James, Melodrama and the Mode of Excess ⁶, texto que constituye el punto de partida (y, las más de las veces, el punto de llegada) de la mayor parte de estudios sobre el melodrama. El melodrama es caracterizado, ante todo, como una experiencia dramática. La realidad es así dramatizada, convirtiéndose en una alegoría de la experiencia humana, que aparece ordenada dramáticamente. Para Michael Booth⁷ el melodrama es un mundo de certezas donde la confusión, la duda y la perplejidad están ausentes; es un mundo de absolutos donde la virtud y el vicio coexisten. Desde este punto de vista, el *exceso* del melodrama es rastreable en cuanto a su densidad dramática. Sin embargo, existe toda una línea de trabajo que también hablará del *exceso* del tejido melodramático, esta vez atendiendo a elementos de carácter formal, como ocurre con buena parte de los estudios sobre Vincente Minnelli o Douglas Sirk⁸.

Uno de los primeros problemas con lo que nos encontramos es la existencia de múltiples expresiones referidas al melodrama: así Jean-Loup Bourget habla indistintamente de “sentimental melodrama”, “romantic drama”, “romance films”, “women’s films”, el “family melodrama”, e incluso de “films centering around an actress”⁹. La confusión terminológica llega hasta extremos como el de cruzar estas expresiones entre sí creando “híbridos” como el de “gothic romance”¹⁰, todavía más difíciles de definir.

⁶Citado por casi todos los autores de la bibliografía que aparece al final de esta tesis, editado en New Haven & London, Yale University Press, 1976.

⁷BOOTH, Michael: *English Melodrama*, London, Herbert Jenkins, 1965, p. 14.

⁸Entre los numerosos estudios sobre ambos autores cabe destacar dos trabajos especialmente relevantes. En primer lugar, el de NOWELL-SMITH, Geoffrey: “Minnelli and Melodrama” en *Screen*, Vol. 18, nº 2, Verano 1977; en segundo lugar, el de GONZALEZ REQUENA, Jesús: *La metáfora del espejo*, Valencia & Madrid, Instituto de Cine y Radio-Televisión & Hiperión, 1986.

⁹Ver el trabajo de HERRIGAN, Bill: “An Afterword Note to Jean-Loup Bourget’s Article” en *Film Reader*, nº 3, Febrero 1978, quien hace esta crítica al artículo de BOURGET, Jean-Loup: “Faces of the American Melodrama: Joan Crawford” en la misma revista.

Un buen número de estudios sobre el melodrama poseen un planteamiento que consiste en establecer paralelismos con el teatro popular del XIX, la novela naturalista, el vaudeville, el “melodramma” italiano, etc.¹¹, a los que debemos reconocer un valor histórico, aunque también una cierta parcialidad de miras ya que no ofrecen una visión de conjunto. El nudo de la narración melodramática -y en esto parecen coincidir todos los estudios, como dice Miguel Marías¹²- es la existencia de una relación sentimental, un núcleo amoroso, que se vuelve imposible por la fatalidad, la ley, etc. Como señala Maurice Roelens¹³, el melodrama, con sumo maniqueísmo, pone en escena las dos instancias fundadoras de la vida amorosa y sexual: el deseo y la ley. Sin embargo, este ingrediente sentimental no basta para definir el melodrama cinematográfico. Tal consideración nos llevaría a pensar que todos los filmes son melodramas, opinión que puede deducirse de muchos estudios sobre el tema. En este sentido, sería pertinente establecer una distinción entre el melodrama -como género que puede fecharse históricamente- y lo melodramático -adjetivo que se refiere a cierto tipo de rasgos estructurales, formales o estéticos, rastreables en diferentes medios espectaculares y géneros fílmicos-.

Ante la notable dispersión metodológica y conceptual de los numerosos estudios sobre el melodrama, se hace necesario contrastar nuestra caracterización del melodrama con un corpus coherente de películas. Como hemos señalado anteriormente, los cineastas más estudiados son

¹⁰Diane WALDMAN en “Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s” en *Cinema Journal*, Vol. 23, nº 2, Invierno 1984, caracteriza el romance gótico como un tipo de filme donde hay mujeres y una trama de misterio. Es obvio que una caracterización de este tipo resulta muy pobre.

¹¹Resultaría bastante ocioso listar aquí los textos que hemos consultado basados en esta perspectiva de trabajo. Citaremos dichos textos, de una forma ordenada, a medida que vayamos tratando estas cuestiones en el Capítulo Primero.

¹²Op. cit., p. 11.

¹³ROELENS, Maurice: “La mise à mort” en *Les cahiers de la cinémathèque*, Toulouse, nº 28, Julio 1979.

Douglas Sirk y Vincente Minnelli, del cine norteamericano de los años cuarenta y cincuenta. También son abundantes los trabajos sobre directores de los años veinte como King Vidor, Erich Von Stroheim o Josef Von Sternberg, si bien existe un profundo desconocimiento de la mayor parte de filmes de Beaudine, Brown, King, Feyder, Ingram, De Mille, etc., de esta época. En los años treinta, destaca la filmografía de John Stahl, Frank Borzage o los films de John Cromwell producidos por David O. Selznick para la RKO¹⁴. Otro corpus de films bastante coherente donde contrastar nuestras ideas podría ser el ciclo de melodramas costumbristas producido en los estudios Gainsborough, al término de la Segunda Guerra Mundial¹⁵. Finalmente, otra de las posibilidades habría sido el inclinarse por el soap o por el culebrón televisivo, de los que existe un cuantioso número de trabajos. Sin embargo, nuestra atención va dirigida al cine mudo¹⁶ norteamericano de los años veinte. En primer lugar, porque existe una relativa facilidad a la hora de acceder a los films que nos interesan: podemos encontrar muchos de estos films en buenas condiciones sobre todo en los Estados Unidos, donde se realiza una importante tarea de recuperación. En segundo lugar, es indudable que el cine mudo de los años veinte es fundamental para comprender la evolución y desarrollo del llamado cine clásico. Finalmente, existe también una razón de orden personal: la gran atracción que experimento por este sistema fílmico, una fascinación que está causada, quizás en parte, por un cierto desconocimiento de su funcionamiento textual.

¹⁴Entre estos filmes cabe destacar "Of Human Bondage" (1934), "Banjo on my Knee" (1936), "Made for each other" (1938) o "In Name Only" (1939), corpus que analiza BLEYS, Jean-Pierre en "John Cromwell ou la mélodie du mélodrame" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, Julio 1979.

¹⁵Estos filmes son estudiados por HARPER, Sue: "Historical Pleasures" en *Home Is Where the Heart Is*, London, C. Gledhill (ed.) & British Film Institute, 1987, y en BRAUN, Eric: "A Decade of Gainsborough Melodrama: 1942-1950" en *Films*, Vol. 4, nº 3, Marzo 1984 y Vol. 4, nº 4, Abril 1984.

¹⁶Ya la propia expresión *cine mudo* encierra algunos prejuicios teleologistas. En este sentido, resulta más afortunada la expresión *silent cinema*.

Pero además, es necesario acotar dentro del cine norteamericano de los años veinte algún autor, y consiguientemente, un ciclo de films. En nuestro caso, hemos creído oportuno seleccionar a David Ward Griffith, y más concretamente la producción fílmica desde 1918 a 1921. Es un lugar común en todos los estudios sobre D. W. Griffith, la consideración de éste como uno de los padres del melodrama cinematográfico: como es sabido, Griffith conoció de cerca el melodrama teatral en su etapa de actor y director de teatro. Los films que analizamos -doce en total- son todos melodramas que constituyen, a nivel de producción, un ciclo: tras *Intolerance* (1916), se produce un punto de inflexión en su carrera que le lleva a explotar una fórmula narrativa que le pudiera permitir escapar de la ruina económica. El último de los films de este periodo, *Orphans of the Storm* (1921), marca el final de la gran popularidad y éxito de D. W. Griffith, y el inicio de su declive. Existe, además, un atractivo añadido en el análisis de estos films: la mayor parte de ellos son inéditos en nuestro país e, incomprensiblemente, parece que la crítica cinematográfica se ha olvidado de la mayor parte de ellos. Es cierto que sobre D. W. Griffith existe una de las más importantes tradiciones historiográficas¹⁷. Sin embargo, la mayoría de estos estudios se centran en su etapa de la Biograph y en sus dos filmes consagrados, *The Birth of a Nation* (1914) e *Intolerance* (1916). Pero, la elección de este corpus tiene un interés añadido: nos puede permitir elucidar la relación entre el melodrama -como forma espectacular- y el surgimiento del llamado cine clásico, en cuya tradición de estudios es ya tópico el que D. W. Griffith sea considerado como el padre del estilo clásico. De este modo, vamos a poder analizar la relación melodrama - cine clásico - D. W. Griffith. Al mismo tiempo, pretendemos romper una tendencia crítica vigente en la actualidad: la que consiste en acotar el sentido del cine clásico desde análisis centrados en los años treinta y cuarenta. A nuestro entender, queda por determinar esta cuestión en el contexto cinematográfico desde 1912 a 1926. En este sentido,

¹⁷Sin contar, además, con todos los trabajos sobre cine de otros periodos o con la teoría fílmica donde se hace siempre una mención más o menos explícita a la producción griffithiana. Como decía Jean-Luc Godard, "todo artículo sobre cine debería hablar de Griffith".

nuestra investigación pretende ser una modesta aportación a una mejor comprensión de este cine mudo, en su etapa de madurez y consolidación.

Hemos de señalar que nuestra metodología de investigación está fuertemente influida por los trabajos de tres autores en el ámbito de la narratología fílmica. Queremos destacar en esta introducción, los valiosos estudios de David Bordwell, de quien destacamos su *Narration in the Fiction Film*¹⁸, André Gaudreault y su *Du littéraire au filmique. Système du récit*¹⁹ y el análisis de Tom Gunning *D. W. Griffith and the Origins of the American Narrative Film. The Early Years at the Biograph*.²⁰ Sin duda, estos son los trabajos que, de algún modo, nos van a ayudar a establecer un método de estudio que se basa en el análisis textual.

Hemos estructurado nuestra investigación en torno a tres bloques principales. En la primera parte, vamos a tratar algunas cuestiones de tipo conceptual como son la definición del melodrama, a la que dedicamos los dos primeros capítulos, el problema de la consideración genérica del melodrama en el capítulo tercero, y, por último, el problema de la relación de D. W. Griffith con el cine clásico, que se centra en aspectos historiográficos y de epistemología cinematográfica. El segundo bloque, capítulos cinco al ocho, se ocupa del análisis del corpus de films propuesto, tratando los tópicos principales que constituyen el tejido textual de los films. Con el fin de no resultar tediosos, haremos siempre referencia a algunos fragmentos de estas películas, variando los ejemplos al máximo. El capítulo octavo incidirá sobre dos aspectos que consideramos muy importantes para dar cuenta del sistema de representación griffithiano: el sistema del narrador y la música en

¹⁸BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1986

¹⁹GAUDREULT, André: *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

²⁰GUNNING, Tom: *D. W. Griffith and the Origins of the American Narrative Film. The Early Years at the Biograph*, Chicago, University of Illinois Press, 1991.

estos films. Finalmente, la tercera parte, que consta de un solo capítulo, pretende ser una síntesis conclusiva de los aspectos tratados anteriormente y un espacio para contrastar conceptos.

Si bien los diferentes fragmentos y cuestiones puntuales tratados pueden carecer de una radical originalidad, creemos que el interés de este trabajo estriba en la articulación dialógica entre los diferentes temas. Pero, sobre todo, lo que en esta tesis se convoca es la confluencia de la teoría, la historia y la crítica cinematográficas en la comprensión de un periodo fílmico aún muy desconocido.

**PARTE PRIMERA:
CONCEPTOS**

CAPITULO PRIMERO EL CONCEPTO DE MELODRAMA

Es nuestra intención, en este primer capítulo, tratar de desgranar las principales aproximaciones al estudio del melodrama. Buen número de trabajos sobre el melodrama cinematográfico han vinculado el melodrama fílmico con ciertas prácticas espectaculares de los siglos XVIII, XIX y XX. A menudo, estos análisis comparativistas consideran al melodrama como directo heredero de la tragedia, género dominante en Europa desde el renacimiento, y como forma de sensibilidad premoderna, para otros. Dada la ingente cantidad de investigaciones sobre estos temas, se hace necesario hacer un repaso, siquiera someramente, de las principales ideas planteadas por los diferentes autores al hilo del examen diacrónico del espectáculo melodrama que nosotros detenemos en el nacimiento del cine. El análisis histórico de las diferentes formas adoptadas por el discurso melodramático nos servirá además para sentar las bases de una aproximación textual al concepto que realizamos en el capítulo segundo.

1.1. La multidimensionalidad del concepto “melodrama”.

Como ya ha quedado patente en nuestra introducción, existe un gran número de definiciones del melodrama, cada una desde una perspectiva particular. No vamos a dar cuenta de todas ellas -algo harto difícil y probablemente bastante inútil-. Una práctica habitual entre los estudiosos del tema consiste en llegar a una definición del melodrama -literario, teatral, cinematográfico o televisivo-, tras haber puesto en crisis las definiciones propuestas anteriormente por otros investigadores. En la mayoría de casos

no encontramos intentos de definición que traten de integrar las diferentes aproximaciones al tema.

Sin embargo, creemos posible llegar a determinar un modelo conceptual capaz de ser compatible con la mayoría de aproximaciones a la cuestión del melodrama. En nuestro caso, no se trata de una definición *-definire*, es decir, un acotar, un “hacer finito”- sino de un planteamiento bastante diferente. Nuestro modelo podría asimilarse quizás a un polígono de muchas caras en las cuales tendríamos múltiples definiciones. A la hora de definir el melodrama, nos encontramos con una convergencia de aproximaciones diacrónicas y sincrónicas, definiciones sociológicas, psicológicas, éticas, formalistas y narrativas. Todo ello nos lleva a plantear un modelo que hable, no en términos de definición, sino de un patrón donde puede ser más productivo emplear el adjetivo “melodramático” que empeñarse en delimitar el significado del sustantivo “melodrama”. Es Peter Brooks¹ quien, precisamente, propone el empleo de este término, aunque con un sentido limitado respecto al que nosotros le conferimos al tener en cuenta su validez en el ámbito del cine y en ciertos géneros televisivos.

Brooks señala que el adjetivo “melodramático” se refiere a la extravagancia de ciertas representaciones, a la intensidad del alcance moral en la conciencia de ciertos personajes y a lo hiperbólico del drama, donde los personajes son puestos ante la encrucijada de fuerzas éticas primarias, en una referencia polarizada a conceptos como luz / oscuridad o salvación / condenación. En este sentido, “melodramático” es un término descriptivo y analítico que se refiere a un género, pero sobre todo a una estética. El melodrama es, para Brooks, una suerte de forma vital para la Imagenación moderna, algo que podríamos identificar como una *weltanschauung*, una visión de mundo. Este sentido realmente amplio conferido al término melodrama nos hace pensar en las múltiples dimensiones que pueden destacarse en su significación, tanto más en tanto que, desde este punto de

¹BROOKS, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven & London, Yale University Press, 1976, p. ix.

vista, hace referencia a una visión de mundo, a una particular forma de entender la realidad, una sensibilidad relacionada con ese “momento epistemológico”² que constituye los orígenes de la revolución francesa, punto de inflexión que anuncia la llegada de un mundo nuevo -el llamado “contemporáneo” frente al mundo “moderno”, como señalan los historiadores de una forma tópica-. De este modo, la palabra “melodrama” tiene una serie de connotaciones como de “indulgencia del fuerte emocionalismo”, “esquemización y polarización morales”, de “estados extremos del ser, de las situaciones y acciones”, de “villanía manifiesta, persecución del bien y triunfo de la virtud”, de “expresión inflada y extravagante”, en fin, de “tramas oscuras, suspense y peripecias que quitan el aliento”³. La función psicológica del melodrama nos permitirá “tener los placeres de la autocompasión y la experiencia de totalidad, a partir de la identificación con la emoción ‘monopatética’ -individual-”⁴. La “imaginación melodramática” va en la línea de definir el melodrama no como un concepto cerrado sino como un espacio dinámico.

Son muchos los autores que han tomado a Brooks como punto de partida en su caracterización del melodrama. Stuart Cunningham señala como Brooks que el melodrama es “un campo semántico de fuerzas”, “un modo de concepción y expresión”, “un sistema ficcional para fabricar sentido de experiencia”⁵, es decir, un espacio dinámico en el que una variedad de materiales estéticos, religiosos y políticos configuran patrones mutables⁶. El melodrama hará posible, desde un punto de vista histórico, el surgimiento del universo moral de la era post-sagrada, rellenando así el

²Ibid., p. 14. Esta cuestión es examinada con detenimiento por Marc REGALDO en “Mélodrame et Révolution française” en *Europe. Revue littéraire*, nº 703-704, Noviembre-Diciembre 1987.

³Ibid., p. 12.

⁴Ibid.

⁵Brooks emplea estas expresiones en op. cit., p. xiii.

⁶CUNNINGHAM, Stuart: “The ‘Force-Field’ of Melodrama” en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 9, nº 2, 1984, p. 14.

vacío que ha dejado, tras la revolución francesa, la esfera religiosa. En este sentido, el melodrama no puede ser considerado como un género sino como un modo, una función o un efecto.

Así pues, existe cierta coincidencia al considerar el melodrama como un *patrón*, añadiríamos nosotros, *de pensamiento*. Esta idea es defendida, en términos ligeramente diferentes, no sólo por Peter Brooks o Stuart Cunningham sino también por James Smith, Michael Booth o Robert Lang. En efecto, Smith señala que “lo melodramático es la forma dramática que expresa la realidad de la condición humana”⁷, donde destaca su preferencia por el empleo del adjetivo “melodramático” y el carácter abierto de su definición al hablar de “forma dramática”. Coincide con Frank Rahill, a quien cita, a la hora de caracterizar al melodrama por su carácter popular y por el hecho de ser “una forma de composición dramática que comparte la naturaleza de tragedia, comedia, pantomima y espectáculo”⁸. El melodrama es concebido así como un espacio de entrecruzamiento de géneros y tradiciones literarias. Michael Booth, por su parte, subraya la importancia del patrón donde caben todas las definiciones centradas en la trama, además de las que él propone que se basan en la caracterización del personaje, la relación con la sensación física, los personajes estereotipados y la moral del melodrama⁹. Finalmente, Robert Lang destaca que el melodrama es un espectáculo que ante todo remite a una forma peculiar de entender el mundo, un “patrón cognitivo” -por emplear la expresión que antes hemos enunciado como “patrón de pensamiento”- que anuncia una traumática transformación social y que se constituye en el discurso legitimador del nuevo orden de cosas¹⁰. Sin embargo, conviene ser prudente ante algunas afirmaciones

⁷SMITH, James: *Melodrama*, London, Methuen, 1973, p. 11.

⁸RAHILL, Frank: *The World of Melodrama*, University Park, Pa., Pennsylvania State University Press, 1967, p. xiv.

⁹BOOTH, Michael: *English Melodrama*, London, Herbert Jenkins, 1965, pp. 14-15.

¹⁰LANG, Robert: *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*, New Jersey, Princeton University Press, 1989, pp. 18-19.

como las que Lang realiza sin justificar adecuadamente. En primer lugar, concebir la historia social, política o del arte como un desarrollo lineal jalonado de momentos rupturistas es un tópico que conviene desterrar. Este proceso de ruptura que Lang -e incluso Brooks- hacen coincidir con la revolución francesa es mucho más dilatado en el tiempo: el melodrama teatral comienza en la segunda mitad del siglo XVIII y finaliza a comienzos del XX, luego es anterior y posterior a la revolución francesa, y se extiende aún más si atendemos a otras formas del melodrama como la ópera. En segundo lugar, cuando se afirma que el “pulso del melodrama es esencialmente teatral”¹¹ es necesario subrayar que el término “teatral” que hoy utilizamos poco tiene que ver con lo que el término significaba hace 80 años, y mucho menos con lo que significaba hace dos siglos. Pensemos, a este respecto, que esta caracterización teatral del melodrama cabe ser atribuida en gran parte a los propios autores de melodramas que, en uno u otro medio -teatro, vaudeville, music-hall, etc.-, utilizaban el término como reclamo para las audiencias. En tercer lugar, la polémica establecida “tragedia *versus* melodrama” resulta bastante estéril cuando no existe un intento de delimitación histórica, ideológica y textual de ambos términos: Lang comienza su argumentación¹² señalando que el melodrama representa la caída desde la tragedia, la pérdida del sentido de lo trágico para terminar diciendo que no hay una oposición nítida entre los órdenes trágico y melodramático. A pesar de todo ello, es destacable que todos eludan dar una definición como se entiende en términos clásicos, y prefieran hablar de un espacio o patrón melodramático, mucho más productivo y potente a nivel explicativo.

El otro gran punto de encuentro en la caracterización del melodrama consiste en destacar el fuerte emotivismo que impregna el relato

¹¹BROOKS, op. cit., p. 14; LANG, op. cit., p. 12. Lang está aquí inspirándose en la aproximación de Eric BENTLEY para quien el melodrama es un “drama en su forma eterna; es la quintaesencia del drama” en “Melodrama” en *The Life of the Drama*, New York, Atheneum, 1967, p. 216.

¹²Ver su capítulo segundo titulado “Tragedy, Melodrama and ‘The Moral Occult’” en op. cit., pp. 14-21.

melodramático. Brooks nos recuerda el origen del término melodrama (drama + música) en el sentido en que fue empleado por primera vez para describir una obra escrita por Jean-Jacques Rousseau¹³ y definida por él mismo como un melodrama, un tipo de relato en la que vio una expresividad emotiva como elemento primordial donde existía una mezcla de soliloquio, pantomima y acompañamiento musical. Para Maurice Roelens¹⁴, el melodrama es siempre una representación espectacular de “une mise à mort”, la ostensión de la agonía de una víctima sacrificada, una ceremonia en forma de suplicio que busca la ostentación del sufrimiento y así encontrar la adhesión del espectador despertando su fibra emotiva. Ahí radica la popularidad del melodrama: en su capacidad para convocar los sentimientos y los valores más inmediatos del público. Franco Minganti señala, por su parte, que el melodrama es el “discurso de la absoluta visibilidad”¹⁵, en tanto que constituye la puesta en imágenes de los

¹³Esta obra es *Pigmalion*, que fue presentada en Lyon en 1770 y publicada en el *Mercure de France* en 1771 y representada en París en 1775. Rousseau afirma en “Observations sur l’Alceste Italien de M. le Chevalier Glück”, escrita probablemente hacia 1774 o 1775 -de ningún modo, según Brooks, en 1766 como dice Smith- que su obra teatral es “el tipo de melodrama más empleado en el lenguaje”, haciendo referencia al uso del término en el lenguaje cotidiano del pueblo, lo que demuestra la popularidad de la palabra, ya entonces. El melodrama era concebido por Rousseau como una especie de sub-género de la ópera. En este sentido, *Pigmalion* es descrito como una pantomima, donde la gestualidad muda y la ausencia de voz son fundamentales, en la que todo está al servicio de la línea musical que sería el motor del relato. Jan VAN DER VEEN en su obra *Le mélodrame musical, de Rousseau au romantisme*, La Haie, Martinus Nijhof, 1955, sitúa esta obra de Rousseau en una tradición romántica en el terreno estético y en la evolución de las formas musicales.

¹⁴“La mise à mort” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, julio 1979, p. 111. Roelens hace especial hincapié en el melodrama cinematográfico, sin hacer distinciones geográficas o temporales, lo que conlleva no pocos problemas. Sin embargo, muchas apreciaciones de este tipo - las más frecuentes en toda la bibliografía existente sobre la materia-, pueden resultar útiles en el ámbito de un estudio más reflexivo como pretende ser éste.

¹⁵MINGANTI, Franco: “Dettagli di un melodramma terminale” en *Cinema & Cinema*, Año 10, nº 37, Octubre-Diciembre 1983, p. 51. Ya hacíamos referencia en nuestra introducción a la importancia de la reducción emotivista en los estudios sobre el melodrama. Muchos autores, como R. E. DURGNAT, en “Ways of Melodrama” en *Sight and Sound*, Vol. 21, nº 1, Agosto-Septiembre 1951, p. 34, se empeñan en destacar el componente emotivo, llegando incluso a equiparar acción=melodrama y a señalar que lo que permite ligar -suturar- la estructura episódica de buen

sentimientos, elemento que le sirve para definir el melodrama. Esta visibilidad a la que alude Mingante estriba en la capacidad del melodrama para mostrar la evidencia de los imperativos morales irreductibles en el conflicto y a presentarlos bajo la forma de revelación como algo perturbador y espectacular, con una sentimentalización de tales modelos éticos. Así pues, el núcleo emotivo parece formar parte de lo que hemos denominado como “patrón melodramático”. Esta emotividad y sentimiento del melodrama han sido además puestos en relación con el movimiento romántico¹⁶.

Ien Ang¹⁷ habla de la existencia de una estructura trágica del melodrama televisivo que está vinculada a la “imaginación melodramática”

número de melodramas fílmicos es lo emotivo, es decir, la instancia receptora. Como veremos en el epígrafe 1.6. al final de este mismo capítulo, tales estudios son poco rigurosos y argumentan débilmente sus tesis.

¹⁶Como veremos más adelante, un buen número de estudios tratan de establecer conexiones del melodrama con el romanticismo, el realismo o el naturalismo. Peter Brooks, en su obra ya citada, p. 20, señala que la percepción de lo melodramático en las obras de Balzac y James se puede basar en referencia al melodrama. Balzac y James necesitan el melodrama porque su tema profundo es lo que Brooks llama la “moral oculta”, el reino de fuerzas espirituales que exige ser revelado y articulado. El modo melodramático es un hecho central de la sensibilidad moderna, cuyo origen situa en el romanticismo. Para él, melodrama y novela gótica son dos formas pre-románticas: en ambos encontramos una reacción contra la sacralización, las pretensiones del racionalismo, pero también la necesidad de mantener ocultas ciertas fuerzas que escapan a la razón humana. Michael Booth y Eric Bentley, op. cit., subrayan que la estructura afectiva del melodrama nos trae la experiencia de los sueños y así llaman al melodrama “el naturalismo del sueño viviente”. Como veremos en el epígrafe 1.3.2., en el melodrama cabe reconocer una doble vocación romántica y realista que llegan a entremezclarse. Northrop Frye en *The Secular Scripture*, New York, Routledge, 1976, pp. 38 y 47, afirma que la tendencia romántica es anti-representacional, vertical, frente al desarrollo de la acción horizontal que propone el realismo literario. Rafael Argullol destaca como rasgo fundamental de la sensibilidad romántica la conciencia de la escisión hombre-Naturaleza, verdadero punto ciego omnipresente en la cultura contemporánea: el melodrama reflejará los problemas de la vida cotidiana del hombre en su entorno urbano pero, a menudo, representados en el mundo rural -el contacto con la naturaleza- que el hombre urbano ha abandonado, en el marco de una industrialización progresiva de la sociedad. Esa conciencia de la escisión se revelará con frecuencia en el sentimiento trágico del protagonista en el melodrama como veremos en próximo epígrafe. Argullol hace esta consideración sobre el romanticismo (en pintura) en ARGULLOL, Rafael: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991, pp. 13-19.

¹⁷ANG, Ien: *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London / New York, Methuen, 1985, pp. 79-80.

que, como ya hemos indicado, consiste en traer al drama de la existencia cotidiana del hombre el más alto drama de fuerzas morales, siguiendo la exposición de Brooks. Esta imaginación melodramática está relacionada con el carácter fragmentario de la sociedad moderna, donde no hay un claro sistema de valores estable, donde lo sagrado ha perecido. Aunque Ang está hablando de una "telenovela transnacionalizada"¹⁸ como *Dallas*, su observación nos parece útil para plantear el problema de la relación del melodrama con la tragedia que aquí es entendida como sinónimo de "pérdida", de "desgarro" que viven los protagonistas del melodrama. En nuestra caracterización del melodrama, hemos propuesto una solución de compromiso consistente en la integración de diferentes perspectivas de estudio, destacando que cada una de ellas subraya un aspecto particular del melodrama. Es por ello por lo que puede resultar productivo hablar del melodrama como de un concepto "multidimensional". Sin embargo, creemos conveniente delimitar el significado de algunos términos empleados para definir el melodrama, como el de "trágico", que necesita un desarrollo y contextualización complementarios, lo que pasamos a tratar en el próximo epígrafe.

1.2. El melodrama: entre la parodia y la tragedia.

Un buen número de estudios se han preocupado, aunque sólo haya sido de pasada, por trazar la relación entre la tragedia y el melodrama. El núcleo principal en esta distinción entre ambos conceptos lo constituye la creencia extendida que afirma que el melodrama es una banalización, una degradación y popularización de la tragedia. De este modo, es frecuente hablar de la función catártica del melodrama, de la *harmatia* del héroe melodramático, del destino o la fatalidad en el melodrama, etc. Por todo ello, vamos a tratar de definir el término "tragedia" con el ánimo de esclarecer su relación con el melodrama, siendo muy conscientes de la complejidad del tema que aquí sólo pretendemos enunciar.

¹⁸Siguiendo la expresión acuñada por Tomás LOPEZ-PUMAREJO en *Aproximación a la telenovela*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 125 y ss.

Ferrater Mora señala, en su *Diccionario de Filosofía* ¹⁹, que en el estudio de la tragedia pueden establecerse al menos tres grandes líneas de trabajo, atendiendo a tres definiciones que realiza el propio Aristóteles en diferentes lugares de su obra²⁰: una primera que se refiere a la tragedia como “imitación, no de personas, sino de acción, de vida y de felicidad y miseria” (1450a 15) relacionada con la filosofía especulativa de principios del XIX - Schelling y Hegel-; una segunda que entiende que en la tragedia deben imitarse acciones “que susciten la piedad y el temor” (1450b 30) que se corresponde al planteamiento de la filosofía antiespeculativa de finales del XIX -Volkelt-; y, finalmente, una tercera definición que subraya que “la excitación de la piedad y el temor es la purga, *catharsis*, de tales emociones” (1449b 27), que se relaciona con la postura defendida, entre otros, por F. Nietzsche²¹. Por tanto, podríamos subrayar los tres rasgos básicos que el concepto de tragedia parece encerrar: una acción, el sentimiento de piedad y temor que inspira la contemplación de esta acción, y la función catártica que posee la tragedia.

Jacques Goimard²² es uno de los autores que mejor ha tratado la relación entre el melodrama y la tragedia, de una forma profunda y documentada. Goimard propone, a la hora de estudiar el melodrama,

¹⁹José FERRATER MORA: *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 1979, pp. 3300-3304.

²⁰ARISTÓTELES: *Poética*, Barcelona, Bosch, 1985.

²¹Friedrich NIETZSCHE en *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973, especialmente en un borrador de esta obra, “El drama musical griego”, pretende, entre otras cosas, establecer un paralelismo entre la concepción de la tragedia por los griegos como arte total y la ópera wagneriana, en su síntesis de la palabra, la música y la escenificación. Nietzsche destaca la importancia de la música en la tragedia griega -una música muy vocal- que tenía por objeto “trocar la pasión del dios y del héroe en una fortísima compasión en los oyentes” (p. 209). A diferencia de Aristóteles, y de la gran parte de estudiosos sobre la tragedia griega que consideran que la tragedia supone una exaltación de las emociones trágicas para así liberarse de ellas, Nietzsche pensaba que la tragedia no era una purga -una *catharsis* - ya que para él la tragedia no es extraña a la vida.

²²en “Le mot et la chose” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, Julio 1979.

encuadrarlo y tratar de definirlo con respecto a otras categorías narrativas tales como la tragedia, el drama, la epopeya y la comedia²³. Partiendo de la propia definición aristotélica, destaca como núcleo central de la tragedia el tratarse de una *mímesis*, una representación de un *drama* (*drao>hacer>acción*) que se caracteriza por provocar la piedad y temor en el público para obtener así una *catharsis* de este tipo de emociones. El punto de arranque de la acción trágica debe relacionarse con la *harmatia* del héroe, con un error que comete o con su culpa, es un acto circunscrito en el tiempo, que conlleva siempre la desgracia. Esta desgracia es la que suscita en el espectador temor y piedad, y así son el motor de la *catharsis*. Este término posee, en principio dos interpretaciones diferentes, si atendemos a su etimología: por una parte, *catharsis* tiene el sentido de purga, curación en un tratamiento médico²⁴; por otra, *catharsis* significa purificación, en el contexto de un rito religioso. Este doble significado del término nos conduce a dos interpretaciones diferentes -afirma Goimard²⁵- que plantean el problema de la función ideológica de la tragedia: o bien hay curación del espectador al despertar en él el temor y la piedad, o bien hay purificación al convertir al héroe trágico en víctima del sacrificio para gusto del público.

Pero como señala muy bien Jacques Goimard, la tragedia a la que hay que referirse al hablar del melodrama es a la tragedia de la era moderna, las llamadas "tragedia isabelina -Shakespeare-", "tragedia francesa -Racine, Corneille-" o la "tragedia española -Lope de Vega, Calderón-"²⁶. La tragedia

²³Goimard intenta ir más allá de lo que supone hacer una mera glosa de propiedades del melodrama para llegar a plantear una definición de éste. Para ello, procederá por comparación con los géneros citados: "en termes de logique classique, un objet peut toujours se définir *per genus proximum et differentiam specificam*; ce qui veut dire que la définition s'obtient en le *rapprochant* d'un genre voisin, puis en le *distingant* de ce genre par la mise en évidence d'une différence spécifique. Une définition se compose au minimum de deux propositions, l'une incluyente, l'autre excluente." (p. 41)

²⁴Ya Platón en su *República*, Madrid, Gredos, 1980, planteaba que la función de la tragedia consistía en la curación de las enfermedades del alma.

²⁵Op. cit., pp. 43 y ss.

francesa es un arte para la élite, difícil de leer, distanciado, con un nivel de lenguaje fuertemente estructurado, donde la acción está reducida a su más mínima expresión, con una focalización clara en los estados de ánimo y no en los juegos de escena, con una ausencia de puesta en escena, y unos personajes entresacados generalmente de la Historia y de la literatura. La música en la tragedia era muy importante: interpretada por el coro, que a menudo era el *alter ego* del pueblo, servía para exponer opiniones o simplemente manifestar el temor y la piedad que el público debía sentir. El tono de la tragedia francesa es trascendente, donde el texto está sacralizado por el verso, con una fuerte codificación de los procedimientos formales, tales como la regla de las tres unidades de espacio, tiempo y acción. Finalmente, el sistema de producción de la tragedia se basaba en el mecenazgo y el de distribución era apenas inexistente.

Todo ello contrasta en gran medida con las características del melodrama teatral francés. El héroe del melodrama, a diferencia del trágico, no es necesariamente de buena extracción social, a menudo son burgueses o gente del pueblo. El patetismo que el tono trágico demanda, según Goimard, va perdiendo fuerza progresivamente, con una tendencia hacia la interiorización. Los autores de melodramas teatrales van a transgredir la ley de las tres unidades, complicando la intriga y alargando las obras. La puesta en escena se va a ir espectacularizando, recogiendo elementos de la escenificación de la tragedia pero introduciendo otros nuevos más realistas. La producción y distribución responden con el melodrama teatral a un nuevo esquema económico: el negocio del espectáculo que un nuevo orden de cosas social ahora demanda²⁷. De este modo, Goimard concluye que

²⁶Goimard es consciente de la complejidad del tema al señalar que existen otras líneas de desarrollo en la tragedia moderna: la tragedia latina, la tragedia italiana, la alemana, etc. Goimard establecerá un paralelismo entre tragedia francesa y melodrama, atendiendo a la proximidad geográfica e histórica entre aquélla y éste. Op. cit., pp. 41-43.

²⁷Hart WEGNER llega incluso a bautizar el melodrama como "tragedia burguesa", debido a este cambio social que está a la base del surgimiento del género melodrama, señalando una cierta identidad entre melodrama y tragedia. Ver "Melodrama as Tragic Rondó: Douglas' Sirk *Written in the Wind*" en *Film / Literature Quarterly*, Vol. 10, nº 3, 1982.

melodrama y tragedia ponen en escena la desgracia de un personaje que despierta simpatía -es decir, identificación-, piedad y temor en el espectador. A pesar de este fuerte punto común entre ambos géneros, las diferencias radican en que, mientras en la tragedia el héroe comete la *hamartia* -error, falta, culpa²⁸, e incluso debilidad²⁹-, en el melodrama el héroe protagonista “pasa por haber cometido una falta y su error es creer que el traidor es un hombre honesto”³⁰, se muestra confiado de un modo ingenuo.

El desenlace del relato es otro elemento que permite distinguir tragedia y melodrama. En el primero el final es desgraciado, a diferencia del melodrama donde el desenlace suele ser feliz. Sin embargo, la fatalidad parece ser un elemento común a ambos: la diferencia fundamental podría establecerse en que en la tragedia esta fatalidad es interna al personaje, mientras que en el melodrama esta fatalidad procede de fuera, es inesperada, y a menudo es fruto de un malentendido. Por esta razón Goimard afirma que el melodrama puede interpretarse como una humanización de la tragedia. Por otra parte, esta fatalidad es relacionada con la *hybris* del protagonista. Ciertas teorías de la tragedia señalan que la *hybris* es un elemento constituyente esencial del héroe clásico, por tratarse de héroes orgullosos, pasionales y dominantes. Bailly³¹ nos da como acepciones principales de la palabra “todo lo que sobrepasa los límites”, “orgullo, ímpetu”, “desmesura”, “exceso” y a la persona que padece la *hybris* como “el que se abandona a los excesos”. Esta última acepción del término puede ponerse en relación con el “exceso” como característica formal del melodrama que trataremos con detalle al final del próximo capítulo.

²⁸Esta posible acepción que encontramos en algunos textos obedece, sin duda, a una lectura cristiana del mundo clásico que ha causado no pocos problemas en la comprensión del mundo antiguo.

²⁹En Platón, op. cit., podemos encontrar que este término significa también “debilidad”, palabra cuyo significado nos remite a esa interpretación de la *catharsis* como purga o cura médica.

³⁰GOIMARD, op. cit., p. 44.

³¹BAILLY, Antoine: *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, Vigésimosexta Edición, 1963.

A diferencia de Jacques Goimard, que busca puntos de contacto entre tragedia y melodrama, Robert Heilman³² va a tratar de subrayar sus diferencias. Para Heilman, en la tragedia, aun matizando que no sólo es una forma literaria sino un aspecto de la vida³³, el personaje, enfrentado a su propia finitud, se muestra dividido, una división que implica elección y, por tanto, se ve obligado a actuar frente a la contemplación de las propias culpas o errores. La tragedia es, pues, activa, transitiva y lo que sucede procede del propio personaje que así hace víctimas a otros o a sí mismo. El melodrama, por contra, es pasivo, intransitivo, donde lo que ocurre procede de una carencia o una exterioridad y donde el personaje se convierte en víctima y cuyo conflicto no habita en él por no existir división alguna en su interior³⁴. Esta configuración “monopatética” del héroe trágico que contrasta con la configuración “polipatética”³⁵ del melodramático se corresponde con la demanda al público de juicios divididos -de difícil solución- y de juicios inequívocamente binarios, en uno y otro caso³⁶. En definitiva, para Heilman, en la tragedia el hombre se muestra dividido ya que el conflicto está en él, en su relación con la naturaleza del hombre, a diferencia del melodrama donde los problemas del hombre no parten de la urgencia de impulsos

³²en Robert HEILMAN: *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle, University of Washington Press, 1968.

³³Heilman observa que el término “tragedia” ha llegado a introducirse completamente en el lenguaje cotidiano, permitiéndonos describir cierto tipo de situaciones en las que está implicado el destino, lo inesperado de una desgracia como puede ser una muerte imprevista, donde utilizamos el adjetivo “trágico”.

³⁴Ibid., p. 28.

³⁵Ibid., p. 90.

³⁶Esta idea es defendida también por Wylie SYPHER en “Romeo and Juliet are Dead: Melodrama and the Clinical” en *Melodrama*, New York, D. Gerould (ed.) & New York Literary Forum, 1980. James Smith señala, por su parte, que tragedia y melodrama no pueden diferenciarse por sus estructuras dramáticas -en cuanto a la concepción del héroe no-dividido y dividido, respectivamente- sino que se trata de formulaciones alternativas, op. cit, p. 8.

irreconciliables sino del conflicto entre los hombres³⁷. El melodrama es una forma dinámica en constante mutación cuya unidad central es una dialéctica héroe vs. villano o héroe vs. naturaleza. Si el melodrama realza la acción social, es un espectáculo político, la tragedia realza la acción privada³⁸. De este modo, la conciencia del personaje trágico, en palabras de Michael Walker³⁹, es una conciencia más libre que la del protagonista del melodrama, menos autoconsciente pero conociendo perfectamente la diferencia entre lo bueno y lo malo. Hay, pues, una importante diferencia en el tono y la ideología de ambos.

Como ya señalábamos al principio de este epígrafe, no es nuestra intención agotar esta aproximación a la tragedia sino tan solo enunciar la relación existente entre tragedia y melodrama, y mostrar cómo, anteriormente al surgimiento del melodrama teatral -como primera forma estable de lo que se entiende por “melodrama”-, hubo una etapa en la que se produjo una evolución de la tragedia hacia el melodrama, en la que ambos convivían y llegaban incluso a confundirse. Pero si el melodrama mantiene una cierta relación ambigua con la tragedia, en lo que respecta al tono, el esquematismo del melodrama puede derivar en lo paródico como ha sido puesto de manifiesto por algunos autores. Lise Frenkel⁴⁰ señala que en el melodrama se observa un “glissement” de sentido desde lo natural hacia lo inverosímil. Las situaciones-límite, el maniqueísmo y lo imaginario del

³⁷HEILMAN, op. cit., p. 78.

³⁸Ibid., p. 95.

³⁹Michael WALKER: “Melodrama and the American Cinema” en *Movie*, nº 29-30, Verano 1982, p. 4-5. Esta idea es la que LANG, op. cit., pp 18-21, señala como diferencia fundamental entre tragedia y melodrama, una idea que no difiere mucho de la de HEILMAN, op. cit., p. 84. Incluso Laura MULVEY en “Notes on Sirk and Melodrama” en *Australian Journal of Screen Theory*, nº 3, Otoño 1975, p. 41, afirma que los personajes atrapados en el mundo del melodrama no tienen permitido poseer esta conciencia trascendente o conocimiento sobre el destino que el trágico sí percibe de algún modo.

⁴⁰FRENKEL, Lise: “Autour du festival de Bondy” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, Julio 1978.

melodrama son terreno abonado para la transformación paródica. Stanley Kauffmann⁴¹ observa que esto es especialmente cierto en el caso del cine. Hacia 1913, el sector de la industria del film estaba dividido en dos sectores: el del largometraje, dominado por melodramas -históricos, rurales, sentimentales, etc.-, y el del cortometraje que estaba fracasando a excepción de la comedia, a menudo parodias de melodramas muy bien conocidos por parte del público -es el caso Laurel y Hardy, Chaplin o Keaton-. Todos los actores de la época habían pasado por el melodrama teatral, auténtica escuela de aprendizaje actoral. Pero esta tendencia a la parodia se explica, sobre todo, por su anatomía común, el que ambos están contruidos sobre la base del miedo y el tratamiento de la violencia⁴², y en la necesidad de construir un armazón -la narración melodramática- donde sostener los gags. Y es que buen número de melodramas están regidos por la lógica de lo alegórico, del *kitsch*, que es hermano de la parodia, “puesto que ambos trabajan con esquemas (con rasgos relevantes y generalmente superficiales que producen un *efecto* particular)”⁴³. Este impulso satírico de la parodia ha sido puesto en relación con el carácter intertextual de la escritura en la cultura de masas, donde tiene un importante lugar el melodrama⁴⁴.

⁴¹KAUFFMANN, Stanley: “Melodrama and Farce: A Note on a Fusion in Film” en *Melodrama*, New York, D. Gerould (ed.) & New York Literary Forum, 1980.

⁴²Albert BERMEL en “Where Melodrama Meets Farce” en *Melodrama*, New York, D. Gerould (ed.) & New York Literary Forum, 1980, afirma que el punto de diferenciación del melodrama con la farsa / parodia es la disparidad del personaje con respecto a su entorno que en la parodia produce risa, mientras que en el melodrama produce miedo por la suerte del personaje. A su entender, el melodrama y la parodia, junto a la tragedia -que asimila al melodrama- y a la comedia constituyen una estructura dinámica en las que las cuatro facetas están actuando.

⁴³Esta cuestión ha sido estudiada por nosotros en otro lugar en relación con la literatura de Blasco Ibañez y sus adaptaciones al cine. Ver artículo escrito por COMPANY, J.M.; MARZAL, J.J.; RUBIO, S.: “Blasco Ibañez y el cine”, Capítulo Tercero de la *Historia del cine valenciano*, Valencia, Levante-El Mercantil Valenciano, 1991.

⁴⁴Ver SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche” en *Discurso*, nº2, Sevilla, primer semestre 1988, pp. 49-66.

De este modo, el melodrama parece ser el punto de encuentro entre tragedia y parodia, márgenes o límites superior e inferior del campo melodramático. Sin embargo, es necesario ahondar en la aproximación socio-histórica que buena parte de los historiadores de la literatura y el cine han tratado de trazar en el estudio del melodrama. Como veremos, el melodrama fue durante el siglo pasado el modelo espectacular dominante que determinará las características del cinematógrafo.

1.3. El melodrama y los sistemas espectaculares del XIX.

1.3.1. Antecedentes: el “melodramma” italiano.

Es un tópico, al hablar del melodrama, remitir al lector al origen etimológico del término para desvelar el significado de la palabra: *melo - drama*, drama con música. Pero además, *melos* tiene en griego diversas acepciones que no debemos dejar escapar: por un lado, significa miembro de una frase musical; por otro, canto rimado con arte (por oposición a *metron* que significa palabra versificada) y, finalmente, también puede significar palabra que se repite sin cesar⁴⁵. Uno de los rasgos principales del relato melodramático, como veremos, es su carácter serial, donde juega un importante papel la música que servirá para intensificar “la potencia emocional del drama”⁴⁶. El desarrollo melódico, con sus momentos de agitación y reposo, a través de la repetición de presencias y ausencias, hará de la música un elemento fundamental para la trama. El melodrama teatral que nace en el umbral de la revolución francesa hereda algunos rasgos esenciales de la ópera y el melodramma, sobre todo, en lo concerniente a la función de la música y su relación con la palabra.

⁴⁵BAILLY, *Dictionnaire Grec-Français*, op. cit.

⁴⁶Aquí empleamos la expresión que Jose Luis TELLEZ emplea en un artículo denso y fundamental titulado “Melo / Drama” en *Acerca del melodrama*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1987, p. 27.

Es en el siglo XVII cuando surge el llamado “melodramma”, generalmente atribuido a la influencia de los humanistas florentinos como Giovanni Bardi y Giulio Caccini, entre otros. La idea que esta escuela -Camerata- preconizaba era la necesidad de que el estilo en la música vocal debía ser la conjunción del sentido poético y el individual, la imitación de la palabra en el canto, como reacción a la escritura polifónica del madrigal. Se buscaba la libre expresión musical de las pasiones frente a las muy calculadas construcciones polifónicas. El modelo del cual partían fue lo que creían que era la recitación lírica de los griegos y romanos. Para ello, se trataba de desarrollar una síntesis de música y poesía, donde la voz declamada tuviera un nuevo brillo y relieve. Fernando Argenta⁴⁷ y la mayor parte de historiadores de la música consideran que el melodramma es el auténtico antecedente de la ópera. Es un tipo de espectáculo donde resulta esencial la puesta en escena y en el que la música no tiene autonomía, es esencial respecto a la expresión dramática. Una de las primeras composiciones melodramma es la *Reppresentazione di Anima e di Corpo, nuovamente posta in musica per recitar cantando* de Emilio de Cavalieri, de 1600. Este melodrama religioso, alternativa a los espectáculos profanos representados con motivo del carnaval, poseía vestuarios, decorados y una escenificación muy ricos. El nuevo estilo recitativo se caracterizaba por el variado cromatismo, las súbitas modulaciones de voz y los ornamentos expresivos que Claudio Monteverdi emplearía de forma sistemática.

El primer melodramma entero que se conoce es la “Euridice” de Peri (1600), en el que “el recitar cantando es profundamente musical”⁴⁸. Esta concepción de la música como modo de expresión de los personajes del drama no fue exclusiva, sin embargo, del melodramma. También la encontramos en los “masques” de la corte de Inglaterra, en las pastorales dramáticas de Della Viola o en los madrigales de Vecchi. Todos estos

⁴⁷Fernando ARGENTA et al.: *Concierto Barroco*, Fascículos nº 1-3, Madrid, Ediciones del Prado, 1992.

⁴⁸Ibid., Fascículo nº 2, p. 13.

espectáculos musicales del renacimiento tienen una concepción común de la música, donde comienza a haber un importante trabajo en la puesta en escena teatral. Como señala Román Gubern⁴⁹, además, en el melodrama, el texto no estaba sometido a la música, sino que gozaban de la misma importancia. Los temas solían ser mitológicos, basados en anécdotas que tenían como público a las cortes reales. La consolidación del melodrama será posible con la conquista del público burgués que hasta entonces había vivido de espaldas a estos espectáculos renacentistas. Dicha consolidación vendrá de la mano de Claudio Monteverdi. Este compositor emplea en sus óperas temas literarios donde el sentimiento expresado llega al público, con un tratamiento que buscaba la implicación de la audiencia. La recitación cantada de la ópera monteverdiana -como el *Orfeo* o *L'Incoronazione di Poppea* (1607)⁵⁰- se verá enriquecida por el empleo de interludios instrumentales que servirán de leit-motiv, asociado a espacios y situaciones diferentes que quedan así contrastados, y la intervención dramática de los coros que, como en la tragedia griega, son la voz del pueblo.

En opinión de Franco La Polla⁵¹ la ópera sufrirá una profunda transformación a lo largo del XVIII como consecuencia de la introducción del elemento social como parte de la visión burguesa del mundo, que progresivamente acaba convirtiéndose en el público más asiduo de este espectáculo. La ópera, en palabras de Téllez, “surge como espectáculo democrático (pagando) de la clase históricamente ascendente: esa burguesía

⁴⁹Román GUBERN: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974, p. 227.

⁵⁰En opinión de José Luis Téllez, el *Orfeo* de Monteverdi es la primera ópera que merece ese nombre (y cuya versión de Gluck de 1762, el *Orfeo ed Euridice*, significó para Rousseau la revolución del teatro musical y un cambio de sentido del espectáculo popular). *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), de este mismo autor, es considerada como una ópera narrada donde la declamación viene insertada entre polifonía, danza, episodios instrumentales y arias estróficas. Téllez llega a decir que *Il combattimento* es “verdadero teatro épico”, “suerte de cine mudo con banda sonora en directo”. Ver artículo titulado “Modernidad y transgresión” en *Babelia*. Suplemento cultural de *El País*, Madrid, 27 de noviembre de 1993, p. 25.

⁵¹LA POLLA, Franco: “Non è più tempo d'eroi, ovvero: Su alcuni limiti della macchina da presa, oggi” en *Cinema & Cinema*, Anno 10, nº 37, Octubre-Diciembre 1983, p. 44.

de gremios artesanales que derribará al viejo estado en 1789”⁵². En la evolución de la ópera puede observarse una progresiva sustitución de los temas mitológicos por otros de carácter más cotidiano, en la que “la moral burguesa se inviste del trascendental ropaje de lo trágico” y así la ópera acabará sublimando “la historia contingente para tornarla en texto mitológico, intemporal e inmóvil”. En la ópera del XIX veremos cómo “un protagonista proclamará su carencia (en el aria, equivalente dilatado del primer plano en cine), trasunto de la nostalgia histórica de una aristocracia a la que el público asistente ha reemplazado”⁵³.

Al principio de este capítulo señalábamos que Rousseau concebía el melodrama -que él veía perfectamente representado en su *Pigmalion* - como una ópera, pero donde la voz no cantada era declamada sobre un fondo musical⁵⁴. De hecho, era común en el siglo XVIII encontrar en el lenguaje cotidiano la equivalencia ópera=melodrama. Para algunos autores como David Grimstead⁵⁵ algunas óperas como el *Fidelio* de Beethoven o *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, de principios del XIX, representan perfectamente la síntesis del drama y la música, es decir, del melodrama. Hemos examinado hasta ahora una serie de formas espectaculares que son consideradas como antecedentes más o menos lejanos del melodrama cinematográfico, y antes del melodrama teatral, el vaudeville y buena parte de la novela decimonónica. Quizás lo más significativo del trayecto que estamos realizando es destacar cómo estas prácticas discursivas eran perfectamente coincidentes en el tiempo y no lineales. De este modo, paralelamente a la consolidación de la ópera como género musical burgués

⁵²TELLEZ, op. cit., p. 30.

⁵³Ibid.

⁵⁴Citado por James SMITH, op. cit., p. 2. Ver nota nº 13 de este mismo capítulo.

⁵⁵David Grimstead: *Melodrama Unveiled: Theater and Culture 1800-1850*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, p. 240.

surgirá un género literario de decisiva importancia en todo occidente: el llamado melodrama teatral.

1.3.2. El melodrama teatral.

La mayor parte de estudios del melodrama fílmico hacen mención del melodrama teatral como inmediato antecedente y fuente principal de sus rasgos principales. Elisabeth Cowie⁵⁶ y Franco La Polla⁵⁷ señalan que el melodrama cinematográfico debe al melodrama teatral su preocupación por la escenografía y la puesta en escena, que poseían una función simbólica donde el espacio mostrado era, muchas veces, una metáfora del estado de ánimo de los personajes. Hacia finales del siglo XVII, en los “espectáculos pobres” teatrales estaba prohibido cantar o bailar fuera de ciertos espacios o diálogos. De este modo, el teatro se convirtió en un espectáculo mudo: así nacieron la parada, el arlequín o la pantomima-ballet como formas de espectáculo en los que la mímica, los gestos y los números de baile se combinan con la música para representar una acción. Esta concepción teatral estaba siendo desarrollada, como hemos visto, en el melodrama operístico. Entre los antecedentes inmediatos del melodrama teatral, cabe mencionar la llamada “comédie larmoyante”, la “novela negra” y la pantomima, que trataremos más adelante⁵⁸. La comédie larmoyante aparece a principios del XVIII, como reacción al racionalismo y al teatro clásico, y se caracteriza por su “sensiblería moralizante y conservadora”⁵⁹, y la inclusión de temas domésticos y cotidianos. En opinión de Gubern, la novela negra, de gran importancia en el ámbito británico, puede ser considerada como precursora del drama romántico, y de este modo, su aportación al melodrama fue

⁵⁶COWIE, Elisabeth: “Putting into the Picture Melodrama’s Mise en scène”. Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, Julio 1992, pp. 15-16.

⁵⁷Franco LA POLLA, op. cit., p. 45.

⁵⁸Ver epígrafe 1.3.2.3. de este mismo capítulo.

⁵⁹Román GUBERN, op. cit., p. 229.

decisiva por lo que respecta al gusto por lo efectista, lo maravilloso, lo exótico y lo insólito y en lo concerniente al modelo de sensibilidad que produjo, con la introducción de un tipo de héroe romántico, “solitario y marcado por un destino superior”, en conflicto con un entorno social hostil⁶⁰. Progresivamente, las normas de representación teatral irán flexibilizándose, hasta la revolución francesa. Con la revolución, los teatros privilegiados como la Comédie Française o l’Opéra no tendrán más remedio que renunciar a emprender acciones legales contra las compañías pobres que representaban estos melodramas teatrales⁶¹, en los que música y palabra eran interdependientes, y donde la frase hablada era de algún modo anticipada y preparada por la frase musical⁶². En cualquier caso, nuestro examen del melodrama teatral -y de otros espectáculos del XIX- deberá servirnos para tratar de comprender mejor el melodrama cinematográfico, es decir, para desarrollar instrumentos de análisis con una aplicabilidad general, en la línea de Julia Przybos⁶³.

1.3.2.1. El teatro francés.

Sin duda alguna, el melodrama teatral francés es un punto de referencia obligado en todo estudio sobre el melodrama cinematográfico, radiofónico o televisivo. Su importancia es tan significativa que se ha llegado al punto de identificarlo como “el melodrama clásico”⁶⁴. De este modo,

⁶⁰Román Gubern afirma que la novela negra es identificada a menudo con la llamada “novela gótica”, en cuyo género destacan obras como *The Castle of Othronto* (1764) de Horace Walpole, el *Frankenstein* (1816) de Mary Shelley o el *Gaston de Blondville* (1802) de Ann Radcliffe, op. cit., p. 231.

⁶¹Jacques GOIMARD, “Le mot et la chose”, op. cit., p. 19.

⁶²Como indica James SMITH al referirse a la caracterización que hace Jean-Jacques Rousseau de su *Pigmalion*, op. cit., p. 1.

⁶³PRZYBOS, Julia: *L’entreprise mélodramatique*, Paris, José Corti, 1987.

⁶⁴La expresión es empleada por Peter BROOKS -y por sus muchos seguidores a los que hemos ido haciendo referencia- en *The Melodramatic Imagination*, op. cit., pp. 12-13.

cuando se habla de melodrama en general, se está hablando de una forma de teatralidad. Asimismo, Peter Brooks señala que este melodrama teatral francés consistía en un drama ético, de intensa emoción, basado en la lucha maniquea del bien y del mal, “un mundo donde lo que uno vive es visto en términos de y está determinado por las relaciones psíquicas más fundamentales y las fuerzas éticas cósmicas”⁶⁵.

El melodrama teatral, como han puesto de manifiesto Brooks y Przybos, era, ante todo, un espectáculo para el pueblo urbano. Para algunos, se trataba de un género “bastardo” que se burla del buen gusto y del buen sentido y que hace de la cita su principio compositivo. Los primeros melodramaturgos -Pixierécourt, Hubert, Caigniez, Ducange, etc.- pronto adquirieron “mala prensa” precisamente por producir muchas obras en poco tiempo, mediante la estandarización y ensamblaje de elementos diversos. Es lógico pensar, pues, que los artistas románticos -que alimentaron desde bien temprano el mito de la originalidad como Victor Hugo- pensarán que el melodrama se regía por principios contrarios al arte, que privilegia lo único e irremplazable. El sistema de producción del melodrama teatral nació con un alto sentido de la economía. En primer lugar, los decorados se fueron estandarizando para su reutilización en producciones futuras -lo que ayudó a crear un público y a definir más nítidamente este nuevo espectáculo-. En segundo lugar, la concepción de las tramas narrativas giraba en torno a la constante variación de una serie de temas y funciones actanciales recurrentes como la huérfana, la mujer abandonada, la víctima, los matrimonios secretos, el asesinato frustrado, el sacrificio, la traición, etc. Julia Przybos llega incluso a considerar al melodrama teatral como el auténtico campo de pruebas donde pudieron ser ensayados procedimientos industriales modernos, con la creación de sistemas de producción, exhibición y distribución, con el consiguiente desarrollo de estrategias de consumo y publicidad, tal y como haría cualquier empresa moderna.

⁶⁵Ibid.

Sin embargo, este clima democratizador de la cultura acaba convirtiendo al teatro en una arma de doble filo: por una parte, el melodrama teatral es un instrumento de subversión política, en el tono de la revolución social que estaba teniendo lugar en Francia pero, por otra parte, el melodrama teatral pronto se convirtió en un instrumento de propaganda cívica⁶⁶. El melodrama es, ante todo, una lección positiva que se propone ofrecer un modelo de familia y de sociedad que los espectadores deben imitar. Por tanto, los principales instrumentos de control social que el melodrama teatral utiliza son la religión, el modelo de familia patriarcal y el sistema de jerarquización social.

En la dramaturgia del melodrama teatral destaca la acción que aparece fuertemente estructurada, respetando dos de las tres unidades de la tragedia clásica: las unidades de acción y tiempo, no así la de espacio. Como señala Jacques Goimard⁶⁷, la unidad de tiempo responde a un deseo de “comprensión dramática” que implicará la inclusión de numerosos flash-backs. La unidad de acción divide la obra en tres actos que presentan una clara codificación: generalmente, el primer acto es dedicado al amor, el segundo a la desgracia y el tercer acto a la victoria o triunfo de la virtud y castigo del culpable, un desenlace que tiene lugar al final del acto, dilatando el tiempo y, de este modo, acentuando el dramatismo. Sin embargo, la acción del melodrama teatral no es simple: tras una exposición muy rápida - generalmente bajo la forma del monólogo- se busca una complicación de la acción jugando sobre la base de una casuística del azar, basada en permutaciones de identidad, sorpresas, etc. Así pues, el público perseguía en la historia una cascada de emociones fuertes, rapidez, brutalidad y violencia.

⁶⁶En este punto, Julia Przybos cita a Nassan EL NOUTY y su texto *Théâtre et pré-cinéma: essai sur la problématique du spectacle au XIX siècle*, Paris, Nizet, 1978, pp. 35-36, para quien las sociedades libradas a la violencia tienen a conocer un renacimiento de la vida teatral, donde el sistema social y ritual -preservado en el arte- no son más que dos válvulas de seguridad que sirven para controlar y canalizar la violencia. La puesta en escena de asesinatos y crímenes tiene el fin de evacuar la violencia desatada en la revolución. De ahí la función catártica del melodrama, que desarrollaremos en el próximo capítulo, epígrafe 2.2.

⁶⁷J. GOIMARD, op. cit., p. 25.

La puesta en escena también era muy importante en el melodrama teatral. Todo lo visual, los espectáculos ópticos y el decorado eran fundamentales. Goimard señala que era frecuente el empleo de carteles para anunciar los nuevos espacios donde iba a transcurrir la acción. Los decorados eran especialmente cuidados: debían ser exóticos y magníficos, además de verdaderos. Los efectos sonoros -truenos, tormentas, etc.- así como la música también eran muy importantes. De este modo, la puesta en escena buscaba crear, ante todo, un espectáculo verosímil.

En conclusión, cabe destacar que este tipo de estudios sobre el melodrama teatral francés, sobre todo en el caso de Jacques Goimard, van dirigidos a poner en paralelo este espectáculo con las características del cinematógrafo. Goimard llegará a decir incluso que “el melodrama, es prácticamente la totalidad del cine”⁶⁸. Sin embargo, hay que ser muy cuidadoso ante este tipo de afirmaciones ya que caemos en el riesgo de practicar un cierto teleologismo⁶⁹. A pesar de todo, existen numerosos puntos de contacto con buena parte del cine de los primeros tiempos, y con la caracterización general del llamado “cine mudo”.

1.3.2.2. La tradición anglosajona.

Existe un cierto consenso entre los estudiosos del melodrama teatral por lo que respecta al origen francés del espectáculo. Una excepción a esta

⁶⁸Ibid, op. cit., p. 33.

⁶⁹Tom Gunning también realiza un estudio de estas características sobre las obras teatrales de André de Lorde en un comunicación titulada “The Horror of Opacity: The Melodrama of Sensation in the Plays of André de Lorde” presentado en la *Melodrama Conference*, Londres, Julio 1992. Trata la etapa final del melodrama teatral francés que de Lorde representa con la producción de un centenar de obras entre 1901 y 1926, para el teatro del Grand Guignol. Son obras en las que prima el elogio de la modernidad y la evocación de sensaciones, así como la transgresión del orden moral. Gunning pondrá en paralelismo la obra de este autor con ciertos mecanismos del espectáculo cinematográfico, pero sin llegar a los extremos de Jacques Goimard, quien identifica ambas cosas sin matizar.

idea viene representada por Frank Rahill, quien subraya que el melodrama teatral es un fenómeno internacional en la Europa Occidental en el siglo XVIII, llegando incluso a decir que su penetración fue antes en las Islas Británicas que en el continente. Rahill sostiene que ciertas obras inglesas, representadas en las “patent houses”, en la Surrey Side del Támesis, fueron determinantes para el desarrollo del melodrama teatral inglés y también en Francia⁷⁰. No creemos que esta polémica sobre la nacionalidad del melodrama teatral sea muy fructífera. Por ello, recogiendo las tesis más generalizadas sobre éste, podemos convenir en el origen francés -aunque ciertamente no de un modo nítido, reconociendo cierta coincidencia en diferentes países- pero también en que el éxito del melodrama teatral será aún más claro en el ámbito anglosajón.

El melodrama victoriano se convirtió pronto en un patrón estándar de producción que tenía un gran éxito de público en Gran Bretaña. James Smith señala que buen número de obras de autores franceses fueron estrenadas en Londres con un nombre diferente, como el caso del “Coelina” de Pixérécourt que se estrenó en el Covent Garden en 1802 con el título “A Tale of Mystery”, adaptación realizada por Thomas Holcroft. Las adaptaciones eran traducciones más o menos libres al público de cada país. Es significativo el hecho de que el número de marcas musicales fuera mucho mayor en el caso de estas versiones inglesas, en consonancia con el gusto del público británico, que apreciaba especialmente la vertiente musical del melodrama. Así, es frecuente ver en el texto de la obra numerosas *cues* - marcas o indicaciones- sobre la música del tipo: “soft music”, “sweet and cheerful music”, “threatening music”, “music to express discontent and alarm”, “music of doubt and terror”, “confused music”, etc⁷¹. El tono de

⁷⁰Frank RAHILL en *The World of Melodrama*, University Park, Pa., Pennsylvania State University Press, 1967, p. 107, afirma que algunas obras inglesas como “The Conciuous Covers” (1722) o “The Haunted House” (1736) influyeron decisivamente en la llamada “comédie larmoyante”, antecedente inmediato del melodrama teatral francés. Estos premelodramas determinaron, además, la evolución de la pantomima hacia el melodrama teatral inglés.

⁷¹James SMITH, op. cit., p. 5.

estas obras gustaba de la exageración y de la espectacularidad de las situaciones. A continuación reproducimos el texto correspondiente a la publicidad de un melodrama de la época que Smith recoge en su estudio sobre el melodrama:

“THRILLING INCIDENTS! STARTLING SITUATIONS. ROBBERY AT THE MANSION! THE RAILWAY MURDER, THE PERILLS OF THE STEAM SAW MILL. False Denunciation! Arrest of the innocent! TERRIFIC LONG SWORD COMBAT! Terrific and Powerful Effects. LAKE OF TRANSPARENT ROLLING FIRE! THE SKELETON MONK! AFFLICTION AND REMORSE! The Suffering Wife, The dissipated Husband, and the Sick Child. Luke and the Seducer! TERRIBLE DEGRADATION OF AGNES! LADY HATTON LEADS A LIFE OF PIETY. ‘ARCHIBALD, will you not bless me before I die?’ ‘Give me back my Husband.’ WONDERFUL DENOUEMENT! The Rescue of Emma Deane. THE DEFENCE OF THE CONSULATE. ‘You may take my life -But you cannot take from me my Victoria Cross.’ TRIUMPH OF THE BRITISH FLAG OVER SLAVERY. The Real Murderer Discovered. CORNERED! THE LIBERTINE DESTROYED. DEATH BY POISON. JUDGEMENT OVERTAKES THE GUILTY! The execution. The Death Struggle! DESTRUCTION OF THE MURDERER BY THE FANGS OF THE FAITHFUL DOG. HOME SWEET HOME.”⁷²

⁷²Ibid., p. 6. La traducción de este texto podría ser la siguiente: “¡Incidentes emocionantes! Situaciones asombrosas. ¡Robo en la mansión! El asesinato del ferrocarril, los peligros del aserradero de vapor. ¡Falsa denuncia! ¡Arresto a un inocente! ¡Terrorífico combate de espada! Efectos terroríficos y poderosos. ¡Lago de transparente fuego rodante! ¡El monje esquelético! ¡Aflicción y remordimiento! La esposa que sufre, el marido disoluto y el niño enfermo. ¡Luke y la seductora! ¡Terrible degradación de Agnes! ¡Lady Hatton asume una vida piadosa. ‘Archibald, ¿no me bendecirás antes de mi muerte?’ ‘Devuelveme a mi marido’ ¡Magnífico desenlace! El rescate de Emma Deane. La defensa del consulado. ‘Puedes llevarte mi vida -Pero no puedes arrebatarme mi Cruz de la Victoria’. El triunfo de la bandera británica sobre la esclavitud. Descubierto el auténtico

Como puede apreciarse en estas breves líneas, lo que se vende al público es la acumulación de emociones fuertes muy diferentes y un entretenimiento asegurado durante cerca de dos horas. Este tipo de planteamiento publicitario será muy común en el contexto norteamericano, no sólo en la explotación teatral sino también en el caso del cine.

Nicholas Vardac⁷³ es uno de los estudiosos que más ha defendido la idea del melodrama teatral como antecedente inmediato del cine, particularmente en lo que respecta al sistema de escenificación. La tendencia general de las artes literarias del siglo XIX se dirigió, según Vardac, hacia la síntesis de los modos romántico y realista. De manera general, cuanto más romántico era el tema, más realista resultaba la puesta en escena. Vardac señala que el escenario teatral pretendía crear artificialmente lo que más tarde constituyó la esencia del cine: las imágenes en movimiento. Así pues, en el teatro tuvo lugar una tensión estética a lo largo de todo el siglo XIX consistente en el desarrollo de un realismo pictórico en la puesta en escena. Por una parte, los efectos empleados en teatro tendían hacia este realismo y la espectacularidad que al principio tenían un carácter convencional: el efecto de lluvia se conseguía mediante una máquina que más tarde pasó a ser agua real -aunque los actores estaban secos, lo cual indica cierta artificiosidad-; el fuego, mediante una preparación química que reproducía su color; el mar, en un principio, aparecía dibujado o en cilindros de olas, acompañado de su sonido característico; la iluminación de la escena se conseguía mediante el empleo de gas, una luz difusa que producía una bidimensionalidad espacial. La introducción de la electricidad hacia 1880 aportó una luz distorsionante

asesino. ¡Arrinconado! El libertino destruido. Muerte por envenenamiento. ¡El juicio desborda al culpable! La ejecución. ¡La lucha con la muerte! Destrucción del asesino por los colmillos del perro fiel. Hogar dulce hogar". Llama la atención el hecho de que en esta publicidad se nos ofrezca una información casi completa sobre el desarrollo de la acción, lo que elimina el componente sorpresivo del melodrama en detrimento de lo espectacular y efectista.

⁷³Nicholas VARDAC: *Stage to Screen: Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*, New York, Da Capo Press, 1987, Primera Edición de 1949.

que no se manejaba bien al principio y que iba en detrimento del realismo buscado. Finalmente, los decorados pasaron de ser pintados a ser sólidos - hacia 1837, la mayoría eran sólidos-, tratando de conseguir una puesta en escena tridimensional, con unas convenciones muy cercanas al cine.

Pero al mismo tiempo, el melodrama teatral -sobre todo en el ámbito anglosajón, en particular en los Estados Unidos- desarrolló toda una serie de técnicas para crear una continuidad narrativa. Una técnica frecuente en el cambio de escena consistía en fundir una escena con otra mediante cambios de luz, una técnica similar a los fundidos a negro y de negro del cine. También era muy habitual el uso de elipsis temporales, los flash-backs, la alternancia de escenas que tenían lugar simultáneamente en el tiempo y la estructura episódica de las obras teatrales, todo ello técnicas que serían cotidianas en cine, en opinión de Nicholas Vardac⁷⁴. Henry Irving, David Belasco y Steele MacKaye son tres dramaturgos y productores teatrales que Vardac estudia para mostrar cómo sus técnicas teatrales podrían ser consideradas como antecedentes inmediatos del cine.

Irving gustaba de la puesta en escena realista, mediante el empleo de decorados en tres dimensiones con atrezzo real. El tipo de obras que produjo fueron melodramas y espectáculos históricos como “The Bells” (1871), donde se fusiona lo fantástico, lo romántico y el realismo pictórico en la escenografía, o “Vanderdecken” (1878), basada en la leyenda del holandés errante, en cuyo prólogo se utilizó la linterna mágica para representar un barco fantasma en el fondo del decorado. El realismo de la puesta en escena era subrayado, además, por el uso de una música que ayudaba a hacer más espectacular la representación.

⁷⁴Vardac no reprime en absoluto su tendencia a poner en paralelo estas técnicas narrativas del melodrama teatral con las del cine. Sin embargo, a menudo estas afirmaciones exceden lo que sería simplemente una descripción del espectáculo teatral para pasar a ser sospechoso de practicar un teleologismo bastante peligroso, llegando a decir incluso: “The pictorial-cutting technique employed here -refiriéndose aquí a la estructura episódica del melodrama y al trabajo sobre el tiempo- apparently anticipated the work of both Porter and Griffith”, op. cit., p. 36.

David Belasco desarrolló su labor profesional como productor y manager, desde 1878 hasta 1915, de melodramas, espectáculos históricos y dramas domésticos. Entre sus técnicas de trabajo más frecuentes, se encuentra la exploración de la pintura de los diferentes temas de las obras, con el fin de copiarla en decorados, vestuario y atmósfera dramática⁷⁵. Los efectos de iluminación⁷⁶ eran muy importantes, sobre todo con la introducción de la electricidad, que permitió la creación de nuevas imágenes y cambios temporales sin cambios de decorado, mediante el control del color y de la intensidad de luz.

Por último, Steele MacKaye no fue un transgresor de las técnicas más tradicionales. Sus obras están llenas de concepciones cinemáticas: la trama se basaba, no en el diálogo, sino en la situación y reproducción mecánica de aspectos del decorado al tiempo que su éxito procedía de la explotación de valores externos a la producción como la escenografía, los movimientos de las masas, la acción espectacular, los cuadros vivientes, etc., todo ello en un nivel reproductivo y perfectamente integrado por la música. Por lo que respecta a este último aspecto, MacKaye comprendió la importancia del acompañamiento musical como elemento que podía acentuar por sí mismo el dramatismo de la obra. Una importante novedad que MacKaye introdujo para eliminar la distracción de la orquesta fue colocarla detrás del escenario, con el fin de reforzar la verosimilitud del espectáculo y favorecer que el espectador se sumergiera en la diégesis. Como afirma David Grimstead, “la

⁷⁵Las obras teatrales que Vardac escoge para ejemplificar el uso de esta técnica pictórica son “Passion Play” de Salmi Morse (1898), y también “A Good Little Devil” (1913), unas obras que fueron coétaneas al desarrollo del cinematógrafo, donde el género de la representación de la Pasión era bastante frecuente también en cine, como recoge Noël Burch en su *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987. La tendencia dominante en este tipo de obras es el realismo fotográfico.

⁷⁶Recientemente, se ha puesto de manifiesto la importancia de estas técnicas de iluminación teatral desarrolladas por David Belasco en el cine de Cecil B. DeMille en un artículo de Lea Jacobs titulado “David Belasco, Cecil B. DeMille et l'éclairage à la Lasky” en *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, nº 2, La cinémathèque française & Editions Yellow Now, Noviembre 1992. Como mostraremos en el Capítulo Sexto, estas técnicas de iluminación pueden ser reconocidas con mayor facilidad en el caso de D. W. Griffith, en el periodo que analizamos.

música ofrecía a menudo una vitalidad artística a la visión melodramática”⁷⁷ como antídoto de esta visión, muy centrada en un drama doméstico que revela una visión maniquea y democratizadora del conflicto humano y social⁷⁸.

Así pues, la música vuelve a aparecer como el elemento fundamental a la hora de caracterizar el melodrama teatral. Su importancia es decisiva para definir otra forma espectacular coetánea del melodrama teatral como es la pantomima.

1.3.2.3. La pantomima.

Si el paralelismo entre el melodrama teatral y el cine es frecuente entre los estudiosos del tema, la identificación de pantomima y cine -y en particular con el cine mudo- es casi unánime⁷⁹. Diderot define la pantomima como un espectáculo visual, que se concebía como un *tableau* pictórico. El antiguo drama era transitivo, se caracterizaba por tener una unidad de acción. La nueva dramaturgia que nace con la revolución francesa poseía un unidad intransitiva, donde la plasticidad escenográfica era fundamental en los momentos de tensión dramática. Román Gubern nos recuerda que el término “pantomima” se utilizó en los siglos XVII y XVIII para “designar los números de ballet de tema mitológico, en el que los intérpretes llevaban el rostro cubierto por una máscara”⁸⁰. Según Martin Meisel⁸¹, en la

⁷⁷David GRIMSTEAD, op. cit., p. 240.

⁷⁸Grimstead afirma que el melodrama muestra una visión feudalista pero en términos igualitaristas. Con ello quiere significar que las estructuras sociales del Antiguo Régimen no han sido del todo abandonadas y que éstas existen en el interior de la nueva sociedad democrática: el patriotismo, el honor, el amor, la defensa del débil -mujeres y niños-, etc., son valores aún más sólidos en el melodrama, como lo fueron en la tragedia y en la sociedad feudal.

⁷⁹Por desgracia, en la mayoría de casos no existe una clara argumentación de este paralelismo, como ocurre con el artículo de Marcel OMS “*Les enfants du paradis: la mutation cinématographique du mélodrama*” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, Julio 1979, p. 144, donde remite varias veces a esta equivalencia entre pantomima y cine mudo, sin justificarla textualmente.

⁸⁰Román GUBERN, op. cit., p. 232.

pantomima los diálogos apenas existían, ya que lo relevante eran los momentos de éxtasis, tras un enfrentamiento dramático o efecto espectacular. Algunos dramaturgos de la época como Percy Fitzgerald señalan que al teatro se iba a ver, no a escuchar, donde lo esencial era el efecto teatral producido. Cuanto más espectaculares eran estos efectos, mayor grado de realismo era conseguido⁸².

Parece ser que la pantomima es un espectáculo que se desarrolla pocos años antes que el melodrama teatral y va a extender su evolución paralelamente a éste. El patrón dramático básico de la pantomima era el desarrollo de una continuidad narrativa con una serie de imágenes, que correspondía a una serie de líneas narrativas alternadas. Se trata de un espectáculo que explotaba la fantasía y el efectismo de la puesta en escena. Como elementos principales destacan la magia con sus transformaciones, las trampas, las desapariciones, las extravagancias y sorpresas⁸³ como actores que volaban en la escena, por ejemplo, un tipo de recursos que aproximan a la pantomima al mundo del circo, del espectáculo de feria o de las variedades. La pantomima, además, poseía muchos valores comunes con el melodrama teatral: la insignificancia de los diálogos, la importancia de la acción física, la continuidad pictórica de una o varias líneas de acción, o el empleo de la música⁸⁴. Como obras más representativas de la pantomima, Nicholas Vardac señala “Arabian Nights” y “Aladdin”, de temas exóticos y donde se empleaban numerosos efectos en la escena. La música utilizada

⁸¹Martin MEISEL: “Speaking Pictures” en *Melodrama*, New York, D. Gerould (ed.) & New York Literary Forum, 1980.

⁸²Ibid., Meisel cita el texto de Percy Fitzgerald *Principles of Comedy and Dramatic Effect* (1870).

⁸³Nicholas Vardac, op. cit., p. 142, señala que no en vano Georges Méliès se debió inspirar fuertemente en la pantomima por su carácter ‘antinarrativo’ donde prima más la “trucalidad” -los trucos o efectos visuales- que la narratividad, como sostiene André Gaudreault en su texto “‘Theatralité’ et ‘Narrativité’ dans l’oeuvre de Georges Méliès” en *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Kincksieck, 1984.

⁸⁴Vardac, op. cit., p. 156.

procedía generalmente de fragmentos de obras muy conocidas por el público como algunas óperas de Verdi o Wagner, y también era frecuente el empleo de fragmentos instrumentales de obras de Beethoven o Tchaikovsky que solían ensamblarse con obras del cancionero popular.

Así pues, el gusto por lo pictórico y lo visual va a ser una constante en la concepción del espectáculo teatral melodramático. Esta inclinación por la representación realista no va a ser ajena al desarrollo de la escritura literaria durante todo el siglo pasado, como vamos a ver a continuación.

1.3.3. La novela decimonónica.

En opinión de John Fell⁸⁵, el melodrama fue producto de una sociedad urbana e industrial que demandaba unos temas que estaban de moda como el crimen, la exploración de tierras desconocidas o la aventura militar. La puesta en escena, la interpretación y los diálogos respondían a unos códigos de reconocimiento ante los que el espectador reaccionaba instantáneamente. A medida que esta escritura iba ganando terreno creció la necesidad de ir paulatinamente eliminando los “puntos muertos”, es decir, lo catalítico, en beneficio de lo nuclear⁸⁶. La novela decimonónica conoció un desarrollo paralelo al melodrama teatral y, desde luego, no fue ajena a las nuevas exigencias del público de un mayor realismo en las representaciones. Si en el melodrama teatral era fundamental la puesta en escena, es decir, todo lo visual, en la novela la técnica empleada más extendida fue “el escribir para los ojos”⁸⁷. Es éste un rasgo fundamental de toda la llamada “prosa

⁸⁵FELL, John: *El filme y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1977, p. 35.

⁸⁶Seguimos aquí la distinción acuñada por Roland BARTHES entre núcleos y catálisis en su artículo “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.

⁸⁷John FELL, op. cit., p. 37.

victoriana” que representan autores como Cooper, London, Galsworthy, Carroll o Dickens⁸⁸.

Este tipo de literatura fue poco a poco impregnándose de elementos visuales, en la lógica del naturalismo. Como técnicas más habituales encontramos la enfatización visual de la violencia; la ruptura del movimiento -con la consiguiente dilatación temporal- con el fin de reducirlo a sus más mínimos componentes descriptibles y así dar un deslizamiento continuado a la secuencia; la descripción tridimensional del espacio; la técnica del “congelamiento del cuadro” que tenía por objeto detener la acción un instante para presentar una escena de efecto especial; la presentación general del espacio antes de pasar a describir detalles; el establecimiento de líneas de movimiento dentro de la composición general; la descripción detallada de la reacción de los personajes ante determinadas noticias, privilegiándose así el rostro, etc. John Fell señala, además, que este tipo de escritura guarda un enorme parecido con el guión literario de cualquier filme contemporáneo. Todas estas técnicas literarias van a ser puestas en paralelismo con las cinematográficas⁸⁹ (el montaje analítico, la puesta en escena tridimensional del cine, la dilatación temporal como consecuencia de la fragmentación del espacio, el uso del plano de situación o *master*, el empleo del primer plano, etc.). La narración melodramática privilegia la acción que, para Fell, constituye la esencia del cine⁹⁰. Y es que el surgimiento de la narratividad

⁸⁸Sergei Eisenstein en su célebre ensayo “Dickens, Griffith y el cine en la actualidad”, publicado en *La forma del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1986, pone de manifiesto la importancia de las técnicas literarias de Dickens en la concepción fílmica de Griffith, por lo que respecta a ciertas técnicas de planificación y al montaje alternado.

⁸⁹En el artículo citado en la nota 43 sobre Blasco Ibañez y el cine, mostramos cómo su escritura reunía unas condiciones que favorecían su adaptación a la pantalla -lo visual de su técnica literaria- y el éxito entre el público del cine -por sus argumentos esquemáticos, la redundancia de situaciones y personajes, la importancia de la acción, etc.-. (p. 51)

⁹⁰John Fell pone de relieve en un artículo titulado “Melodrama, the Movies and Genre” en *Melodrama*, New York, D. Gerould (ed.) & New York Literary Forum, 1980, que la acción en el melodrama comparte el esquema característico de la causalidad naturalista, un desarrollo narrativo que se rige por la lógica causal de la acción que aparece perfectamente trabada. La ruptura de esta

cinematográfica está íntimamente ligado a las artes verbales (el melodrama teatral, pero también la literatura decimonónica) y a las artes gráficas del siglo pasado.

De este modo, esta técnica de escritura basada en la descripción visual del espacio no será exclusiva de la prosa victoriana o de la subliteratura⁹¹. La literatura naturalista no es ajena a esta concepción de la escritura como tampoco lo es de una determinada forma de entender el mundo que se corresponde con lo que Brooks llama “la imaginación melodramática”. El drama naturalista posee como centro de interés la “moral oculta”, el dominio de los valores espirituales enmascarado por la superficie de la realidad. Este ámbito de la moral oculta es perfectamente observable, en opinión de Peter Brooks, en autores como Honoré de Balzac o Henry James, una moral maniqueísta que es la base de la visión del mundo social “como el escenario de elección dramática entre alternativas moralmente elevadas y donde cada gesto, incluso los frívolos o insignificantes, puede ser visto como cargado del conflicto entre luz y oscuridad, entre salvación y condenación”⁹². En la prosa de estos autores encontramos sentimientos elevados, conflictos polarizados, amenaza, suspense, etc. que comparten la lógica del melodrama. Algunos estudiosos del melodrama como Michael Booth⁹³ o Eric Bentley⁹⁴ afirman que la estructura afectiva del melodrama nos trae la experiencia de los sueños, llegando a llamar al melodrama “el naturalismo

cadena causal irrumpe cuando hace su aparición la fatalidad, cuya presencia puede ser relacionada con la moral del melodrama, en la línea de Peter Brooks.

⁹¹El folletín comparte, como afirma Fell, algunos elementos con las primeras realizaciones cinematográficas: un público asegurado, una moralidad de clase media maniqueísta, géneros similares -dramas, aventuras, catástrofes, etc.-, argumentos y personajes sencillos y el ropaje del melodrama. Asimismo, era frecuente en el cine mudo la realización de episodios que se exhibían por entregas como ocurría con el folletín en los periódicos.

⁹²Peter BROOKS, op. cit., p. 11.

⁹³BOOTH, op. cit.

⁹⁴BENTLEY, Eric: “Melodrama” en *The Life of the Drama*, New York, Atheneum, 1967.

del sueño viviente”. Bentley y Booth destacan la afinidad del melodrama con el narcisismo infantil, su indulgencia autocompasiva, los estados emotivos grandiosos y la explotación de la condición infantil donde los pensamientos parecen omnipotentes.

Así pues, el melodrama constituye, en palabras de Brooks, las verdaderas condiciones de posibilidad de la novela de un Balzac o de un James. El melodrama ofrece un completo conjunto de signos teatrales, palabras y gestos donde la teatralidad se convierte en el substrato del arte de la escritura naturalista. Esta “escritura de la visibilidad” está directamente emparentada con el nacimiento de la narrativa fílmica. A pesar de ello, es conveniente destacar que el naturalismo no tiende a la técnica cinematográfica, como se empeñan en proclamar algunos autores⁹⁵, “sino a un determinado *modo de representación* en absoluto exento de contradicciones internas que, vehiculado por los primitivos del cine norteamericano, alcanzará su más perfecta aquilatación hacia 1914”⁹⁶.

Y es que el trabajo que estamos tratando de desplegar a lo largo de estos primeros capítulos es, precisamente, el de describir en qué consiste este modo de representación melodramático. El melodrama traspasa las fronteras de los diversos géneros literarios de los siglos XVIII y XIX y acaba convirtiéndose en una constante de las artes representativas de la cultura y sensibilidad decimonónicas. Un examen minucioso de esta sensibilidad melodramática no puede omitir el examen, siquiera breve, de otros espectáculos del siglo XIX, como pasamos a tratar a continuación.

⁹⁵Existen algunos trabajos que ejemplifican esta perspectiva de trabajo teleologista de un modo realmente notable. Es el caso de Anne-Marie BARON y su texto, de título muy elocuente, *Balzac cinéaste*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, así como el de Yves CHEVREL y su obra *Le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982. Gilles Deleuze señala las posibles relaciones entre la novela naturalista y el cine en un tono muy diferente, destacando el substrato cultural común que ambos comparten. Gilles DELEUZE: “Zola et la fêlure”, prefacio a *La bête humaine*, Paris, Ed. Gallimard / Folio, 1977.

⁹⁶Juan Miguel COMPANYY: *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1987, p. 16.

1.3.4. Otras formas espectaculares del XIX.

En este último epígrafe correspondiente al apartado dedicado al examen del melodrama en relación con los sistemas espectaculares del siglo pasado vamos a hacer un breve recorrido por algunos géneros espectaculares y sistemas discursivos que generalmente son tratados de una forma marginal en los estudios sobre el melodrama. Desgraciadamente, no existe mucha información sobre la mayoría de ellos. Por esta razón, nuestro examen va a centrarse en los considerados más representativos: la prensa y la ilustración periodística, el cómic, el vaudeville y un pequeño apartado donde prestamos atención a algunas artes visuales como la linterna mágica, que guarda una estrecha vinculación con la pintura prerrafaelita y el desarrollo de la fotografía.

Hasta ahora hemos prestado atención principalmente a la tradición musical y literaria. Sin embargo, como hemos señalado, en otros ámbitos también se manifestó el mismo modo de representación melodramático que hace referencia a un mismo tipo de sensibilidad. Esto es particularmente interesante en el caso de la pintura paisajista y de temas históricos de principios del XIX. Como consecuencia de la revolución industrial, occidente estaba sufriendo una profunda transformación de una sociedad rural a una urbana. La conciencia romántica se hará eco de la escisión hombre vs. naturaleza que se percibía como irreversible. La iconografía romántica de Blake, Friedrich, Piranesi o Turner, aunque con planteamientos diferentes, queda restringida a los paisajes, las ruinas y laberintos que transmiten la idea no sólo de la destrucción formal del sujeto -cuya escisión vive *trágicamente* - sino también la idea de la *sensación* de destrucción, como afirma Rafael Argullol⁹⁷. Aquí, el término que debe llamar nuestra atención es “sensación”, palabra que nos remite a la nueva sensibilidad que emerge en los albores del XIX. Nicholas Vardac insiste repetidamente en su tratado sobre las relaciones entre el melodrama teatral y el cine en la idea de

⁹⁷Rafael ARGULLOL, op. cit., p. 83.

que el melodrama representa una síntesis entre el romanticismo y el realismo: del romanticismo se toma este gusto por lo sensorial y la espectacularidad de la puesta en escena; del realismo, la vena mimética que conduce a la imitación de la naturaleza, a traspasar los límites de la propia representación. Quizás Delacroix sea uno de los pintores que mejor sintetice, en cierto sentido, ambas facetas, donde se combina el patetismo romántico de la acción dramática -en sus cuadros sobre la revolución- con la espectacularidad cinética de la puesta en escena que impacta al espectador y hace verosímil la representación. La escuela prerrafaelita inglesa, en la que destacan pintores como Rossetti, Hunt o Millais, es un referente más cercano aún en el desarrollo de las técnicas de representación teatrales en toda la segunda mitad del XIX, un estilo pictórico que reacciona contra el maquinismo y el materialismo imperantes⁹⁸. El paisajismo de Constable y la pintura “paraoficial” retratista, de modos bien diferentes, van a certificar la consolidación de este modo de representación realista.

El nacimiento y desarrollo de la fotografía tampoco será ajeno a esta consolidación del realismo, en el contexto del desarrollo industrial que protagoniza la clase burguesa incipiente. Como sucede en el caso del cine, la invención de la fotografía no puede considerarse como un hecho aislado sino como consecuencia de una tradición pictórica y de representación que se inicia en el Renacimiento. Peter Galassi⁹⁹ habla, en este sentido, de la existencia de una “pintura fotográfica” antes del surgimiento de la

⁹⁸Ernst GOMBRICH: *Historia del arte*, Madrid, Alianza Forma, 1979, p. 417. Martin Meisel señala la importancia de la composición pictórica de los prerrafaelitas por lo que respecta a la concepción del espacio en términos tridimensionales que, a su entender, influyó de algún modo en las técnicas de puesta en escena del melodrama teatral. Ver “Speaking Pictures”, op. cit.

⁹⁹Peter GALASSI: *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1981. En el Capítulo Cuarto hablamos de la importancia que tiene el modelo de representación renacentista, y la perspectiva artificialis, en el desarrollo del modo de representación dominante del arte occidental y, en particular, en el llamado “cine clásico”.

fotografía. Carl Chiarenza¹⁰⁰ señala que la escuela holandesa del siglo XVII presenta características formales que emparentan su pintura con la perspectiva y el gusto por el detalle propios de la fotografía. Algunos protagonistas del desarrollo de la fotografía, como Henry Peach Robinson, destacan la vocación pictórica de este medio; otros, como William Henry Fox Talbot, subrayan la vertiente más técnica y su cualidad de aproximación más objetiva a la realidad¹⁰¹. De este modo, desde los primeros años se dibuja una polémica que perdura hasta nuestros días entre dos tradiciones enfrentadas como son la fotografía considerada como documento y la fotografía como arte. La literatura decimonónica sufrirá una fuerte convulsión con la aparición de este y otros nuevos medios de expresión¹⁰².

El auge de los medios de comunicación escrita no fue ajeno a esta tendencia general en las artes. La prensa diaria y las revistas jugaron un papel clave en el proceso de modernización de la incipiente sociedad industrial. Se convirtieron en un instrumento muy importante de alfabetización de la población, especialmente en países como Estados Unidos donde había una fuerte inmigración de personas que desconocían la lengua inglesa. Como sucedió en el mundo del espectáculo teatral, en la segunda mitad del siglo

¹⁰⁰Carl CHIARENZA: "Notes on Aesthetic Relationships between Seventeenth-Century Dutch Painting and Nineteenth-Century Photography" en *One Hundred Years of Photographic History*, Alburquerque, Van Deren Coke (ed.) & University of New Mexico Press, 1975.

¹⁰¹ROBINSON: "Propósito pictorial en fotografía" (1869) y TALBOT: "El lápiz de la naturaleza" (1844-46) en FONTCUBERTA, Joan: *Estética Fotográfica. Selección de textos*, Barcelona, Blume, 1984.

¹⁰²Siempre sin ánimo de agotar estas cuestiones que, sin duda, son muy complejas, queremos señalar que el contexto positivista, en el terreno del pensamiento de Augusto Comte o, más tarde, con Emile Durkheim, es algo que contagió de "fiebre científicista", no sólo a las ciencias del espíritu, como consecuencia del éxito de las ciencias de la naturaleza, sino también a las artes del XIX y, sobre todo, al modo como se entendía el arte por parte de los propios artistas. Es ejemplar el caso de los escritores naturalistas que, como Zola o Flaubert, se veían a sí mismos como "científicos" que diseccionaban la realidad con cuyo material construían sus obras. Por otra parte, esta convulsión de la fotografía y de los medios de reproducción mecánica de la realidad sobre la literatura del XIX sólo es comparable con la convulsión producida en nuestro siglo por el cine y la TV, que han llegado a transformar profundamente la narrativa contemporánea.

pasado tuvo lugar un proceso de estandarización de estos medios de comunicación: numerosos periódicos y revistas van a utilizar fórmulas similares para atraer al público, a través de la subliteratura o folletín -y también de la literatura más “oficial”- cuyas obras serán publicadas por entregas; o de las revistas que publican relatos breves con argumentos e historias de corte melodramático¹⁰³. La ilustración periodística es un elemento susceptible de ser analizado en comparación con la sensibilidad melodramática a la que hemos aludido. Hemos mostrado que el melodrama teatral tiende progresivamente a una mayor espectacularidad y sensacionalismo. Los anglosajones hablan del “sensational melodrama” para significar un tipo de concepción escenográfica donde predomina la acción trepidante, la sorpresa y la espectacularidad. La prensa -y en particular, la ilustración periodística- también sintomatiza este fenómeno. La llamada “prensa amarilla” y el surgimiento del sensacionalismo reflejan un desarrollo tecnológico, económico y social, pero también un cambio decisivo en la forma de percibir la realidad. En opinión de Ben Singer¹⁰⁴, el nuevo entorno tecnológico y urbano creó una nueva textura de experiencia subjetiva como consecuencia de un mayor aislamiento del individuo. De este modo, Singer habla de la aparición de un “nuevo orden de estimulación sensorial” que él reconoce en el tratamiento informativo de los sucesos a través de la ilustración periodística. La nueva situación urbana con la aparición de los tranvías eléctricos y los coches es caracterizada de un modo muy efectista, mostrando al peatón como víctima de la vorágine del tráfico de la ciudad. También existía otro género dedicado a las caídas -accidentes, suicidios- desde los grandes edificios que se construían en la época. Las escenas para ilustrar noticias sobre atropellos tenían un tratamiento muy dramático y espectacular y, sin duda, despertaban el “morbo” del lector que así podía ver hasta el último detalle del accidente. Esta iconografía responde

¹⁰³El texto de John FELL, *El Filme y la tradición narrativa*, op. cit., desarrolla estas ideas con numerosos ejemplos.

¹⁰⁴En una comunicación de Ben SINGER que lleva por título “A New and Urgent Need For Stimuli: Sensational Melodrama and Urban Modernity” presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, Julio 1992.

a una cierta visión paranoica de la realidad -en palabras de Eric Bentley¹⁰⁵- y representa una proyección del miedo irracional ante lo incontrolable, una ansiedad compartida también por el espectáculo melodramático.

La historieta va a estar ligada al medio periodístico, desde su aparición. John Fell afirma que la “tira cómica” surgió como consecuencia de las guerras que Hearst y Pulitzer mantuvieron para lograr mayor venta de periódicos en la última década del siglo pasado. El cómic va a emplear técnicas narrativas y compositivas que más tarde serán frecuentes en cine: el tratamiento temporal -montaje alternado, flash-backs, elipsis, etc.-, la perspectiva, los movimientos cinéticos de encuadres y personajes, la subjetividad, etc., serán comunes a ambos medios¹⁰⁶. Todos los medios de comunicación vistos con anterioridad determinaron la configuración iconográfica y narrativa del cómic, donde asimismo se percibe esta sensibilidad dramática (quizás, aquí “melodramático” puede resultar excesivo) que es patente en la representación de situaciones y acciones físicas o psicológicas.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar el vaudeville, el music-hall y el espectáculo de feria, estrechamente vinculados al melodrama decimonónico. Se trata de espectáculos muy arraigados en las grandes y pequeñas ciudades de los Estados Unidos y Gran Bretaña. En estos tres tipos de espectáculos, la música va a jugar un papel fundamental. En opinión de Albert McLean¹⁰⁷, el vaudeville puede ser considerado como un patrón de significación social, un ritual de New Folk, que en el caso norteamericano se convirtió en un medio por el cual la experiencia de la emigración y la adaptación social fue objetivada y aceptada. Su diversidad es realmente muy amplia, desde el vaudeville católico y respetable al “variety-vaudeville”, que se representaba casi clandestinamente en recintos de dudosa

¹⁰⁵Op. cit., p. 202.

¹⁰⁶Tesis formulada por John FELL, op. cit.

¹⁰⁷Albert McLEAN: *American Vaudeville as Ritual*, Lexington, University of Kentucky Press, 1965.

moralidad. Las raíces del vaudeville norteamericano son sólo parcialmente europeas, por lo que respecta a su deuda con el melodrama teatral: sus fuentes principales hay que buscarlas en los entretenimientos itinerantes del XIX tales como el circo o las “troupes”, pequeñas compañías teatrales de actores que interpretaban cortos melodramas. El “vaudeville”, término de origen francés¹⁰⁸, era un espectáculo misceláneo donde convivían las canciones, los bailes, los monólogos cómicos, los acróbatas, los números con animales, etc. Las canciones que más sonaban eran las llamadas “coon songs”, baladas románticas irlandesas, que van a aparecer más tarde entremezcladas con temas musicales sinfónicos y operísticos en las composiciones musicales para cine. El vaudeville posee muchos puntos de contacto con lo que nosotros entendemos como espectáculo de variedades. Douglas Gomery¹⁰⁹ señala que el típico show de vaudeville poseía ocho actos de variedades. Estos actos tenían una duración de diez a veinte minutos y normalmente no guardaban relación entre sí. Como números importantes destacaban los tenores y sopranos de origen europeo que interpretaban arias operísticas famosas, lecturas literarias y, también, las llamadas “playlets” - versiones abreviadas de obras teatrales populares que recogían los momentos fuertes-. Paralelamente, el music-hall estaba mucho más centrado en los números de baile y de canto; poco a poco encontrará su espacio como género de teatro musical y llegará a tener un circuito de exhibición muy estable, en ciudades como Londres, Chicago o Nueva York. Los espectáculos de feria fueron, también, un género con una gran audiencia de público en la segunda mitad del siglo XIX constituida básicamente por las clases populares y que no atrajo a las clases burguesas. Si en el

¹⁰⁸McLean señala que consistiría originariamente en un sotry-line pastoral con interludios musicales, dirigido a audiencias educadas. Algunas hipótesis apuntan a que vaudeville procede de la expresión francesa “vaux de ville” que significaba “valor de la ciudad”. Otros autores señalan que la palabra procede de las Canciones “du Val de Vire”, desplegadas en Normandía por el párroco Olivier Basselin en el siglo XV y que fueron incorporadas en pantomimas y obras teatrales cortas, desde un punto de vista formal, las cuales tenían poca relación con el vaudeville decimonónico. Op. cit., p. 20.

¹⁰⁹GOMERY, Douglas: *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1992, pp. 13-14.

melodrama teatral, en el vaudeville o en el music-hall encontramos una red estable de salas de espectáculo con un empresariado muy motivado por el volumen de negocio que tales espectáculos generaban, los espectáculos de feria eran itinerantes y no disfrutaban de las mejores condiciones de exhibición¹¹⁰. Sin embargo, estos espectáculos de feria acogieron la exhibición de buen número de sistemas ópticos, entre los que destaca la linterna mágica, y, años más tarde, las primeras películas cinematográficas. La linterna mágica sufrió también una evolución hacia la complejización de las historias narradas, con acompañamiento musical, donde el principal elemento de atracción era la espectacularidad de las imágenes que eran concatenadas con la colaboración de un “explicador”, como sucedería en cine más adelante.

En definitiva, podemos concluir este gran epígrafe sobre los sistemas espectaculares del XIX y el melodrama señalando la gran importancia que todos ellos tendrán en el surgimiento y desarrollo de la narratividad fílmica. El cine es deudor de todas estas manifestaciones culturales que fueron coetáneas en el tiempo y que se entrecruzaron, llegando a confundirse en muchos casos. La espectacularidad, el realismo de la puesta en escena, el dramatismo de las situaciones -a través de la polarización moral del bien y del mal-, el fuerte componente emotivo y una nueva forma de percibir la realidad construyen un modo de representación que se corresponde con una “sensibilidad melodramática”. En el próximo epígrafe vamos a hacer una primera aproximación al melodrama cinematográfico, donde resuenan, ahora con más nitidez, todas las prácticas discursivas espectaculares del siglo pasado.

1.4. El melodrama cinematográfico.

No es nuestra intención, en este último epígrafe, agotar un tema tan amplio y complejo como es el del melodrama fílmico. Nos proponemos hacer tan sólo un examen rápido a una serie de elementos que caracterizan el

¹¹⁰John FELL, op. cit.

cine y que lo vinculan con el espectáculo melodramático, sin entrar en un análisis histórico exhaustivo que nos llevaría necesariamente a una gran dispersión. Vamos a procurar en lo posible evitar hacer referencias a títulos y autores concretos del campo del cine que exigirían una justificación, cuanto menos suficiente, de su utilización como ejemplos que, desde luego, rebasaría los límites de una tesis doctoral.

Es conveniente destacar, en primer lugar, que existe un consenso bastante unánime a la hora de considerar al cine como heredero directo de la narratividad melodramática, lo cual se muestra en las múltiples formas espectaculares examinadas anteriormente. Jacques Goimard llega a una conclusión tan rotunda como que “le mélodrame, c’est pratiquement la totalité du cinéma”¹¹¹. Su extenso artículo sobre el melodrama busca establecer un paralelismo entre el melodrama teatral y el cine, destacando una serie de puntos de unión que podríamos agrupar en varios apartados. Desde un punto de vista sociológico, el cine, como el melodrama teatral, es un arte para el gran público. Desde un punto de vista narrativo, las obras cinematográficas van a experimentar un forzamiento de la unidad temporal, con una complicación de la intriga y alargamiento de los filmes, donde el héroe ha visto reemplazada la *harmatia* por el malentendido como motor del relato. Finalmente, desde el punto de vista de la producción y la exhibición, el melodrama fílmico empleará las mismas técnicas que utilizó el melodrama teatral. Nicholas Vardac, así como John Fell¹¹², entre otros, muestran cómo desde muy pronto el cine va a tomar muy buena nota del sistema de producción, distribución y exhibición del melodrama teatral. La adaptación de melodramas teatrales y novelas decimonónicas bien conocidas por el público será una clave del éxito del nuevo espectáculo cinematográfico. Vardac señala, asimismo, que la extensión del melodrama en cine hay que fecharla hacia 1908, cuando la producción cinematográfica

¹¹¹Jacques GOIMARD, “Le mot et la chose”, op. cit., p. 33.

¹¹²Op. cit. No resulta extraño, a este respecto, constatar cómo algunas cadenas de salas de exhibición como la Loew’s, Inc. de la ciudad de Nueva York, cuyo momento de auge se sitúa entre 1918-1925, fue anteriormente una afamada compañía de vaudeville.

aumenta debido a la gran demanda del público. John Fell afirma que, de entre las diferentes tendencias coetáneas y contradictorias entre sí - adaptaciones literarias y teatrales, films de trucos, sueños, farsas, persecuciones, etc-, destacan como elemento común las convenciones narrativas y los signos visuales del melodrama, en las que se basaban la mayoría de las películas¹¹³ y que ofrecían una motivación a la estructura episódica de los films. Del mismo modo, es en el largometraje, cuya producción comienza, de un modo masivo, hacia 1913, donde se observa más claramente la adaptación del material romántico al que se le da un tratamiento realista, objetivo que coincide con el proyecto espectacular melodramático, en palabras de Vardac¹¹⁴. De hecho, el triunfo del cine se debe, en gran medida, a que la audiencia identificó, muy tempranamente, cine y teatro del XIX.

Maurice Roelens y Jean-Loup Bourget coinciden en afirmar que el cine mudo es un espectáculo subsidiario del melodrama. En opinión de Roelens, el cine mudo “procede de una interiorización del melodrama” y es la “la síntesis de ciertos elementos específicos del melodrama, extendidos al propio cine”¹¹⁵. Jean-Loup Bourget, por su parte, observa que el patrón

¹¹³John FELL: “Motive, Mischief and Melodrama: The State of Film Narrative in 1907” en *Film Before Griffith*, Los Angeles & London, J. Fell (ed.) & The University of California Press, 1983, p. 277.

¹¹⁴Nicholas Vardac pone de manifiesto cómo a partir de 1913, en el “feature film” se observa un estilo de interpretación más realista, de clara influencia pantomímica. Un ejemplo muy claro de esta tendencia se observa en el cine de Cecil B. DeMille, quien contrató a David Belasco, actor, director y productor teatral, como asesor de interpretación. David W. Griffith no necesitó del consejo de actores o productores teatrales ya que él tenía una experiencia dilatada en este terreno. Op. cit., pp. 216 y ss.

¹¹⁵Maurice ROELENS: “Mon ciné (1922-1924) et le mélodrame” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, Julio 1979, p. 202. En realidad, Roelens se hace eco de las ideas de Jean Mitry a este respecto, que van en la misma línea. Jean MITRY: “Le mélodrame” en *Histoire du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, pp. 593-627. Thomas ELSAESSER, como Mitry, afirma que “todo el cine mudo dramático -desde *True Heart Susie* a *Foolish Wives* o *The Lodger* - es melodramático” en “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama” en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas Press, 1986, p. 282. Publicado originariamente en *Monogram*, nº 4, 1972, p. 6.

narrativo básico del cine mudo, sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial, es el melodrama, alcanzando la etapa de madurez con la llegada del sonoro. Como ocurre en el espectáculo melodrama, “el cine mudo crea un lenguaje visual ligado orgánicamente a un acompañamiento musical”¹¹⁶. Bourget realiza una aproximación al concepto de melodrama fílmico, a nuestro entender, bastante insatisfactoria por varias razones. En primer lugar, Bourget cree en la posibilidad de poder plantear una definición del melodrama fílmico con pretensión de universalidad¹¹⁷. De este modo, todo film será un melodrama cuando aparezcan las siguientes características: la presencia de una víctima (mujer, niño, enfermo); la existencia de un acento sobre lo patético y lo sentimental; existencia de una intriga en la que intervienen circunstancias fantásticas (providencia); y, por último, donde se “recoja toda la gama desde el negro hasta el rosa”¹¹⁸ (sic). Es obvio que muchas películas del género western, aventuras o dramáticas cumplen con

¹¹⁶BOURGET, Jean-Loup: *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock / Cinéma, 1985, p. 21. En Bourget se observa una clara tendencia a practicar un cierto teleleologismo en su concepción de la historia del cine. En esta línea epistemológica, la introducción del sonido es considerada como un paso más -fundamental- en el proceso de avance hacia el cine como hoy lo conocemos. Por tanto, no debe resultarnos extraño que Bourget sitúe la etapa clásica del melodrama cinematográfico en los años treinta, algo muy discutible si atendemos al ingente número de melodramas fílmicos producidos en los años veinte donde otros “géneros” apenas tenían relevancia, si no era con relación al melodrama. Es importante señalar, además, que la comparación del cine de ambas décadas no resulta pertinente, en nuestra opinión, debido a que se trata de dos sistemas de representación bastante diferentes, el mudo y el sonoro, aunque normalmente sean agrupados dentro del mismo espectáculo cine.

¹¹⁷Jean-Loup Bourget matiza esta cuestión únicamente al señalar la existencia de diferencias importantes entre el melodrama fílmico norteamericano y el europeo. Devena DAKOVIC, en una comunicación presentada en la *Melodrama Conference* titulada “Metamelodrama: Europe and America (A Comparative Study)”, Londres, Julio 1992, como Bourget, afirma que el melodrama europeo nunca superó sus raíces teatrales y las premisas de la revolución francesa, mientras que el melodrama norteamericano ha creado un espectáculo de entretenimiento y evasión, buscando así la confortabilidad del espectador. Sin embargo, esta distinción que realizan ambos autores es bastante discutible ya que la tradición británica, por ejemplo, está muy vinculada con la norteamericana. Son planteamientos que resultan bastante frívolos al no tener en cuenta la gran complejidad de variables históricas y no preguntarse previamente sobre de la naturaleza del relato.

¹¹⁸Op. cit., p. 13.

estos requisitos, como el propio Bourget reconoce a lo largo de su obra, al emplear ejemplos que se acaban convirtiendo a menudo en contraejemplos. Como hemos señalado repetidamente, está por ver que pueda plantearse una definición del melodrama fílmico. En segundo lugar, existe una peligrosa mezcla -nunca suficientemente justificada- de consideraciones históricas, sociológicas y textuales que no aparecen convenientemente articuladas en el marco general de una teoría sobre el melodrama. El análisis del melodrama fílmico desde diferentes perspectivas de trabajo simultáneas -no jerarquizadas- le permite explicar el uso de determinadas técnicas de puesta en escena y narrativas. De este modo, Bourget, por una parte, señala como temas más frecuentes en el melodrama fílmico que, a su vez, proceden del teatral, clichés-situaciones -secreto y viudedad, enfermedad, identidad problemática, la familia y el espacio del hogar¹¹⁹, la diferencia de edad entre personajes, catástrofes humanas y naturales, y accidentes-, clases sociales, rituales -bodas, entierros- y la dicotomía Naturaleza vs. Cultura, una oposición fundamental que recorre el planteamiento filosófico del melodrama en general. Como estructuras narrativas recurrentes, Bourget cita el flash-back, la circularidad y el final feliz. En tercer lugar, Bourget habla de una estilística del melodrama fílmico que incluye cuestiones como los clichés-imágenes -el rostro de la mujer, la gestualidad, el vestuario, el mantel a cuadros, la mujer en la ventana y de un estándar del lenguaje clásico coincidente con el melodrama fílmico-, la música, el color, los movimientos de cámara, el tamaño del plano y los efectos de montaje. Finalmente, Bourget centra su atención en algunos autores como Franz Borzage, aunque en su texto ha citado cientos de títulos y directores de cine, que le sirven para

¹¹⁹Esta idea que Bourget apenas deja enunciada nos parece especialmente interesante para explicar la naturaleza de la composición textual de las relaciones de los personajes en el melodrama. Existe algún estudio que, tímidamente, analiza la familia como núcleo de la narración melodramática a través de una de las representaciones que le son más emblemáticas como es la arquitectura, el espacio de la representación. Roger McNIVEN en "The Middle-Class American Home of the 50s: the Use of Architecture in Nicholas Ray's *Bigger than Life* and Douglas Sirk's *All that Heaven Allows* " en *Cinema Journal*, Vol. 22, nº 4, Verano de 1983, realiza un análisis textual -muy limitado- del empleo de la arquitectura, en un sentido iconográfico, como locus de la familia de clase media que resulta muy significativo a la hora de examinar las relaciones actanciales. El autor concluye que, mientras que en Ray el uso de la arquitectura es conceptual, en Sirk este uso es expresionista.

ejemplificar los diferentes rasgos del melodrama fílmico. Como vemos, estos elementos son planteados de un modo puntual, pero nunca orgánicamente. No existe en Bourget una concepción clara sobre la naturaleza del relato fílmico, ni un intento de organizar adecuadamente los distintos apartados que trata. A pesar de todo, el intento de explicitación de algunas características formales del melodrama fílmico que Bourget realiza puede sernos de utilidad.

Una de las aproximaciones más interesante y completas al melodrama fílmico es la de Michael Walker¹²⁰. Este investigador caracteriza el melodrama fílmico a través de una serie de rasgos que contrasta, principalmente, con algunos films de D. W. Griffith posteriores a *Intolerancia*. De este modo, Walker señala que, por un lado, los personajes del melodrama fílmico son héroes, heroínas¹²¹ y víctimas que actúan

¹²⁰WALKER, Michael: "Melodrama and the American Cinema" en *Movie*, nº 29 y nº 30, Verano de 1982.

¹²¹La imagen de la mujer en el melodrama fílmico es otro de los grandes temas que han sido tratados con bastante recurrencia desde los postulados de la teoría feminista. Aunque en el próximo capítulo dedicaremos un epígrafe al estudio de esta perspectiva feminista, muy de moda en el ámbito anglosajón, no sería completa esta primera aproximación al cine mudo -que retomaremos con detalle en el capítulo quinto- sin hacer mención a algunas ideas clave. Leslie FISHBEIN en "The Demise of the Cult of True Womanhood in Early American Film, 1900-1930" en *Journal of Popular Film and TV*, Vol. 12, nº 2, y Molly HASKELL en "The Woman's Film" en *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Baltimore, Penguin, 1974, afirman que el elemento fundamental del cine mudo, cuya procedencia es inequívocamente el melodrama decimonónico, es la imagen de la mujer en tanto que demostración de virtudes tales como la piedad, pasividad y la domesticidad (Fishbein, p. 67). Haskell señala que el cine mudo explotó la tendencia de las mujeres norteamericanas a adoptar las modas que esta industria imponía, como el peinado o el vestuario. Sin duda, el Star-System contribuyó a construir esta imagen de la mujer norteamericana y el patrón conductual a alcanzar. Así pues, el cine mudo representa la síntesis del mundo moral victoriano y de una tendencia alegórica, que autores como D. W. Griffith o F. Borzage van a idealizar aún más. Haskell señala que la imagen de la heroína virginal, tan característica del melodrama teatral y cinematográfico, procede del espíritu romántico de la "mutual reverence", una conceptualización de la mujer que será utilizada repetidamente por la máquina propagandista hollywoodiense. De este modo, el planteamiento feminista -cuya aplicación al análisis fílmico hay que fecharla a principios de los setenta, todavía muy lastrada por la influencia de la sociología y el análisis histórico- partirá precisamente de la necesidad de denunciar la "gran mentira de la sociedad occidental: la inferioridad de la mujer" (Haskell, p. 1). Dentro de esta perspectiva, la

ciegamente y que carecen de conflicto interior. Por lo que respecta a los decorados, en cine éstos son más realistas y espectaculares, respondiendo a la tradición del melodrama teatral. Las estructuras y temas narrativos también coinciden en lo concerniente al privilegio del héroe, la fuerte identificación de la audiencia, la polarización de los personajes, el clímax, el papel de lo inesperado, el deseo como motor del relato, etc.¹²²: el cine norteamericano es resultado de esta traslación del melodrama teatral al cine, que de un modo significativo llevó a cabo D. W. Griffith. El clímax y suspense van a encontrar su máxima expresión en el “last-minute rescue” de Griffith. Finalmente, el tono moral del melodrama fílmico también coincide plenamente con la concepción general del melodrama espectacular del siglo pasado: el cine adoptará la vocación didáctica que el teatro tenía antes.

Así pues, el melodrama fílmico posee, como el melodrama decimonónico, una tonalidad muy compleja por tener múltiples caras y al fundir diversos espectáculos.

1.5. Recapitulación.

Hemos visto cómo existen numerosas aproximaciones al melodrama fílmico, a menudo contradictorias entre sí. Las posiciones enfrentadas oscilan entre aquellos que opinan que el melodrama “como categoría dramática nunca existió”, como Russell Merritt¹²³, y por tanto, el término es inconsistente, y otras posiciones, en el extremo opuesto, que afirman

mujer en el cine, como espejo que refleja la imagen masculina y de una época, será fundamental para comprender la cultura contemporánea, donde el espectáculo cinematográfico ha jugado un papel fundamental en cuyo interior se muestran las fuertes contradicciones de nuestra sociedad patriarcal.

¹²²Esta caracterización de Michael Walker completa la aproximación de David MORSE al melodrama fílmico en “Aspects of Melodrama” en *Monogram*, Vol. 4, 1972.

¹²³Russell MERRITT: “Melodrama: Postmortem for a Phantom Genre” en *Wide Angle*, Vol. 5, nº 3, 1983, pp. 24-31.

radicalmente la existencia bien nítida de este género, como Christine Gledhill¹²⁴. El desafío que nos hemos planteado, y que todavía está en pie, es alcanzar una posición coherente de equilibrio entre ambas posturas. Nuestro propósito ha sido, en este primer capítulo, realizar una primera aproximación diacrónica al concepto, integrando así numerosas posiciones que han basado sus estudios en un criterio comparativista y estableciendo paralelismos entre el melodrama fílmico y la tragedia, la ópera, el melodrama teatral, la novela decimonónica, el vaudeville, etc.

Al principio de este capítulo hablábamos de la “multidimensionalidad” del concepto melodrama, es decir, de la riqueza y ambigüedad semánticas del término. El concepto melodrama prácticamente nace con la revolución francesa y se extiende hasta nuestros días, traspasando medios de comunicación y diferentes épocas y autores. Partiendo de las consideraciones de Max Black¹²⁵, podríamos decir que el término melodrama es un “cluster concept”, un “grupo o racimo conceptual”, i.e., una palabra con varios significados que varían en función de las diferentes configuraciones de un rango de rasgos básicos, características o factores constitutivos. Ben Singer considera como factores constitutivos principales del melodrama la polarización bien vs. mal, el autosacrificio y sufrimiento de los personajes, la emoción y los estados de alta urgencia emotiva, el sensacionalismo y la mecánica narrativa no clásica del melodrama¹²⁶. Vicente Ponce¹²⁷, por su parte, caracteriza el melodrama

¹²⁴Christine GLEDHILL (ed.): “The Melodramatic Field: An Investigation” en *Home Is Where the Heart Is*, London, British Film Institute, 1987.

¹²⁵Max BLACK: “¿Cómo significan las imágenes?” en BLACK, GOMBRICH & HOCHBERG: *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1983.

¹²⁶Esta cuestión no es en absoluto clarificada por nuestro autor en su Comunicación “A New and Urgent Need For Stimuli: Sensational Melodrama and Urban Modernity”, op. cit., que presentó en la *Melodrama Conference*. Singer señala que la narración melodramática no sigue el patrón causalista del relato clásico, al introducir, con frecuencia, resoluciones extrañas a la lógica causal de relato, coincidencias, implausibilidad de dichas resoluciones, la presencia de un *deus ex machina* que fuerza un “happy end”, el papel de la fatalidad, etc. A nuestro entender, esta consideración debería ser matizada a la luz de textos particulares ya que, de manera general, la causalidad narrativa del relato clásico no está exenta de contradicciones y fisuras que un análisis textual no puede dejar de

fílmico destacando su fundamentación en lo redundante, en las propiedades metafóricas; la mirada del melodrama que denuncia la presencia de la herida y el rostro en primer plano como el espacio donde se despliega sintomáticamente dicha herida. De este modo, cada estudioso del melodrama establece su propia taxonomía de rasgos, a menudo en función de las obras literarias, televisivas o fílmicas de las que se sirve en su análisis.

Sin embargo, más allá de la flexibilidad y mutabilidad del melodrama, así como de la atomización en las diferentes aproximaciones a éste, que hacen muy difícil el intento de definirlo, hemos de destacar el fuerte componente autorreflexivo del melodrama, y su gran capacidad de despertar en nosotros preguntas acerca de la naturaleza de la narración en general. El melodrama resulta de la interacción de la moral, la estética y la *weltanschauung*, elementos que configuran su ideología. El examen diacrónico del concepto melodrama que hemos venido realizando a lo largo de este capítulo ha puesto de manifiesto la imposibilidad de definir, de un modo general, el melodrama pero, al mismo tiempo, hace pertinente el intento de definición de sus diferentes manifestaciones como el “melodramma”, el melodrama teatral, el melodrama literario, el vaudeville y el melodrama, etc. Tratar de encontrar un punto de equilibrio en la tensión entre el impulso que nos empuja a definir el melodrama en general y el que nos lleva a conformarnos con una caracterización de “lo melodramático” es el objetivo que nos proponemos alcanzar en el siguiente capítulo, a través de una aproximación textual al melodrama.

poner de manifiesto. Esta cuestión, entre otras, será debatida con atención en nuestro capítulo cuarto y, sobre todo, en la segunda parte de esta investigación.

¹²⁷Vicente PONCE: “Avatares del rostro” en *Acerca del melodrama*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.

CAPITULO SEGUNDO

HACIA UNA CARACTERIZACION TEXTUAL DEL MELODRAMA

Nos corresponde ahora, tras haber abordado el examen diacrónico del espectáculo melodrama, enfrentarnos a la caracterización sincrónica del mismo. Hemos señalado repetidamente que esta labor es bastante compleja debido a que existe un gran número de definiciones diferentes del melodrama en la crítica cinematográfica. Por ello, nuestra pretensión es tan sólo destacar aquellos *topoi* que, de un modo recurrente, sirven para caracterizar el melodrama fílmico que, a su vez, es identificado con el teatral o el literario. Y es que existe una cuestión que no hemos puesto de relieve hasta ahora: nuestro examen diacrónico del melodrama sólo lo es en cierto sentido, ya que la mayor parte de formas espectaculares que hemos examinado en el capítulo anterior no son, en absoluto, cronológicas, sino más bien coincidentes en el tiempo. Esto ocurre con el melodrama teatral, literario, el vaudeville, el espectáculo de feria, el melodrama fílmico e, incluso, con el serial televisivo, radiofónico o la fotonovela. Esta coexistencia de formas espectaculares complejiza, aún más, el grado de relaciones entre ellas, un nivel de vinculación intertextual que determinará, sin duda, nuestras consideraciones finales acerca del melodrama como forma espectacular. Trataremos de omitir, en lo posible, las referencias a obras o films puntuales, que son la materia concreta sobre la que contrastamos estas ideas, con el fin de alcanzar dos objetivos: por una parte, no caer en el error antes aludido de empeñarnos en elaborar una caracterización *cerrada* del melodrama, con una pretensión de universalidad, es decir, de validez universal para todo melodrama -en todo momento histórico y en todo lugar- y, por otra parte, no olvidar que esta caracterización del melodrama está al servicio del análisis de la obra fílmica

de David Wark Griffith de 1918 a 1921, que realizamos en la Segunda Parte de esta investigación. Por tanto, buscamos un encuentro y una síntesis de las diferentes perspectivas de estudio que, más adelante, explotaremos en mayor o menor medida. Nuestro examen de la cuestión partirá inevitablemente de la revisión de los principales planteamientos metodológicos en donde se ubican los diferentes estudios sobre el melodrama, situando en este panorama nuestra propuesta de estudio. A continuación procederemos a caracterizar textualmente el melodrama, mediante el estudio del *ethos* melodramático, la estructura de la narración melodramática, prestando especial atención a la música en el melodrama, y finalizaremos este recorrido con el estudio de la temporalidad y las estructuras deseantes que el melodrama moviliza. Insistimos, pues, en que no pretendemos cerrar en modo alguno la cuestión, sino introducir más variables que puedan enriquecer el debate acerca de la caracterización del melodrama.

2.1. Diversos planteamientos metodológicos en el estudio del melodrama.

Quizás, las perspectivas de estudio más extendidas entre los analistas del melodrama literario, fílmico o televisivo, sean la sociológica y la histórica que, a su vez, se sirven de consideraciones de carácter psicológico. Ambas posturas teóricas comparten una misma visión trascendente del texto, renunciando así al análisis inmanente del objeto de estudio. Buena parte de los trabajos examinados en el capítulo anterior se sitúan en esta línea metodológica, aunque algunos, además, se centren posteriormente en un análisis textual. Es el caso de los textos de Peter Brooks¹, Julia Przybos², Nicholas Vardac³, Jacques Goimard⁴, James Smith⁵ y Robert Heilman⁶, por

¹Peter BROOKS: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James and the Mode of Excess*, op. cit.

²Julia PRZYBOS: *L'entreprise mélodramatique*, op. cit.

³Nicholas VARDAC: *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*, op. cit.

citar los más significativos, quienes analizan el melodrama desde el punto de vista histórico, sociológico y psicológico con el fin de desentrañar la ideología del melodrama. Uno de los campos de trabajo donde está mejor representada esta perspectiva de estudio es en el análisis del llamado “subgénero melodrama maternal”, que se refiere a los melodramas fílmicos de los años cincuenta. Christian Viviani afirma, por ejemplo, que, a los tics propios del melodrama introducidos por Griffith como la dicotomía mundo urbano vs. mundo rural, la crítica de los prejuicios burgueses, etc. -algo que, como hemos visto, no procede de Griffith sino de los antecedentes espectaculares del melodrama cinematográfico-, debemos añadir uno muy importante como es el medio social de la acción. La mayor parte de estos estudios realizan un análisis de los principales temas que aparecen en el melodrama cinematográfico tales como la circularidad, la caída del protagonista, la mujer como víctima, el entorno familiar de la narración melodramática, etc., en la línea de los trabajos de Jean-Loup Bourget⁷, por citar uno de los más representativos. La construcción melodramática

⁴Jacques GOIMARD: “Le mot et la chose” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, op. cit. En esta misma línea de trabajo se encuentran los estudios de Pierre VIGIER “Le mélodrame social dans les années 1840” o René POLETTE “Mélodrame et roman-feuilleton sous le second Empire” en *Europe. Revue littéraire mensuelle*, Paris, nº 703-704, Noviembre-Diciembre 1987.

⁵James SMITH: *Melodrama*, op. cit. A menudo, estos estudios sociohistóricos inciden en cuestiones como los datos acerca de audiencias y salas de exhibición, que son importantes para entender la importancia del melodrama teatral, como en el caso de Smith, quien señala que hacia mediados de 1860, había unos 150.000 asientos entre todas las salas teatrales de Londres. Douglas Gomery en *Shared Pleasures*, op. cit., ofrece numerosos datos, todavía más espectaculares, referido al tema de exhibición cinematográfica.

⁶Robert HEILMAN: *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, op. cit.

⁷Su planteamiento metodológico, como decíamos en el capítulo primero, responde en el fondo a una perspectiva sociologista. Jean-Loup BOURGET: *Le mélodrame hollywoodien*, op. cit.; también otros artículos como “Aspects du mélodrame hollywoodien” en *Positif*, nº 131, Octubre 1971. Esta forma de trabajo implantó una auténtica moda, en sintonía con los estudios sobre el cine de géneros que floreció en los setenta, y que examinaremos en el próximo capítulo. En este contexto, el artículo de Emanuela MARTINI “La luce verde”, en *Cinema & Cinema*, Anno 10, nº 37, Octubre-Diciembre 1983, a propósito de los films de Sirk, sigue la línea impresionista marcada por Bourget.

descansará, pues, en el planteamiento de la ascensión social⁸, donde al final cada uno ocupará su lugar “natural”. El melodrama maternal que representan filmes como “Stella Dallas” (1925) de H. King o “Madame X” (1929) de L. Stone es una apología de la renuncia, el sacrificio y el desinterés, en una época -finales de los veinte y años treinta- en la que había una fuerte crisis económica y de valores que “hacía necesario movilizar todas las buenas voluntades sin prometer compensación inmediata”⁹, insinuando así la existencia de una relación política muy estrecha entre los estudios de Hollywood y el presidente Roosevelt, quien encontró en el cine un instrumento de control y manipulación ideológicos y de entretenimiento. El melodrama fílmico de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial se moverá en una tesitura muy similar, en opinión de Richard De Cordova y de David Rodowick. De Cordova¹⁰, partiendo de una perspectiva sociologista entremezclada con consideraciones psicoanalíticas¹¹, afirma que el conflicto generacional está en la base de un buen número de melodramas como “Home from the Hill” (1960) de V. Minnelli, “Splendor in the Grass” (1961) de E. Kazan o “Written on the Wind” (1956) de D. Sirk. El viejo orden, ligado al feudal, es reemplazado por uno nuevo que corresponde al ideal de la familia burguesa. Rodowick¹² destaca, por su parte, las

⁸Esta misma idea es subrayada también por Max TESSIER en “Le mélodrama, genre ou vision du monde?” en *Cinéma 71*, nº 161, Paris, 1975. Para Tessier, el melodrama es una forma espectacular que reacciona contra el clasicismo -cuya factura es sobria, pudorosa y austera- y se aproxima a lo barroco. El melodrama se convierte así en el trasunto de una transformación social que busca legitimar el nuevo orden social burgués.

⁹Christian VIVIANI: “Qui est sans péché? (le mélo maternal dans le cinéma américain des années 1930-39)” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, Julio 1979, p. 81.

¹⁰Richard DE CORDOVA: “A Case of Mistaken Legitimacy. Class and Generational Difference in Three Family Melodramas” en *Home Is Where The Heart Is*, Londres, C. Gledhill (ed.) & British Film Institute, 1987.

¹¹Estas consideraciones psicoanalíticas van dirigidas a subrayar cómo el melodrama puede entenderse como la expresión del inconsciente colectivo. No se abandona, pues, la dimensión sociológica del melodrama. Ver también Raymond BORDE: “Pourquoi le mélo?” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 4, Toulouse, 1971.

determinaciones sociales del melodrama donde la familia aparece como institución privilegiada¹³, como terreno abonado idóneo para cultivar conflictos. En la misma línea de Thomas Elsaesser¹⁴, Rodowick afirma que la popularidad del melodrama coincide con periodos de crisis sociales o ideológicas, como es el caso de la posguerra o la guerra fría. Otros autores, como Bill Nichols¹⁵ o incluso Noël Burch¹⁶ desde posiciones marxistas, se sirven del análisis sociohistórico del melodrama para desarrollar una argumentación en vistas a legitimar otro tipo de cine que, entre otras cosas, sea capaz de poner en jaque el modelo de representación burgués.

Esta línea de trabajo está muy relacionada, al menos de un modo embrionario, con la perspectiva feminista, que constituye una de las escuelas de investigación más importantes de los últimos años, bajo el nombre de “women’s films” o “women’s studies”. Como señalan M. A. Doane, P. Mellencamp y L. Williams, el propósito de la investigación feminista es “inestabilizar y dislocar los modos de producción del conocimiento que han mantenido tradicionalmente una jerarquía sobre las líneas de sexualidad y

¹²David RODOWICK: “Madness, Authority and Ideology. The Domestic Melodrama of the 1950s” en *Home Is Where The Heart Is*, Londres, C. Gledhill (ed.) & British Film Institute, 1987.

¹³Esta tesis es asimismo compartida por Roberto CAMPARI en “Vidor, Sirk, Minnelli” en *Cinema & Cinema*, Anno 10, nº 37, Octubre-Diciembre 1983.

¹⁴Thomas ELSAESSER: “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama” en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas Press, 1986.

¹⁵Bill NICHOLS: “Revolution & Melodrama. A Marxist View of Some Recent Films” en *Cinema (U.S.)*, Vol. 6, nº 1, 1970, que, con un tono de denuncia, critica duramente los efectos nocivos de los melodramas televisivos y de los films lacrimógenos hollywoodienses, y pone como ejemplo de cine alternativo filmes como “La guerre est finie” de Alain Resnais, o “Z” de Costa-Gavras.

¹⁶Noël BURCH: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1988. Burch se ocupa de estudiar, en esta obra, los orígenes del Modo de Representación Institucional que vincula al melodrama teatral y a la literatura decimonónica. Examinaremos con detalle su caracterización del film clásico en el capítulo cuarto, ya que entendemos que se trata de un tema muy relacionado con el melodrama fílmico.

clase diferentes”¹⁷. Esto implicará la deconstrucción de la “mirada patriarcal”, un elemento que preside los modos de representación occidentales y que se ve ejemplarmente representado en el llamado “cine clásico” o cine hollywoodiense. En efecto, los primeros trabajos feministas sobre el discurso fílmico, durante la década de los setenta, se proponen realizar una relectura del cine -como medio de comunicación más influyente e interesante donde poder efectuar este examen-, a través del análisis de las imágenes o estereotipos de la mujer -la virgen, la vampiresa, la buena chica o la prostituta-, como es el caso de Molly Haskell¹⁸. En general, se trata de estudios norteamericanos que proceden a menudo de la sociología y el periodismo político. Una segunda tradición que emerge a finales de los setenta es la que busca dar respuesta a la demanda de nuevas formas de representación radicalmente diferentes, para lo cual pasará por la crítica del modelo de representación clásico -masculino-, cuyo patrón narrativo es el melodrama fílmico, literario, televisivo o radiofónico. Geográficamente, esta línea de trabajo corresponde al ámbito británico, cuyos críticos proceden de la semiótica y el psicoanálisis¹⁹. Debido a la ausencia de películas realizadas por mujeres (ya que los medios de producción están bajo control masculino), los críticos feministas se volverán adeptos a “leer el grano”²⁰ del texto fílmico clásico. Ambas líneas convergen en el intento de poder

¹⁷DOANE, M.; MELLENCAMP, P. & WILLIAMS, L. (eds.): “Introduction” en *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, Los Angeles, American Film Institute Monograph Series, 1983, p. 5.

¹⁸Molly HASKELL: *From Reverence to Rape*, op. cit. Ver nota 121 del capítulo primero.

¹⁹Las plataformas empleadas por las feministas de esta segunda tendencia fueron las revistas *Screen* y *Camera Obscura*. Como se señala en la introducción “Feminism and Film: Critical Approach” de *Camera Obscura*, nº 1, 1976, el objetivo programático de la revista es reivindicar que las mujeres están oprimidas no sólo política y económicamente, sino también en las formas de pensamiento, significación e intercambio simbólico en nuestra cultura. La revista se propone el estudio teórico del cine desde una perspectiva feminista y socialista. Y es que el estudio del cine como práctica significativa contribuye a una comprensión de cómo la ideología determina y está determinada por el modo de representación (p. 3). El marco metodológico elegido es el de la semiótica y el psicoanálisis -entendiendo el inconsciente como un lenguaje estructurado-, y su perspectiva el análisis textual, considerando el texto como un proceso dinámico de producción de sentido, inscrito a través del amplio contexto de las relaciones sociales.

²⁰En palabras de las autoras mencionadas poco más arriba, p. 9.

determinar una temporalidad, un espacio y una subjetividad propios de la mujer, “un camino que les servirá para intentar reconquistar un territorio y des-marginalizar a las mujeres”²¹.

El principal reto que la perspectiva feminista asume es intentar definir qué entiende por “texto femenino”, es decir, “si se puede tomar `lo femenino´ como principio de organización textual, como característica del texto mismo”²². En la base de esta distinción, subyace la idea de una analogía entre sexualidad y lenguaje, de tal modo que “el discurso occidental hegemónico ostentaría las características `masculinas´ de visibilidad, orientación a una meta, etc.”²³. Así pues, el lenguaje femenino representaría la subversión del discurso clásico, enfrentando la pluralidad a la unidad, la apertura a la clausura narrativa, la heterogeneidad a la homogeneidad, la diferencia a la identidad, la ambigüedad a la univocidad significante. Partiendo de los presupuestos de la teoría del discurso, lo femenino responderá a una posición del sujeto, muy distante del sujeto cartesiano bien definido, que desafía las formas dominantes de relación entre textos y receptores. El feminismo como teoría del discurso se propone una crítica de los presupuestos epistemológicos de la razón occidental que, a nuestro juicio, estaría en sintonía con las teorías deconstruccionistas y el llamado “pensamiento posmoderno”. Vattimo señala que el proyecto filosófico ya no puede seguir defendiendo el proyecto de la Ilustración, ya que en nuestro mundo mass-mediático la distinción de sujeto y de objeto donde se forjó la noción misma de realidad ha perdido todo su sentido²⁴. Al mismo tiempo, la

²¹Ibidem, p. 10.

²²Ver Annette KUHN: *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 25.

²³Luce IRIGARAY: “Women´s exile” en *Ideology and Consciousness*, nº 1, p. 64. Citado por Annette Kuhn.

²⁴Gianni VATTIMO afirma en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986, que el proyecto ilustrado, identificado con la idea de modernidad -de corte racionalista, cuyos ideales son la crítica, el progreso o la idea de vanguardia en arte- está cerrado y carece de sentido, en contraste con la tesis que defiende Jürgen

necesidad de construir un nuevo discurso que efectúe una re-lectura y re-escritura de los textos masculinos ha llevado a buena parte de la crítica feminista a adoptar una perspectiva deconstructiva. Como señala Giulia Colaizzi “hacer feminismo es hacer teoría del discurso, porque es una toma de conciencia del carácter discursivo, es decir, histórico-político, de lo que llamamos realidad”²⁵. Esta autocomprensión del feminismo como teoría del discurso necesita de la deconstrucción como un procedimiento para leer y escribir de otro modo el texto de la cultura, lo que implica “un deseo de desplazar la orientación fundamental del discurso tradicional hacia su clausura”²⁶. El auge del pensamiento feminista coincide, además, con la llamada “crisis de los grandes relatos emancipatorios o especulativos”²⁷, es decir, el fin de la práctica de grandes narrativas que son esencialistas y monocausales.

Uno de los aspectos en los que más se incide desde la crítica feminista en el análisis del discurso fílmico es en los mecanismos de identificación

HABERMAS en “La modernidad, un proyecto incompleto” en *La posmodernidad*, Barcelona, Hal Foster (ed.) & Kairós, 1985, p. 35. Para Vattimo, la noción de posmodernidad nace con F. Nietzsche y M. Heidegger, para los cuales la historia no puede seguir viéndose como un “puro sucederse temporal” (p. 146) hegeliano, “un Aufklärung, de progresiva iluminación de la conciencia y de absolutización del espíritu” (p. 147). En segundo lugar, Vattimo encuentra sentido en el uso del concepto de “posmodernidad” para significar la imposibilidad de permanecer en una dialéctica de la superación, propia de la modernidad, es decir, en la que la modernidad se define como época de la superación, “de la novedad que envejece y es sustituida inmediatamente por una novedad más nueva, en un movimiento incesante que desalienta toda creatividad al mismo tiempo que la exige y la impone como forma de vida” (p. 146) -lo que alude a la lógica de la vanguardia, hoy en una profunda crisis-. Por esta razón, Vattimo señala que la única forma de superar el problema de la modernidad entendida como decadencia no será pensando en términos de superación, sino reconociendo el agotamiento del propio proyecto de la modernidad y planteando un nuevo proyecto. Habermas entiende esta perspectiva posmoderna como un proyecto neoconservador, ya que no entra en una crítica de los límites del capitalismo y del desarrollo científico y técnico.

²⁵Giulia COLAIZZI (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 20.

²⁶En Cristina de PERETTI: *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 131.

²⁷Una fundamentación extensa de estas ideas es desarrollada en la obra de Jean-François LYOTARD: *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 73-78.

narrativos. La identificación es un movimiento, un proceso del sujeto, a través del cual la personalidad se constituye. La dicotomía feminidad vs. masculinidad no se refiere a cualidades o estados del ser en la persona, sino a posiciones que se ocupan respecto al deseo. Algunos análisis fílmicos se centrarán en la deconstrucción de la articulación de la mirada²⁸ en cine que, sin duda, está relacionada con la identificación. El cine clásico, y el melodrama fílmico, se basa en la creación de unas expectativas de placer en el espectador que tienen que ver con la posesión de la mujer como objeto, tal y como ha sido puesto de manifiesto tanto en el caso del melodrama fílmico como del cine negro²⁹. Laura Mulvey, en "Visual Pleasure and Narrative Cinema"³⁰, uno de los artículos que más han marcado los estudios feministas desde la segunda mitad de los setenta hasta nuestros días, denuncia cómo esta posesión masculina responde a una mirada patriarcal de la que la mujer como espectador es víctima. Sirviéndose del psicoanálisis, Mulvey llega a mostrar cómo la mujer llega al placer visual sólo cuando logra identificarse con esa mirada masculina, que el melodrama fílmico hollywoodiense pone en juego. Como sucede con la psicopatología de la histeria, en el melodrama lo que está reprimido a nivel de la historia, a

²⁸Es el caso de los textos de Teresa DE LAURETIS: "Desire in Narrative" en *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 141 (Hay traducción castellana: *Alicia ya no*, Madrid, Cátedra, 1993); Janet BERGSTROM: "Enunciation and Sexual Difference" en *Camera Obscura*, nº 3 y 4, 1979; Annette KUHN: "Women's Genres" en *Screen*, Vol. 25, nº 1, Enero-Febrero 1984; Sandy FLITTERMAN: "Guest in the House (Rupture and Reconstitution of the Bourgeois Nuclear Family)" en *Wide Angle*, Vol. 4, nº 2, 1980.

²⁹Este es el objeto de estudio de textos como el de Ann KAPLAN: *Women in Film Noir*, London, British Film Institute, 1978; *Women and Film. Both Sides of the Camera*, New York & London, Methuen, 1983 o de Mary Ann DOANE: *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

³⁰En *Screen*, Vol. 16, nº 3, otoño 1975 (versión castellana de Santos Zunzunegui, *Placer visual y cine narrativo. Documentos de Trabajo*, Vol. 1, Valencia & Minnesota, Fundación Shakespeare / Instituto de Cine y Radiotelevisión / Department of Spanish and Portuguese, Universidad de Valencia / University of Minnesota, julio 1988). Otros textos importantes de esta misma autora son "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)" en *Framework*, nº 15, 16 y 17, 1986; "Melodrama In and Out of the Home" en *High Theory / Low Culture*, New York, Colin MacCabe (ed.) & St. Martin's Press, 1986.

menudo se manifiesta a través de la música o de la puesta en escena que queda identificado como exceso. En opinión de Tania Modleski³¹, en el melodrama fílmico lo que destaca es el trabajo sobre el tiempo que, en su dimensión femenina, y a través de la repetición, es histórico -porque sintomatiza la represión femenina-, mientras que la dimensión temporal masculina es identificada por ella con el tiempo obsesivo³².

Sin embargo, en nuestra opinión, a pesar de la ingente cantidad de literatura sobre cine desde esta perspectiva feminista, no se observa una adecuada articulación de las diferentes ideas y conceptos procedentes de múltiples disciplinas. Como decíamos anteriormente, la deconstrucción del texto clásico por parte de la perspectiva feminista tiene por objeto -para gran parte de la crítica fílmica feminista- sentar las bases de legitimación para la construcción de textos femeninos, alternativos al hegemónico. Este feminismo deconstructivo será próximo a los postulados posmodernistas, en la medida en que se propondrá la rescritura de la historia y una cierta negación del carácter histórico del texto. En el ámbito de la filosofía feminista contemporánea, existe una fuerte polémica entre el llamado "feminismo ilustrado" -que mantiene abierto el proyecto de la ilustración como algo inconcluso, en el marco del pensamiento de la Escuela de Frankfurt- y el "feminismo deconstructivo o posmoderno" -cuya opción afirma radicalmente "la muerte del hombre, la historia y la metafísica"³³-. A

³¹Tania MODLESKI: "Time and Desire in the Woman's Film" en *Cinema Journal*, Vol. 23, nº 3, Primavera 1984, p. 23.

³²Estas ideas están inspiradas en un artículo de Geoffrey NOWELL-SMITH: "Minnelli and Melodrama" en *Screen*, Vol. 18, nº 2, Verano 1977.

³³Así es como caracteriza Seyla BENHABIB la posición posmoderna, citando a Jane Flax. Desarrollado en su artículo "Feminism and Posmodernism: An Uneasy Alliance" en *Praxis International*, Vol. 11, nº 2, Julio 1991, p. 137. Esta autora se pregunta si se puede proclamar el fin de la historia y, al mismo tiempo, mantener interés por la emancipación de las mujeres y los ideales políticos. En el marco del feminismo ilustrado, Benhabib reivindica la idea de utopía y señala la imposibilidad, desde el feminismo, de evacuar la pregunta acerca del sujeto, lo que entra en manifiesta colisión con la proclamación, por parte del posmodernismo, de la "muerte del hombre". Por todo ello, esta autora señala que el feminismo es incompatible con el posmodernismo. Una descripción del estado de cosas en la polémica feminismo vs. posmodernismo la puede

nuestro juicio, la perspectiva feminista en cine, próxima en planteamientos al feminismo deconstructivo, tiene ante sí el reto de clarificar su status epistemológico ya que sufre una doble contradicción por lo que respecta a su posición ante “la muerte de la historia”: por un lado, un buen número de estudios fílmicos feministas siguen teniendo un tono marxista militante que, al menos, exige una explicación acerca de cómo se puede deconstruir el sujeto marxista que se define como histórico; por otro lado, en los estudios sobre el melodrama fílmico existe una constante apelación a las formas espectaculares melodramáticas decimonónicas, lo que al mismo tiempo significa un recurso a la historia. En cualquier caso, creemos que de esta perspectiva de estudio podremos incorporar buen número de reflexiones que así completarán nuestra aproximación al melodrama fílmico griffithiano.

Otra de las más extendidas perspectivas de análisis del melodrama es lo que podríamos llamar la “reducción emotivista”. La mayor parte de los autores examinados hacen referencia, en mayor o menor medida, a la importancia del componente sentimental y emocional del melodrama. Desde esta línea de trabajo, que casi siempre se halla entrecruzada con otras, se proclama la emocionalidad como núcleo de la experiencia melodramática. Quizás, la tentativa más radical de sentar las bases de esta metodología de trabajo se encuentra representada en Charles Affron³⁴, quien pretende desarrollar un modelo de respuesta afectiva al cine que explote las diferentes teorías de la identificación del espectador con el objeto artístico. El punto de partida es la constatación de que la narración melodramática se caracteriza por romper con todo lo relativo al “principio de realidad”, donde el deseo triunfa sobre el mundo. El sentimiento encuentra su anclaje en el texto melodramático a través del trabajo sobre la imagen -la mostración de la herida del personaje en primer plano-, en la composición musical, que según Affron “transmite y subsume el poder emocional del medio fílmico”³⁵ y en

encontrar el lector en Linda J. NICHOLSON (ed.): “Introduction” en *Feminism / Postmodernism*, New York & London, Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1990.

³⁴AFFRON, Charles: *Cinema and Sentiment*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

³⁵Ibidem, p. 23.

el hecho de que el melodrama fílmico es un espectáculo dirigido al entorno familiar. Esta emocionalidad se hace accesible al espectador, y esto nos parece bastante productivo, mediante la codificación de la mirada, como señala Bryan Crow³⁶: por un lado, las estructuras de poder en un film están afirmadas a través del control de la mirada; por otro, estas miradas, a menudo, nos implican en el film, transmitiendo información acerca del carácter de la relación entre los personajes; finalmente, esta mirada vehicula la información que el espectador obtiene del relato. Así pues, la mirada del personaje posee diferentes funciones en el relato fílmico: “juzga”, es decir, determina la focalización narrativa y el punto de vista; “implica”, establece un juego de complicidades con el espectador; “revela”, esto es, se instituye como elemento de control informativo; por último; “agrada”, es decir, transmite placer visual. A esta mirada del personaje, además, se corresponde la del espectador, con lo que se establece un juego dialéctico entre ambos niveles del que resulta la movilización del deseo. Sin embargo, esta perspectiva de estudio se encuentra con grandes problemas a la hora de justificar muchas de sus conclusiones que, por lo general, son impresionistas y no se apoyan en elementos textuales. A pesar de todo, creemos posible rentabilizar algunas cuestiones de esta perspectiva, como la articulación de la mirada, y la idea general de lo emotivo como proceso psicológico motivacional del relato melodramático.

Quizás, una de las perspectivas de estudio del melodrama que ha quedado más sumida en el olvido de la crítica es la que protagonizó la corriente formalista rusa en la década de los años veinte. En efecto, los formalistas rusos -concretamente, Balukhatyi, Tomashevsky y Piotrovsky³⁷-

³⁶CROW, Bryan: “The Cinematic & the Melodramatic in *A Woman of Affairs*” en *Wide Angle*, Vol. 4, nº 2, 1980.

³⁷Daniel GEROULD es el investigador que ha desempolvado esta perspectiva de trabajo, para casi todos muy desconocida, en un artículo titulado “Russian Formalist Theories of Melodrama” en *Journal of American Culture*, Vol. nº 1, Primavera 1978. Los textos que Gerould cita son *Poetics of Melodrama* de Sergei Balukhatyi, *French Melodrama of the Beginning of the Nineteenth Century* de Boris Tomashevsky y *Towards a Theory of Cinema Genres* de Adrian Piotrovsky. Viktor ERLICH, en

desarrollaron una teoría sobre el melodrama, a través del análisis inmanente de sus textos, que en muchos aspectos se acerca bastante a los estudios más valiosos de los últimos años. Esta línea de trabajo acerca del melodrama gozó de gran interés durante los primeros años de la revolución soviética ya que autores como Blok, Lunacharsky y Gorky afirmaban que los valores teatrales inherentes al melodrama y su fuerte didactismo lo convertían en el ideal del teatro popular para las masas en la sociedad revolucionaria. El melodrama, con su fuerte esquematismo, constituía un vehículo ideal de propaganda para cualquier ideología, cuya efectividad queda garantizada a través de la repetición. Boris Tomashevsky incide en cuestiones relacionadas con la génesis del melodrama teatral, y afirma que éste mantiene en lo básico el espíritu de la tragedia, aunque priorizando la acción física, en detrimento de la psicológica. Adrian Piotrovsky, por su parte, se ocupó del melodrama fílmico, destacando a D. W. Griffith como autor paradigmático del género. Piotrovsky pone de manifiesto la distancia existente entre melodrama teatral y fílmico. En el melodrama griffithiano hay una composición temporal fragmentaria, de “catástrofe-persecución-rescate”, que vuelve dinámico el espacio de la representación y, de este modo, acentúa el efecto emotivo. Finalmente, Balukhatyi señala que los temas, principios técnicos, construcción y estilo del melodrama están subordinados a un objetivo estético: la apelación de emociones puras e intensas. La tarea fundamental del “melodramaturgo” es “desvelar las pasiones” que constituyen la fuerza principal de las acciones de los personajes. Así pues, la teleología emocional del melodrama es manifiesta en los temas de las tramas, en el material proporcionado en la vida diaria y por las acciones de los personajes, en la construcción de una trama con cambios y sorpresas del story-line, en las situaciones afectivas, personajes, en sus monólogos. La teleología moral se refleja en el sistema de leyes de moralidad dualista que el melodrama enseña de un modo didáctico. Paralelamente, este autor habla de una serie de principios técnicos que rigen el desarrollo del relato melodramático: principio de relieve -todo queda bien subrayado en el

su texto *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974, hace referencia al trabajo de estos investigadores.

melodrama-, principio de contraste -a través de yuxtaposición de diferentes materiales-, y un principio dinámico -mediante técnicas de retardo de la acción, sorpresa o de ocultamiento de información a personajes y espectadores. Este análisis del melodrama teatral se completa con el estudio, desde un punto de vista inmanente, de los mecanismos de construcción narrativa, distinguiendo un nudo, prólogo, exposición, una serie de actos en el desarrollo y un epílogo, examinando algunas cuestiones como los títulos de los actos y de ciertas obras teatrales, distinción de niveles narrativos, funciones de los personajes, reversibilidad de los mismos, efectos, etc.

Como hemos visto, esta perspectiva formalista estaría muy cerca de los planteamientos del análisis textual. Nuestra caracterización del melodrama -en general- se moverá precisamente a la sombra de este tipo de análisis. Optamos, pues, por esta perspectiva de estudio que parte de la consideración de que una investigación de estas características debe tratar de hacer hablar al texto. Por esta razón, y al hilo de la información que hemos ido introduciendo, vamos a proceder, en lo que queda de capítulo, a realizar una integración de las diferentes ideas, tratando de organizarlas en torno a varios núcleos: el ethos melodramático, la estructura de la narración melodramática, la música en el melodrama y la cuestión de la temporalidad y las estructuras deseantes del melodrama. No tiene sentido aquí, a nuestro juicio, tratar de explicitar nuestra metodología de trabajo de una forma exhaustiva, dado que lo vamos a realizar más adelante en el capítulo cuarto, cuando hablemos de D. W. Griffith y la historia del cine. Es necesario recordar que lo que se analiza en esta tesis es un periodo de la producción griffithiana y, por tanto, no es centro de nuestro interés desarrollar una metodología de trabajo para analizar el melodrama en general, algo que, por otra parte, debe parecer a estas alturas una tarea harto difícil, y poco rigurosa. Nuestra propuesta se inclina, por contra, hacia la realización de un examen de los rasgos que caracterizan *lo melodramático* como modo de significación, distinción conceptual que, de este modo, explicaría la omnipresencia del melodrama en la cultura de masas, debido precisamente a la confusión que ha tenido lugar entre el “melodrama” y “lo melodramático” como procedimiento. El examen sincrónico del concepto

melodrama que pasamos a realizar a continuación, válido para el melodrama fílmico pero también para otras formas espectaculares del melodrama, tiene por objeto permitir su posterior contraste con los resultados del análisis textual que efectuamos de los films de D. W. Griffith.

Nuestra afiliación a la escuela del análisis textual, sin embargo, es el patrón de pensamiento en el que nos situamos, una perspectiva que es fruto del entrecruzamiento de diferentes tradiciones como el estructuralismo francés, la semiótica rusa e italiana, el psicoanálisis e, incluso, algunas aportaciones del lado del deconstruccionismo y de la hermenéutica³⁸. Precisamente, la metáfora empleada por el propio Derrida al hablar del sentido del trayecto deconstructivo nos parece la más afortunada para describir nuestro recorrido. Desde nuestra introducción, y a lo largo de todo el capítulo primero hemos insistido en la necesidad de subrayar la multidimensionalidad del concepto melodrama y la imposibilidad de dar una definición cerrada del mismo. Sin embargo, a continuación, en la parte final de este capítulo segundo, procedemos a realizar una síntesis conceptual de los principales rasgos que caracterizan “lo melodramático”. Es decir, negamos la posibilidad de definir el melodrama de una forma absoluta y, al mismo tiempo, en un momento dado de nuestro trayecto, restituimos *de facto* esta posibilidad. Como hemos puesto de manifiesto repetidamente, pretendemos deconstruir el concepto melodrama, lo que implica, retomando el sentido derridiano del término, la imposibilidad de abandonar la visión estructural, de emerger del “tejido melodrama”. “De-construcción”, es decir, un trayecto que busca des-hacer la estructura desde una posición que, al tiempo, reconoce la estructura -como cimentación, fundamento- y que camina junto a y desde ella. De este modo, el pensamiento deconstructivo

³⁸Sería terriblemente laborioso y tedioso hacer referencia a toda la literatura científica que nos sirve de marco metodológico en nuestra investigación. Por esta razón, creemos que esta brevísima alusión a estos movimientos puede bastar por el momento. A lo largo de la presente investigación, y particularmente al final del capítulo cuarto y en el quinto, iremos explicitando nuestros presupuestos epistemológicos que están en la base de nuestra investigación.

sólo es posible desde el reconocimiento estructural³⁹. De la misma manera, nuestro intento de deconstrucción del concepto melodrama parte, ineludiblemente, de una cierta idea apriorística de lo que es el melodrama⁴⁰. Por todo ello, nos vemos abocados a esbozar una caracterización (y no una definición -un poner límites o cierre al concepto-) del melodrama en términos adjetivos -de *lo melodramático* - y no sustantivos -del *melodrama*.

Por otro lado, hemos atribuido buena parte de las críticas a la mayoría de estudios sobre el melodrama a la falta de apoyos textuales de dichos trabajos que, frecuentemente, no hacen “hablar” al texto, sino que lo utilizan

³⁹Jacques Derrida hace esta reflexión al hilo de la comprensión de la Historia por parte de Hegel, quien manifiesta la imposibilidad de estar fuera y dentro de ella al mismo tiempo: “... La condición que yo *consideraría* sería la de salir, emerger del “tejido”. E, inmediatamente, tengo que decir: esa condición que yo *consideraría* sería la de morir. ¡En ningún momento tendré la posibilidad de *considerar* !” (Hegel: *La ciencia de la lógica*, cit. por Derrida) Jacques Derrida, por su parte, dice lo siguiente, a propósito de estas líneas de Hegel: “Hay, pues, el *tejido* vulgar del saber absoluto, y la abertura mortal del *ojo*. Un texto y una mirada. El servilismo del sentido y el despertar a la muerte. Una escritura menor y una luz mayor. De la una a la otra, y completamente diferente, un cierto texto. Que traza en silencio la estructura del ojo, dibuja la abertura, se aventura a tramar el “absoluto desgarramiento”, desgarrá absolutamente su propio tejido que se vuelve “sólido” y servil al ofrecerse de nuevo a la lectura”. En “De la economía restringida a la economía general (Un hegelianismo sin reserva)” en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 382. Nuestro desgarramiento del concepto melodrama vuelve, por las razones antes aludidas, a restituir y rehabilitar repetidamente el propio concepto. Y lo que resulta verdaderamente difícil es detenerse en la transición de uno a otro movimiento. Este constante movimiento doble hacia la de-strucción y hacia la re-con-strucción del concepto nos recuerda la noción de *claridad* wittgensteiniana, si se nos permite la metáfora, en su interpretación de las figuras ambiguas (como el pato-conejo), donde Wittgenstein habla del “fulgurar de un aspecto” (*dem Aufleuchten eines Aspekts*, *Investigaciones Filosóficas*, II, p. 447, Barcelona, Crítica, 1988). “El “ver como” pato y el “ver como” conejo se produce “de golpe”, no simultáneamente y sin que podamos percibir la transición entre uno y otro. (...) La claridad del segundo Wittgenstein es una claridad total, que lo ilumina todo, pero por un momento (...) El problema de la filosofía no será resuelto de una vez y para siempre, porque no existe “el ” problema, sino los problemas; la filosofía no descansará para siempre sino que encontrará su descanso cada vez que lleguemos, tras la perplejidad, a un estadio de comprensión (a una “dimensión interpretativa”, podríamos decir)...” Ver “Introducción”, p. 21, en Jacques BOUVERESSE: *Wittgenstein y la estética*, Traducción, Introducción y Notas a cargo de J. J. Marzal y S. Rubio, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1993.

⁴⁰Esta reflexión constituye el núcleo mismo de nuestra investigación sobre el melodrama como género y los géneros en literatura y cine que abordamos, por cuestiones de método, en el próximo capítulo.

como excusa para exponer sus diferentes tesis sobre el melodrama. También resultará paradójico que en esta exposición -que llamamos *textual* - de las características de *lo melodramático*, no hagamos referencia a textos concretos. La razón es, como hemos señalado anteriormente, que este examen sintético está al servicio del análisis textual que realizaremos en los capítulos quinto al octavo, sobre un corpus fílmico bien acotado. Así pues, esta aproximación a la noción de melodrama pretende ser trans-textual y trans-espectacular, al referir sus consideraciones a múltiples textos y a diversas formas espectaculares como el teatro, la novela, el cine, la televisión, etc. Esto quiere decir que no renunciamos en absoluto al análisis textual como procedimiento más adecuado, a nuestro entender, para el estudio del hecho fílmico. El formalismo nos parece una perspectiva de trabajo muy importante de cara al análisis del texto fílmico, aunque creemos que este análisis formalista no debe ser considerado nunca como un fin en sí mismo. Por el contrario, muchas veces aquello que el análisis no “dice” pero “muestra” -empleando la conocida metáfora wittgensteiniana- acerca de los mecanismos de movilización del deseo como motor de la narración, entre otras cosas, es lo que más nos interesa.

En nuestra caracterización de lo melodramático, comenzaremos examinando, en un nivel más teórico, próximo al pensamiento sociológico, el *ethos* melodramático para entrar a caracterizar, posteriormente, la estructura de la narración melodramática.

2.2. El ethos melodramático.

La primera consideración importante que cabe realizar sobre el melodrama decimonónico (en teatro, literatura y otros espectáculos), y sobre la que existe un amplio consenso, es acerca de su estrecha relación con la revolución industrial y social que tiene lugar durante todo el siglo XIX. Como pone de relieve Anne Ubersfeld⁴¹, en el melodrama se afirma el rol de

⁴¹Anne UBERSFELD: “Les bons et les méchants” en *Revue des sciences humaines. Le mélodrame*, nº 162, 1976.

la burguesía que desea legitimar su poder incipiente. La función ideológica del melodrama no está exenta de múltiples contradicciones. Por una parte, hemos visto cómo el melodrama moderno nace en los albores de la revolución francesa como una apropiación por parte del pueblo de su protagonismo y, en ese sentido, como su afirmación de identidad ante espectáculos de entretenimiento que nada tenían que ver con el mundo cotidiano del *Tiers-Etat*. Sin embargo, muy pronto el melodrama fue visto por la nueva clase social emergente -la burguesía- como un instrumento de control social muy valioso. Pocos años después del surgimiento del melodrama teatral que se improvisaba en todos los rincones de París, nos encontramos con un espectáculo bastante controlado a nivel de producción, distribución y exhibición, en el que el empresario burgués invierte al tratarse de un buen negocio lucrativo (como sucederá también cien años después con el cine, que pasó de una producción y exhibición precarias en entornos marginales como el espectáculo de feria, a recibir una independencia total y un desarrollo industrial, cuando el capital comienza a confiar en sus posibilidades económicas). Por otra parte, en el marco de una sociedad que está sufriendo un proceso muy fuerte de industrialización -traumáticamente, como Singer⁴² pone de manifiesto cuando nos habla de la sensibilidad fatalista del hombre moderno-, de un modo paradójico, el grueso de la producción melodramática exalta idealmente la sociedad rural que ya se percibe como distante e irrecuperable. Finalmente, vemos cómo esta nueva sociedad industrial crea un producto de consumo -de entretenimiento- que ideológicamente sostiene una concepción clasista de la sociedad de corte casi feudalista -con una exaltación de los mandamientos de Dios, del señor / empresario, del patriarca, de la institución familiar y de la jerarquización social⁴³-, donde “se exponen los peligros de la sociedad individualista de tipo capitalista”⁴⁴, lo que parece una flagrante contradicción con el propio proyecto de la nueva sociedad industrial. El auge del espectáculo

⁴²Ben SINGER, op. cit.

⁴³Julia PRZYBOS: *L'entreprise melodramatique*, op. cit., p. 64.

⁴⁴Anne UBERSFELD, op. cit., p. 194.

melodramático no puede ser explicado, es obvio, sin la apuesta firme del pequeño empresario burgués, quien realmente arriesgó su capital e hizo posible su expansión social y cultural, lo que viene a apoyar la idea de que el melodrama fue desde muy pronto controlado e instrumentalizado por el poder político y económico.

Sin embargo, no deja de ser llamativo el hecho de que esta transferencia de poder político sobre el espectáculo de entretenimiento se realizara de un modo tan sutil y poco traumático. Quizás, la clave del éxito en esta transferencia radique en el hecho de que el nuevo poder político seguirá alentando la ambigüedad entre lo sagrado y lo profano⁴⁵. Es decir, la nueva clase social ascendente, para afianzar su éxito, se vestirá de los atributos y del ropaje de trascendentalidad del antiguo régimen. A menudo, como sucede en la ópera, el drama burgués “sublimará la historia contingente hasta tornarla en texto mitológico, intemporal e inmóvil”⁴⁶. La carencia que proclama el protagonista será, de este modo, “un trasunto de la nostalgia histórica de una aristocracia a la que el público asistente ha reemplazado”⁴⁷.

El nuevo espectáculo melodrama cumplirá la función de cohesionar un nuevo proyecto social, político y económico, con el desarrollo de unos medios masivos de comunicación que, en la práctica, alcanzan un fuerte poder de unificación del deseo del público (algo que tendrá lugar no sólo en el melodrama teatral, sino también en el melodrama fílmico, televisivo, radiofónico e, incluso, en la fotonovela⁴⁸). Esta forma espectacular definió, por vez primera, lo que hoy entendemos por *público de masas*, un público al

⁴⁵En esta línea va la reflexión que realiza Maurice WILSON DISHER en su estudio *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and Its Origins*, London, F. Muller, 1949, pp. 13-14.

⁴⁶Jose Luis TELLEZ: “Melo / Drama” en *Acerca del melodrama*, op. cit., p. 29.

⁴⁷Ibidem.

⁴⁸Román GUBERN en *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, op. cit., también incluye esta práctica discursiva como heredera del melodrama decimonónico.

que se le ha generado la necesidad de consumir melodramas, nuevo ritual que se debe revivir regularmente de una manera repetida. De este modo, el melodrama y el rito -cuya esencia es lo sagrado- adquieren una afinidad funcional. Es Emile Durkheim quien, precisamente en el marco del pensamiento decimonónico, destacó cómo la “religión es una realidad eminentemente social. Las representaciones religiosas son representaciones colectivas que expresan realidades colectivas; los ritos son maneras de obrar que nacen solamente en el seno de grupos reunidos, y que están destinados a suscitar, mantener o renovar ciertos estados mentales de esos grupos”⁴⁹.

La ideología del melodrama es rastreable en lo que Brooks ha denominado la *moral oculta*, “dominio de los valores espirituales enmascarado por la superficie de la realidad”⁵⁰. La moral maniqueísta del melodrama es la base de la visión del mundo social como “el escenario de elección dramática entre alternativas moralmente elevadas y donde cada gesto, incluso el más frívolo o insignificante, puede ser visto como cargado del conflicto entre luz vs. oscuridad, salvación vs. condenación”⁵¹. Los sentimientos y tono elevados, el gusto por la hipérbole, los conflictos polarizados, etc. constituyen el cuerpo de lo ético. La naturaleza del melodrama es, en cierto modo, esquizoide, dado que, por una parte, su vocación es conservadora en la medida en que trata de reconciliar al hombre con su sociedad y afirma la ley y la moral vigentes como algo necesario; por

⁴⁹Emile DURKHEIM: *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 40-41. De estas ideas eran plenamente conscientes los ideólogos de la revolución soviética, quienes vieron en el melodrama un instrumento de gran valor para la propaganda y el control políticos. Alma H. LAW en “*The Two Orphans in Revolutionary Disguise*” en *Melodrama*, New York, D. Gerould (ed.) & New York Literary Forum, 1980, nos recuerda un buen ejemplo de esta práctica propagandística a través de la puesta en escena del conocido melodrama teatral *Les deux orphelines* (1874) de Adolphe Dennery y Eugène Cormon y que fue adaptado por Nikolai Gorchakov y Pavel Markov en Moscú, a petición de Stanislavsky. Esta obra sensiblera fue transformada en obra política, dando especial importancia a las escenas de masas, posiblemente inspiradas en la adaptación de D. W. Griffith de 1921.

⁵⁰Peter BROOKS: *The Melodramatic Imagination*, op. cit., pp. 4-12.

⁵¹Ibidem.

otra parte, el melodrama también es -en contadas ocasiones- un grito de protesta y reivindicación del bienestar, abriendo así una brecha en el orden social⁵². El melodrama es, de este modo, un “lamento de sumisión” que toma del drama burgués la cotidianeidad como espacio privilegiado del conflicto, y de la tragedia el principio del *destino trágico* -la fatalidad, providencia, ley de Dios, la ley natural, etc.- contra el que es imposible luchar, y ante el cual sólo cabe la resignación⁵³.

Este sentimiento de resignación que, a menudo, alienta el melodrama -en cualquiera de sus formas-, está vinculado con el cristianismo como código de visión de mundo⁵⁴. Este código de moralidad se ha ocupado en enfatizar los sentimientos interiorizados privados, de carácter puritano y pietista⁵⁵. La privacidad y el individualismo constituyen el nuevo (quizás no tanto nuevo como claramente marcado) orden que define el universo de relaciones sociales del hombre contemporáneo. Es inevitable relacionar el *ethos* melodramático con el *ethos* económico-político del que habla Max Weber cuando afirma la estrecha vinculación -la *relación causal* - de “la ética racional del protestantismo ascético” con el auge del capitalismo⁵⁶. No en vano, el espectáculo melodrama experimentará su apogeo en el mundo anglosajón, Gran Bretaña y Estados Unidos, de religión mayoritariamente protestante.

⁵²Olivier EYQUEM: “Un mélo familial des années cinquante: There’s Always Tomorrow de Douglas Sirk” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, julio 1979.

⁵³Román Gubern, op. cit., p. 244, hace suya la consideración de Arnold Hauser, en su *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. II, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 98, sobre el melodrama como forma popularizada o corrompida -o *kitsch* - de la tragedia.

⁵⁴Michael WALKER: “Melodrama and the American Cinema” en *Movie*, nº 29, y nº 30, Verano 1982, p. 29.

⁵⁵Thomas ELSAESSER: “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama” en *Film Genre Reader*, Austin, Texas & B. K. Grant (ed.), 1986, p. 280.

⁵⁶Max WEBER: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1969, p. 18.

Nos hallamos lejos de un modelo de sociedad con un sentido de totalidad. Por el contrario, la nueva unidad del tejido social será la familia, espacio privilegiado donde desarrollar los conflictos melodramáticos y que, en el melodrama, se convierte casi en una forma platónica, en un modelo a alcanzar, con un valor ideológico de primer orden⁵⁷. No obstante, el nuevo modelo político -la democracia- atravesará las tramas melodramáticas: no en vano, el amor es el gran sentimiento protagonista que es experimentado del mismo modo por todas las clases sociales⁵⁸. La naturaleza *democrática* del melodrama también se traduce en la legibilidad de sus representaciones. Este principio de legibilidad de los signos en el melodrama garantiza una gran eficacia comunicativa en la que los personajes, por ejemplo, asumen roles o funciones primarias que expresan condiciones psíquicas básicas⁵⁹.

El impulso melodramático establece una norma, una forma y una estructura que es **reconocible** y, por ello, **reproducible**. Su reconocibilidad nos remite a los diferentes niveles de lo que llamaremos **estructuras de reconocimiento** -iconográfica, actancial, espacial, narrativa y musical- que pasamos a examinar y a definir en el próximo epígrafe y que, invariablemente, aparecen de un modo repetido, serializado, en la mayor parte de melodramas teatrales, literarios, fílmicos o televisivos. Su reproductibilidad nos remite a la idea del melodrama como visión de mundo -*weltanschauung* - que refleja las contradicciones de la modernidad y la fractura de un orden de la experiencia que, de este modo, es cuestionado⁶⁰. Las estructuras deseantes que el melodrama moviliza presentan, asimismo, un mecanismo ideal para la reproducción de las condiciones de producción.

⁵⁷Kenneth MacKINNON: "The Family as Platonic Form in 50s Melodrama". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.

⁵⁸David GRIMSTEAD: *Melodrama Unveiled: Theater and Culture 1800-1850*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, p. 220.

⁵⁹Richard MALTBY: "The Social Evil, The Moral Order, and the Melodramatic Imagination 1890-1915". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.

⁶⁰Robert LANG: *American Film Melodrama*, op. cit.

La promesa de una gratificación (a menudo sexual, que puede entenderse como metáfora de consumo al convertir a la mujer en objeto de deseo, dentro de un esquema patriarcal) pone en marcha un deseo que se funda sobre la idea de ausencia o falta de posesión de dicho objeto, lo que provoca un patrón conductual repetitivo que podría aplazar su satisfacción y así estimular nuevos actos de consumo. De este modo, el espectáculo y la narrativa melodramáticos están al servicio de la estimulación y construcción del deseo de la audiencia, un deseo por los objetos que aparecen en la pantalla cinematográfica o por determinados desarrollos narrativos o representaciones que identificaremos como estructuras de reconocimiento.

A continuación, siguiendo el trayecto que nos hemos marcado, vamos a estudiar más de cerca los principales elementos narrativos que son susceptibles de aparecer en la narración melodramática, donde se manifiesta este *ethos* melodramático que acabamos de examinar.

2.3. La estructura de la narración melodramática.

Podemos afirmar que, del examen realizado a lo largo del primer capítulo, se puede inferir una topografía común del melodrama, es decir, una serie de rasgos comunes que pueden constituir, quizás de un modo suficiente y aunque no necesario, lo melodramático. Proponemos introducir, a la hora de trazar ese gráfico, un marco conceptual que permita, de algún modo, articular los diferentes rasgos que pueden llevarnos a considerar una obra teatral, una película o una serie de televisión como melodramáticas. En nuestra opinión, este marco conceptual podría ser el de la *anagnorisis* aristotélica, cuyo equivalente platónico es la *anamnesis* : nos referimos al reconocimiento que, en nuestro caso, tiene un valor estructural de cara a la determinación del tipo de relato con el que el público y el crítico se enfrenta. Terence Cave subraya la potencia explicativa del concepto de reconocimiento a la hora de explicar el funcionamiento textual de cierto tipo de narraciones⁶¹.

⁶¹Terence CAVE: *Recognitions*, Oxford, Clarendon Press, 1988. En este texto, Cave expone las diferentes teorías sobre la *anagnorisis* en Aristóteles, Plutarco, Diderot, Hegel, etc. hasta llegar a Barthes para pasar, a continuación, a aplicar este concepto al análisis de fragmentos de obras

El reconocimiento puede referirse igualmente a objetos materiales, a estados internos (en tanto que autoconocimiento) y, sobre todo, puede funcionar como mecanismo estructural. Así pues, el reconocimiento constituye una característica formal y también un vehículo de temas de conocimiento⁶². Sin embargo, el concepto de reconocimiento tiene para nosotros gran valor en tanto que elemento estructural. La posición de la audiencia ante una narración melodramática es la del reconocimiento de ciertos valores que, de modo recurrente, han ido reforzando la noción misma de melodrama que el público ha llegado a interiorizar. Terence Cave señala que existe una relación simbiótica entre el efecto estructural de reconocimiento y las relaciones emotivas, negativas o positivas, que el espectador experimenta durante el consumo cultural. El proceso de reconocimiento, además, permite al espectador asumir una posición de superioridad informacional respecto a los personajes. El melodrama fílmico constituye un buen ejemplo donde esto se cumple plenamente, dado que el público tenía una dilatada experiencia en el consumo de espectáculos melodramáticos, con los que existía un alto grado de familiaridad.

Uno de los primeros niveles que podemos distinguir en esta caracterización estructural del melodrama se refiere a su iconografía. Hemos visto cómo el melodrama fílmico toma del melodrama teatral y del naturalismo literario el realismo de la puesta en escena. La evolución de la representación teatral, desde Irving a Belasco, camina hacia el desarrollo de técnicas de construcción de decorados -hacia una progresiva tridimensionalidad-, vestuario, maquillaje e iluminación cada vez más

clásicas como la *Odisea*, de Shakespeare, Balzac, Conrad, James, etc., e incluso llega a subrayar la importancia de esta noción en la teoría psicoanalítica como es expuesta por Freud. Jacques GOIMARD en "Le mélo, de l'image au concept" en *Europe. Revue littéraire mensuelle*, Paris, nº 703-704, Noviembre-Diciembre 1987, trata de determinar las principales propiedades de la narración melodramática, distinguiendo entre propiedades sociohistóricas, escenográficas y dramáticas, con no muy buena fortuna como él mismo reconoce.

⁶²Terence CAVE, op. cit., p. 4.

realistas, verosímiles y, al tiempo, con un deseo mayor de explotar la espectacularidad de esta puesta en escena. El melodrama fílmico hereda toda esta tradición realista y espectacular que el propio carácter del medio va a reforzar aún más⁶³. El medio cinematográfico desarrollará su propia iconografía que en el caso del melodrama fílmico vemos representada, de modo ejemplar, en el uso del color (que en el caso de directores como Sirk o Minnelli tiene un alto valor simbólico y que, en el cine mudo, encuentra su correlato simbólico en los virados o coloreados) y en el empleo del primer plano. El rostro de la víctima, del niño o del traidor en primer plano se convierte así en el lugar privilegiado para la mostración de la herida del personaje o del placer perverso de quien comete la maldad para sufrimiento de protagonistas y público. Así pues, podemos hablar de una **primera estructura de reconocimiento** que podríamos denominar **iconográfica o plástica**.

⁶³Cuando hablamos de un realismo en la puesta en escena del melodrama fílmico, no compartimos la aproximación realista al cine que hace un André Bazin cuando distingue entre directores que creen en la imagen (Wiene, Wegener, Lang, Eisenstein, etc.) frente a directores que creen en la realidad (Murnau, Welles, Wyler, Rossellini, etc.), y que se ejemplifica en el empleo de la profundidad de campo, como elemento técnico más cercano a la visión humana. Es bastante obvio que esto no es así, dado que también la profundidad de campo constituye una distorsión, una particular forma de mostrar el espacio profílmico. André BAZIN: "La evolución del lenguaje cinematográfico" en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990. Colin MacCABE en "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure" en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Philip Rosen (ed.) & Columbia University Press, 1986, pp. 182-183, afirma que el realismo no se revela en el film únicamente en un momento de transparencia sino en lo que él llama "en un conjunto de discursos (en las posiciones permitidas a sujeto y objeto) que producen un cierta realidad". El realismo se convierte así en un efecto discursivo, en una práctica signficante que no está exenta de la contradicción. Esta formulación de MacCabe nos recuerda la formulación del concepto efecto de realidad por Jean-Louis BAUDRY (en "Cinéma: Effects produits par l'appareil de base" en *Cinéthique*, nº 7-8, 1970), como "un efecto de sentido destinado a producir la impresión de realidad" (Santos ZUNZUNEGUI: *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 149). El realismo atribuido al aparato cinematográfico no es algo ontológico sino que es, de este modo, "un effet de sujet", donde la máquina deseante aparece, en último extremo, como responsable de dicha impresión de realidad. De esta manera pretendemos desmarcarnos de aquellos que subrayan la vocación realista del cine para reivindicar la autonomía de la teoría fílmica respecto a las teorías miméticas o realistas del arte.

El melodrama presenta también, a nivel de personajes, una serie de constantes que se repiten en multitud de obras y en medios espectaculares diferentes. El elenco de personajes va desde héroes protagonistas que encarnan niñas / adolescentes, mujeres y hombres que constituyen su pareja, ya que esta relación amorosa se constituye muchas veces en centro estructurador del relato. Generalmente, este protagonista femenino -la heroína- se convierte en víctima de la incompreensión social, buscando por este lado la identificación del espectador, ya que, a menudo, el melodrama se concentra en el punto de vista de la víctima⁶⁴, con lo que el melodrama puede ser terreno abonado para la crítica social. Por otra parte, no debemos olvidar que el protagonista del melodrama suele ser una mujer, aspecto que nos remite al principio convencionalmente pasivo y de fragilidad del personaje y que, desde la crítica feminista, ha sido atribuido al sistema patriarcal que domina nuestra cultura⁶⁵. El villano, en la parte contraria, frecuentemente de origen noble, demuestra su poder político y económico a través de la agresión sexual y la violación⁶⁶. Este personaje antagonista puede no estar representado y en tal caso ser el azar o la fatalidad⁶⁷. El villano o anti-héroe suele tener su correlato femenino -la anti-heroína- que puede funcionar como

⁶⁴Thomas ELSAESSER: "Tales of Sound and Fury", op. cit. Barbara CREED, por su parte, en "The Position of Women in Hollywood Melodramas" en *Australian Journal of Screen Theory*, nº 4, 1978, establece una tipología de principales situaciones en las que la heroína del melodrama se puede ver implicada: desde la transgresión de los roles que se espera que la mujer cumpla, el enamoramiento, la aparición de un obstáculo a la felicidad de la heroína, la separación de su pareja, su enfrentamiento a otra mujer rival en su relación amorosa, el autosacrificio como precio por sus pecados cometidos, el final feliz, etc. (pp. 27-28)

⁶⁵Entre los muchos textos que estudian el melodrama desde esta perspectiva y que ha llevado a designar el melodrama fílmico como "woman's films" destacamos el de Molly HASKELL: "The woman's Film" en *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, op. cit. También Léon METAYER en "La leçon de l'héroïne" en *Europe. Revue littéraire mensuelle*, Paris, nº 703-704, Noviembre-Diciembre 1987, p. 47, nos habla de una función reguladora en el melodrama que nos recuerda, en el plano psicológico, esta fragilidad de la mujer.

⁶⁶Ibidem.

⁶⁷Michel LEBRUN: "Les figures imposées du mélo" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

elemento liberador de la represión sexual a la que nos somete el relato⁶⁸. Otro personaje que encontramos es el cómico, de carácter secundario, que procede del *Boulevard du crime* y es esencial para templar la hiperdramatización en la que a menudo incurre el melodrama. Por lo general, estos personajes del melodrama carecen de profundidad psicológica en su caracterización -que, en la lógica del maniqueísmo, aparecen atravesados por un desdoblamiento de personalidad que sufre una evolución a lo largo de la narración⁶⁹-, están llenos de tópicos y, por tanto, su papel en el relato es, la mayor parte de las veces, puramente funcional⁷⁰.

Precisamente, la caracterización física del personaje constituye un método -muy visual- habitual de definir su psicología. La belleza física del héroe o de la heroína se corresponde con su pureza espiritual que contrasta con el aspecto siniestro del villano o de la mujer fatal. En el ámbito anglosajón, la heroína es rubia, alta y posee la tez blanca (como ideal W.A.S.P.⁷¹). La técnica de interpretación empleada en el melodrama teatral y después en el melodrama fílmico se caracteriza por privilegiar lo gestual frente a la palabra. Y es que en el melodrama el gesto es anafórico⁷², esto es, primario y sujeto a la repetición, es vehículo de la metáfora. En el melodrama, los signos gestuales -no sólo el gesto facial sino también la postura del cuerpo que en la pantomima tiene un valor cuasi pictórico, como vimos- son exagerados e hiperbólicos porque el significado es

⁶⁸Christopher ORR: "Closure and Containment. Marylee Hadley in 'Written in the Wind'" en *Wide Angle*, Vol. 4, nº 2, 1980.

⁶⁹François de la BRETEQUE: "Nuit de décembre et la structure du double dans le mélodrame" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

⁷⁰Michael ARLEN: "On Giving the Devil His Due" en *The Camera Age. Essays on Television*, New York, Strauss & Giroux, 1981.

⁷¹White Anglo-Saxon Protestant

⁷²Aquí Peter Brooks en *The Melodramatic Imagination*, op. cit., hace suya la caracterización de Julia Kristeva.

grandilocuente. Los diálogos apenas poseen fuerza dado que todo el sistema narrativo descansa sobre todo en lo visual⁷³.

El personaje melodramático concentra dos tipos de deseo que el melodrama satisface: por un lado, el deseo del espectador burgués de sentirse moralmente superior a los miembros de una clase ajena y amenazante; por otro, el deseo de poseer indirectamente el objeto erótico de la mirada del personaje⁷⁴. El héroe o heroína del melodrama se convierte así en el lugar de proyección que más frecuenta el espectador, un héroe que encuentra la complicidad del espectador a través de su sufrimiento y progresiva autoinmolación que acaba en resignación⁷⁵. Como en el relato mítico, el héroe melodramático posee un valor estructural de primer orden⁷⁶, constituyéndose en auténtico eje vertebrador de la narración. Los personajes-tipo del melodrama, que aparecen repetidamente en multitud de textos⁷⁷, encuentran su correlato en el propio sistema de producción que, desde el melodrama teatral, se sustenta en la compañía de actores que ajustan sus condiciones físicas al perfil del personaje. Como señala Vardac⁷⁸, con el desarrollo de las redes de exhibición teatrales se crearon plantillas de actores

⁷³Claude BEYLIE: "Guirlande pour le mélo" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

⁷⁴Christopher ORR, op. cit.

⁷⁵Bryan CROW: "The Cinematic & the Melodramatic in a *Woman of Affairs*", op. cit.

⁷⁶Ver Michael BOOTH en *English Melodrama*, op. cit. Desarrollaremos esta cuestión en la Parte Tercera de esta investigación que aquí sólo enunciamos, basándonos en los trabajos de Otto RANK: *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1991 y de Joseph CAMPBELL: *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

⁷⁷El esquematismo de los personajes, así como la linealidad de la acción melodramática, en tanto que estructuras serializadas, nos podrían permitir realizar un análisis actancial de tipo greimasiano o de Todorov como realiza, por ejemplo, Sam Rhodie al estudiar la estructura actancial de *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942), en "Semiotic Constraints in 'Now Voyager'" en *The Australian Journal of Screen Theory*, nº 4, 1978.

⁷⁸Op. cit.

estables que el público pronto comenzó a identificar con ciertos personajes. Lo mismo sucederá con el melodrama filmico y el surgimiento del star-system, sistema que nos remite a la repetición de la fórmula melodramática, con lo que la audiencia acabará identificando a ciertos actores y actrices que, a su vez, constituyeron un reclamo importante para consumir el espectáculo melodrama (en cierta medida, el empleo del primer plano en cine contribuyó poderosamente a consolidar el star-system como hoy lo conocemos)⁷⁹. De este modo, podemos hablar de una **segunda estructura de reconocimiento**, esta vez **actancial** o de **personajes**.

El medio natural donde estos personajes desarrollan sus relaciones es el universo familiar que se identifica con la casa, el hogar. Un buen número de melodramas tratan de la restitución o creación de la unidad familiar: el punto de arranque de la narración melodramática coincide, a menudo, con la ruptura del orden familiar que justifica así el propio desarrollo del relato como el intento de reparación del daño causado por una presencia exterior a este orden familiar⁸⁰. De este modo, la familia se erige en núcleo de los conflictos de la trama melodramática⁸¹. Ya Engels puso de relieve cómo la organización social capitalista está determinada, principalmente, por dos tipos de producción: la división del trabajo y la estructura de la familia⁸². En la era burguesa la familia representa el área central de la vida personal para adquirir la felicidad, el amor y la autorrealización (ya que, en términos marxistas, el trabajador ha sido despojado del control de los medios de

⁷⁹Michael WALKER: "Melodrama and the American cinema" en *Movie*, nº 29 y nº 30, Verano 1982.

⁸⁰John BELTON: "Souls made Great By Adversity" en *Focus*, nº 9, 1973.

⁸¹En esta idea se sustenta el texto de Geoffrey NOWEL-SMITH: "Minnelli and Melodrama" en *Screen*, Vol. 18, nº 2, Verano 1977.

⁸²Friedrich ENGELS: *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, Madrid, Fundamento, 1970.

producción) y, por tanto, es el centro de la subjetividad⁸³. La figura clave que garantiza la cohesión del universo familiar es la madre⁸⁴. Su presencia es tan relevante en el melodrama literario y fílmico que la crítica ha llegado a determinar la existencia de un subgénero que recibe el nombre de “melodrama maternal” y que se caracteriza por ser una apología de la renuncia, el sacrificio y el desinterés⁸⁵. Así pues, la figura materna se erige en el elemento protector del hogar familiar⁸⁶ que marca un patrón conductual a seguir⁸⁷.

No obstante, este valor sociológico de la familia en el melodrama, sin duda fundamental, encuentra también otro sentido -textual- que merece ser destacado. La familia es el caldo de cultivo idóneo para la generación de infinitos conflictos en una estructura siempre inalterable. De este modo,

⁸³Chuck KLEINHANS: “Notes on Melodrama and the Family under Capitalism” en *Film Reader*, nº 3, Febrero 1978.

⁸⁴Pierre PITIOT: “Structures orphelines” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

⁸⁵Algunos autores como Christian VIVIANI en “Qui est sans péché?” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979, afirman que esta apología de la conducta abnegada de la madre en el melodrama se debe a razones sociológicas que, en el caso del melodrama fílmico de los años treinta, se corresponde con la profunda crisis económica y social desencadenada tras la crisis del 29. Ann KAPLAN y Linda WILLIAMS consideran que, de manera general, la ideología de la figura materna no puede desligarse del éxito del capitalismo como sistema económico y social. Así pues, el melodrama materno se presenta como una imagen reconocible de la posición de la mujer bajo el patriarcado y, a través de su deconstrucción -en la lógica de la perspectiva feminista, que ya hemos examinado-, se puede estimular el trabajo de creadoras -en el ámbito de la realización cinematográfica- como Chantal Akerman, Michelle Citron o Sally Potter. Ver el artículo de KAPLAN: “Mothering, Feminism and Representation. The Maternal in Melodrama and the Woman’s Films 1910-1940” y de WILLIAMS: “Something Else Besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama”, ambos en *Home Is Where the Heart Is*, London, C. Gledhill (ed.) & British Film Institute, 1987.

⁸⁶Griselda POLLOCK: “Report on the Weekend School” en *Screen*, Vol. 18, nº 2, Verano 1977.

⁸⁷Kenneth MacKINNON: “The Family as Platonic Form in 50s Melodrama”, op. cit.

como hemos hecho en otro lugar⁸⁸, podríamos hablar de la existencia de un esquema-familia, alojado en el corazón mismo del relato melodramático, que sería el lugar del continuo conflicto en el reino del orden inamovible. El esquema familiar del melodrama permite la generación de infinitos conflictos, de reajustes que confiere al relato una dinamicidad potencial sólo aparente, al transitar serialmente los mismos lugares, donde todo cambia para volver al punto de partida. La noción de esquema-familia se refiere al círculo o entramado de relaciones funcionales constitutivamente relevante para el desarrollo narrativo y cuya utilización metafórica nos puede permitir destacar su nuclearidad en la trama melodramática. En primer lugar, lo familiar determina en el melodrama su estructura actancial, como un organigrama genealógico tejido por relaciones filiales y amorosas; en segundo lugar, el esquema familiar construye la escisión exterior / interior, donde el ámbito familiar es el auténtico interior en el cual los conflictos vienen frecuentemente generados por elementos intrusos, del exterior; en tercer lugar, el universo de relaciones familiares explica el desarrollo y resolución de los conflictos; por último, frecuentemente, la propia puesta en escena y planificación visual -en el melodrama fílmico y televisivo- representa y construye dichas relaciones familiares. En este sentido, podríamos decir que la familia (y su representación topográfica -en el hogar-) constituye una **estructura de reconocimiento espacial** de primer orden. Al mismo tiempo, el reconocimiento de las estructuras actanciales, algo central en la narración melodramática, descansa sobre este universo de las relaciones familiares que, a través de la liturgia de la repetición, desarrolla una fuerza centrípeta que nos empuja hacia el interior del relato y nos aproxima a la intimidad del personaje.

El movimiento centrípeta que empuja y aproxima al espectador a las vivencias de los personajes es la identificación, lo que se consigue privilegiando el componente emotivo y sentimental. El espectador es testigo

⁸⁸Esta noción ha sido aplicada al estudio del serial televisivo por nosotros en G. CORTES-MUÑOZ, J. J. MARZAL & S. RUBIO: "La serie televisiva desde la noción de esquema-familia" en *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

del sufrimiento de los protagonistas del melodrama, y ante este dolor ajeno sólo cabe el padecimiento y la emoción⁸⁹. La fórmula empleada es realmente efectiva dado que, debido a la repetición de las tramas, el espectador posee más información sobre los personajes que éstos, es decir, nuestro grado de sabiduría sobre el acontecer del relato es mayor que el de sus propios protagonistas. De esta manera, el dramatismo del melodrama se desarrolla a un doble nivel: por un lado, en el interior del relato, es decir, a nivel de los personajes y, por otro, fuera de él, en la relación entre el dolor de éstos y la impotencia que el público experimenta al no poder hacer nada para paliar su sufrimiento⁹⁰. La superioridad informativa del espectador es posible gracias al **reconocimiento** de determinados símbolos y situaciones narrativas con las que el público está muy familiarizado. Así pues, este modo de dosificación de la información⁹¹ del relato melodramático pone al público en una posición privilegiada que, además, lo invita a adoptar una postura “voyeurística” ante el drama, en la que el sujeto espectador mira sin ser visto, con la protección que le confiere el hecho de que su mirada no le sea devuelta. En el nivel de relación espectacular, como señala Jesús Gonzalez Requena, la identificación ya no consiste en la empatía espectador-personaje

⁸⁹Miguel MARIAS: “La melodía del drama o melodrama sin fronteras” en *Acerca del melodrama*, op. cit. Marcel OMS en “Les enfants du paradis: la mutation cinématographique du mélodrame” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, Julio 1979, p. 146, afirma: “Or la fonction éthique du mélodrame cinématographique (...) consiste à prouver au spectateur que cet autre monde est en lui; à le lui prouver en le lui faisant éprouver. D’où cette impression que dégage le mélodrame filmé, de se dérouler implacablement, de rendre inutile toute intervention éventuelle du spectateur”.

⁹⁰Julia PRZYBOS en *L’entreprise mélodramatique*, op. cit., pp. 124-127, habla de la existencia de dos circuitos de comunicación en el melodrama: entre los actores que pretenden ignorar la obra y se entregan libremente a intercambios verbales y no verbales -nivel de los personajes- y, por otro, un segundo circuito de comunicación que se establece entre el universo escénico en su conjunto y los espectadores. El desenlace -en la última escena del melodrama- traerá el equilibrio informacional entre los dos circuitos de comunicación.

⁹¹Por emplear la expresión que utiliza André ABET en “Tout ce que le ciel permet” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, Julio 1979.

sino, sobre todo, “en hacer posible al espectador desear fantasmáticamente, liberado de su condición de sujeto social”⁹².

Este proceso espectacular nos debe suscitar, al menos, tres cuestiones fundamentales. En primer lugar, la repetición constante del acto de consumo de este tipo de espectáculos, en la que el espectador adopta, pues, una posición de cierto masoquismo, nos remite a la función catártica del melodrama⁹³. Es a través de la representación del sufrimiento de los personajes como tiene lugar una liberación del de la audiencia. Así pues, asistimos a una purga o curación del mal individual del espectador -a través de habernos despertado el sentimiento de piedad- pero, al mismo tiempo, se trata de una purificación colectiva -convirtiendo al protagonista en víctima del sacrificio para gusto del público-, en cierto modo religiosa, mediante la repetición ritual -como todo rito, con un clara función de cohesión social- de estos actos de consumo espectaculares (en varios medios de comunicación simultáneamente, como hemos visto).

En segundo lugar, esta *catharsis* es estimulada a través de símbolos⁹⁴ y situaciones narrativas que abren la memoria del espectador -es decir, su

⁹²Jesús GONZALEZ REQUENA: “Identificación y suspense a la luz del psicoanálisis” en *Contracampo*, nº 32, Madrid, Enero-febrero 1983, p. 22.

⁹³Como ocurre en la tragedia, la *catharsis* melodramática también reviste una cierta trascendencia esta vez trasladada al universo de lo doméstico.

⁹⁴La importancia de lo simbólico ha sido puesta de manifiesto por estudiosos como Werner BURZLAFF: “*Le lac aux chimères. Le film et ses sources*” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, Julio 1979. No obstante, conviene destacar que, muchas veces, el melodrama interpreta el símbolo literalmente como nos recuerda Jean-Loup BOURGET en *Le mélodrame hollywoodien*, op. cit., p. 85. En otro lugar, y refiriéndonos a las adaptaciones de las novelas de Blasco Ibañez al cine, ponemos de manifiesto cómo el ámbito kitsch en el que se mueve la creación blasquiana está regido por la lógica de lo alegórico frente a la lógica de lo metafórico. La alegoría, a diferencia de la metáfora, “establece una referencia rígida, esclerotizada, cerrada, casi denotativa, entre aquella y el concepto alegorizado” (p. 46), donde predomina el emblema, encarnado en el gesto, y que “tiene como referente un concepto, cosificado en un objeto, serie de objetos o animal, materializado en un personaje tipo, en una acción o acontecimiento” (p. 45). Ver J. M. COMPANY, J. J. MARZAL & S. RUBIO: “Blasco Ibañez y el cine” en *Historia del cine valenciano*, op. cit.

reconocimiento-: de este modo, podemos hablar de la importancia de los objetos en el melodrama (de la que nos ocupamos al final de este capítulo) y su papel metafórico -privilegiando así lo paradigmático sobre lo sintagmático- que redundaba en lo catalítico frente a lo nuclear⁹⁵. Por otra parte, existe otro objeto -el Objeto de deseo, éste irrepresentable- que el espectador construye fantasmáticamente “sobre la escenificación que la representación le ofrece”⁹⁶ mediante una secuencia narrativa de la cual forma parte el propio sujeto. De este modo, el espectador se ve sometido a una doble posición ante la representación del melodrama: por un lado, una cierta pasividad en la medida en que nada puede hacer para modificar el desarrollo de los acontecimientos que, como el propio personaje-víctima melodramático, sufre las fatalidades; por otro, el componente proyectivo de la máquina deseante -esencial en el melodrama- nos habla de una cierta actitud activa del espectador del melodrama.

En efecto, esta escenificación del trayecto responde a una secuencialidad narrativa que, en el caso del melodrama, está atravesada por un horizonte de reconocibilidad estructural. El trayecto melodramático sigue un trayecto causal -no exento de cierta linealidad-, donde cada hecho tiene su antecedente y lógico consecuente⁹⁷. Estos hechos son acciones para los antagonistas, mientras que para los héroes o heroínas-víctimas constituyen acontecimientos. Sólo los antagonistas actúan y nuestros héroes sufren las dichas acciones como acontecimientos, pasivamente, resignadamente en la mayoría de casos. El relato melodramático sigue una estructura lógica, ampliamente frecuentada en nuestra cultura: el punto de partida es un punto de equilibrio que se ve amenazado mediante la aparición de un elemento

⁹⁵Empleando la terminología acuñada por Roland BARTHES en “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

⁹⁶Op. cit., p. 22.

⁹⁷La gran mayoría de estudiosos del melodrama ponen de relieve la relación existente entre esta concepción causalista del relato melodramático y el determinismo sociológico y filosófico que caracterizó al pensamiento positivista del siglo XIX, un rasgo que sintomatiza muy bien la lucha entre el irracionalismo vital y el cientificismo decimonónico.

extraño que irrumpe dicho orden y que así desencadena una formulación de expectativas para la resolución y el restablecimiento del equilibrio inicial perdido en el desenlace, donde se consuman estas expectativas. El arranque (con la presentación de los personajes y de las coordenadas espaciales, temporales, por un lado, y, por otro, con la exposición del conflicto), el desarrollo (que, a menudo, incorpora un viaje o desplazamiento físico de los personajes, trasunto de su viaje interior⁹⁸) y el desenlace son los tres momentos que, como en un silogismo, imponen la lógica del relato más primario y nos remite, incluso, al núcleo del relato mitológico. La simplicidad estructural de la narración melodramática -no exenta de maniqueísmo- nos remite, además, a nivel de contenidos, a una cierta ontología dualista subyacente que gusta del enfrentamiento del bien y del mal, a través de una gran proliferación argumental de dramáticos contrastes⁹⁹, cuyas principales dualidades se articulan en torno a dicotomías

⁹⁸Pierre SEFANI señala en "Les gens du voyage" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, Julio 1979, p. 94, que en todo melodrama aparece uno o varios viajes que revelan los tres momentos de desarrollo narrativo: encuentro, pérdida o separación, y reencuentro. Sefani no va más allá del sentido literal del viaje en el melodrama y que nos habla de la evolución interna del personaje, de un proceso en el que éste toma conciencia de su realidad y aprende el modo de superar los obstáculos o de resignarse ante ellos, a través del dolor, de nuevo, como sucede en el relato mítico, como si se tratase de un trayecto iniciático.

⁹⁹Jose Luis TELLEZ en "Melo / Drama" en *Acerca del melodrama*, op. cit., p. 26. En efecto, estamos de acuerdo con Maurice ROELENS en "*Maddalena et Comet over Broadway: Baroque et Lumière*" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, Julio 1979; cuando afirma que puede distinguirse dos tradiciones de melodramas: por un lado, el melodrama de sensibilidad católica (que corresponde a cinematografías como la italiana, francesa o española) que responde a una estética barroca, donde la idea de Destino y la teología son fundamentales y, por otro, el melodrama de tipo protestante que guarda relación con la estética de las luces y la racionalidad, donde lo que prima es la idea de ley (correspondiente al ámbito anglosajón). Al mismo tiempo, ambos tipos de melodramas (fílmicos) presentan estructuras narrativas que se basan en construcciones narrativas diferentes. El melodrama de sensibilidad católica sigue una estructura de oxymoron, donde la unión paradójica de términos contradictorios es lo que hace progresar la narración, a base de golpes de efecto, sorpresas, etc., revelando el relato como progresión desde la degradación hasta la reparación, en la que el azar, la fatalidad, la providencia, el destino o la gracia jugarán un papel fundamental para el cierre narrativo. El melodrama de tipo protestante, por el contrario, sigue una estructura lineal, también desde la degradación hasta la reparación, pero con un desarrollo no a golpes sino a base de etapas que son pruebas a superar por los protagonistas, etapas perfectamente trabadas y que revelan la existencia de una causalidad interna inamovible que conduce, irreversiblemente, hacia dicha reparación. (pp. 176-177)

como individuo vs. sociedad, público vs. privado o, incluso, la oposición naturaleza vs. cultura. Sin embargo, a pesar de esta sencillez narrativa, el relato melodramático ha desarrollado diversas estrategias para atrapar la atención del espectador, que se apoyan mucho más en el *cómo* que en el *qué*, dado que éste conoce perfectamente el desenlace: a través de la acumulación y la dilación dramáticas. La acumulación de acciones, físicas o psicológicas, confieren al relato melodramático una notable densidad dramática que se sirve de la espectacularidad de la puesta en escena y de golpes de efecto sorprendidos en lo que respecta al desarrollo de líneas de acción secundarias. Pero además, este efectismo sorprendente del que hablamos alcanza su mayor eficacia mediante el empleo de técnicas de retardo narrativo. Por esta razón, se dice que el relato melodramático posee un planteamiento muy catalítico¹⁰⁰ donde las descripciones de objetos, espacios o personajes y el detenimiento en aspectos poco relevantes para la trama dilatan y posponen la resolución del conflicto hasta el último minuto. De este modo, el desenlace o final narrativo -un cierre narrativo que se constituye en garante de la potencia, sentido simbólico y detención del relato- se plantea como promesa de cumplimiento de una gratificación, de satisfacción placentera del deseo proyectado por el espectador. Sin embargo, éste conoce perfectamente los términos de la resolución de las expectativas generadas en él, con lo que asistimos a una simulación “de no saber lo que ya se da por inevitable”¹⁰¹. Poco más arriba señalábamos cómo el esquema familiar del melodrama permitía una generación de infinitos conflictos, donde la dinamicidad estructural del relato termina siendo sólo aparente. Precisamente, la posición de simulacro o fingimiento ficcional del espectador que, deliberadamente, simula ignorar el desenlace pero, también, la frecuente simetría y circularidad estructural de la narración melodramática

¹⁰⁰Y que alcanza en el serial televisivo cotas realmente altas, como muestra Jose Antonio PALAO ERRANDO en “De la reversibilidad de la muerte: catálisis, aleatoriedad y ausencia de fin en la telenovela” en *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

¹⁰¹Jesús GONZALEZ REQUENA llega aún más lejos cuando dice que el espectador “finge no saber porque, de no hacerlo, no podría ya desear”, op. cit, p. 26.

nos reenvían a esa idea de serialidad ritual, de punto de partida y de llegada que nos vemos obligados a transitar una y otra vez. Todo ello nos lleva a hablar de una cuarta **estructura de reconocimiento**, esta vez **narrativa** que, en cierto modo, da sentido y vertebra las anteriormente vistas, a saber, la iconográfica, la actancial y la espacial.

Finalmente, el texto melodramático diseña unos mecanismos de borrado de las huellas enunciativas que favorecen y potencian el “efecto de identificación” del que hemos hablado anteriormente. Y es que, en cierta medida, el melodrama representa perfectamente el discurso de la invisibilidad y la transparencia de la puesta en escena¹⁰², lo que sitúa a la narración melodramática en el corazón mismo del concepto de “escritura clásica” -carente de densidad y espesor, y que, además, sustenta una estructura deseante que es lo que funda la narración-. Pero, al mismo tiempo, los mecanismos dilatorios, el papel metafórico de los objetos y el propio espesor de la escritura melodramática que caracterizan el “exceso melodramático” resultan transgresores de esa transparencia textual. En este sentido, estamos frente a los dos términos principales de la ecuación -clasicismo y exceso- que, de un modo dialéctico, mantendrán una tensionalidad en el relato melodramático y desde los cuales realizaremos nuestro análisis textual de la producción fílmica de David Wark Griffith del periodo elegido.

A continuación, pasamos a examinar cómo se configura textualmente el elemento musical en el relato melodramático, destacando aquellos aspectos a los que prestaremos mayor atención en nuestro análisis textual de las partituras originales que constituyeron las bandas sonoras compuestas *ex profeso* para su interpretación en la proyección de sus películas¹⁰³. Si bien es cierto que la música es un factor decisivo a la hora de caracterizar la

¹⁰²Opinión compartida por investigadores como Franco MINGANTI: “Dettagli di un melodramma terminale” en *Cinema & Cinema*, Año 10, nº 37, Octubre-Diciembre 1983.

¹⁰³Y que desarrollamos en nuestro capítulo octavo.

narración melodramática y, por tanto, se trata de un elemento indistinguible de lo narrativo, creemos oportuno dedicar un epígrafe especial a la música en relación con el melodrama por su especial relevancia a la hora de definir la espectacularidad melodramática y el carácter de su puesta en escena. La música introduce algunas variantes en la configuración del tejido textual del melodrama que la crítica cinematográfica, en nuestra opinión, ha atendido de un modo insuficiente.

2.4. La música en el melodrama.

Hemos visto cómo la música es un elemento fundamental del melodrama que forma parte de la etimología del propio término y que ha estado ligado a la evolución y desarrollo del espectáculo melodramático. Desde muy pronto se observa una estandarización en la composición de las bandas musicales del melodrama teatral (poco tiempo antes, de la pantomima), cuyo patrón musical está directamente inspirado en el modelo operístico -el “melodramma”-¹⁰⁴, y que el cine hereda en múltiples aspectos. Por una parte, la música refleja los sentimientos de personajes y espectadores, es decir, nos remite, de una manera primaria, a la emoción, núcleo de la narración melodramática¹⁰⁵. Por otra, la música determina la profundidad espacial y refuerza el “efecto de realidad” de la imagen.

La música en el melodrama cumple un importante papel en el **reconocimiento actancial y espacial**, incluso, podríamos decir, es condición de posibilidad de la reconocibilidad estructural, a nivel narrativo.

¹⁰⁴Ver capítulo primero, epígrafes 1.1. y 1.3.1., donde hablamos del origen del melodrama en relación con el desarrollo de las formas musicales como la ópera italiana. Recordamos que James SMITH es uno de los primeros estudiosos del melodrama que lo han vinculado estrechamente a la música, concretamente, en el primer capítulo “The Nature of Melodrama” de su obra *Melodrama*, London, Methuen, 1973.

¹⁰⁵Charles AFFRON: *Cinema and Sentiment*, Chicago, University of Chicago Press, 1982. En esta misma línea, Thomas ELSAESSER en “Tales of Sound and Fury”, op. cit., p. 224, señala que “el melodrama es una narrativa dramática donde el acompañamiento musical marca los efectos emocionales”, mientras que Robert LANG en *American Film Melodrama*, op. cit., p. 24, afirma que la música subraya la espectacularidad emotiva del melodrama.

Por esta razón, podemos hablar de una **quinta** y última **estructura de reconocimiento**, esta vez **musical**. En este sentido, el cine hereda buena parte de las técnicas que la ópera primero y el teatro poco después desarrollaron. En teatro, como en el cine mudo, era necesario ir fijando en el texto literario teatral, así como en las partituras, una serie de marcas o “cues” que permitían una sincronización correcta de la puesta en escena visual con la banda sonora a ejecutar, de la acción con la música. Estas marcas auténticamente narrativas cumplían diversas funciones: en primer lugar, determinaban el tono y expresividad de los intérpretes que debían tener muy en cuenta estas marcas para realizar sus entradas y salidas a escena correctamente e, incluso, la prolongación de su presencia cuando éstos salían del campo teatral o cuando callaban¹⁰⁶ (dado que muchas escenas se resolvían sin apenas mediar palabra, mediante el gesto y los movimientos corporales con el acompañamiento musical en primer término). En segundo lugar, habitualmente la música construía una asociación del timbre del instrumento con las funciones actanciales del relato: el contrabajo estaba asociado al villano, la trompeta al héroe, la flauta a la heroína y la risotada irreverente al cómico¹⁰⁷. En tercer lugar, las situaciones narrativas eran calificadas musicalmente, con el empleo de percusión para reforzar la espectacularidad de las catástrofes truculentas o con música “suave” para las escenas tiernas y patéticas. Estas situaciones narrativas estaban perfectamente descritas en el texto teatral mediante las marcas o “cues” musicales¹⁰⁸. En algunos melodramas teatrales es frecuente encontrar, en el

¹⁰⁶David GRIMSTEAD: *Melodrama Unveiled: Theater and Culture 1800-1850*, Chicago, University of Chicago Press, 1968. Jan SHEPHERD en su comunicación “Music as Melodramatic Language” en la *Melodrama Conference*, Londres, Junio 1992, abunda en estas cuestiones, realizando un análisis de algunos textos teatrales escritos y producidos entre 1800 y 1825, periodo en el que, a su entender, estas convenciones musicales, procedentes de la ópera italiana y la pantomima, quedan bastante bien perfiladas.

¹⁰⁷Frank RAHILL: *The World of Melodrama*, University Park, Pa, Pennsylvania State University Press, 1967.

¹⁰⁸Michael BOOTH en *English Melodrama*, London, Herbert Jenkins, 1965, pp. 36-37, pone algunos ejemplos de marcas musicales más frecuentes que aparecen en algunos melodramas teatrales de principios del siglo pasado. En “A Tale of Mystery” de Thomas Holcroft (1802) encontramos

interior de estas composiciones musicales, el coro que, de un modo colectivo y serial -como en tragedia-, canta unos versos que representan el sentimiento del público que así queda integrado en la propia textura de la obra¹⁰⁹. De este modo, en el melodrama parece instaurarse una dialéctica entre el “solo” que posee un desarrollo lineal, sintagmático, donde la melodía acompaña e, incluso, conduce la acción, de manera progresiva, frente al “coro”, concepto que nos remite a la puesta en escena, a la

algunas como “music to express pain and disorder”, “threatening music”, “music of sudden joy”, “music of painful remorse”, “violent distracted music”, etc. o como “music expressive of affection”, “music expressive of astonishment and general confusion”, “expressive of the harmony of a fine human morn” en el caso de “The Blind Boy” de James Kenny (1807). Todas estas indicaciones sobre la música en el melodrama, por lo general, van referidas al efecto emotivo que han de causar en el público, con lo que se reafirma, una vez más, el núcleo emotivo y sentimental de la narración melodramática.

¹⁰⁹Esta función básica del melodrama que consiste en despertar emociones primarias en la audiencia (como decía una actriz de teatro melodramático: “What do people go to the theater for but to laugh and to cry?” -citado por Grimstead, p. 241-) a través de la música está muy bien representada, para David GRIMSTEAD, op. cit., p. 241, por el coro. Entre los numerosos ejemplos de melodramas corales, cabe citar “Putnam, the Iron Son of '76” (hacia 1830, sin fecha) de Nathaniel H. Bannister, melodrama patriótico que busca la total identificación del público con los ideales de la bandera y del sistema político. Transcribimos, a continuación un breve fragmento:

“*Scene* : Three quarters dark. Ethereal firmament filled with silver stars... Eagle flying in the air... looking down upon a lion, couchant, on trap. ...The goddesses discovered in various groups, bearing blue wands with silver stars. God of war on... small Roman Chariot. Goddess of Liberty on trap... in small Roman chariot.

Chorus : We will be free, we will be free
As the winds of the earth or the waves of the sea,
Will bow to no tyrant, submit to no yoke
But struggle like men till our fetters are broke.
Shout, shout! Let it echo on earth and o'er sea!
Our tyrant shall tremble; we shall be free!

(Music changes. Eagle ascends and lion descends. Goddesses dance around waving wands. Goddess of Liberty and Mars points to clouds. Clouds ascend... and draw off... and lights up the signers of the Declaration of Independence discovered. Ben Franklin at head of table. Music changes.)” (p. 226)

Como puede observarse fácilmente, el melodrama teatral se reviste también de los atributos mitológicos propios de la tragedia griega. El coro podría ser entendido como una presencia del narratorio, siguiendo la terminología tradicional del ámbito de la narratología.

coincidencia de voces que suenan simultáneamente, esto es, a la armonía, desarrollo no lineal sino, por el contrario, paradigmático¹¹⁰. Volveremos sobre esta distinción un poco más adelante.

Pero además, la música desarrolla otras funciones más profundas en la narración melodramática. Hemos hablado en el epígrafe anterior de la importancia del “efecto de identificación” en el melodrama y cómo éste construye un determinado posicionamiento del espectador. Numerosos críticos como Tony Thomas¹¹¹ han puesto de relieve el paralelismo existente entre la función de la música en cine y los mecanismos del inconsciente (como también sucede en teatro y otras artes). Desde el estructuralismo clásico, la música ha sido entendida como un lenguaje sin significado¹¹² que guarda relación con el lenguaje simbólico de los mitos. Otros autores han puesto de relieve que la música es un espacio vacío que manifiesta una carencia¹¹³, un medio que potencia un “espacio de libertad” que contrasta con la categoría de escritura¹¹⁴, más rígida, música que es característica del “lenguaje poético”¹¹⁵. Las teorías de la música en cine han ido adquiriendo relevancia e interés para la crítica, progresiva pero lentamente, un interés que responde a la consideración tradicional de la música en cine de los propios compositores clásicos¹¹⁶, como algo añadido, parasitario de la imagen¹¹⁷ y

¹¹⁰Charles AFFRON: *Cinema and Sentiment*, op. cit.

¹¹¹Tony THOMAS: *Music for the Movies*, New York, Barnes, 1973, p. 17.

¹¹²Ver Claude LEVI-STRAUSS: *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, citado por Carol FLINN: “The ‘Problem’ of Femenity in Theories of Film Music” en *Screen*, Vol. 27, nº 6, Noviembre-Diciembre 1980.

¹¹³Georg GRODDECK: “Musique et inconscient” en *Musique en jeu*, nº 9, Noviembre 1972, pp. 3-6.

¹¹⁴Algo que se extiende a toda la banda sonora, no sólo a la música, en opinión de Michel CHION en *La voix au cinéma*, Paris, Editions de l'étoile, 1982, p. 10.

¹¹⁵Julia KRISTEVA: *Desire in Language*, New York, Columbia University Press, 1980, p. 167, citado por Carol FLINN, op. cit.

¹¹⁶Como Max Steiner, quien en “Scoring the Film” en *We Make the Movies*, New York, Naumburg (ed.) & Norton, 1937, p. 226, señala que la música para cine nunca debe enmascarar los diálogos o

que refuerza su expresividad (no en vano, la composición musical ocupa uno de los últimos lugares en el proceso de producción de un film).

La música en el melodrama, aun siendo un elemento extradiegético, cumple una función primaria que consiste en invisibilizar el aparato cinematográfico, al sumergirnos, paradójicamente, en la diégesis provocando un “efecto de identificación” del espectador con el drama. Numerosas discontinuidades, “fallos de raccord”, descentramiento del personaje en el encuadre, saltos de eje¹¹⁸, etc., que caracterizan el cine mudo son, a nuestro entender, suturadas por el espectador gracias a la existencia de la composición musical. La música, como fuerza totalizante, sintetiza el film como discurso, confiriéndole un carácter unitario. Constituye una fuerza que unifica a la audiencia como grupo social y que “cimenta” el texto fílmico¹¹⁹. Esta identificación se articula a través de una doble vía: en primer lugar, empática, por el lado emotivo que convoca el film¹²⁰; en segundo lugar, y de un modo colectivo, la consistente en construir un espacio desde donde

el sonido ambiente y, por ello, huye de instrumentaciones estridentes y de solos musicales exagerados. La composición musical, para Steiner, no debe notarse conscientemente sino percibirse inconscientemente.

¹¹⁷Algunos autores como Irwin BAZELON, en *Knowing the Score: Notes on Film Music*, New York, Arco, 1975, citado por Flinn, señalan que la música en cine nació para disimular los ruidos que el proyector y los espectadores producían durante la proyección del film. Este tipo de consideraciones son las que han llevado a afirmar que la música para cine ha sido un arte rechazado como afirma Roy PRENDERGAST en *A Neglected Art: A Critical Study of Music in Film*, New York, Norton, 1977.

¹¹⁸No pocos historiadores entienden el cine mudo en términos de un “aún no”, debido a una concepción teleologista de la historia del cine, donde el rasero para medir la producción fílmica del pasado es el cine que hoy existe de un modo más extendido, el modelo hollywoodiense. Esta crítica será desarrollada en el capítulo cuarto con mucho más detalle.

¹¹⁹En opinión del compositor Hans Eisler que recoge Kurt LONDON: *Film Music*, New York, Arno Press, 1936.

¹²⁰Y de ahí que encontremos toda una tradición de estudios sobre la música, en el ámbito de la estética, que la relacionan con el sentimiento como forma emotiva, que posee una estructura. Ver Suzanne LANGER en *Feeling and Form*, New York, Londres, Scribner's Sons, 1953, citado por Carol Flinn, op. cit. Existe versión castellana editada en México, UNAM, 1957.

contemplar el film, una posición en la que el espectador se halla protegido, “desde donde ve sin ser visto”. Así pues, esta identificación individual y colectiva sería el trasunto del desarrollo musical en el melodrama, mediante el “solo” que canta el protagonista y el “coro”, representación de la colectividad en la obra. En el melodrama fílmico, esta distinción de lo melódico frente a lo armónico responde a un posible juego dialéctico que se establece entre las melodías asociadas -de un modo individual- a personajes, espacios, situaciones dramáticas u objetos fetiche de estos tres elementos anteriores y aquellos momentos de la obra en que existe una construcción armónica de grupos de instrumentos que nos remiten a la colectividad que participa dentro y fuera del ámbito de la escenificación.

Y es que, en el melodrama, el desarrollo de la música va indisociablemente unido a la evolución de los personajes, al trayecto que éstos recorren. Su valor nuclear, sintagmático y metonímico es claro, por tanto, en este sentido. Sin embargo, a menudo, la melodía asociada a un personaje, que suena cuando éste está fuera de campo, vuelve inevitable su recuerdo, muchas veces relacionado con algún objeto que, de un modo emblemático, lo designa (una fotografía o un objeto personal del o de la protagonista). A través de la música, la ausencia se torna en presencia. La música, pues, puede jugar una función catalítica, que detiene momentáneamente el fluir temporal, y que tiene que ver con lo paradigmático y el universo de lo metafórico. No obstante, la designación del objeto por cierto desarrollo musical no sólo se refiere a objetos materiales sino, sobre todo, al Objeto perdido, a menudo el cuerpo femenino¹²¹. De este modo, la música en el melodrama oscila entre nociones de proximidad y distancia, entre significados representables y no representables que conectan con la máquina deseante del público¹²² y con el

¹²¹Jose Luis TELLEZ analiza la función de la música en el film “Vértigo” de Alfred Hitchcock, en concreto las estructuras melódicas asociadas a Madeleine, que se convierte en el Objeto perdido de Scottie. Ver “Melo / Drama” en *Acerca del melodrama*, op. cit.

¹²²Carol FLINN en “The ‘Problem’ of Femenity in Theories of Film Music”, op. cit., afirma que este deseo es femenino. La idea de feminidad remite a los concepyos de pérdida, carencia o falta, y

reconocimiento estructural. Así pues, la música, en su relación con la actividad psíquica, se ve mediatizada por el placer inconsciente del espectador, quien participa activamente a través de la construcción del universo simbólico rigurosamente organizado.

En este sentido, la música en el melodrama traduce mejor que cualquier otro elemento el espesor de su escritura. Un espesor que funciona como contrapunto al desarrollo narrativo -lineal, progresivo y causalista- y que nos remite al “exceso” de la escritura melodramática (matizando así la fácil ecuación melodrama fílmico=cine clásico). Ese trabajo sobre el exceso no sólo se desarrolla en la construcción musical sino, sobre todo, en la configuración del tiempo en la narración (donde la música cumple una función fundamental como hemos visto) y en la movilización de estructuras deseantes, cuestiones que tratamos en el siguiente y último epígrafe de este capítulo.

2.5. Tiempo y deseo en el melodrama: la noción de “exceso”.

Hemos visto cómo el melodrama elabora un trabajo sobre el tiempo que, por una parte, lo vincula al texto clásico y, por otra, nos aleja de él. En efecto, la repetición de estructuras de reconocimiento iconográficas o estilísticas¹²³, actanciales, espaciales, narrativas (con respecto a situaciones y temas) y musicales, que hemos ido destacando a lo largo de nuestra caracterización de la narración melodramática, nos remite, ambigua y simultáneamente, a la transparencia y absoluta legibilidad del discurso clásico y, al mismo tiempo, al exceso, a cierta opacidad y densidad de la escritura melodramática que podemos rastrear en estas mismas estructuras de reconocimiento. El desarrollo lineal de la acción, la presencia de un cierre narrativo (a menudo bajo la forma de happy-end), y la causalidad de la

fragilidad. Flinn trata de emplear esta noción de un modo operativo. No quiere decir con ello que la música sea *per se* femenina.

¹²³Término que emplea Jean-Loup BOURGET en *Le mélodrame hollywoodien*, op. cit.

narración melodramática contrastan con la recursividad de tales estructuras, con el flash-back como procedimiento discursivo que violenta la linealidad del relato¹²⁴ y con el papel de los objetos cuyo funcionamiento es catalítico, buscando así el reconocimiento, por parte del espectador, de una presencia *in absentia*, que densifican y complejizan la escritura melodramática. Asimismo, la dilatación temporal del desenlace, prolongación frecuentemente llevada a la exageración, constituye un retardo en la gratificación¹²⁵, un retraso del cumplimiento de la promesa de hacer realidad los sueños de protagonista y público. Y es que el melodrama pone en escena la devastación del paso del tiempo irreversible¹²⁶, y ante cuyo fluir nada podemos hacer sino contemplar la representación de la herida de la víctima y expresar nuestra solidaridad mediante el llanto.

Las lágrimas son -ellas también- un elemento emblemático de la narración melodramática que en cine se representan mediante el primer plano de la actriz cuyo rostro “muestra la grafía, la oscilación leve o violenta de miradas que establecen las marcas de la mirada culpable, alusiva, frontal, angustiada o imperturbable”¹²⁷. Las lágrimas muestran el dolor ante el

¹²⁴Julio PEREZ PERUCHA afirma “el intermitente y socorrido uso de vueltas atrás en el relato (que también son útiles para lograr una rápida configuración del punto de vista del personaje)...” como rasgo característico de la narración melodramática. Ver “Pero ¿Hacia dónde?” en *Acerca del melodrama*, op. cit., pp. 32-33.

¹²⁵Casey Robinson señala en una entrevista realizada por Tom Ryan, como guionista de algunos melodramas emblemáticos de la Warner Brothers tales como *Dark Victory* (1939) o *Now Voyager* (1942), que el retardo en la gratificación era una de las fórmulas fundamentales que él empleaba en sus películas, a través de la construcción de una especie de final feliz e infeliz al mismo tiempo asociado a la separación y reencuentro de los protagonistas, satisfecho por el amor romántico. El resultado del empleo de esta fórmula es “una serie de films ricos en invenciones y que contienen una sublimación del deseo -sexual- que provoca el reconocimiento (de nuevo) de las frustraciones que se anidan en el corazón de la cultura burguesa del siglo veinte”. Ver Casey ROBINSON: “*Dark Victory*” en *The Australian Journal of Screen Theory*, Vol. 4, 1978, p. 5.

¹²⁶Ver el artículo de Juan Miguel COMPANYY y Vicente SANCHEZ-BIOSCA sobre *Avaricia* (1923-24) de Erich Von Stroheim “Una escritura del tiempo” en *Contracampo*, Madrid, nº 40-41, 1986.

¹²⁷Vicente PONCE en “Avatares del rostro” en *Acerca del melodrama*, op. cit., p.11.

reconocimiento de la herida, sintomatizan la irreversibilidad del tiempo y de la muerte, y son, sobre todo, una demanda de respuesta imposible ante el dolor¹²⁸. El melodrama despierta la melancolía (*melaina kole* -la bilis negra-) -de nuevo, el núcleo emotivo del melodrama es convocado- que afecta a la propia naturaleza del sujeto, a su *ethos*. Como afirma Julia Kristeva¹²⁹, la depresión, emparentada con la melancolía, como el luto, el sentimiento o la tristeza (*deuil*), oculta una agresividad contra el objeto perdido, agresividad que relaciona con el concepto freudiano de pulsión de muerte. En este sentido, el melodrama puede ser considerado como una “mise à mort”, en la que el espectador se ve enfrentado a la representación de la muerte, ante la ostentación del dolor.

En este estado de cosas, el placer y el dolor ante la representación melodramática construyen un complejo juego dialéctico plagado de ambigüedad y paradoja. El reconocimiento es en sí mismo una fuente de placer para el espectador¹³⁰ que refuerza el efecto de identificación, pero cuya representación no está exenta de dolor ajeno y propio. La redundancia (una propiedad decididamente metafórica) del melodrama (en su producción y consumo como espectáculo) repite hasta la saciedad la misma cosa un número ilimitado de veces y, al mismo tiempo, “fundamenta el hecho de que el espectador yaza en una posición de abierto masoquismo, desplegando ante él todo su equipaje de `fracasos` y demás frustraciones vitales”¹³¹. La mirada perdida (también su evasión o fugacidad) del

¹²⁸Stephen NEALE: “Melodrama and Tears” en *Screen*, Vol. 27, nº 6, Noviembre-Diciembre 1986.

¹²⁹Julia KRISTEVA: *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 13-28. El lugar de origen de la melancolía es, para Kristeva, la duda religiosa y las épocas de crisis, momentos en los que este sentimiento se prodiga. La época en la que surge el melodrama moderno se caracteriza, precisamente, por constituir una crisis de valores religiosos y éticos de primer orden, como hemos visto en el epígrafe 2.2.

¹³⁰Como afirma Ien ANG a propósito de la serie televisiva en *Watching Dallas: Soup Opera and the Melodramatic Imagination*, op. cit.

¹³¹Francisco LLINAS & Javier MAQUA: *El cadáver del tiempo. (El collage como transmisión narrativa / ideológica)*, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 26. También Northrop FRYE en *The Secular Scripture*, New York, Routledge, 1976, se refiere a la redundancia como un rasgo

protagonista hacia el fuera de campo fílmico revela su vacío, trasunto del propio vacío del espectador.

La superación de la pérdida del objeto será posible a través de su sustitución simbólica. Por esta razón, los objetos en el melodrama adquieren un valor metafórico y son uno de los principales registros de la significación. El objeto en el melodrama se convierte así en una condensación, “en un precipitado del tiempo”; aparecerá como permanencia, mismidad ante el sujeto que ahora le hará cobrar conciencia “del extrañamiento y alteridad frente a sus antiguas prendas deseantes”¹³². El status del objeto corresponde, por tanto, al carácter fantasmático de la pulsión de muerte; constituye una manera de volver a poseer y de nombrar la presencia perdida¹³³. “En suma, la vuelta del objeto -como el retorno de lo reprimido- por inscribirse en el campo de lo real, se torna insoportable para el sujeto”¹³⁴, insoportable en tanto que el sujeto se ve reflejado, especularmente -como en un espejo-, en dichos objetos.

Así pues, parece crearse un vacío entre el plano de la representación y el de la significación. En el melodrama existe un esfuerzo constante por superar este problema, lo que produce una distorsión de los vehículos de la representación, con el fin de entregar más significación. Este es, precisamente, el modo del exceso: “la postulación de un significado en exceso de las posibilidades del significante que, a su vez, produce un

característico de la novela moderna que remite a la ritualidad simbólica y representacional de las tramas. La idea de repetición es relacionada con la religiosidad: los actos simbólicos de nuestra cultura cumplen una función cohesionadora de la sociedad (p. 55).

¹³²Ver el interesante artículo de Juan Miguel COMPANYY: “Dulces prendas por mi mal halladas” en *Acerca del melodrama*, op. cit., p. 19 y p. 20, y también el artículo de Noël CARROLL: “The Moral Ecology of Melodrama: The Family Plot and Magnificent Obsession” en *Melodrama*, New York, New York Literary Forum, 1980.

¹³³Serge LECLAIRE: *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychoanalyse*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p. 80.

¹³⁴Juan Miguel COMPANYY: “Dulces prendas por mi mal halladas”, op. cit., p. 20.

significante excesivo”¹³⁵. El propio relato se desencadena como consecuencia de la *hybris* del protagonista, de su culpa, pero también como consecuencia de los excesos que éste ha cometido¹³⁶. El exceso de los elementos significantes, debido a esa voluntad -casi desesperada- de entregar significación, se despliega en varios órdenes simultáneamente: en lo **iconográfico**, mediante un trabajo sobre el color, la espectacularidad de la puesta en escena, la mostración de la herida del protagonista en primer plano, etc.; en la estructura **actancial**, definiendo unos personajes en situaciones límite y que mantienen unas relaciones de filiación casi inverosímiles (heroínas que encuentran hijos que les habían sido arrebatados, protagonistas que encuentran su pareja que habían perdido -no en vano, se dice que el melodrama constituye una estética del extrañamiento-); en lo **espacial**, a través de un trabajo sobre la simbolización de los lugares por donde transitan los personajes; en las **estructuras narrativas**, mediante el trabajo sobre el tiempo, cuando se privilegia lo catalítico, lo metafórico y la condensación -destacando la simbolización de los objetos- sobre la progresión narrativa, la acumulación de elementos sorpresivos -a modo de contrastes que intensifican el drama- sobre la linealidad del desarrollo del relato; finalmente, este exceso del significante es reforzado por las **estructuras musicales** que subrayan la hiperdramatización de la narración melodramática. Pero este exceso también es palpable en el propio **reconocimiento** y repetición rimada de las diferentes estructuras, reconocimiento al que se nos convoca una y otra vez.

El exceso melodramático, sin duda, tiene importantes consecuencias para la aparición del “efecto de distanciamiento”, contrapunto del “efecto de identificación”. En efecto, identificación y distanciamiento son términos que no se excluyen sino que se necesitan mutuamente. El efecto de distanciamiento aleja al melodrama del discurso clásico, de la tranquilidad que confieren los mecanismos de borrado de las huellas enunciativas, un

¹³⁵Peter BROOKS: *The Melodramatic Imagination*, op. cit., p. 199.

¹³⁶Atendiendo al sentido etimológico de la palabra *hybris*, como hemos visto en el primer capítulo.

clasicismo que proclama la reconciliación con el orden social dominante¹³⁷. El happy-end es, con frecuencia, un exceso narrativo¹³⁸ que se revela como forzamiento del cierre del relato. Este exceso sintomatiza la fuerza transgresora del melodrama, que para algunos autores se define como la escisión entre el nivel de lo narrativo y el de la puesta en escena o como “una forma de histeria, el retorno visualmente articulado de lo ideológicamente reprimido”¹³⁹. El exceso confiere densidad y opacidad a la escritura melodramática. Este rasgo ha determinado que el melodrama sea considerado como un tipo de escritura manierista.

“Si el artista renacentista cree representar un mundo a la medida de lo humano, a su propia medida como hombre -a él corresponde el centro en las nuevas catedrales, en torno a su mirada se ordenan los paisajes construidos en perspectiva-, el manierista, en cambio, padece la angustia de haber perdido su lugar. El mundo se ha tornado extraño, opaco, y por eso desconfía de la sólida y ordenada representación heredada de los clásicos renacentistas. Pero carente al mismo tiempo de una opción alternativa, que sólo llegará con la violencia histórica que dará paso al barroco (la contrarreforma), no puede por menos que admirarla, como se admira todo universo estable y reconciliado que se sabe inalcanzable. La melancolía es el resultado de esta tensión. En ella, habitándola, el manierista canoniza el modelo de la representación clásica pero sin poder verse amparado por la

¹³⁷Jesús GONZALEZ REQUENA: “Espejos” en *Contracampo*, nº 6, Madrid, Octubre-Noviembre, 1979.

¹³⁸Así es definido por Christopher ORR en “Closure & Containment (Marylee Hadley in *Written in the Wind*)” en *Wide Angle*, Vol. 4, nº 2, 1980, p. 29.

¹³⁹Ver el interesante artículo de Jane FEUER “Melodrama, Serial Form and Television Today” en *Screen*, Vol. 27, nº 6, Noviembre-Diciembre 1986, p. 8, donde propone la aplicación de estas reflexiones al ámbito del discurso televisivo.

pujante concepción del mundo (el Humanismo) que la ha hecho posible.”¹⁴⁰

De este modo, en el melodrama se produce, como en el manierismo, una conexión paradójica y contradictoria en la que su relación con la escritura clásica se constituye en condición de posibilidad de su transgresión. No obstante, es conveniente realizar un par de matizaciones sobre esta cuestión. Por una parte, existe el peligro de suponer que el exceso y el manierismo están siempre presentes en toda narración melodramática. La categoría de exceso no puede entenderse como algo exclusivo del melodrama¹⁴¹. Por otra parte, la noción de exceso puede tener una significación más amplia. Kristin Thompson entiende que el exceso “implica una suspensión o detención en lo motivacional del relato” y se manifiesta en elementos que escapan a los impulsos unificantes del relato¹⁴². En este sentido, el concepto de exceso se opone a la categoría de estilo, en la que las estructuras de reconocimiento terminan perfilando unas características determinadas que se repiten una y otra vez. Así pues, el exceso tendría una significación muy amplia que conecta con la noción barthesiana de “tercer sentido” o “sentido obtuso”. La categoría de exceso es, pues, emparentada con conceptos como “ambigüedad”, “autorreflexibilidad”, “función estética”, etc.

Como hemos visto en esta caracterización que acabamos de realizar, en todo momento hemos hablado de lo melodramático, tratando de resistirnos a definir el melodrama, por los problemas que esta noción

¹⁴⁰Jesús GONZALEZ REQUENA: *La metáfora del espejo*, Madrid & Valencia, Instituto de Cine y Radio-Televisión & Hiperión, 1986, pp. 200-201.

¹⁴¹Resulta, cuanto menos, peligroso llegar a pensar que en todo melodrama existe una transgresión del modelo clásico como llega a afirmar Frank KRUTNIK en “The Shanghai Gesture. The Exotic and the Melodrama” en *Wide Angle*, Vol. 4, nº 2, 1980. Por el contrario, nos inclinamos a pensar que la cuestión es mucho más compleja y resultaría más operativo hablar de grados de mayor o menor tensionalidad dentro del propio modelo clásico.

¹⁴²Kristin THOMPSON: “The Concept of Cinematic Excess” en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Philip Rosen (ed.) & Columbia University Press, 1986, p. 135.

arrastra consigo y que ya hemos señalado. Nuestra propuesta de trabajo persigue marcar una nítida distinción entre el melodrama como género, noción que conviene situar históricamente, frente a lo melodramático como modo de significación y que, en el caso del cine, impregna la mayor parte de los géneros clásicos. Las ideas de reconocimiento estructural y de repetición están en la base de la caracterización genérica. A nuestro entender, la pregunta acerca de la pertinencia de considerar al melodrama como género literario y cinematográfico requiere una amplia reflexión que convoca una tradición de estudios un poco alejada del marco epistemológico en el que nos hemos movido hasta ahora y que pasamos a examinar con detenimiento en el próximo capítulo. Decíamos al final del capítulo anterior que sería deseable hallar ese punto de equilibrio entre las aproximaciones que afirman (y que nunca cuestionan) que el melodrama es un género nítidamente distinguible y las que opinan todo lo contrario. Pensamos que esta posición intermedia puede alcanzarse atendiendo a los elementos “melodramáticos” que no siempre van a aparecer en todo melodrama y cuya presencia puede ser mínima en otros textos muy diferentes. Así pues, el reconocimiento de ciertos rasgos melodramáticos es condición suficiente pero no necesaria para tildar un texto como melodramático.

El reconocimiento de estructuras discursivas así como su repetición está directamente implicado no sólo con el tejido del relato melodramático, sino también con el problema de los géneros en literatura y cine y, además, con la propia caracterización del discurso clásico. Y es que el estudio de la narración melodramática -no podría ser de otro modo- nos obliga a interrogarnos, sobre todo, acerca de la naturaleza de la narración en general.

CAPITULO TERCERO

MELODRAMA Y GENEROS CINEMATOGRAFICOS

Hemos terminado el capítulo anterior haciendo referencia a la necesidad de introducir una nueva variable en nuestro examen del melodrama fílmico. Cuando se habla de melodrama (literario, fílmico, radiofónico o televisivo), de un modo implícito se está aludiendo a la distinción genérica. Nos proponemos ahora estudiar el problema del melodrama como género, una cuestión que no es ajena a la caracterización diacrónica y sincrónica del melodrama que hemos realizado hasta ahora. El análisis de la relación del melodrama y los géneros cinematográficos nos lleva inevitablemente a tratar de elucidar el significado del término “género” y la dilatada utilización de esta palabra en el ámbito de la literatura desde Aristóteles hasta nuestros días. Garrido Gallardo señala que la discusión acerca de los géneros literarios en la actualidad constituye “una vasta paráfrasis de Aristóteles”¹. La noción de género nos remite al problema de las clasificaciones y tipologías de discursos que se pueden determinar en nuestra cultura; en definitiva, hablar de géneros es hablar también del problema de la identidad de los discursos genéricos (en latín, *genus* significaba “linaje, estirpe, vínculo familiar o sanguíneo”, una idea que también relaciona el género con la identidad). De nuevo, pues, se plantea el

¹GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (ed.): “Una vasta paráfrasis de Aristóteles” en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988. Es Aristóteles quien, después de Platón, define el género - *genos* - como “el atributo esencial aplicable a una pluralidad de cosas que difieren entre sí específicamente” (*Topica*, I 5, 102 a 31, citado por José Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 1979, pp. 1339. El género constituye un elemento básico de su teoría de la literatura (donde distinguía como géneros principales la tragedia, la épica y la lírica), pero también es fundamental en el interior de su lógica filosófica, en tanto que el género permite establecer clases, tipos y categorías.

problema de la identidad y de-definición del melodrama como género “claro y distinto” de otros. Esta identidad genérica involucra especialmente al **reconocimiento estructural** como mecanismo que nos permite establecer identidades a través de la repetición. Como dice Jacques Derrida, “la búsqueda de los géneros -que adquiere una gran vitalidad desde el romanticismo- representa el orden teleológico de la historia”², una tarea que, a nuestro entender, forma parte del amplio proyecto racionalista de la Ilustración.

En la exposición de las ideas del presente capítulo vamos a seguir el siguiente orden: en primer lugar, atenderemos a cuestiones de concepto y a los problemas de definición que plantea la distinción genérica en literatura y cine. En segundo lugar, examinaremos las diferentes aproximaciones al problema de los géneros en cine desde la óptica de la dialéctica cine de autor vs. cine de género. A fin de cuentas, nuestra investigación trata, entre otras cosas, del problema de la relación entre la producción de un autor -David Wark Griffith- y un género cinematográfico -el melodrama-. Esta revisión previa de diferentes perspectivas sobre los géneros nos permitirá centrar nuestra atención en la cuestión del melodrama como género, arbitrando una salida parcial al problema desde la necesaria relación entre teoría e historia y desde un examen filosófico del género en una perspectiva wittgensteiniana. Finalmente, atenderemos a la relación de la noción de género con otras categorías como la de “cine clásico” que creemos muy fructífera de cara al próximo capítulo. Es obvio que el tema del que pasamos a ocuparnos tiene la suficiente consistencia como para ser susceptible de una investigación autónoma. Por ello, nuestra intención es dar a este tema un tratamiento más periférico que a otros. Somos conscientes, por tanto, del carácter provisional de nuestras reflexiones que, lejos de pretender agotar esta problemática, tan sólo quieren introducir algunos elementos más que puedan así enriquecer nuestra investigación.

²Jacques DERRIDA: “The Law of the Genre” en *Critical Inquiry*, Vol 7, nº 1, otoño 1980, p. 61.

3.1. El concepto de género.

Como ocurre con la noción de melodrama, el concepto de género ha estado y está sujeto a una fuerte controversia, casi permanente. A pesar de tratarse de un antiguo tópico de la crítica literaria, la introducción del debate acerca de los géneros en cine es relativamente reciente, a finales de los años cincuenta.

Un buen sector de la crítica cinematográfica se caracteriza por hacer un *uso* de la palabra género sin cuestionarse en ningún momento la validez o el status epistemológico de su utilización. Así pues, algunos textos como los de Ralph Amelio³, Jean-Loup Bourget⁴, Roger Doodley⁵ o Xavier Moreno Lara⁶ destacan por su “naturalismo” a la hora de aceptar y emplear el criterio

³Ralph AMELIO en *The Filmic Moment: An Approach to Teaching American Genre through Extracts*, Dayton, Ohio, Pflaum, 1974, p. 29, afirma que el estudio de los géneros en cine hace referencia al análisis de ciertas ideas, temas, motivos, acciones típicas y situaciones comunes a un conjunto dado de filmes, sin explicitar las diferentes categorías (los géneros) donde se irían ubicando.

⁴Jean-Loup BOURGET: “Social Implications in the Hollywood Genres” en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986. Este autor insiste en este artículo en dar por supuesto qué entendemos por “género” y por “melodrama”, y en caracterizar al melodrama desde una perspectiva sociologista y política.

⁵Roger DOODLEY en *From Scarface to Scarlett: American Films in the 1930's*, New York, Harcourt Brace Jonanovich, 1981, ignora completamente la problemática que encierra la noción de género, llegando a complicar aún más las cosas al hablar del “domestic drama” como un género característico del cine americano de los años treinta -motivado por la crisis galopante de aquellos años- donde los temas recurrentes son el hogar, el encuentro chico-chica, la luna de miel, los impedimentos sociales a las relaciones amorosas, etc. Aquí también es el sociologismo el que preside la investigación fílmica.

⁶Xavier MORENO LARA en *El cine: géneros y estilos*, Bilbao, Mensajero, 1980, se sirve de unos planteamientos muy similares al de los autores citados arriba. Para Moreno, “los géneros cinematográficos nos descubren la estructura más significativa del cine como arte de masas” (p. 8), afirmación que revela inequívocamente el ontologismo de su concepción. Sin embargo, sería de esperar encontrar en este texto una explicitación de la taxonomía de géneros donde se podría ir ubicando los films concretos. Lejos de hacerlo (labor que sería muy coherente con sus planteamientos), llega incluso a hablar de géneros como el “cine de amor” (!), un tipo de cine que, esta vez sí, englobaría casi la totalidad de la producción fílmica mundial.

genérico cuando clasifican los filmes. El concepto de género se convierte así en un instrumento que permite una cómoda clasificación de las películas, y su configuración no es puesta en entredicho sino que es aceptada como algo casi “natural” y, por tanto, con un claro status ontológico. El segundo elemento ampliamente compartido por estos trabajos es la consideración del texto fílmico como una estructura de forma y contenido, que sólo en el caso de Jean-Loup Bourget es entendida como conflicto o tensión. Esta concepción, lastrada por un estructuralismo primitivo que distinguía en el signo lingüístico un significante y un significado, es decir, un plano de la expresión y un plano del contenido⁷, atiende exclusivamente al significado como único criterio para establecer diferencias entre los films y para agruparlos en diversos géneros. Ya Rene Welleck y Austin Warren, esta vez en el ámbito de la literatura, en su conocida obra *Teoría literaria* ⁸ señalan que el género se basa en una “forma externa” (los temas y la respuesta de la audiencia) y una “forma interna” (la métrica y la estructura del texto literario), concepción que representa la visión tradicional de forma y contenido. La determinación de formas externas e internas para el establecimiento de los géneros literarios o fílmicos encuentra dificultades en el contraste empírico del modelo teórico con los textos particulares que, a menudo, escapan a los modelos genéricos propuestos. En este sentido, uno de los recursos habituales que la crítica literaria desarrolló para salvar esta situación consiste en establecer un paralelismo entre los pares género-texto artístico y lengua-habla, este último también formulado por Saussure⁹ y central en el estructuralismo clásico. De este modo, como afirma Wolf-Dieter Stempel, el género es asimilado a la lengua al tiempo que los textos concretos constituyen el habla: “si teóricamente es la lengua la que, en el plano puramente lingüístico, vuelve comprensible el habla, es a partir del género y de sus reglas como el texto se constituye en unidad convencional

⁷Ferdinand de SAUSSURE: *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945.

⁸WELLECK, Rene & WARREN, Austin: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979. Esta obra fue publicada originalmente en New York, Harcourt Brace, 1956.

⁹Op. cit.

de la práctica social”¹⁰, un planteamiento que no deja de ser bastante mecanicista. A pesar de ello, este desplazamiento del centro de interés desde la rigidez del modelo estructuralista hacia la pragmática es, sin duda, un salto cualitativo importante en la caracterización del género.

Y es que, en efecto, la mayoría de estudios sobre los géneros, bien se detienen en análisis de obras concretas que, frecuentemente, persiguen una huida de las generalizaciones, bien construyen unos modelos teóricos muy complejos que buscan definir la naturaleza del género de un modo exhaustivo. Así pues, dos son los caminos que dividen el panorama de los estudios sobre los géneros en literatura y cine: la vía de la inducción -desde los textos concretos hasta el establecimiento del modelo teórico- y la vía de la deducción -desde la construcción de un modelo teórico (teoría de los géneros) se trata de explicar los textos concretos-.

La primera propuesta metodológica -inductiva- está en la base de numerosos planteamientos impresionistas que afirman el carácter único e irrepetible de la obra de arte y, por tanto, la inutilidad de intentar establecer agrupaciones genéricas. Benedetto Croce subraya, en el ámbito de la filosofía y la teoría del arte, la irreductibilidad de la obra de arte a un género determinado, ya que “toda verdadera obra de arte ha violado un género establecido, viniendo así a desbarajustar las ideas de los críticos, los cuales se han visto obligados a ampliar el género, sin poder impedir que el género así ampliado parezca demasiado estrecho, a consecuencia del nacimiento de nuevas obras de arte...”¹¹. Esta concepción dinámica del desarrollo de los géneros encuentra importantes resonancias en la propia formulación de la noción de “horizonte de expectativas” por los formalistas rusos. Tzvetan Todorov considera que este tipo de objeciones hacia la teoría de los géneros no invalida en absoluto la pertinencia de su existencia, ya que el hecho de

¹⁰Wolf-Dieter STEMPEL: “Aspectos genéricos de la recepción” en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Garrido Gallardo (ed.) & Arco, 1988.

¹¹Benedetto CROCE: *Estética*, Madrid, Francisco Beltrán, 1926, p. 122.

que “la obra `desobedezca´ a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. (...) En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. (...) La norma no es visible -no vive- sino gracias a sus transgresiones”¹². Así pues, dentro de esta lógica que el género parece imponer -“como `horizonte de expectativa´ para los lectores, como `modelos de escritura´ para los autores”¹³-, el origen y evolución de los géneros está marcado por la constante mutación de su configuración, lo que dificulta aún más la posibilidad de definir (de caracterizar, de un modo cerrado) los géneros literarios o fílmicos. Este origen de los nuevos géneros sólo podrá hallarse en la transformación de otros géneros anteriores, “por inversión, por desplazamiento, por combinación”¹⁴. En cierto sentido, nuestro examen de los distintos antecedentes del melodrama fílmico en el melodramma, el melodrama teatral, la novela decimonónica y otras formas espectaculares del XIX, ha ido en la línea de tratar de mostrar las transformaciones sucesivas del género. Ante este panorama, muchos estudiosos de los géneros en cine renuncian a detenerse en el examen del propio concepto de género e, incluso, lo consideran como una noción que puede lastrar su investigación, como es el caso de Stanley Solomon. Este autor asume como punto de partida la necesidad de hablar de géneros en cine en términos de “patrones narrativos”, entrando directamente en su caracterización, sin explicitar los criterios que le llevan a seleccionar determinado corpus de films donde va “descubriendo” el “mapa genérico”¹⁵.

¹²Tzvetan TODOROV: “El origen de los géneros” en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Garrido Gallardo (ed.) & Arco, 1988, p. 33.

¹³Ibid., p. 38.

¹⁴Ibid., p. 34.

¹⁵Stanley SOLOMON en *Beyond Formula: American Film Genres*, New York, Harcourt Brace Jonanovich, 1976, afirma lo siguiente: “I also reject some of the currently popular types of categories that I have elsewhere called `conceptual genres´” (p. 3). Se está refiriendo, entre otras cosas, a las teorías sobre los géneros elaboradas desde la teoría de la literatura de Welleck & Warren, Genette, Todorov, Hernadi, etc., y a los estudios sobre la teoría de los géneros en cine de Cawelti, Poague, Tudor, etc., que iremos examinando al hilo de nuestra exposición.

La segunda propuesta metodológica -deductiva- se caracteriza por definir, de una manera más o menos extensa, el status del concepto de género antes de iniciar su contraste con los textos individuales seleccionados. Un punto de encuentro entre las diferentes perspectivas de estudio es la consideración de los géneros literarios o fílmicos como sistema de convenciones. Leo Braudy señala que en cine, como arte popular, el convencionalismo es el emblema de una cultura unificada, un sistema de convenciones que se manifiesta en la gestualidad, temas, personajes, situaciones y motivos¹⁶. Este sistema de convenciones permite, en opinión de Robert Warshow¹⁷, la identificación de los diferentes géneros fílmicos, a través de la repetición de sus convenciones, repetición que provee al género de su fuerza estética. Lawrence Alloway¹⁸, a principios de los años sesenta, fue uno de los primeros estudiosos de los géneros fílmicos que pone énfasis en lo iconográfico como elemento caracterizador del género fílmico, inspirándose en los trabajos de Erwin Panofsky sobre el arte renacentista. Este autor destaca el plano de la expresión, en contraposición a la mayoría de estudios de la época que se centraban en los contenidos y temas como criterio para la distinción genérica. Lo iconográfico no es para Alloway un rasgo o conjunto de rasgos puramente formales sino que “está estrechamente vinculado a los temas y conceptos encerrados en el espectáculo físico”¹⁹.

Posteriormente, a principios de los años setenta, frente a las posiciones críticas a favor del cine de autor (*auterism*) que examinaremos más detenidamente en el próximo epígrafe, las propuestas de Tom Ryall²⁰ o

¹⁶Leo BRAUDY: *The World in a Frame*, Garden City, New York, Anchor Doubleday, 1977, p.179.

¹⁷Robert WARSHOW: *The Immediate Experience*, New York, Atheneum Books, 1970, pp. 129-130.

¹⁸Lawrence ALLOWAY: “Iconography of the Movies” en *Movie*, nº 7, Febrero-Marzo 1963.

¹⁹Ibid., p. 4.

²⁰Tom RYALL: “The Notion of Genre” en *Screen*, Vol. 11, nº 2, Marzo-Abril 1970.

Edward Buscombe²¹ -en su estudio sobre el western- defienden la teoría de los géneros como un modelo crítico que puede dar cuenta eficazmente de la riqueza y complejidad de la producción fílmica. Ryall afirma que todo género constituye un sistema donde aparecen tres elementos básicos: asuntos básicos (“basic material subject matter”), preocupaciones temáticas (“thematic preoccupations”) e iconografía (“iconography”). La determinación de este conjunto de convenciones es posible en virtud de la relación directa que se establece entre los films, como consecuencia de la repetición de los tres elementos básicos. Buscombe, por su parte, destaca la importancia de la teoría de los géneros no sólo para el crítico o historiador del cine, sino también para el creador, una teoría de los géneros fílmicos que tiene un valor, a su entender, descriptivo y nunca prescriptivo. Más recientemente, Thomas y Vivian Sobchack²² emplean los términos “fórmula”, “convención” e “iconografía” como los elementos configuradores del género fílmico, conceptos que presentan una jerarquización desde lo general a lo particular: mientras que la “fórmula” se refiere a una estructura completa o conjunto de acciones que aparecen en el film (trama y personajes), la “convención” alude a la unidad de acción o episodio que se manifiesta recursivamente película tras película, siendo el “icono” la unidad más pequeña del film de género (vestuario, objetos, espacios, actores, etc.)²³. Nos hallamos, pues, ante una relación de inclusión o estructura de cajas chinas en la que el término más amplio es la fórmula que incluye a las convenciones que, a su vez, incluyen a los iconos. La relación entre estos tres niveles daría lugar a la distinción genérica.

²¹Edward BUSCOMBE: “The Idea of Genre in the American Cinema” en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986. Artículo publicado originalmente en *Screen*, Vol. 11, nº 2, Marzo-Abril 1970.

²²SOBCHAK, Thomas & SOBCHACK, Vivian: “Genre Films” cap. 4 en *An Introduction to Film*, Boston, Little Brown, 1980.

²³Ibid., p. 232-233.

De este modo, podemos apreciar cómo el debate terminológico sobre los géneros es de capital importancia dentro de esta perspectiva deductiva. Otros autores como Stanley Cavell²⁴ o Casilda De Miguel²⁵, esta última con matizaciones, prefieren hablar de “tipos” más que de “géneros”. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov²⁶ señalan que la distinción entre “tipo” (entendido como “conjunto de los posibles literarios”²⁷ en un momento histórico determinado) y “género” (tragedia, comedia, soneto, etc., como actualizaciones concretas producidas en ese momento histórico) puede resultar esclarecedora pero no hay que tomarla como absoluta. Ambos autores advierten contra las discusiones nominalistas sobre el concepto de género, cuyo estudio debe realizarse deductivamente, a partir de las características estructurales del mismo²⁸. Finalmente, Gérard Genette, en su breve ensayo “Géneros, `Tipos`, Modos”²⁹, punto de referencia esencial en la teoría de los géneros, afirma que “los géneros son categorías propiamente estéticas” frente a los modos que serían “categorías que dependen de la lingüística, o más exactamente, de una antropología de la expresión

²⁴Stanley CAVELL: “Types; Cycles as Genres” Cap. 5 en *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, New York, Methuen, 1971. Cavell introduce el concepto de “ciclo” como categoría que engloba y equivale a los géneros (p. 36).

²⁵Casilda DE MIGUEL en *La ciencia-ficción: un agujero negro en el cine de género*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, define el film de género como “aquel cuyo modelo narrativo o aspectos cruciales de ese modelo, son visualmente reconocibles por haber sido utilizados del mismo modo en otros films” (p. 74). Para esta investigadora, el género es “un tipo de historia visual y verbal que muestra un repertorio de situaciones que se desarrollan en un espacio determinado por unos personajes tipo propios de aquel medio, situación o escenario. Definir el film de género será reconocer sus valores estéticos y considerar por qué se producen esos valores” (p. 75)

²⁶Oswald DUCROT & Tzvetan TODOROV: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 193-197.

²⁷Ibid., p. 196.

²⁸Ibid. “L’étude des genres *doit* se faire à partir des caractéristiques structurales et non à partir de leurs noms” (p. 193). La cursiva es nuestra.

²⁹Gérard GENETTE: “Géneros, `Tipos`, Modos” en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Garrido Gallardo (ed.) & Arco, 1988, originalmente publicado en *Poétique*, nº 32, 1977.

verbal”³⁰. Genette examina la complejidad de la relación entre modos³¹ (por ejemplo, el relato) y los géneros (por ejemplo, la novela), entre cuyos criterios de definición destaca el “elemento temático que supera a la descripción puramente formal y lingüística”³², donde cabe además distinguir subdivisiones en “especies” (por ejemplo, la novela de caballería, novela picaresca, etc...) ³³. Este autor introduce, además, otra noción, la de “archigénero”, que remite a una categoría que “se supone que sobrepasa y contiene, jerárquicamente, un determinado número de géneros empíricos”³⁴ y que se relaciona con la tríada romántica (lírico, épico, dramático)³⁵. Su aportación fundamental consiste en relativizar, por una parte, la problemática sobre los nombres empleados en la teoría de los géneros y, por otra, en la negación de la existencia de una instancia genérica última que pueda definirse con independencia de lo histórico. Por el contrario, al margen del nivel de abstracción o generalización en que nos situemos, los archigéneros, modos y géneros -es decir, “el hecho genérico”- siempre han de plantearse en su imbricación con el hecho histórico.

³⁰Ibid., pp. 227-228.

³¹Robert SCHOLES en “Les modes de la fiction” en *Poétique. Revue de Théorie et d’analyse littéraire*, nº 32, 1977, p. 509, quien plantea una reconciliación entre las perspectivas deductiva e inductiva en el estudio de los géneros, antes de comenzar su análisis trata de esclarecer conceptual y terminológicamente su particular concepción de los géneros, afirmando que: “Pour la clarté de mon exposé, j’appellerai ma théorie des types idéaux une théorie des *modes* (de caractère más general), réservant le terme de genre, dans un sens plus étroit, pour l’étude d’œuvres individuelles considérées sous l’angle de leur rapport à des traditions spécifiques, historiquement identifiables”. Aunque siempre es complicado establecer paralelismos entre las teorías de los autores examinados, por tratarse de planteamientos metodológicos bien distintos, el concepto de *modo* de Scholes podría compararse (no identificarse) con el de *tipo* de Todorov y el de *modo* de Genette. Las tres aproximaciones coinciden en subrayar la necesidad de vincular los estudios genéricos con el marco histórico que determina su consideración, desde el punto de vista de creadores y receptores.

³²Ibid., p. 228.

³³Ibid., pp. 232-233.

³⁴Ibid., p. 228.

³⁵Ibid.

3.2. La circularidad de la definición genérica.

En este estado de cosas, podemos comprobar como existe una importante división en el campo de los estudios sobre géneros literarios o fílmicos entre aquellos que olvidan considerar el problema del status del género, embarcándose en un trabajo inductivo (desde los textos hacia la caracterización del género) y los que, por el contrario, creen pertinente y absolutamente necesario determinar, siquiera someramente, este status de las distinciones genéricas, en una perspectiva deductiva (desde la caracterización del modelo teórico hacia los textos concretos). Esta doble aproximación al estudio de los géneros viene a plantear lo que se ha dado en llamar el “dilema empirista” (*empirist dilemma*) que no es otra cosa que la circularidad de la definición de género a la que nos abocan ambas perspectivas, inductiva y deductiva. Welleck & Warren, Edward Buscombe, Tzvetan Todorov y Andrew Tudor, entre otros, hacen referencia a este importante obstáculo con el que se enfrenta la crítica del film de género. Welleck & Warren señalan que el dilema de la historia de los géneros es el dilema de toda la historia: esto es, con el fin de descubrir el esquema de referencia -el género- debemos estudiar la historia; sin embargo, no podemos estudiar la historia sin tener en mente algún esquema de selección³⁶. Trasladando este problema al ámbito de los géneros fílmicos, Buscombe³⁷ y, más tarde Tudor³⁸, insisten en la extrema dificultad teórica que encierra la empresa genérica: “si queremos saber qué es un western, debemos mirar hacia cierta clase de films. Pero, ¿cómo saber hacia qué

³⁶Welleck & Warren, op. cit, pp. 313-314.

³⁷Edward Buscombe: “The Idea of Genre in the American Cinema”, op. cit.

³⁸La exposición de este “dilema empirista” aparece varias obras de Andrew TUDOR, en “Genre: Theory and Mispractice in Film Criticism” en *Screen*, Vol. 11, nº 6, 1970. Este artículo será reeditado con títulos ligeramente modificados como “Genre and Critical Methodology” en *Movies and Methods*, Berkeley, Bill Nichols (ed.) & University of California Press, 1976 y en “Genre” en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant & University of Texas, 1986.

films mirar sin saber previamente qué es un western?”³⁹. Andrew Tudor observa que para listar las características principales de un género debemos aislar primero el corpus de films que constituyen el western, films que, a su vez, sólo pueden ser aislados sobre la base de dichas características, que sólo serán descubiertas a partir de los films ya aislados, etc⁴⁰.

Buscombe pretende escapar a la circularidad de la definición de género mediante la distinción rigurosa de una “forma interna” y una “forma externa” del género, lo que nos conduce a una concepción dualista y secuencial del texto artístico en la que forma y contenido son planos carentes de articulación, con ciertos tintes esencialistas. Al mismo tiempo, Buscombe se esfuerza en hacernos creer que la teoría de los géneros tiene un valor descriptivo, esto es, tiene un status de verdad y universalidad, fuera de toda discusión. Obviamente, la teoría de los géneros, como tal teoría, es el resultado de la interpretación del investigador, algo que conviene asumir desde el principio. Tudor, por su parte, propone dos salidas al problema de la circularidad de la definición genérica: por un lado, clasificar los films según criterios rigurosos, de forma a priori; por otro, acordar consensuadamente lo que es un género y después entrar a analizarlo en detalle⁴¹. Estas soluciones propuestas por Tudor son bastante antieconómicas, ya que resultaría imposible examinar película por película toda la producción mundial para poder establecer esa clasificación, una tarea que resultaría interminable. El acuerdo consensuado en la definición de cada género significaría el intento de compatibilización de perspectivas de trabajo absolutamente heterogéneas, lo que haría imposible dicho acuerdo. Por otra parte, este consenso sería posible si nos estuviéramos enfrentando a la caracterización de algún tipo de molécula o especie animal como las que realizan los químicos o biólogos. Tudor parece olvidar que el texto fílmico presenta una ambigüedad estructural que impide su clasificación unívoca,

³⁹Buscombe, op. cit., p. 13.

⁴⁰Andrew Tudor, “Genre” en *Film Genre Reader*, op. cit., p. 5.

⁴¹Ibid.

haciendo gala de un cierto positivismo metodológico y poniendo en crisis, de este modo, el status artístico del texto fílmico. Pensemos, a este respecto, que el cine de género es considerado como “popular film”, esto es, como un producto de baja cultura cuya elaboración es poco compleja, lo que significa dejar fuera de la crítica de los géneros fílmicos buen número de films muy interesantes⁴².

El problema de la circularidad de la definición de género es muy similar a la cuestión del “círculo hermenéutico” que plantea la filosofía del lenguaje: ¿cómo podemos entender el significado de las palabras de un texto antes de que el texto, en su totalidad, haya sido entendido, y viceversa? Dicho de otro modo, la hermenéutica heideggeriana describe la forma de realizar la misma interpretación comprensiva, es decir, el funcionamiento de la propia comprensión que se muestra como un proceso circular. Paul Hernadi⁴³ indica que la superación del círculo es posible atendiendo a la interrelación de la teoría de los géneros y de la historia: el estudio de los géneros o de las obras individuales no debe entenderse como un fin en sí mismo, sino que ambas cosas constituyen una totalidad (*a whole*), donde lo contextual -es decir, lo histórico- se convierte en un elemento clave para la interpretación. Se trata, en suma, de buscar la confluencia de teoría e historia de los géneros literarios o fílmicos, en la línea de lo que ya apuntan Todorov⁴⁴, Genette⁴⁵ o Easthope⁴⁶.

⁴²Stephen NEALE en *Genre*, London, British Films Institute, 1980, subraya la necesidad de comenzar a poner en cuestionamiento la inmediata ecuación cine de género=cine popular. El cine de género también puede compartir su carácter popular con el valor artístico que no tienen por qué resultar incompatibles (p. 2).

⁴³Paul HERNADI: *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell University Press, 1972, p. 7. Hay traducción castellana con el título *Teoría de los géneros*, Barcelona, A. Bosch, 1978. Esta misma opinión es compartida por Leland POAGUE en “The Problem of Film Genre: A Mentalistic Approach” en *Literature / Film Quarterly*, Vol. 6, nº 2, Primavera 1978, p. 154.

⁴⁴Tzvetan Todorov califica de “error empirista” el asumir que los elementos constituyentes de un género son algo directamente observable y que el conocimiento de un género es posible sólo a través del examen de ejemplos donde se puedan reconocer las mismas cosas. En *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, Todorov, pone de manifiesto que

Precisamente, Hans Georg Gadamer subraya la necesidad de reconocer “el carácter prejuicioso de toda comprensión”⁴⁷. La teoría de los géneros, lejos de ser inocentemente descriptiva como muchos quisieran, siempre posee un componente evaluativo-prescriptivo que el investigador del cine no debe dejar escapar. En efecto, en toda operación comprensiva - como sucede en la determinación de géneros literarios o fílmicos- tiene lugar una eliminación de información, como afirma Wolfgang Raible⁴⁸. Cuando un historiador establece un sistema de géneros, con su correspondiente caracterización individual, ello es posible mediante la “reducción de la complejidad”, a través de modelos abreviados” (los géneros) que es “como

el género es una estructura abstracta desde donde los textos son generados para y por creadores y receptores, y en unas determinadas coordenadas históricas. En todo texto encontramos unas propiedades que se comparten con otros textos, como fruto de un diálogo intertextual. La teoría de los géneros no consiste, para Todorov, en una búsqueda de esencias de propiedades universales sino en comprender que un texto comparte propiedades con otros textos en un acto de constante transformación dinámica.

⁴⁵Gérard Genette, op. cit.

⁴⁶Anthony EASTHOPE señala en “Notes on Genre” en *Screen Education*, nº 32-33, Otoño-Invierno 1979-1980, que cuando se habla de una necesaria vinculación entre teoría de los géneros e historia, se está aludiendo al examen de las condiciones ideológicas que están en la base de la producción signifiante: la economía -el sistema industrial-, la sociología, etc., pero también la subjetivización de estos procesos; en una línea muy althusseriana (p. 41). Esta es una vía de superación de la dialéctica forma vs. contenido que Easthope considera imprescindible de cara a la elaboración de una teoría de los géneros.

⁴⁷Hans Georg GADAMER: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 337. La estructura de prejuicios se convierte así en condición misma de posibilidad del pensamiento. La comprensión del texto (en nuestro caso, del género) está continuamente determinada “por el movimiento anticipatorio de la precomprensión” (p. 363). Al mismo tiempo, la tarea interpretativa o hermenéutica está íntimamente ligada al horizonte histórico que afecta tanto al creador como al espectador. La “historia efectual”, como la denomina Gadamer, expresa el propio “patrón de comprensibilidad” de unos y otros. Nos detendremos con más detalle en esta importante aportación desde la hermenéutica al término del próximo capítulo cuarto.

⁴⁸Wolfgang RAIBLE: “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual” en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, p. 307.

se hacen reconocibles el sentido, las interrelaciones y las estructuras”⁴⁹. Compartimos plenamente la brillante exposición de Raible sobre qué son los géneros. En primer lugar, “las normas genéricas son una convención, constituyen modelos que adquieren validez por medio de la convención”⁵⁰. En segundo lugar, “los textos concretos que parecen formar parte de los géneros (...) aparentemente son todos-parciales de una determinada extensión o de una determinada complejidad”⁵¹, lo que explica la diferencia de grado a la hora de catalogar un film u obra literaria como melodrama, policiaco, western, etc. En tercer lugar, sorpresa y orden son dos principios que rigen la dinámica de los géneros, es decir, la violación y el ajuste al horizonte de expectativas del público, si bien el principio de orden se erige en garantía para la reconocibilidad del género (“para su cierre”⁵²). Esta supremacía de las estructuras de orden y expectación, “con las posibilidades de sorpresa que ofrece, es responsable, en último término de la selección de lo que se dirá y, como complemento de ello, de lo que se dejará de decir”⁵³. Raible afirma, además, como cuarta conclusión, que “la pertenencia a un género reduce las posibilidades interpretativas”, lo que implica que el género es muy importante para la interpretación del texto concreto, en la medida en que nos informa acerca de sus rasgos constitutivos más relevantes. Por último, el género debe entenderse en el marco de una situación comunicativa, en la que ha de atenderse a sus condiciones extratextuales (sociales, históricas, económicas, etc.).

El modelo propuesto por Wolfgang Raible es de enorme interés porque recoge los principales aspectos implicados en la definición de género. Nuestro examen de las principales aproximaciones a la teoría de los géneros

⁴⁹Ibid., p. 307.

⁵⁰Ibid., p. 311.

⁵¹Ibid., p. 313.

⁵²Ibid., p. 315.

⁵³Ibid., p. 317.

nos muestra un panorama de grandes divergencias y de mutua incomprensión, motivadas, antes que nada, por importantes problemas terminológicos. A nuestro entender, era necesario exponer nuestra particular visión del “estado de las cosas”, para imponer cierto orden a este aparente caos. La gran salida apuntada por los estudios más relevantes, y que nosotros suscribimos completamente, apunta hacia la necesaria vinculación entre la teoría de los géneros, y el marco histórico que permite tanto su constitución como su recepción⁵⁴. En este sentido, la perspectiva inductiva que, a menudo, acaba afirmando el carácter único del film concreto -y una de cuyas *caricaturas* es el llamado “cine de autor”-, y la perspectiva deductiva, que destaca la pertinencia de las clasificaciones genéricas -dando lugar al llamado “cine de género”-, son dos líneas de trabajo de algún modo compatibles que pueden representar un debate rentabilizable de cara a nuestra investigación acerca de algunos melodramas de D. W. Griffith, como pasamos a examinar con más detalle en el siguiente epígrafe. De este modo, una vez más, los niveles teórico e histórico acaban fundiéndose en una misma línea de trabajo.

3.3. Aproximaciones al problema de los géneros en cine: cine de autor vs. cine de género.

Tres son las posiciones principales que encontramos a este respecto. Por un lado, aquellos que defienden, en franca minoría, la idea de un “cine de autor” como la única categoría posible a la hora de clasificar los films. Por otro lado, se encuentran los críticos e historiadores del cine que hacen

⁵⁴Tom GUNNING en “Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films” en *Early Cinema*, London, Thomas Elsaesser (ed.) & British Film Institute, 1991, afirma que las teorías sobre los géneros en cine, en sintonía con lo que hemos venido señalando, tienen dos defectos principales: por un lado, existe un generalizado rechazo por la “forma” a la hora de caracterizar los géneros, siendo destacados sólo los “temas”; por otro, en la mayoría de estudios sobre los géneros en cine, hay una clara desvinculación de los géneros y la historia. Stephen NEALE, por su parte, en *Genre*, London, British Film Institute, 1980, expresa bastante malestar ante lo que denomina la “perspectiva impresionista”, como planteamiento metodológico generalizado en el estudio de los géneros en cine, y el hecho de que no haya un nivel suficiente de reflexión sobre el status epistemológico de la noción de género.

referencia constantemente al “cine de género”. Finalmente, existe una tercera línea de trabajo que persigue una reconciliación de ambas posiciones, esto es, los que defienden la compatibilidad de los dos conceptos.

La primera postura se caracteriza por defender la irreductibilidad de ciertas cinematografías autoriales. Ciertos directores fílmicos como Orson Welles, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Billy Wilder, John Ford, John Huston, etc. (siempre en el ámbito del cine norteamericano), cuya obra se presenta muy difícil de situar en el contexto de la producción hollywoodiense, presentan dificultades a la hora de clasificar sus películas en géneros. La posición más habitual entre los críticos es considerar sus películas como “cine de autor”. En el contexto europeo y, sobre todo, a partir de los sesenta, se suele hablar de cine de autor, ya que aquí no existen unas bases industriales firmes como en los U.S.A. (no sólo en la producción sino también en la distribución y exhibición). Por tanto, es todavía más habitual en Europa oír hablar de la cinematografía de Dreyer, Fellini, Godard o Buñuel que de ciertos movimientos artísticos que puedan globalizar su producción. Esta defensa de la libertad y autoría del director, así como un auge en el estudio de las filmografías de ciertos directores, encontraron eco, durante los años cincuenta, en las páginas de dos revistas de cine importantes como la francesa *Cahiers du cinéma* y la británica *Movie*. Algunos autores como Dennis Giles⁵⁵, en su estudio sobre el cine documental, llegan a caricaturizar la situación creada afirmando que cada nombre singular acaba resultando un género, no sin bastante cinismo, manifestando así su impotencia ante un corpus tan heterogéneo como el documental⁵⁶. Richard Collins, en la línea de Andrew Sarris⁵⁷, subraya la

⁵⁵Dennis GILES: “The name Documentary: A Préface to Genre Study” en *Film Reader*, Vol. 3, Almandariz et al. (eds.), Evanston, Ill., Northwestern University, febrero 1978. Giles señala que “cada nombre singular es genérico”. De este modo, Giles habla de “películas sobre comer”, “películas que utilizan luz natural”, “películas tristes”, etc. Si estas clasificaciones no son nada habituales es porque la tradición es la que determina la convención histórica de nombrar a cada género de una manera concreta.

⁵⁶El planteamiento de Giles demuestra una falta de reflexión teórica sobre la naturaleza del discurso en general. Antes que preguntarse por el significado del documental como género, resulta más operativo analizar el documental como un “efecto discursivo”. Ver Jenaro TALENS:

necesidad de destacar la importancia de los autores cinematográficos en la creación y consolidación de los géneros fílmicos. Collins critica la posición de Buscombe, quien negaba la importancia del papel del director en la construcción genérica, aunque coincide con él en destacar lo contextual⁵⁸. Finalmente, Peter Wollen⁵⁹ propone ocuparse más del carácter singular de los textos que de la supuesta universalidad de ciertas similitudes. La teoría del autor en cine (*auterism*) permite desarrollar una teoría sobre la interpretación actuarial⁶⁰, del estilo o de los modos de comunicación de un director determinado, y con ello se sientan las bases más firmes para el establecimiento de comparaciones con otros autores⁶¹. De este modo, el análisis del autor no consiste en buscar los orígenes del film en su fuente creadora. Wollen considera que es negativo olvidar el status que tienen las obras individuales que, en último extremo, guardan relación y expresan el carácter (la intención) del autor⁶². Por otra parte, en el contexto del cine

“Documentalidad vs. Ficcionalidad” en *Revista de Occidente*, nº 53, 1985, y también Santos ZUNZUNEGUI: *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 150.

⁵⁷Andrew SARRIS: “Toward a Theory of Film History” en *The American Cinema*, New York, E. P. Dutton, 1968. Sarris es el defensor de la teoría del autor en cine en el contexto norteamericano, al señalar que un film debe evaluarse esencialmente como producto de su director (p. 30).

⁵⁸Richard COLLINS: “Genre: A Reply to Ed Buscombe” en *Screen*, Vol. 11, nº 4-5, agosto-septiembre 1970, p. 75.

⁵⁹Peter WOLLEN: “The auteur theory (extract)” en *Theories of Authorship*, London, John Caughie (ed.) & Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 167. Aparecido originalmente en *Signs and Meaning in the Cinema*, London, Secker & Warburg, 1972.

⁶⁰También Richard DE CORDOVA en “Genre and Performance: An Overview” en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986, p. 129, propone como posible vía metodológica para el estudio de los géneros fílmicos el examen de los diferentes estilos de interpretación actuarial que determinan la configuración estilística de los diferentes géneros y también una fisionomía característica, representada por cada actor, que termina siendo un elemento de diferenciación de los diversos géneros. (actores especializados en géneros, gestualidad, vestuario, forma de moverse, maquillaje, vestuario, etc.)

⁶¹Peter Wollen, op. cit, p. 145.

⁶²Ibid., pp. 146-147.

norteamericano, no resulta operativo, según Wollen, estar siempre cotejando estas obras individuales con el cine de Hollywood, ya que la cinematografía hollywoodiense contiene “contradicciones (...), diferentes clases de conflictos y fisuras”⁶³. Ciertamente, la teoría sobre el cine de autor encuentra sentido en esta última afirmación de Wollen. El cine de Hollywood, aún en su etapa más estable (del cine clásico de los años 30), no está exento de contradicciones importantes que dificultan extraordinariamente el establecimiento de géneros fílmicos con unos límites bien definidos, como ponen de relieve Vicente Sánchez-Biosca y Vicente Benet en diferentes lugares⁶⁴. Sin embargo, el planteamiento de la teoría del cine de autor es falaz al considerar al film como producto de un solo sujeto, el director, y al ignorar el trabajo del equipo de producción así como las condiciones sociohistóricas.

Por otra parte, nos encontramos con un sector de la crítica, esta vez más numeroso, que propone radicalmente el cine de género como propuesta metodológica más conveniente en el estudio del cine. Las aproximaciones al cine de género son muy diversas, como expone, exhaustivamente, Casilda de Miguel, quien habla de planteamientos comerciales, comunicativos, socioculturales, artísticos y aquellos que destacan el componente placentero que tiene lugar en el consumo repetido de este tipo de films⁶⁵. Las teorías de

⁶³Ibid., p. 151.

⁶⁴Aunque en el próximo capítulo cuarto entraremos a examinar con detalle este problema que está íntimamente ligado al de la caracterización del cine clásico, citamos aquí unos textos de estos autores que creemos muy relevantes. Vicente SANCHEZ-BIOSCA: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Capítulos primero y segundo, Madrid, Verdoux, 1990; Vicente BENET: *El tiempo de la narración clásica: Los films de gangsters de Warner Bros. (1930-1932)*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1992; Vicente SANCHEZ-BIOSCA & Vicente BENET: “Vestigios de un cine que fue clásico. A modo de introducción” en *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Segunda época, nº 14, Junio 1993.

⁶⁵Casilda DE MIGUEL: *La ciencia-ficción: un agujero negro en el cine de género*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991. Este texto constituye uno de los más claros y rigurosos de cuantos existen en castellano sobre el cine de género, sobre todo en lo que se refiere a la revisión del concepto. Este rigor metodológico contrasta con el corpus de films de ciencia-ficción seleccionado que plantea no pocos problemas por lo que respecta a la temporización, geografía, etc.

los géneros en cine ponen un marcado énfasis en el hecho que la posibilidad de distinguir estos géneros es una actividad reglada, dependiente de la competencia del lector⁶⁶ (y del creador) y que se basa en la existencia de cierto número de convenciones⁶⁷. Buen número de propuestas metodológicas están basadas en los presupuestos de la lingüística estructural y generativa. El espectador conoce ciertas estructuras iconográficas, estilísticas, narrativas, espaciales, etc., que, como señala Thomas Schatz⁶⁸, se resumen en “plot, setting y character”, y que el público, a través de su aparición repetida en multitud de textos, ha ido interiorizando como competencia de lectura. Schatz no deja de representar una perspectiva de estudio que se inclina por los “contenidos o temas” a la hora de establecer las diferencias entre los géneros fílmicos, como ya hemos visto en el primer epígrafe de este capítulo. Por otro lado, cuando Schatz habla de géneros sólo hace referencia a Hollywood, olvidando la extensión conceptual del término a otras cinematografías⁶⁹ y la dinámica que el concepto de género encierra.

⁶⁶Roland BARTHES subraya en “The Death of the Author” en *Theories of Authorship*, London, John Caughie (ed.) & Routledge & Kegan Paul, 1981, que el autor es una figura moderna producto de nuestra cultura occidental que ensalza al individuo y que el empirismo inglés, el racionalismo francés y el espíritu de la Reforma contribuyeron a asentar (p. 209). Barthes nos recuerda que, tras las consideraciones de la moderna crítica literaria, el texto no puede verse como el mensaje de un Autor-Dios, sino como un espacio multidimensional en el que hay una variedad de escrituras, ninguna de ellas originales (p. 211). En este sentido, la escritura y la crítica contemporáneas han certificado la muerte del autor y el nacimiento del lector (p. 213). La consideración del concepto de “géneros” en cine iría también en esta línea, sin olvidar que el concepto de “cine de género” no se aplica sólo a autores sino también a la instancia receptora de la obra de arte.

⁶⁷Marie-Louise RYAN: “Toward a Competence Theory of Genres” en *Poetics*, Vol. 8, nº 3, Amsterdam, N.L.D., 1979, p. 307.

⁶⁸Thomas SCHATZ: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York, Random House, 1981, p. 21.

⁶⁹Como ocurre también con Alan WILLIAMS en “Is a Radical Genre Criticism Possible?” en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 9, nº 2, Primavera 1984, p. 84. Esto mismo sucede con el planteamiento de Maurice YACOWAR en “Recent Popular Genre Movies: Awash and Aware” en *Journal of Popular Film*, Vol. 4, nº 4, 1975, pp. 297-305, quien subraya la necesidad de relacionar el cine de género con el contexto cultural que lo posibilita. Yacowar se refiere, en concreto, a un sistema tan cerrado como es la producción fílmica de los estudios de Hollywood en los años treinta,

No obstante, numerosos partidarios de la noción de “cine de género” articulan sus desarrollos teóricos en torno a la noción de “popularidad” de este tipo de cine. El cine norteamericano de los años treinta y cuarenta adquiere un alto nivel de estandarización como consecuencia del espectacular auge de público que demandaba mayor número de productos de consumo. La noción de popularidad está íntimamente ligada a las de kitsch y de producción industrial, como afirma Judith Hess Wright, quien adopta una perspectiva económica y sociopolítica⁷⁰. Sin duda, es este un criterio a tener en cuenta en la caracterización de cualquier género fílmico, ya que supone el establecimiento de una relación de la teoría del género con el marco histórico donde éste surge. Con el *studio system* el texto fílmico alcanza un alto grado de estandarización, donde cada género tiene sus guionistas, directores, actores, etc., una estandarización motivada por la búsqueda de nuevos éxitos, empleando fórmulas que habían gozado de una respuesta positiva en la audiencia. Esta repetición de fórmulas narrativas en búsqueda de nuevos éxitos comerciales contribuirá a marcar aún más el carácter del cine de género. Así pues, el cine de género refuerza la industria que, a su vez, refuerza la nitidez de los géneros fílmicos, un “feed-back” que potencia su mutua existencia (aunque esto vale para un periodo histórico muy concreto como es el de los años treinta y en los U.S.A.).

Sin embargo, a estas dos perspectivas enfrentadas “cine de autor vs. cine de género” cabe introducir una tercera vía que es la de la integración de ambas. En efecto, como dice Northrop Frye, la base de la crítica genérica es retórica, es decir, “el género está determinado por las condiciones establecidas por el poeta (creador) y su público”⁷¹. Richard Diensfrey⁷²,

una producción que relaciona con la crisis económica y la gran recesión norteamericana que tiene lugar esos años.

⁷⁰Judith Hess WRIGHT: “Genre Films and the Status Quo” en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.

⁷¹Northrop FRYE: *Anatomy of Criticism: Four Essays*, New York, Atheneum, 1970, p. 247.

⁷²Richard DIENSFREY: “Hitch Your Genre to a Star” en *Film Culture*, nº 34, Otoño 1964. Diensfrey pone el acento en la importancia del actor para la identificación del género fílmico (p. 35). En el

Stuart Kaminsky⁷³, Jim Kitses⁷⁴, Barton Palmer⁷⁵, Andrew Tudor⁷⁶ y José Antonio Hurtado⁷⁷, entre otros, señalan que autorismo y cine de géneros son planteamientos complementarios. El hablar de cine de autor o de cine de género es algo que dependerá de los rasgos reconocibles que en cada momento estemos privilegiando en nuestro análisis del corpus de films seleccionado. Este conjunto de películas puede ser puesto en relación con un determinado género o autor, pero también con un estudio o productora determinada, productor, director de fotografía, director artístico, etc. No debemos perder de vista que el análisis de un corpus de films concreto, desde el punto de vista de los géneros, movimientos artísticos -que a fin de cuentas también son categorías de clasificación como los géneros- o

periodo de pleno apogeo del sistema de estudios, el actor o la actriz (y también el productor, decimos nosotros) tenían más relevancia que la figura del director a la hora de situar el film genéricamente.

⁷³Stuart KAMINSKY en *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dayton, Ohio, Pflaum, 1974, propone compatibilizar el concepto de autorismo -especialmente productivo en el análisis de "directores dinámicos" (p. 5)- con el concepto de género -estrechamente unido a la popularidad del cine de géneros (p. 6)-. Su perspectiva, sin embargo, se centra excesivamente en los "contenidos", estableciendo una jerarquización de tipologías tales como "temas, motivos, géneros y arquetipos", ordenados de más concreto a más general, sin tener en cuenta elementos formales en relación con los anteriores.

⁷⁴Jim KITSES en *Horizons West*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1969, afirma que la figura del autor adquiere dimensión en el marco de los géneros fílmicos (p. 7). El género western, para Kitses, entronca directamente con la tradición norteamericana y, desde esta perspectiva, debe entenderse la relación autor-género.

⁷⁵Barton PALMER: "The Politics of Genre in Welles' *The Stranger*" en *Film Criticism*, Vol. 9, nº 2, Invierno 1984-85.

⁷⁶Andrew TUDOR en "Genre" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant & University of Texas, 1986, y en "Critical Method: Auteur and Genre", Cap. 5, en *Theories of Film*, New York, Viking, 1974, subraya que la noción de género es capital en la medida en que plantea el problema de la relación del autor con la audiencia. Asimismo, considera necesario rehabilitar la validez de ambos términos.

⁷⁷Jose Antonio HURTADO ALVAREZ en *Cine negro, cine de género*, Valencia, Nau Llibres, 1986, insiste en esta misma idea cuando señala que autorismo y cine de géneros no son conceptos excluyentes (p. 19), citando las palabras de Antonio WEINRICHTER en *El nuevo cine americano*, Madrid, Zero / Zyx, 1979, p. 64.

creadores, constituye siempre una compleja serie de visiones y revisiones, es decir, de reconocimiento de ciertas cualidades (en un sentido muy amplio) que nos permiten establecer dichas categorías⁷⁸.

La relación entre los autores (donde cabe mencionar a todo el equipo de producción), los géneros (para creadores y público) y movimientos artísticos constituye un sistema dinámico que debe examinarse en sus dimensiones interna y externa. Internamente, el film de género construye una interrelación de aspectos temáticos y de puesta en escena, es decir, como lo expresa Rick Altman, de los niveles semántico -actitudes, personajes, planificación, localizaciones, decorados, etc., es decir, los elementos paradigmáticos o verticales- y sintáctico -las relaciones de esos lugares, i. e., la sintagmática o plano horizontal-⁷⁹. La relación de las aproximaciones sintáctica y semántica tiene, para Altman, una inmediata consecuencia: la de establecer una continuidad entre análisis fílmico, teoría de los géneros e historia de los géneros. Como hemos señalado en nuestra introducción y en el capítulo primero, el melodrama cinematográfico constituía, a finales de los años diez y en los veinte hasta la llegada del sonoro, prácticamente el único género perfectamente nítido (todo eran sub-géneros del melodrama, como recoge el catálogo del *American Film Institute*). Esta ominipresencia del melodrama ha sido puesta en relación por nosotros con la sensibilidad o imaginación melodramática. Durante los años treinta y cuarenta, con el establecimiento del *studio system*, algunos estudios y directores (y equipos técnicos) se especializan en la producción de melodramas, con una progresiva desmelodramatización de las historias siguiendo la demanda del

⁷⁸Esta idea es apuntada por la mayoría de estudiosos de los géneros en cine. Heather DUBROW en *Genre*, London, Methuen, 1982, habla de una simultaneidad en la percepción de estas cualidades que nos pueden remitir, al mismo tiempo, a diferentes categorías (p. 37).

⁷⁹Rick ALTMAN en "A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant & University of Texas, 1986, afirma que la aproximación semántica tiene poco poder explicativo, pero es aplicable a muchos films, mientras que la sintáctica sirve para aislar las estructuras específicas de un género. La importancia de su aportación consiste en tratar de compatibilizar ambas perspectivas (p. 31).

público. Con el final del monopolio de los grandes estudios de Hollywood, que marca el caso Paramount en 1948, se crean las condiciones adecuadas para el desarrollo de un cine de autor como el de Vincente Minnelli o Douglas Sirk, donde los independientes cobran fuerza, con un mercado de la distribución, exhibición y producción bastante atomizado (y aquí hablamos del contexto norteamericano ya que en Europa, diversas circunstancias motivaron que ciertas revistas se convirtieran en una plataforma de autopromoción para ciertos directores que eran también críticos de cine, como es el caso de la “Nouvelle Vague” y directores como Jean-Luc Godard, Claude Chabrol o François Truffaut, quienes trabajaron en *Cahiers du cinéma*).

En todos los estudios sobre el cine de género que hemos examinado, podemos comprobar que la clave del éxito siempre ha consistido en la correcta (coherente) delimitación del corpus de películas analizadas⁸⁰. En nuestro caso, hemos de atender a tres tipos de cuestiones básicas: por una parte, a la consideración autoral, es decir, al conjunto de rasgos que nos permiten caracterizar el estilo del cine de David Wark Griffith que, al mismo tiempo, no puede estar exento de referencias a su equipo de colaboradores estables (director de fotografía -Billy Bitzer-, montador -James y Rose Smith-, equipo de actores -con Lillian Gish a la cabeza-, etc.). Por otra parte, si, como hemos visto, todos los films (al menos en un alto porcentaje) son melodramas, la misma noción de melodrama como género pierde fuerza en tanto concepto clasificatorio y que permite distinguir unos films de otros. Por esta razón, y a la luz de las dificultades históricas para su caracterización, hemos preferido hablar de rasgos melodramáticos identificables como estructuras de reconocimiento. Así pues, será necesario revisar la noción de melodrama esta vez a la luz del concepto de género, en tanto concepto que permite establecer clasificaciones y agrupaciones de films y, de este modo, mostrar su escasa operatividad o, al menos, su utilización en el lenguaje

⁸⁰Como ocurre con el análisis de Vicente Benet sobre los films de gangsters que él caracteriza, sin ánimo de generalizar demasiado -por arriesgado-, a partir de seis películas producidas por Darryl F. Zanuck de 1930 a 1932 para la Warner Bros. Op. cit.

cotidiano del crítico. Finalmente, atenderemos a otro tipo de rasgos reconocibles que nos permiten relacionar la producción griffithiana con un estilo cinematográfico más amplio que excede el campo de lo autoral o de lo genérico: el llamado “cine clásico”, cuyo status conceptual e histórico (que veremos más detenidamente en el capítulo cuarto) ha de ser determinado y que, sin duda, también constituye una categoría clasificatoria, con una entidad diferente a la del autor o del género. Las fisuras y contradicciones no sólo habitan en el interior del modelo de representación clásico; también existen en el tratamiento melodramático que es variable en sus diferentes películas, como ocurre igualmente en su estilo autoral que tampoco está exento de ciertos desajustes. Quizás, estas fisuras y contradicciones sean fruto de la tensión que se produce en la convivencia de estos tres sistemas categoriales como son las de autor, género y estilo, no mutuamente excluyentes sino absolutamente interdependientes.

3.4. El melodrama y la crisis del sistema genérico.

Hemos afirmado en el capítulo segundo, en nuestro intento de caracterización del melodrama, de la necesidad de hablar de “lo melodramático” frente a la noción de “género melodrama” y definíamos “lo melodramático” como un sistema de procedimientos textuales en la que podemos identificar una serie de estructuras de reconocimiento: iconográficas, actanciales, espaciales, narrativas y musicales. Esta caracterización adjetiva nos permite eludir el problema de tratar de delimitar de un modo cerrado el llamado “melodrama”. Y es que cuando se examina de cerca el llamado “género melodrama”, una cierta perplejidad parece invadir al historiador de los géneros. Cuando Thomas y Vivian Sobchack examinan el género melodrama, se apresuran a señalar que éste, junto con la comedia, son los “dos tipos mayores de films de género”⁸¹. El campo de acción del melodrama es tan amplio que se ven obligados a introducir el concepto de “tipo de narrativa genérica”, como un ámbito que incluye a los

⁸¹Thomas SOBCHACK & Vivian SOBCHACK: “Genre Films”, Cap. 5 en *An Introduction to Film*, Boston, Little Brown, 1980, p. 235.

géneros tradicionales (western, films de gangsters, cine negro, cine bélico, cine de ciencia-ficción, etc.). John Fell apunta, por su parte, una idea bastante interesante: la configuración genérica del cine desde sus orígenes hasta la primera mitad de los años treinta se corresponde bastante bien con los géneros practicados por la literatura victoriana a finales del siglo pasado⁸². Aunque es una hipótesis no fundamentada textualmente, nos parece que podría ser una línea de trabajo a desarrollar que aportaría una información más precisa sobre la relación entre la literatura decimonónica y la escritura cinematográfica, y sobre los orígenes de la narrativa fílmica. Jacques Goimard⁸³, desde una perspectiva diferente, realiza un experimento bastante curioso: aprovechando la celebración de un festival de cine americano en la ciudad de Toulouse en 1975, seleccionó 52 películas -de 1935 a 1945- de un total de 500 films, donde establecer una clasificación por géneros. El resultado es la creación de un mapa donde se ven representados todos los géneros (maravilloso, fantástico, terror, policiaco, negro, social, propaganda, espionaje, musical, film histórico, comedia brillante, comedia burlona y melodrama), con una serie de líneas que los ponen en relación. Goimard observa que, en el estudio de los géneros, el investigador se halla ante dos problemas principales: por un lado, el número de géneros se vuelve muy pronto vertiginoso, además de que cada film puede ser puesto en relación con muchos géneros; por otro, las posibilidades combinatorias entre los géneros son tan grandes que es muy difícil proponer un sistema de géneros que no pueda ser transgredido casi inmediatamente por la aparición de nuevos géneros. Dos son las conclusiones a las que llega Jacques Goimard: en primer lugar, el gráfico que construye demuestra que existe un género central y que sobrepasa todos los demás: el melodrama (del que sólo escapan el film de propaganda y la comedia bufona). En segundo lugar, la mezcla o mestizaje de géneros es un factor muy importante que puede presentar muchas más combinaciones que las que él observa. Sin embargo, el planteamiento de Goimard parece ser víctima de su propia trampa, al

⁸²John FELL: "Melogénre" en *North Dakota Quarterly*, Vol. 51, nº 3, Verano 1983, p. 100.

⁸³Jacques GOIMARD: "La rose des films à Hollywood" en *Positif*, nº 177, Paris, enero 1976.

presuponer una definición clara de lo que es cada género antes de efectuar la clasificación de los films. Por otra parte, su exposición olvida otros géneros tan importantes como el western y otros, como la “comedia bufona” o la “comedia brillante”, resultan bastante confusos. Finalmente, ni siquiera los dos géneros que Goimard considera “lejanos” del melodrama -la “comedia bufona” y el film de propaganda- escapan a la influencia del melodrama (pensemos en las parodias sobre *Sangre y arena* de Fred Niblo⁸⁴ en los años veinte o en el uso de ciertos melodramas como instrumento de propaganda en la Unión Soviética durante estos mismos años⁸⁵).

Decía Todorov que la transgresión, para existir, necesita una ley. La ley del género (por emplear la expresión de Jacques Derrida⁸⁶) exige la pureza de la identidad que conseguimos determinar gracias a la repetición. Sin embargo, esta repetición produce impurezas, corrupción, contaminación, “incluso cancerización o degeneración”⁸⁷. El sistema genérico proclama, a través de su degeneración (>género, generación, genealogía), una nueva ley que Derrida denomina “la ley de la ley del género”, esto es, un exceso de sus propios límites. La repetición -no idéntica- del ritual genérico se vuelve contra la propia identidad del género, provocando su disolución. Creemos que esto es lo que sucede paradigmáticamente con el género melodrama que, por un lado, reafirma, mediante su renovada presencia -en multitud de medios de comunicación-, su identidad pero, al mismo tiempo, su repetición siempre muestra elementos nuevos que exceden sus límites, “lo que coincide, también, con su disolución”⁸⁸. La propuesta derridiana es bastante

⁸⁴Película de 1922 que fue parodiada posteriormente en *Mud and Sand* (1922) de Hal Roach, *Bull and Sand* (1924) de Mack Sennett o *Ni sangre ni arena* (1941) de Alejandro Galindo. Como vimos en el capítulo primero, el melodrama es terreno abonado para el surgimiento de la parodia.

⁸⁵Como hemos puesto de relieve en el epígrafe 2.2. “El ethos melodramático” del capítulo segundo.

⁸⁶Jacques DERRIDA: “The Law of Genre” en *Critical Inquiry*, Vol. 7, nº 1, otoño 1980.

⁸⁷Ibid., p. 57.

⁸⁸Ibid., p. 61.

radical respecto a la tradición de estudios sobre los géneros: un texto *no puede pertenecer* a un género de un modo exclusivo; por el contrario cada texto *participa de* uno o varios géneros. Y ello no es debido a “una productividad libre, anárquica e inclasificable”, sino a causa del rasgo de participación mismo, a causa de la marca genérica. Este rasgo o marca genérico no es algo externo a la taxonomía genérica; por el contrario, pertenece a ella. La disolución del melodrama como género está en sintonía con el “axioma de no-clausura” que Derrida postula y que es la condición misma de posibilidad o de imposibilidad de las taxonomías, es decir, de los géneros⁸⁹.

La consideración de un texto fílmico como perteneciente a un género u otro es como el abrir y cerrar de ojos, como un parpadeo (*Augenblink*), apunta Derrida. La pertenencia o no de un film al género melodrama resulta, desde esta perspectiva, como una noción válida en tanto nos sirve para indicar un espacio donde un grupo de convenciones estéticas intersectan. El término “melodrama”, habitual en el lenguaje del crítico, “está bien como está”, es decir, no se trata de pretender expulsar esta palabra de nuestro vocabulario crítico, como diría Wittgenstein. Mucho más útil para nosotros ha sido tratar de entender las razones profundas que explican el poder semántico (o la pobreza o debilidad semánticas) de la noción de melodrama, mediante un recorrido diacrónico a través de sus formas históricas -realizado en el capítulo primero- y mediante un intento de aproximación crítica a su caracterización sincrónica -a través de una serie de rasgos que hemos

⁸⁹William E. KENNICK en “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?” en *Mind*, nº 67, 1958, p. 32, plantea, en el terreno de la estética, definir la obra de arte en función de un repertorio más o menos amplio de propiedades (objetivas o subjetivas) y de condiciones necesarias y/o suficientes. Esta posición consiguió un rechazo importante por parte de antiesencialistas como Weitz, Tilghman, etc. El paralelismo entre este intento de definir la obra de arte y las caracterizaciones tradicionales de los géneros en cine es bastante patente. Morris WEITZ en “The Role of Theory in Aesthetics” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº 15, 1956, afirma que los términos artísticos (que describen el hecho artístico, como los “géneros”) pueden ser caracterizados como “open-textured concepts”, es decir, como conceptos constitutiva y permanentemente abiertos a la incorporación de nuevos productos de la evolución del propio arte. La dinámica de los géneros podría responder a esta apertura conceptual.

denominado “estructuras de reconocimiento” melodramáticas-. La presente revisión crítica de la noción de género contribuye a deconstruir los mecanismos que están en la base de la construcción genérica. El entrecruzamiento de los géneros (la crisis del sistema genérico) pone de manifiesto la debilidad de las aproximaciones tradicionales a los géneros fílmicos. Frente al intento de legitimar la noción de género mediante “actos consumados” (mediante análisis y estudios sobre cine de géneros bastante poco críticos con esta noción), ha sido necesario examinar cuáles son los “usos” del término. El empleo de categorías como la de género por parte de la crítica literaria o cinematográfica es consecuencia, antes que nada, de la propia actividad lingüística y, como sabemos, el lenguaje es ya una forma de categorizar la realidad. La circularidad de la definición genérica es, sobre todo, una trampa del lenguaje y el problema, en el fondo, de orden ontológico: cuando la tradición establece un sistema de géneros para clasificar las películas, los críticos están marcando claras identidades, y con ello afirmando que la noción de género habita fuera del lenguaje del crítico⁹⁰. La ficción de esta tradicional perspectiva de trabajo es que los géneros son anteriores a su lenguaje crítico y, por tanto, existen fuera de él. El estudioso de los géneros fílmicos está cayendo en la trampa positivista cuando adopta una perspectiva de estudio similar a la del entomólogo, al suponer que se pueden describir unos géneros sin efectuar valoración alguna⁹¹. Esta reflexión, sin embargo, no pretende negar la necesaria consideración de cuestiones de orden histórico como las condiciones de producción,

⁹⁰A nuestro entender, este problema remite, además, al tópico general de la teoría del conocimiento acerca de los límites entre lenguaje y metalenguaje.

⁹¹Tampoco se trata de llegar al extremo opuesto y afirmar que la circularidad de la definición de género se puede superar postulando la existencia de una serie de categorías generales mentales innatas como la “literatura” o el “género”, desde unas premisas chomskyanas, tal y como propone Leland A. POAGUE en “The Problem of Film Genre: A Mentalistic Approach” en *Literature / Film Quarterly*, Vol. 6, nº 2, Primavera 1978, 155. En cualquier caso, uno de los logros más significativos de las aproximaciones contemporáneas a los géneros en literatura y cine es el destacar que el espectador (y también el crítico como receptor) participa activamente en la recepción genérica. De este modo, la recepción de un texto es un proceso genérico, como subraya Stempel, op. cit., y, por tanto, un proceso valorativo.

exhibición y distribución de los films que obviamente son externas al crítico, pero no sus valoraciones.

El establecimiento de “principios reguladores” o de la “relevancia de ciertos rasgos sobre otros” no puede depender de la arbitrariedad de una decisión sin fundamentar o sin apoyar textualmente, como hace Sheldon Sacks⁹². Las hipótesis genéricas funcionan como juicios provisionales sometidos a constante crisis. Los nuevos textos son contrastados con los viejos conocidos. En este sentido, podríamos decir que la ubicación de un film en un género determinado sigue el conocido principio gestáltico de la “ley de la experiencia”, según la cual tendemos a identificar formas conocidas gracias a una experiencia previa del receptor. La propia noción de “reconocimiento” nos remite a esta idea. Sin embargo, a veces nos encontramos con géneros con los que relacionamos demasiados films, como sucede con el melodrama. Sin duda, el gran “tamaño” del género melodrama dificulta enormemente la obtención de una definición clara. Su multidimensionalidad es tan amplia que resulta imposible acotar su significado de un modo satisfactorio (Poague afirma que el verdadero dilema es que cuanto más potente es el género, menos general es su aplicabilidad⁹³). Por otra parte, aun cuando no tratemos de definir el género melodrama, el establecimiento de una jerarquía entre los rasgos estructurales se plantea como una tarea harto difícil, por no decir imposible, ya que incluso esta jerarquía puede presentar múltiples formas y configuraciones. Esta es la razón por la cual hemos preferido exponer en el capítulo anterior las diferentes estructuras de reconocimiento que constituyen lo melodramático sin establecer una serie de prioridades entre ellas, dado que éstas pueden aparecer jerarquizadas de múltiples maneras. También es claro que frente a un corpus de films cerrado como es la producción griffithiana

⁹²Sheldon SACKS: “The Psychological Implications of Generic Distinctions” en *Genre*, Vol. 1, nº 2, Abril 1968, p. 113. Este artículo es un resumen de un texto que este autor publicó en 1964, titulado *Fiction and the Shape of Belief* y que es contestado duramente por John F. REICHERT en “Organizing Principles and the Genre Theory” en *Genre*, Vol. 1, nº 1, Enero 1968, p. 3.

⁹³Op. cit.

exhibición y distribución de los films que obviamente son externas al crítico, pero no sus valoraciones.

El establecimiento de “principios reguladores” o de la “relevancia de ciertos rasgos sobre otros” no puede depender de la arbitrariedad de una decisión sin fundamentar o sin apoyar textualmente, como hace Sheldon Sacks⁹². Las hipótesis genéricas funcionan como juicios provisionales sometidos a constante crisis. Los nuevos textos son contrastados con los viejos conocidos. En este sentido, podríamos decir que la ubicación de un film en un género determinado sigue el conocido principio gestáltico de la “ley de la experiencia”, según la cual tendemos a identificar formas conocidas gracias a una experiencia previa del receptor. La propia noción de “reconocimiento” nos remite a esta idea. Sin embargo, a veces nos encontramos con géneros con los que relacionamos demasiados films, como sucede con el melodrama. Sin duda, el gran “tamaño” del género melodrama dificulta enormemente la obtención de una definición clara. Su multidimensionalidad es tan amplia que resulta imposible acotar su significado de un modo satisfactorio (Poague afirma que el verdadero dilema es que cuanto más potente es el género, menos general es su aplicabilidad⁹³). Por otra parte, aun cuando no tratemos de definir el género melodrama, el establecimiento de una jerarquía entre los rasgos estructurales se plantea como una tarea harto difícil, por no decir imposible, ya que incluso esta jerarquía puede presentar múltiples formas y configuraciones. Esta es la razón por la cual hemos preferido exponer en el capítulo anterior las diferentes estructuras de reconocimiento que constituyen lo melodramático sin establecer una serie de prioridades entre ellas, dado que éstas pueden aparecer jerarquizadas de múltiples maneras. También es claro que frente a un corpus de films cerrado como es la producción griffithiana

⁹²Sheldon SACKS: “The Psychological Implications of Generic Distinctions” en *Genre*, Vol. 1, nº 2, Abril 1968, p. 113. Este artículo es un resumen de un texto que este autor publicó en 1964, titulado *Fiction and the Shape of Belief* y que es contestado duramente por John F. REICHERT en “Organizing Principles and the Genre Theory” en *Genre*, Vol. 1, nº 1, Enero 1968, p. 3.

⁹³Op. cit.

de 1918-1921, esta jerarquización puede plantearse como caso particular, nunca como generalización a otros autores u otros periodos históricos o en otros medios de comunicación donde existe también el género melodrama.

Todas estas consideraciones nos llevan a dos constataciones fundamentales respecto al problema de los géneros en cine: en primer lugar, el intento de utilizar la noción de género en un sentido clasificatorio planteado en términos de definición o de condiciones necesarias y/o suficientes conlleva dificultades insolubles de tipo práctico (cuáles son los límites exactos de la clase genérica) y teóricos (la reducción del término a un sentido meramente clasificatorio traiciona los sentidos contextuales que efectivamente desarrolla, es decir, sus desarrollos históricos); en segundo lugar, el estudio de las recurrencias iconográficas, actanciales, espaciales, narrativas y musicales -nuestras **estructuras de reconocimiento**- de los distintos textos requieren replantear la topografía de los géneros en un nuevo ámbito teórico que ya no puede presuponer la existencia de unos criterios de clasificación “a corroborar” en el análisis de cada uno de los elementos de la clase. La solución del problema de la circularidad pasa, pues, por una crítica radical de la noción de género como punto de partida teórico de la investigación.

La teoría de los géneros cinematográficos juega, como hemos visto, “una dialéctica entre la individualidad de algunos textos y la generalidad de las reglas del sistema del que forman parte”⁹⁴. La teoría de los géneros, como la teoría de los juegos de lenguaje wittgensteiniana, plantea el reconocimiento de una serie de reglas generales -un universo de convenciones- que sólo pueden observarse en la singularidad de los textos individuales. Este reconocimiento de similitudes (los “aires de familia” -de nuevo Wittgenstein-) apuntan hacia un espacio común donde la colectividad queda expresada de algún modo: el género puede entenderse como la manifestación de la conciencia colectiva de los grupos sociales, esto es,

⁹⁴Lorenzo VILCHES: “Para un estudio interdisciplinario del género cinematográfico” en *Revista de Ciencias de la Información*, nº 2, Madrid, 1985, p. 68.

como “memoria de modelos culturales”⁹⁵. Sólo desde la memoria el reconocimiento es posible. En esta línea, existe una tradición importante de estudios sobre el cine de género que ha desarrollado todo un aparato teórico relacionando los géneros en cine con el pensamiento mítico, la ritualidad de la cultura, los géneros en la cultura de masas, etc., que conviene no dejar en el olvido. La propia noción de cine clásico mantiene una estrecha relación con los conceptos de género y de cultura de masas, como pasamos a exponer en el próximo y último epígrafe de este tercer capítulo.

3.5. Los géneros, el cine clásico y la historia del cine.

Durante los años sesenta y principios de los setenta, tiene lugar un importante auge de los estudios antropológicos sobre la cultura a través de las formas de expresión populares como la literatura, el cine, etc. Algunos historiadores y críticos como John Cawelti establecen un paralelismo entre los géneros fílmicos y el funcionamiento de ciertos patrones narrativos en nuestra cultura que se corresponde con las llamadas “fórmulas”. La fórmula se define como “la combinación o síntesis de un número de convenciones culturales específicas con una forma de historia más universal o arquetipo”⁹⁶. Las fórmulas y los géneros son, para Cawelti, dos fases o aspectos de un complejo proceso de análisis literario. De este modo, la distinción de géneros parece basarse en diferencias de actitudes o sentimientos ante la vida; “los géneros encierran patrones arquetípicos fundamentales’ que reflejan el ciclo de la vida humana”⁹⁷, afirma Cawelti

⁹⁵Ibid., p. 67. Yuri Lotman define la cultura como “memoria no hereditaria de la humanidad” y distingue entre las “culturas gramaticalizadas” (cultura alta o cultura sistemática) y “culturas textualizadas” (cultura de masas) donde cabría ubicar la noción de género en cine. Estas ideas están desarrolladas en *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, y, sobre todo, en *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

⁹⁶John CAWELTI: *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, p. 6.

⁹⁷John CAWELTI: “The Concept of Formula in the Study of Popular Literature” en *Journal of Popular Culture*, Vol. 3, nº 3, Invierno 1969, p. 387.

inspirándose en los planteamientos de Northrop Frye⁹⁸. La relación entre el género y el mito es, pues, un paso lógico más en este razonamiento: ambos constituyen patrones universales de acción que se manifiestan en la cultura⁹⁹. El género es un patrón estructural que encierra un patrón de vida o mito en el lenguaje. La fórmula, que contiene, entre otras expresiones culturales, a los géneros, es de carácter cultural: representa el camino como una cultura ha adoptado arquetipos míticos. Cinco son las principales fórmulas de historias que Cawelti distingue: aventura, romance (*Romance* : como equivalente femenino de la aventura), misterio, melodrama y estados extraños (*Alien Beings or States*: donde ubica el film de terror, de ciencia-ficción, etc.). A pesar de esta comprometida enumeración de fórmulas, nuestro autor reconoce la gran dificultad con la que se encontró a la hora de definir el melodrama como fórmula, dado que su extensión parece incluso sobrepasar sus límites, no puede ser tratado como una fórmula más¹⁰⁰. Este es el mismo problema que encuentran Thomas y Vivian Sobchack¹⁰¹ cuando consideran que el melodrama, junto con la comedia, es un “tipo de género narrativo” que, por tanto, encierra otros géneros más concretos. La noción de fórmula parece ser un concepto “modal” muy general que se muestra poco operativo si vamos de lo general al texto individual. De hecho, el propio Cawelti necesita distinguir géneros en su interior para mostrar su posible coherencia que, en el caso del melodrama le ocasiona problemas

⁹⁸Northrop FRYE, *Anatomy of Criticism*, op. cit.

⁹⁹John CAWELTI afirma en “The Question of Popular Genres” en *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 13, nº 2, Verano 1985, que la significación de los géneros debe entenderse no sólo en términos formales o estructurales sino a través de una mejor comprensión de cómo los grupos culturales interpretan textos y supertextos en el proceso de integración de los mismos en su vida cotidiana (p. 60). Esta operación trata de ser llevada a la práctica por este autor, años antes, en otra obra donde analiza el western *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Press, 1971, donde Cawelti subraya la dimensión de las fórmulas narrativas como rituales sociales y culturales (p. 32). La fórmulas son “principios de selección de ciertas tramas, personajes y decorados” (p. 33), aspectos de los que se sirve para definir el western.

¹⁰⁰John CAWELTI, *Adventure, Mystery and Romance...*, op. cit., p. 260.

¹⁰¹SOBCHACK, Thomas & SOBCHACK, Vivian, *An Introduction to Film*, op. cit., p. 235.

insolubles¹⁰². El desarrollo del concepto, sin embargo, es útil ya que comparte algunos rasgos con la noción de género. La fórmula se desarrolla mediante la familiaridad que produce la repetición de ciertas experiencias narrativas, manifestación de nuestra cultura. Así pues, los relatos de la cultura popular explotan un mismo “entramado de presuposiciones” del espectador, quien produce anticipaciones que conducen a la ubicación genérica del texto considerado.

Cuando diferentes estudiosos como Thomas Schatz, John Fell o Barry K. Grant subrayan la relación de los géneros fílmicos con el pensamiento mítico, están haciendo referencia al mito como “producto de *condensación ritual*”¹⁰³ que cumple una *funcion social* determinada. Así pues, la experiencia aparece condensada en patrones de oposición que encuentran su mediación y resolución mediante la actuación del héroe mítico. La simplicidad estructural del relato mítico (en la que sitúan al cine de género) nos remite a otro principio rector en su factura: el *principio de economía* que, por un lado, debe favorecer un rápido reconocimiento de las estructuras implicadas pero que, por otro, se corresponde con el funcionamiento de la economía de mercado capitalista. El éxito en el empleo de estas fórmulas motiva su **repetición** en busca de nuevos éxitos comerciales que, a su vez, refuerzan la utilización de las mismas **estructuras de reconocimiento**. La superficie de las tramas revela temores y deseos inconscientes que los distintos críticos cinematográficos comparan con la estructura del mito y del cuento popular, en la línea de Lévi-Strauss, Campbell y Propp¹⁰⁴. Thomas Schatz afirma que el cine de género es un

¹⁰²Cawelti habla del “melodrama social” como un género en el interior de la fórmula general “melodrama”. Reconoce que esta distinción es problemática en la medida en que se produce una colisión con otros géneros y fórmulas que, en principio, le eran ajenos (p. 268).

¹⁰³Esta es la expresión que emplea Thomas Schatz en *Old Hollywood / New Hollywood*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 9. La influencia de la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss y de otros estructuralistas como Roland Barthes es más que notable en estos trabajos. Los sistemas de creencias de nuestra sociedad son manifestaciones contemporáneas del pensamiento mítico.

¹⁰⁴Nos referimos a la extensa obra de Claude LEVI-STRAUSS que, en buena medida, se centra en el estudio del mito, como *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido: Introducción a una ciencia de la*

sistema textual que representa “una manifestación diferenciada del impulso mítico básico de la sociedad contemporánea, su deseo de confrontar conflictos elementales inherentes a la cultura moderna y, al tiempo, participa en la proyección de la colectividad idealizada”¹⁰⁵. De este modo, el film de género, en tanto expresión del pensamiento mítico, adquiere una función práctica y social de promover un sentimiento de unidad y armonía entre los miembros de la sociedad y con la naturaleza. El consumo de estos productos culturales posee, por tanto, una función ritual y catártica¹⁰⁶, actividad, además, no exenta de placer para el espectador, quien encuentra una gratificación en la familiaridad y reconocimiento de estas estructuras, en el sentido como ha sido expuesto en los dos capítulos anteriores, al hablar del melodrama. Finalmente, John Fell hace una caracterización de los géneros en cine en términos muy similares, es decir, desde una vertiente antropológica, destacando que, en el marco de una concepción del género como expresión del impulso mítico, los géneros en cine son un modo “conservador” de “preservación de las formas narrativas primarias”¹⁰⁷, entre las que destaca el melodrama literario y teatral del siglo pasado.

En nuestra exposición sobre las diferentes teorías de los géneros y nuestra particular comprensión del problema, hemos sido víctimas, una vez más, de las trampas del lenguaje, sin distinguir claramente “cine de género” y “géneros en cine”: el primer concepto hace referencia a ciertos desarrollos textuales que la historiografía clásica sitúa en los años treinta y cuarenta y que se relaciona con el llamado *studio system*, mientras que el segundo

mitología, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, y a los textos de Joseph CAMPBELL, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, y Vladimir PROPP: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981.

¹⁰⁵Thomas SCHATZ: “The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study” en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas Press, 1986, p. 99.

¹⁰⁶Thomas & Vivian SOBCHACK, op. cit., p. 278.

¹⁰⁷John FELL, “Genre” en *North Dakota Quarterly*, op. cit., p. 115. Para Fell, el film de género incorpora una “corrupted form of myth”, en sintonía con el planteamiento de Frye.

remite a la teoría de los géneros en general, al problema de la pertinencia del uso de este término. En realidad, no se trata de dos problemas diferentes sino que el primero es campo de aplicación de la teoría de los géneros. Como hemos visto, la teoría de los géneros está directamente implicada con el problema de las categorías y clasificaciones en el análisis crítico del texto artístico. Creemos que, a estas alturas, se pueden hacer cuatro consideraciones básicas en torno a esta noción. En primer lugar, es necesario desconfiar a priori de las clasificaciones en cine. La puesta en crisis del sistema genérico no es un obstáculo para seguir utilizando la noción de género en la descripción de conjuntos de prácticas significantes que guardan entre sí numerosos puntos de contacto. Por el contrario, lo que el análisis de la noción pone en crisis no es la legitimidad del empleo de este concepto sino el sentido mismo de las clasificaciones en el ámbito de la crítica literaria y cinematográfica, es decir, la necesidad de preguntarnos siempre (repetidamente también) acerca de los presupuestos que determinan la elección de ciertas categorías que nos sirven para caracterizar los textos artísticos¹⁰⁸. En segundo lugar, la noción de género debe entenderse como

¹⁰⁸Jacques GOIMARD en "Splendeurs et misères des classifications" en *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, trata de explicitar los principales mecanismos que son movilizados en las distinciones genéricas. El empleo de taxonomías, en el ámbito de que se trate, debe seguir una serie de criterios. Entre estos, podemos destacar el **principio de instrumentalidad** (las distinciones genéricas deben servir a una mejor comprensión de los textos fílmicos, no pueden convertirse en un obstáculo) o el **principio de economía** (las mejores taxonomías serán siempre las más cortas, no como hacen algunos autores como Harry GEDULD & Ronald GOTTESMAN en *An Illustrated Glossary of Film Terms*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973, quienes llegan a distinguir 75 géneros en cine, lo que resulta más dificultoso que esclarecedor). Desde un punto de vista metodológico, para Goimard es imprescindible que el investigador que se proponga establecer clasificaciones genéricas tenga en cuenta tres cuestiones: lo primero que se debe saber es qué se está clasificando, lo que exige una primera reflexión sobre la naturaleza del cine; en segundo lugar, si se pretende hacer una clasificación de textos fílmicos, habrá que tratar de clasificar todas las propiedades posibles que se refieren a las clases que reconozcamos; finalmente, hay que tratar de no dejarse arrastrar por problemas terminológicos como la polémica de tipos, modos, géneros, fórmulas, etc. Tras esta serie de consideraciones epistemológicas, a nuestro entender muy pertinentes, Goimard se hunde en el fango de las taxonomías posibles a distinguir en el ámbito del cine, asumiendo lo arriesgado y contradictorio de su propuesta. El melodrama como género (que ya había tratado en su otro artículo "La rose des films à Hollywood" en *Positif*) sigue escapando a la clasificación que propone, como él mismo confiesa.

concepto regulativo más que como principio constitutivo¹⁰⁹, mostrando así su carácter operativo y no ontológico, su valor instrumental como herramienta para el análisis. En tercer lugar, hay que asumir que la noción de género constituye un *cluster concept*¹¹⁰ o *open-textured concept*, es decir, se trata de un concepto abierto cuyo sentido es cambiante en función de los textos y periodos históricos considerados. La necesaria convergencia entre los estudios históricos y la teoría de los géneros -entre historia y teoría-, como hemos puesto de manifiesto en el epígrafe anterior a partir de las ideas de Edward Buscombe¹¹¹, Paul Hernadi¹¹² y Stephen Schiff¹¹³, debe ser, finalmente, un camino a explorar para superar los equívocos que encierra la investigación sobre los géneros en cine. En este sentido, la propuesta de Stephen Neale¹¹⁴ acerca del valor de la noción de género, como elemento regulativo de la relación tripartita texto / historia / sujeto, nos parece muy relevante, en tanto los géneros ofrecen, por un lado, medios de regulación del deseo del espectador mediante una serie de instancias textuales y, por otro, una gran variedad de posibilidades narrativas a través de la repetición y de la diferencia como principios regulativos del relato (que podría dar lugar a la exposición de diferentes estrategias narrativas propias de cada género, como propone Neale, y que hemos pretendido hacer nosotros, a propósito del melodrama, en el capítulo anterior).

¹⁰⁹E. SAN JUAN: "Notes Toward a Classification of Organizing Principles and Genre Theory" en *Genre*, Vol. 1, nº 4, octubre 1968, p. 262.

¹¹⁰Expresión utilizada por Andrew TUDOR en "Genre: Theory and Mispractice in Film Criticism" en *Screen*, Vol. 11, nº 6, 1970, p. 34.

¹¹¹Op. cit.

¹¹²Op. cit.

¹¹³Stephen SCHIFF señala en "The Repeatable Experience" en *Film Comment*, Vol. 18, nº 2, 1982, que conviene ser cuidadosos a la hora de calificar ciertas producciones cinematográficas de hoy como films de género, ya que el sistema de estudios ha dejado de existir (p. 34). De alguna manera, habría que añadir, la producción actual de cine para televisión sigue en buena medida los pasos marcados por el funcionamiento industrial del cine de los treinta y cuarenta.

¹¹⁴Stephen NEALE, *Genre*, op. cit., p. 55

La noción de cine clásico no es ajena a este debate sobre la naturaleza epistemológica de los géneros. Para Thomas Sobchack, “el film de género es un modo clásico en el que la imitación no de la vida sino de las convenciones es de gran importancia”, en el que “la audiencia busca los referentes sólidos y familiares”¹¹⁵ de cada género. En el marco de una teoría de los géneros, y atendiendo a la naturaleza de las distinciones genéricas, cuando la crítica habla de “cine clásico” está estableciendo una nueva categoría conceptual que nos permite agrupar un conjunto de prácticas significantes que tienen en común una serie de rasgos. El término “clásico” tiene un uso metahistórico, es decir, ha sido empleado para caracterizar determinadas escrituras que han aparecido en diferentes momentos históricos. De este modo, se habla de arte griego, clásico, neoclásico e, incluso, del clasicismo como una etapa siempre presente en el desarrollo de todo movimiento artístico o modelo de representación. Y es que el término latino “clásico” tiene etimológicamente una doble significación: por una parte, “clásico” procede de *classicus* que significaba “división, grupo, categoría (social)”, es decir, nos remite al mismo universo de las clasificaciones que la noción de género; por otra parte, la palabra “clásico” puede ponerse en relación con *claudo* (>*claustrum*, clausura), término que hace referencia a “lo cerrado, ordenado o estable”¹¹⁶. La noción de clasicismo aplicada al ámbito del cine permite describir un sistema de representación bastante cerrado, en tanto categoría organizadora, que presenta una gran estabilidad. El concepto de cine clásico constituye el horizonte estable de expectativas para el público y la crítica, una idea que está indisolublemente ligada al reconocimiento. Al mismo tiempo, el concepto de “clasicismo” tiene también unas connotaciones valorativas, en el lenguaje tradicional de los historiadores y críticos del cine, con un uso que “consagra” y “sanciona” la “buena” factura del film que se adapta

¹¹⁵Thomas SOBCHACK: “Genre Film: A Classical Experience” en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986, p. 113.

¹¹⁶Ver la voz de la palabra “clásico” en Santiago SEGURA MUNGUIA: *Diccionario etimológico latino-español*, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1985.

perfectamente al *canon* de representación que la tradición ha impuesto. A nuestro entender, la noción de cine clásico es de gran relevancia para nuestro análisis dado que David Wark Griffith está considerado como uno de los “padres” del clasicismo cinematográfico, aunque el uso general del concepto en cine se aplique con mayor nitidez a las décadas treinta y cuarenta, en concreto al *studio system*.¹¹⁷ Sin embargo, el texto clásico es fruto de una oposición entre el equilibrio -mediante la contención y la repetición- y el desequilibrio -a través del exceso y la diferencia-¹¹⁸. En efecto, la estabilidad del modelo clásico puede contribuir, por un lado, a suturar¹¹⁹ buena parte de los recursos discursivos del film clásico (a hacerlos invisibles) aunque, por otra, esta estabilidad no está exenta de contradicciones y fisuras internas, como afirman Robin Wood y Barry K. Grant¹²⁰. Al hilo de lo dicho más arriba, la inestabilidad de esta relación dialéctica en el seno de la institución clásica puede proceder de la dialéctica autor vs. género, en nuestro caso, de la relación aporética entre D. W. Griffith y el modelo o género melodrama (género que, a su vez, está vinculado con el problema de la emergencia del estilo clásico). Es momento, pues, de iniciar un examen mucho más atento y pormenorizado de nuestro autor, estudio que, en un intento de superar los

¹¹⁷Thomas SCHATZ en *Old Hollywood / New Hollywood*, op. cit., pero sobre todo David BORDWELL, Janet STAIGER & Kristin THOMPSON en *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, entre otros autores, hablan de la estrecha relación entre el sistema de estudios hollywoodiense -los sistemas de producción, exhibición y distribución- y el desarrollo de las formas narrativas estandarizadas que se materializaron en el cine de géneros, y que sería merecedor de un estudio más detallado de las condiciones de producción que aquí no puede ser desarrollado.

¹¹⁸Este principio dialéctico que parece habitar el corazón del modelo clásico ha sido destacado, entre otros, por Barbara KLINGER en “‘Cinema / Ideology / Criticism’ Revisited: The Progressive Genre” en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant & University of Texas, 1986, p. 88.

¹¹⁹Dudley ANDREW en “Valuation (of Genre and Auteurs)” en *Concepts in Film Theory*, New York, Oxford, 1984, destaca que la narrativización, mediante la repetición de la experiencia fílmica que los géneros proveen, contribuye a que la sutura sea óptima (p. 111). Andrew se apoya en las ideas formuladas en este sentido por Stephen HEATH en “Narrative Space” en *Narrative / Apparatus / Ideology*, New York, P. Rosen (ed.) & Columbia University Press, 1986.

¹²⁰Robin WOOD en “Ideology, Genre, Auteur” y B. K. GRANT (ed.) en “Experience and Meaning in Genre Films”, ambos en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, University of Texas, 1986.

problemas emergentes de la dialéctica autor vs. género, habrá de venir de la mano de la historia del cine. Este estudio sobre la posición de Griffith en la historia del cine será, antes que nada, una reflexión crítica sobre lo que significa escribir acerca de la historia del cine y sobre el concepto de cine clásico que, sin duda, exige un examen mucho más atento y sistemático que el que hemos realizado hasta ahora.

CAPITULO CUARTO

EL LUGAR DE D. W. GRIFFITH EN LA HISTORIA DEL CINE

4.1. Introducción.

En el presente capítulo nos proponemos revisar, de una forma clara y concisa, las diferentes aproximaciones que se han hecho al papel que D. W. Griffith ocupó en el desarrollo y evolución del llamado “lenguaje cinematográfico”¹. Tradicionalmente, Griffith ha sido considerado como el autor que mejor representa la consolidación de la escritura clásica. Se le atribuye el descubrimiento (sic) de los principales recursos retóricos que posteriormente van a definir lo que hoy conocemos como “cine clásico”. Esta revisión de lo que se ha dicho sobre David Ward Griffith en las “historias” del cine deberá servirnos para reflexionar acerca del sentido que tiene para nosotros el escribir sobre historia del cine, es decir, debe volver nuestra atención hacia la pregunta sobre los límites epistemológicos de nuestra propia investigación. Es ésta una vieja reflexión que numerosos

¹Obviamos aquí la cuantiosa literatura existente acerca de la lingüisticidad del cine sobre la que han teorizado, entre otros, P. P. Pasolini en “Teoría de las uniones” y “El rema” en J. Urrutia (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976; E. Garroni en su *Proyecto de Semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972; S. Marchán en *La Estética en la cultura moderna (De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo)*, Barcelona, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1982; etc. Baste decir que el empleo de la expresión “lenguaje cinematográfico” entraña no pocos equívocos que la reciente investigación semiótica ha tratado de despejar. Esta cuestión, ampliamente eludida por la historiografía tradicional, lleva implícita una visión ontologista que identifica realidad y lenguaje, propia de un planteamiento estructuralista duro. Por otra parte, la expresión “lenguaje cinematográfico” tiende a homogeneizar las diversas tradiciones y desarrollos textuales, enmascarando la existencia de diversos modelos de representación. No obstante, mantendremos la validez en el empleo de esta expresión otorgando al término lenguaje un sentido metafórico.

investigadores han hecho recientemente de una forma ejemplar, como Vicente Sánchez-Biosca² o Vicente Benet³.

En este breve recorrido que iniciamos ahora vamos a prestar atención especial a lo que se ha dicho sobre Griffith en relación, fundamentalmente, al periodo 1918-1921 estudiado en esta tesis. Es necesario subrayar que no hay historia del cine ni tratado sobre montaje, guión o tecnología cinematográfica que no haga mención a D. W. Griffith. No pretendemos, pues, dar cuenta exhaustivamente de todas las aproximaciones al tema que ha habido, sino más bien destacar las principales actitudes que los autores que examinamos representan como diferentes modelos y formas de entender la historia del cine y, quizás, también la propia Historia.

4.2. La aproximación de la historiografía tradicional: Jacobs, Sadoul y Mitry.

Numerosos son los puntos de coincidencia en los planteamientos de estos tres autores, si bien se observan algunas divergencias.

Lewis Jacobs, en su obra ya clásica *La azarosa historia del cine americano* ⁴, construye una historia del cine siguiendo lo que podríamos bautizar como “el principio de homogeneidad”. Lo que este autor persigue es construir un desarrollo lógico en el que tengan cabida cada una de las

²Capítulos primero y segundo de *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.

³*La configuración temporal del film clásico. El caso Warner Bros. 1930-1932*. Tesis Doctoral presentada en el Departamento de Teoría de los Lenguajes, Facultad de Filología de la Universidad de Valencia, en junio de 1991, aparecida como libro con el título *El tiempo de la narración clásica. Los films de gangsters de Warner Bros (1930-1932)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

⁴JACOBS, Lewis: *La azarosa historia del cine americano*, 2 Vol., Barcelona, Lumen, 1971.

diferentes prácticas cinematográficas, limando las posibles fisuras y fallas que pudieran existir en las filmografías de los distintos directores. De este modo, Jacobs va a distinguir en la evolución de la carrera cinematográfica de David Ward Griffith tres grandes periodos: “desarrollo, madurez, decadencia”⁵. Su etapa de desarrollo corresponde a los años en que trabajó en la Biograph (1908-1912); los de madurez se refieren a los años en que dirigió **The Birth of a Nation** (1915) e **Intolerance** (1917), obra que marcará el comienzo del periodo de decadencia. De este modo, la producción griffithiana de 1918-1921 carecería de interés, destacando tan solo **Broken Blossoms** (1919), film donde el autor recupera el pulso de sus mejores momentos. Este giro en la carrera de Griffith es explicado de la siguiente manera:

“La razón de la decadencia de Griffith es doble. En primer lugar, el cine como tal dejó de interesarle, y en cada nuevo film se fue debilitando su contacto con el evolucionado público de posguerra. En segundo lugar, un creciente interés por las ganancias y el éxito económico alteró su integridad.”⁶

Así pues, Lewis Jacobs justificará este cambio en la trayectoria cinematográfica de Griffith remitiéndonos a su carácter personal. Las argumentaciones de corte biografista le servirán para tapar las posibles fisuras que podrían dar al traste con un planteamiento lineal y homogéneo de la historia del cine. El desarrollo del medio cinematográfico será visto por Jacobs como un recorrido jalonado por grandes figuras como los hermanos Lumière, Méliès, Porter, Griffith, Ince, etc., autores que precisamente van a dar sentido a dicho desarrollo. De este modo, son frecuentes las expresiones del tipo “Su genio innovador...”⁷, “Espíritu

⁵Ibidem Vol. 2, p. 147.

⁶Ibid. Vol.2, p. 140.

original y profundo...”⁸, “A su rápida intuición...”⁹, “Griffith intuía que el director debía utilizar la cámara...”, etc., que revelan una concepción romántica de la creación artística, lo que se traducirá en un déficit de argumentos de carácter textual. Además, este intuicionismo parece señalar la existencia de un orden arquetípico cinematográfico previo que nuestro autor, por su especial calidad humana, va a ir mostrándonos.

Finalmente, es observable también una concepción teleologista de la historia del cine, entendiendo la “evolución” del medio cinematográfico considerada desde la lógica medios-fines, como un desarrollo causal destinado a legitimar un estado de cosas actual: así, Griffith es un descubridor¹⁰ de recursos fílmicos y técnicas que luego llegarán a estandarizarse y a convertirse en elementos de uso corriente en el “lenguaje cinematográfico” (sic).

Al hablar de los films posteriores a **Intolerance**, Jacobs no va a escatimar críticas, con la excepción de **Broken Blossoms**. Los films producidos entre 1918-1921, desde **Hearts of the World** (1918) a **Orphans of the Storm** (1921), van a ser calificados como “lacrimógenos”, “sentimentaloides”, “obras de nivel mezquino”, “películas al nivel del cine `de género”¹¹, etc., y de poco éxito comercial, según los datos que este autor posee¹², lo que entra en contradicción con su

⁷Ibid. Vol. 1, p. 149.

⁸Ibid. Vol. 1, p. 147.

⁹Ibid. Vol. 1, p. 147.

¹⁰Ibid. Vol. 1, p. 162 y p. 147, donde dice: “A su rápida intuición se debe el descubrimiento de la cámara como instrumento dramático y la utilización de sus posibilidades en la articulación de un lenguaje cinematográfico” Subrayado nuestro.

¹¹Ibid. Vol. 2, pp. 142-149. Esta última expresión, además, debe referirse precisamente al género melodrama, que a Jacobs no le merece mucho respeto por lo que podemos deducir.

¹²Según los informes de producción que constan en la *D. W. Griffith Papers 1897-1954. A Guide to the Microfilm Edition*, New York, Microfilming Corporation of America, 1981, tales producciones

afirmación páginas después de que estos films siguen esquemas comerciales. Lejos de analizar estos films, se limita a enunciar la causa de la cadena de fracasos: “Sus ambiciones eran ahora el poder, la fama y el dinero.”¹³

La aproximación de Georges Sadoul no está muy lejos de los planteamientos de Jacobs. Para Sadoul, el auge de Hollywood a principios de los años veinte va a coincidir con la decadencia o desaparición de los “pioneros”¹⁴. Griffith es, pues, considerado como una figura mítica en la historia del cine, junto a otras como Thomas Ince o Mack Sennett. Esta perspectiva mitologista, muy característica de las aproximaciones historiográficas clásicas, concibe el desarrollo histórico como un camino progresivo “jalonado” de éxitos y fracasos. Las razones de la decadencia de Griffith son atribuidas por Sadoul a la incapacidad personal de aquel para “engancharse” al “progreso” estético y a su estancamiento por falta de profundidad ideológica¹⁵. Una vez más se recurre a razones de carácter biográfico para dar cuenta de procesos históricos muy complejos que necesitan ser explicados. Sadoul dirá que “Griffith est abusé à la fois par les préjugés sudistes, le mythe de l’antiaméricanisme, le conformisme de Wall Street et son propre sens critique”¹⁶.

Así pues, para Sadoul el último gran film de Griffith fue *Intolerance* (1917), y entre 1919-1921 el único film que califica de “obra

fueron, en general, bastante bien acogidas por el público y su fracaso comercial era fruto más que de problemas de taquilla, de una gestión nefasta. Analizaremos más detalladamente esta cuestión en el capítulo quinto.

¹³Op. cit., p. 144.

¹⁴SADOUL, Georges: *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*. Paris, Flammarion, 1949, p. 210.

¹⁵Ibid., pp. 130-131.

¹⁶SADOUL, Georges: *Histoire générale du cinéma*, Vol. 4, Paris, Denoël, 1952, p. 517.

maestra” va a ser **Broken Blossoms** (1919). Películas como **The Greatest Thing in Life** (1918), **The Greatest Question** (1919), **The Idol Dancer** (1920) o **The Love Flower** (1920) son considerados sencillamente como malos para Sadoul, “indignos del genio de Griffith”¹⁷; otros como **True Heart Susie** (1919) tienen interés tan sólo por la participación de Lillian Gish como protagonista, quien con su interpretación sostiene el valor del film; **Dream Street** (1921) es para Sadoul una obra que “carece de emoción”¹⁸, vano intento de repetir el éxito que Griffith obtuvo con **Broken Blossoms** (1919); finalmente, **Way Down East** (1920) y **Orphans of the Storm** (1921), que reconoce como films de gran éxito por parte de la crítica y el público de la época, son considerados como faltos de personalidad y productos comerciales muy bien estudiados de antemano. El primero de ellos, **Way Down East**, se ciñe, sin más, a la estética victoriana del melodrama¹⁹, lo que no parece agradar a Sadoul. **Orphans of the Storm**, por su parte, es considerado por Sadoul como un film que toma su modelo de **Madame DuBarry** (1919) de Ernst Lubitsch, película de gran éxito en aquel momento. En ambos casos, Sadoul considera que D. W. Griffith estaba “demasiado influido por las grandes puestas en escena alemanas al estilo UFA...”²⁰.

El único film que parece sobrevivir a este análisis severo de Sadoul es **Broken Blossoms** (1919). En efecto, este film es considerado por Sadoul como uno de los antecedentes del *Kammerspielfilm* alemán y, en general, relacionado con el cine europeo de aquel momento (con autores como Tourneur, Capellani o Sjöström). El paralelismo entre este film de Griffith y el *Kammerspielfilm* es cifrado por Sadoul en el uso de las tres unidades de acción, tiempo y espacio, la limitación del número de personajes y, finalmente, en el privilegio de los decorados y elementos del

¹⁷Op. cit., Vol. 4, p. 510.

¹⁸Op. cit., Vol 6, p. 117.

¹⁹Ibid., p. 120.

²⁰Ibid., p. 127.

atrezzo, con una clara función simbólica, que sirven para construir una atmósfera dramática. El vocabulario crítico empleado por Sadoul contiene numerosas apreciaciones de carácter meramente intuitivo que no son contrastadas textualmente. De este modo, expresiones del tipo “...composition...méditée et admirablement expressive”, “L’atmosphère...devint un personnage du drame”, “La photographie enveloppée, douce, envoûtante...”, “sa caractérisation un peu chargée de la ‘Brute’ -Battling Burrows-”²¹, etc... revelan una falta de rigor y una perspectiva crítica donde lo fundamental es la valoración en términos de gusto o rechazo, renunciando así a situar esta obra en su contexto histórico inmediato, y en el contexto de la producción griffithiana. Al dudar del sentido de la medida de Griffith cuando caracteriza físicamente a Burrows (por su oreja derecha deformada) o al Hombre Amarillo (por ser un gesto de Richard Barthelmess exagerado), Sadoul está anteponiendo sus apreciaciones personales al examen riguroso del film, no relacionando **Broken Blossoms** con el melodrama, género, por otra parte, que gusta de los contrastes y la hipérbole. Finalmente, cuando Sadoul califica de “montaje riguroso” la secuencia del asesinato de Lucy en manos de su padastro Burrows²², alternando esta acción con imágenes del Hombre Amarillo que irá a salvar a Lucy, implícitamente se está ya tomando partido por el tipo de montaje que luego será hegemónico en la historia del cine, el considerado “clásico”, al seguir este fragmento la lógica del *raccord* de dirección, mirada y posición. Hay, por tanto, una valoración implícita que trasciende este texto y que concierne a la comprensión misma del desarrollo del cine. Esta presuposición en pro del estilo cinematográfico clásico contrasta con cierto antiamericanismo, o más exactamente, el rechazo del cine de producción industrial, que se respira en toda la obra de Georges Sadoul, lo que determinará su visión del último Griffith. Asimismo, es patente una falta de información detallada sobre la producción de la época donde inscribir la filmografía del Griffith de estos años.

²¹*Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*, p. 131.

²²*Ibid.*, p. 131.

Finalmente, nos encontramos con la aproximación de Jean Mitry. Los puntos de coincidencia con Jacobs y Sadoul son efectivamente muy numerosos, si bien existe una actitud ya diferenciada respecto a estos investigadores, dependiendo de los textos de Mitry que examinemos.

En *Estética y Psicología del cine. Vol. 1: Las estructuras*²³, Jean Mitry habla acerca del papel y función del primer plano, señalando que David Ward Griffith “fue el primero en convertirlos en un medio de expresión elevándolos a la altura de *signo*”. El primer plano es un elemento que va a sugerir el pensamiento, el comportamiento psíquico de los personajes. El primer plano, reforzado con el empleo del “cache”, que oscurece determinadas áreas del encuadre, va a permitir destacar ciertas partes del espacio y, sobre todo, de la figura humana. Pero, D. W. Griffith es también, según Mitry, “el primero” en utilizar la cámara subjetiva en *Broken Blossoms*²⁴ y quien dió al cine “por primera vez” la noción de montaje²⁵. En estas palabras de Mitry podemos distinguir al menos dos presuposiciones implícitas: por una parte, una concepción lineal del desarrollo histórico que le hace buscar “el primero” en emplear este recurso del primer plano; por otro lado, existe además una concepción naturalizada del cine como lenguaje, bajo el cual subyace un código donde el primer plano ocupa un lugar fundamental. Parece, pues, que la utilización del primer plano, además del montaje, fue gracias a un descubrimiento afortunado, y a una “intuición” por parte de Griffith.

²³MITRY, Jean: *Estética y Psicología del cine. 1. Las Estructuras*, Madrid, S. XXI, 1978 (1ª Edición 1963), p. 185.

²⁴MITRY, Jean: *Estética y Psicología del cine. 2. Las Formas*, Madrid, S. XXI, 1978 (1ª Edición 1963), p. 69.

²⁵Ibid., p. 376. Mitry señala en su *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, que “la gran innovación de Griffith fue el montaje concebido como la ordenación de una sucesión de planos tomados según ángulos y encuadres variados” (p. 18) y que “la duración de los planos podía ser reducida o prolongada para aumentar el efecto dramático” (p. 19).

Es asimismo constatable, como sucede con los autores anteriormente vistos, la adopción de cierto teleologismo en su análisis histórico del cine de Griffith. De este modo, llegará a decir que “*casi por necesidad*, Griffith se vió llevado a crear un lenguaje que le permitía expresarse a la medida de su genio”²⁶, marcando así una clara dirección a priori en la evolución de los textos fílmicos. Así pues, la “artisticidad” del cine estriba para Mitry en el empleo de “variedad de planos”²⁷.

No obstante, percibimos en Mitry una actitud ligeramente diferenciada de la de Jacobs o Sadoul. En primer lugar, el punto de apogeo en la trayectoria cinematográfica de Griffith va a ser situado en 1919 (y no en 1917), año en que produce **Broken Blossoms** y **True Heart Susie**. Para Mitry se trata de sus films más acabados, donde forma y fondo están perfectamente compensados, cosa que no ocurre ni siquiera en films tan importantes como **The Birth of a Nation** o **Intolerance**, donde, en palabras de Mitry, “la forma es incapaz de dominar los temas que se le exige expresar”. Por esta razón, afirma Mitry, los subtítulos o carteles son necesarios, “para explicar los despliegues de la conciencia”²⁸, lo que revela una cierta incapacidad del lenguaje cinematográfico para sugerir matices sutiles por sí mismo, sin recurrir a los títulos. En segundo lugar, Mitry criticará a Sadoul su frivolidad al decir que la Vitagraph se adelantó a D. W. Griffith en el empleo del montaje. De este modo, Mitry afirmará la necesidad de subrayar el esfuerzo conjunto de otros autores como Ince, Blackton, Van Dyke, Baker, etc.²⁹.

²⁶Ibid., p. 366-367. El subrayado es nuestro.

²⁷Ibid., p. 103.

²⁸Ibidem, p. 367. Ambas citas corresponden a esta página.

²⁹Ibid., p. 360. Esta postura es matizada más adelante en su artículo “Griffith et les débuts du langage cinématographique” publicado en *David Ward Griffith*, Etudes sous la direction de Jean Mottet, Paris, L’Harmattan, 1984, p. 21. En este texto, Mitry matiza aún más su postura al señalar que el montaje ya existía con Griffith, sólo que él le dió un nuevo sentido. Aquí, huye de la

Mitry, como antes Jacobs o Sadoul, considera el género melodrama poco “apto” o “propenso” a la sutilidad o a la “artisticidad”³⁰. Así, llega a distinguir entre tipos de imágenes que organizan simbólicamente la descripción: por una parte, habla de relaciones comparativas o “analógicas”, como toda la secuencia final del deshielo en **Way Down East** (1920), donde no hay símbolo, sino una relación indicial asociativa de un “paroxismo natural -el deshielo- y un paroxismo dramático -huida Gish-”, de tal modo que el hundimiento moral del personaje se identifica con el deshielo natural³¹; por otra parte, Mitry señala la existencia de relaciones fundadas en el símbolo como sucede en **Broken Blossoms** (1919) o **True Heart Susie** (1919). **Broken Blossoms** es un film que “bajo las apariencias de un melodrama convertido en encantamiento, posee el implacable rigor de una tragedia”³² y donde “sus imágenes sugieren las ideas gracias a una narración cuyo rigor y artificio rematando en el realismo imaginario de un poema...”³³, lo que permite su comparación con **Der Letzte Mann** (1924) de W. F. Murnau. **True Heart Susie**, dice Mitry, es un film que “prepara ese cine moderno que abandona la historia para no considerar otra cosa que los comportamientos”³⁴. En ambos casos, la anécdota de la historia es lo que menos importancia tiene; el tema tiene relevancia por la forma, que es la que le da valor y sentido.

polémica de “el primero” y señala que, si bien Griffith no lo ha inventado todo, tuvo el mérito de haber dado un sentido y una justificación a los procedimientos que él empleó (p. 16).

³⁰Esta consideración es intrínseca a su revisión de los films que nosotros estudiamos en nuestra tesis en el artículo citado en la nota de arriba, en el texto de Mottet, pp. 26 a 28.

³¹Ibid., p. 468.

³²Ibidem, p. 483.

³³Ibidem, p. 389.

³⁴Ibid., p. 484.

Si bien los puntos de contacto entre estos tres autores son numerosos, conviene reconocer ciertas diferencias entre ellos, como hemos puesto de manifiesto. **Broken Blossoms** parece ser el film que todos aceptan como “obra maestra”, antecedente del expresionismo alemán, lo que pone de manifiesto una cierta incapacidad para llevar más lejos sus análisis. Al hablar de este film como de una de las obras de Griffith más perfectas, “entendu au sens classique”³⁵, Mitry revela una falta de interés por analizar la obra de un modo inmanente, trascendiendo la materialidad del texto al recurrir a un concepto supuestamente conocido y cuyas implicaciones son bien sabidas por todos. Asimismo dirá que se trata de “un mélodrame devenu poème, incantation, cantilène, il a l’impacable rigueur d’une tragédie”³⁶. Hablar aquí de “clasicismo” o de “poesía” es una coartada que nos reenvía a esferas superiores donde el análisis no tiene cabida³⁷.

Ciertamente, podemos encontrar otros textos de historia del cine donde Griffith aparece caracterizado de un modo análogo, y donde se siguen implícita o explícitamente los mismos principios metodológicos³⁸.

³⁵Op. cit. Mitry “Griffith et les débuts du langage cinématographique”, p. 27.

³⁶Ibidem, p. 27.

³⁷Coincidimos en este punto con la pertinente crítica que Margarita Fernández de Sevilla realiza a este autor en su Memoria de Licenciatura “*Broken Blossoms* y el Modelo Narrativo Clásico”, presentada en el Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia, en junio de 1992.

³⁸Podemos citar, entre otros, el texto de DESLANDES, Jacques: *Histoire comparée du cinéma*, Vol. I, Bruselas, Casterman, 1966, y los textos de GUBERN, Román: *Historia del cine*, Barcelona, Danae, 1969 y *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974. Particularmente interesante es este último trabajo de Gubern, donde se pone en relación el cine de Griffith, el llamado “cine clásico” y el melodrama teatral. Nuestra investigación pretende poner de manifiesto la estrecha vinculación entre estos tres términos, resaltando la problematicidad de dicha relación. La obra de Gubern no está exenta de los problemas que hemos venido señalando en el examen de los trabajos de Jacobs, Sadoul y Mitry. Así, Griffith es retratado como un descubridor de un nuevo lenguaje cinematográfico que “sólo había sido tímidamente esbozado en las obras de algunos creadores” (p. 125), un hombre muy intuitivo e inconformista. Asimismo, Gubern dirá que Griffith es el primero en utilizar el plano tres cuartos, el flash-back, la técnica del “last-minute rescue”, el

Creemos, sin embargo, que la historiografía tradicional queda bastante bien representada en estos tres autores tratados. Más interesante es, a nuestro entender, la prolífica polémica desatada en torno a la definición y caracterización del llamado “cine clásico”, concepto al que la mayoría de historiadores apela al hablar de D. W. Griffith. Por ello, nuestros próximos epígrafes van a centrarse en aquellos estudiosos que han formulado propuestas más nítidas: nos referimos a los trabajos de Noël Burch, David Bordwell y Tom Gunning, y a otros estudios, no menos importantes, que han matizado sus propuestas. Si bien estos historiadores no han hablado sobre el periodo 1918-1921 de la filmografía de Griffith, creemos que pueden extraerse de sus reflexiones numerosas consecuencias para nuestra investigación.

4.3. Diversas aproximaciones al llamado “cine clásico”.

Una de las expresiones a la que más se apela desde las instancias historiográficas al referirse al cine americano de los años 10 a los 60 es la de “cine clásico”. En primer lugar, encontramos una ambigüedad más que sospechosa a la hora de delimitar con exactitud el ámbito geográfico y, sobre todo, el ámbito cronológico del llamado “cine clásico”. Pero además,

primer plano y el plano de detalle (p. 126), si bien matiza más adelante que es el primero en utilizar sistemáticamente estos recursos (p. 171). Respecto al tratamiento del período aquí analizado, los films de 1918-1921 aparecen claramente eclipsados por los films realizados para la Biograph, *The Birth of a Nation* e *Intolerance*. Menciona únicamente *Hearts of the World* como un film que tuvo cierto éxito, aunque superado ampliamente por *Broken Blossoms*, al que le dedica mayor espacio por considerarlo como claro antecedente del *Kammerspielfilm* alemán. *Way Down East* y *Orphans of the Storm* son, para Gubern, obras “reducidas al melodrama puro, sin el soporte ortopédico de la novedad técnica” (p. 173). No vemos, pues, un riguroso análisis del modelo narrativo melodramático en relación al *indiscutible* “clasicismo” del cine de Griffith. Por el contrario, Gubern comparte esa visión lineal y progresiva del inexorable desarrollo hacia la construcción del lenguaje cinematográfico. D. W. Griffith aparece así como un escalón evolutivo fundamental en el que se aprecia una estandarización del lenguaje fílmico, tema que relaciona con los mensajes de la cultura de masas. Esta obsesión de Gubern le llevará a hacer afirmaciones tan peligrosas como la siguiente: “Porter no supo asimilar ni sistematizar plenamente sus propios hallazgos, como lo demuestra en *The kleptomaniac* (1905), cuya escena tercera (el hurto de una mujer rica en un almacén), rodada en plano general y con la cámara fija, pide a gritos la inserción de un primer plano detallando el robo...” (*Mensajes icónicos de la cultura de masas*; subrayado nuestro, p. 80).

en segundo lugar, el término “clásico” ha adquirido unas connotaciones adjetivadoras que están sirviendo, en el empleo cotidiano del término - desde el punto de vista del “uso” wittgensteiniano de la palabra-, para revestir de una pátina intocable a determinados films. De este modo, el calificar un film como “clásico” parece haberse convertido en una suerte de coartada que viene a eximir al investigador de realizar un examen de los principios metodológicos que guían su propia investigación. David Ward Griffith no ha sido una excepción en este sentido, al ser hoy en día considerado como un “clásico” del cine, como el padre del llamado “lenguaje cinematográfico” por la historiografía tradicional. Este uso del término ha sido tan extendido que la palabra “clásico” ha llegado a vaciarse de contenido. Esa es la razón por la cual los autores que pasamos a tratar a continuación han rehuído deliberadamente del empleo de este término. Asistimos, pues, a nuevos planteamientos que van a caracterizarse, por un lado, por centrar sus análisis en períodos históricos más o menos concretos -si bien existen considerables diferencias entre ellos, como veremos-. Pero, lo más destacable es que estas nuevas perspectivas de estudio se van a caracterizar por ser autoconscientes y de este modo poner de manifiesto los principios epistemológicos que constituyen sus propuestas metodológicas. Ello incluye, no sólo una explicitación de los presupuestos teóricos de partida -más o menos velada, dependiendo de los autores- sino también, y sobre todo, una reflexión sobre lo que significa el escribir historia del cine hoy. Por último, queremos señalar que los autores que pasamos a estudiar a continuación no han tratado el periodo de la producción griffithiana que nosotros investigamos. Es obvio, por tanto, que no aparecerán menciones explícitas a los films que pretendemos analizar.

4.3.1. La noción de “Modo de Representación Institucional”.

4.3.1.1. Consideraciones preliminares.

“La Institución está en nosotros y nosotros estamos en ella, y ha sido el escenario de prácticas

de gran importancia tanto artística como socialmente”³⁹

El punto de partida de las reflexiones de Burch respecto al cine parte de la necesidad de deconstruir la idea de un “lenguaje natural” -el lenguaje cinematográfico- como algo ontológicamente ya dado, que todos interiorizamos desde muy jóvenes como competencia de lectura. Burch, de este modo, subraya la tendencia generalizada a identificar el cine con el llamado “cine clásico”, el cual termina siendo reconocido como el “lenguaje natural” del cinematógrafo. La desnaturalización de esta experiencia le va a llevar a preferir el uso del término “modo de representación” frente al de “lenguaje” por varias razones: en primer lugar, porque la palabra “lenguaje” lleva asociada una carga ideológica naturalizante y programática, como si el “lenguaje cinematográfico” fuera anterior al propio cine; en segundo lugar, porque lo que Burch va a llamar “Modo de Representación Institucional” -MRI- (en sustitución del llamado “cine clásico”) es una práctica cinematográfica demasiado compleja y poco homogénea; finalmente, porque hablar de MRI es subrayar la dimensión histórica de este concepto y, al propio tiempo, reivindicar la no neutralidad del mismo⁴⁰.

Así pues, Burch reacciona ante la historiografía tradicional que cae en un determinismo tecnológico, una visión lineal de la historia causalista, progresiva y homogénea carente de fisuras o “saltos” y contradicciones, una historiografía que, en suma, trata de limar todas las asperezas que le puedan resultar incómodas y, además, legitima de este modo las prácticas significantes dominantes al presentarlas como “rasero” con el que se mide la artísticidad de los films.

³⁹BURCH, Noël: “Primitivismo y vanguardias: un enfoque dialéctico” en *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*, Bilbao, Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje, 1985, p. 190. Conferencia pronunciada en el Whitney Museum of American Art, el 18/XI/1979.

⁴⁰BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 17.

El proyecto de Burch, pues, va a consistir en analizar “la formación, histórica y culturalmente determinada, de un modo de representación y las condiciones en las que el MRI ha logrado ejercer una hegemonía casi total”⁴¹. La obra más completa de Burch, donde intenta materializar este proyecto de trabajo es *El tragaluz del infinito* ⁴². En este texto, Burch se propone caracterizar el MRI por contraposición a lo que él llama el “Modo de Representación Primitivo” -MRP-, una práctica fílmica a la que tradicionalmente se le ha aplicado una metodología homogeneizante como al cine clásico, destacando la “otredad” del llamado cine primitivo, su gran distancia respecto a nosotros: “...la presente obra pretende sacar a la luz aquello que de decisivo tiene el foso que separa una época del cine -el cine de los orígenes- en la que la unicidad y la continuidad `se dan como implícitas´ -pero a través de construcciones muy artificiales- de otra época en la que lo que da como implícito, tanto para los cineastas como para el público, es *la conciencia de estar sentado en una sala mientras se contemplan unas imágenes sobre una pantalla*”⁴³.

La gran novedad que Burch aporta a la investigación histórica del cine es el establecer un marco epistemológico de partida, subrayando la necesidad de trabajar con un modelo teórico desde el cual articular la heterogeneidad de textos fílmicos. Se trata, pues, de un concepto que pretende organizar un conjunto de prácticas significantes. Este es el sentido que tiene la utilización del término “Modo de Representación”, un concepto que ha sido empleado por autores como Gombrich⁴⁴. En principio, *parece*

⁴¹BURCH, Noël: “Porter o la ambivalencia” en *Cuadernos de cine*, nº 2, Valencia, 1982, p. 4.

⁴²Op. cit.

⁴³Op. cit., p. 209.

⁴⁴Los resultados en el caso de Gombrich van a ser diferentes, ya que propone una revisión de la historia del arte, construyendo una historia de los modelos de representación artísticos. Se trata de un trabajo ejemplar dado que, lejos de la contingencia del dato empírico, Gombrich intentará construir un modelo teórico desde el cual poder explicar dichas prácticas artísticas. Entre sus textos más importantes, destacan *Arte e Ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979; *Meditaciones sobre un*

que dicho concepto tiene un valor operativo, en tanto le va a servir para “sentar las bases de prácticas contestatarias”⁴⁵. El camino trazado va a ser, por tanto, definir el MRI por comparación con el MRP, una maniobra que, como veremos va a tener resultados muy desiguales.

4.3.1.2. Caracterización del concepto.

Es especialmente complicado encontrar en la obra de Burch un lugar donde realice una exposición clara del concepto de MRI⁴⁶. Este hecho ha llevado a muchos estudiosos a acusarlo de asistematicidad y de falta de rigor⁴⁷. A pesar de ello, a continuación vamos a tratar de dar cuenta de las ideas principales que definen el Modo de Representación Institucional, advirtiendo que esta caracterización, que no sigue un orden metodológico, es realizada por contraposición a lo que Burch va a llamar el Modo de Representación Primitivo.

Según Burch, el MRI significará para el espectador, antes que nada, su transporte al interior del espacio diegético visual. Burch va a tratar de establecer los vínculos existentes entre el cine y las formas espectaculares masivas de finales del siglo XIX, tales como la pantomima, el music-hall o el vodevil. El gran paradigma en el que va a incidir va a ser el melodrama,

caballo de juguete, Barcelona, Seix Barral, 1968; y su *Historia del arte*, Barcelona, Alianza Forma, 1979.

⁴⁵Op. cit., p. 17.

⁴⁶El único lugar donde el lector puede encontrar una definición clara del MRI, proporcionada por el propio Burch, se encuentra en la hoja de presentación de su film “Correction Please or How We got into Pictures”, Art Council of Great Britain, 1979, p. 3, que dice así: “Conjunto de las directrices (escritas o no) que, históricamente, han sido interiorizadas por los cineastas y los técnicos como la base irreductible del ‘lenguaje cinematográfico’ en el seno de la Institución y que han permanecido constantes a lo largo de cincuenta años, independientemente de las importantes transformaciones estilísticas que hayan podido intervenir”.

⁴⁷Los ejemplos más claros los podemos encontrar en los trabajos de D. Bordwell / K. Thompson “Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema” en *Wide Angle*, Vol. 5, nº 3, 1983 y en el texto de V. Sánchez-Biosca, capítulo segundo “Modelos de Representación y textos fílmicos” en *Sombras de Weimar*, Madrid, Verdoux, 1990.

“el primer gran hallazgo de los ideólogos de la burguesía para desviar en su ventaja y provecho la necesidad de entretenimiento de un bajo pueblo en quien cualquier inactividad resultaba inquietante”⁴⁸. En este sentido, el MRP va a ser una etapa intermedia en la que se suspenden buena parte de las características del teatro y el arte burgués. Los trucos y fantasías que aparecen en buena parte de los films primitivos, cuyo contenidos exhibían temas escatológicos o eróticos, van a representar todo lo que el público burgués reprimía en esos momentos⁴⁹. Para Burch, será David Ward Griffith quién desarrolle una dramaturgia tranquilizadora, la cual surgirá precisamente del *melodrama homogeneizado* y que él conocía y pudo fabricar muy bien debido a su amplia experiencia teatral. Esta homogeneización del melodrama consistió en “la idealización de una sociedad rural idílica, de un orden familiar y comunitario perfecto roto por un drama cualquiera y al final siempre restablecido”. De este modo, los films de Griffith de su etapa en la Biograph van a significar la superación del MRP y la consolidación del MRI⁵⁰.

Las numerosas observaciones que va desplegando Burch podrían ser agrupadas, siguiendo la sintética pero no menos brillante exposición que Juan Miguel Company realiza⁵¹ en torno a una serie de rasgos que caracterizan el Modo de Representación Institucional: en primer lugar, la naturalización del espacio de la representación; en segundo lugar, la construcción de una estructura narrativa causal, clausurada y linealmente progresiva; en tercer lugar, el montaje como sutura de la continuidad entre

⁴⁸N. Burch, *El tragaluz del infinito*, p. 80.

⁴⁹Ibid., p. 80.

⁵⁰Ibid., pp. 140-141.

⁵¹COMPANY, Juan Miguel: “Dulces prendas por mi mal halladas” en *Acerca del melodrama*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1987, p. 19. Hemos desglosado un poco más esta caracterización que J. M. Company realiza al hablar de los films de Griffith del periodo de la Biograph del que se infiere “el corpus básico de la narratividad clásica”, con el fin de adecuarla mejor a la exposición de las ideas de Burch.

los planos y, por último, el borrado de toda huella enunciativa del proceso de producción.

Cuando se habla de la naturalización del espacio de la representación, estamos haciendo referencia al empleo de recursos expresivos tales como iluminación, decorado, atrezzo, sonido y composición del encuadre en una línea muy concreta: la búsqueda de una representación tridimensional realista, no pictórica, que se consigue mediante el uso de una iluminación de tres puntos de luz, dando relevancia a la luz de accesorio⁵²; el sonido aparecerá absolutamente supeditado a la banda-imagen, siendo en el cine sonoro un recurso que contribuirá a la naturalización del espacio, subrayando así su profundidad, y que en el mudo existirá como reconversión de los efectos sonoros en visuales⁵³; y, finalmente, un planteamiento compositivo del encuadre en profundidad cuya centralidad coincide con el centramiento del sujeto espectador, heredera de la perspectiva artificialis renacentista⁵⁴. Obviamente, en ningún momento Noël Burch hace una exposición sistemática de estas

⁵²Es así como técnicamente se hace referencia a las fuentes iluminantes que aparecen en campo y que determinan, en este modelo, cómo debe articularse la dirección, calidad y cantidad de luces. Para más información ver RABIGER, Michael: *Dirección de documentales*, Madrid, I.O.R.T.V., 1987.

⁵³Ver el análisis que J. M. Company realiza del corto de Griffith "The Lonely Villa" (1909) en "El espacio de la representación" en *Contracampo*, nº 9, Madrid, Febrero de 1980, p. 53.

⁵⁴Este aspecto ha sido ampliamente estudiado, entre otros, por Jesús GONZALEZ REQUENA en *La metáfora del espejo*, Valencia / Minneapolis, Instituto de Cine y Radio-Televisión / Institute for the Study of Ideologies & Literature / Hiperión, 1986, pp. 28-32. Gonzalez Requena caracteriza el sistema de representación clásico como un discurso en el que el mundo se torna "nítido, absolutamente legible, transparente" (p. 33). Se trata de un tipo de escritura caracterizado por su carencia de espesor, donde se busca una sensación de no-mediación en el espectador. Por ello, Gonzalez Requena emplea la metáfora ambivalente del espejo y la ventana: el espejo que refleja imágenes que el inconsciente del espectador proyecta; pero un espejo carente de grosor, reducido a simple superficie, de tal modo, que no pueda romperse la ilusión; una ventana (indiscreta) limitada por cuatro lados, como la pantalla, abierta al mundo. La ubicuidad de la cámara, entre otros elementos, contribuirá así a la "eclipsación del sujeto de la enunciación" (p. 34). En el film clásico, como señala Sánchez-Biosca en *Teoría del montaje cinematográfico*, "es como si nadie hablara, como si los acontecimientos se contaran solos" (p. 121)

características. En *El tragaluz del infinito* tan sólo hace referencia a los factores que determinaron la planitud visual de la mayor parte de cuadros fílmicos hasta 1905⁵⁵, e incluso, puntualmente, hasta 1915, unos rasgos del MRP que contrastan con los del MRI, donde para conseguir la linealidad temporal se hace necesaria la presencia-ausencia del espacio diegético⁵⁶, pero que él no llega a explicitar en ningún lugar punto por punto.

Por lo que respecta a las características de la construcción narrativa, Burch señala que el MRI sigue una rigurosa lógica de causa-efecto. Asimismo, al referirse al MRP, Burch alude a las consideraciones que críticos de la época, como Summers y Wood, hacían al hablar del pernicioso papel que los carteles jugaban en los films mudos, donde llegaban a destruir todo el suspense, y la recomendación de Wood acerca de la necesidad de seguir una “economía del centrado (alrededor del cuerpo femenino), propia de la Institución”⁵⁷. Uno de los rasgos que marca una distancia importante entre ambos modelos es, para Burch, la no-clausura del MRP frente a la clausura del MRI. Este último posee “autosuficiencia narrativa”, es decir, es “la suma de todos los significantes que centran el sujeto y que condicionan el pleno efecto diegético”⁵⁸. La existencia de un “final satisfactorio” es otra característica muy relevante del MRI que va a marcar una distancia fundamental respecto al MRP. Finalmente, un elemento esencial de la construcción narrativa del MRI va a ser el situar al personaje en el centro de la diégesis. De este modo, y por consiguiente, la aparición del star-system, aspecto central del MRI se va a cargar de simbolismo: en los films, el personaje muere pero la estrella renacerá en la

⁵⁵*El tragaluz del infinito*, p. 173.

⁵⁶*Ibid.*, p. 146.

⁵⁷*Ibid.*

⁵⁸*Ibid.*, pp. 194-195.

siguiente película. Esto ayudará a hacer más aceptable el trauma que supone el final institucional⁵⁹.

Como tercera característica del MRI, hemos señalado el montaje como sutura de la continuidad entre los planos. Burch habla de la existencia de dos sistemas de concatenación del montaje clásico cuyo objetivo es la construcción de una continuidad: el sistema espacial, que se funda en un orden indicial, donde las figuras claves son el *raccord* de mirada, de posición y de dirección, las cuales contribuirán a la abolición de la autarquía primitiva y al centramiento del sujeto-espectador; el sistema temporal, que, a su vez, se funda en los órdenes iconográfico (cambios de momentos del día, de escenario, vestuario, etc.) y simbólico (a través del empleo de carteles, encadenados, mostración de relojes, calendarios, etc.)⁶⁰. Ya en el periodo primitivo, surge la figura del comentarista que para Burch significó la primera tentativa de linealizar la lectura de las imágenes, las cuales resultaban demasiado autárquicas y centrífugas para el ojo del espectador⁶¹. Pero, uno de los factores fundamentales para comprender el surgimiento del MRI es la emergencia del sintagma alternante, esencial en la linealización narrativa, “gesto fundador de la sintaxis moderna”: los *raccords* de mirada, posición y dirección son signos indiciales que harán posible la conversión de la sucesión temporal en sucesión espacial⁶². Estos *raccords*, que Burch agrupa bajo el nombre de “*raccords* de orientación”, constituyen un sistema de significación manifiestamente indicial que permitirá el centramiento del sujeto-espectador, a través de una “homología entre las orientaciones en la superficie de la pantalla y las del cuerpo del espectador-sujeto”, siendo el cuerpo “el punto de referencia `alrededor del

⁵⁹*El tragaluz del infinito*, pp. 269-270.

⁶⁰*Ibid.*, pp. 159 y 161.

⁶¹*Ibid.*, p. 165.

⁶²*Ibid.*, p. 168.

cual se constituyen la unidad y la continuidad de un espectáculo llamado a estar cada vez más fragmentado”⁶³.

Finalmente, un buen número de ideas que Burch enuncia desperdigadamente pueden ser agrupadas en torno a la última característica del MRI: el borrado de toda huella enunciativa del proceso de producción. A partir de la heterogeneidad de los planos -y, por tanto, de la ubicuidad de la cámara-, el espectador construye una unidad ficcional donde se hacen imperceptibles las diferentes voces y las diferentes instancias técnicas⁶⁴. Una de las diferencias básicas del MRP respecto al MRI radica en este punto: como Burch señala, esto ya había sido detectado por los cronistas de la época (tales como Frank Wood, Louis Reeves Harrison y Rolin Summers), al sentar las bases de una auténtica pragmática del MRI cuando recomiendan que los actores no interpreten de cara al público ya que esto revela que inconscientemente se saben filmados o al atacar la figura del comentarista, ya que éste rompe la clausura y linealidad del film, y, por contra, señalan que la obra ha de ser comprendida por sí misma⁶⁵. Así pues, el comentarista, cuya función en principio consistió en linealizar imágenes demasiado autárquicas, acaba convirtiéndose a finales de los años 10 en un elemento que introduce distanciamiento, contradiciendo de este modo “el proyecto de presencia diegética, de cierta transparencia del

⁶³Ibid., p. 214. Sobre esta idea del montaje como fragmentación, conviene mencionar los trabajos de A. Bazin: “La evolución del lenguaje cinematográfico” en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, y V. Sánchez-Biosca: *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. Bazin señala que este “fraccionamiento de los planos no tiene otro objeto que analizar el suceso según una lógica material o dramática de la escena” (p. 82). De este modo, y en la línea que sigue Burch, el carácter analítico de la planificación clásica está al servicio de una naturalización del dirigismo de la mirada; se trata, en suma, de analizar la escena en elementos más simples lo que se corresponde implícitamente con “un cierto proceso mental natural” según el cual admitimos la continuidad de los planos sin tener conciencia de la arbitrariedad del montaje. Por su parte, Sánchez-Biosca da un paso más subrayando que en la naturalidad del proceso mental penetra el deseo del espectador -de ubicuidad-, que sufre una restricción -una ley-: la motivación interna que debe regir la ligazón entre los planos (p. 117).

⁶⁴Sánchez-Biosca en *Teoría del montaje cinematográfico*, p. 116.

⁶⁵*El tragaluz del infinito*, p. 145.

significante”⁶⁶. D. W. Griffith (en el periodo de la Biograph), a diferencia de G. Méliès para quien lo natural es la exterioridad del sujeto-espectador, ligará estos cuadros autárquicos mediante entradas y salidas de campo por puertas laterales, construyendo así un espacio más cómodo, más confortable para el espectador. En suma, se trata de tornar el espacio de la representación en un espacio “habitabile”⁶⁷. Y, precisamente, para garantizar esta comodidad a la que aludimos “el voyeurismo solitario y ubicuitario de la Institución necesitará como complemento indispensable la invulnerabilidad del espectador: es preciso que estos actores a quienes el espectador espía no le devuelvan nunca su mirada, hagan como si no se dieran cuenta de su presencia en esta sala concreta, es preciso que sus miradas no lo sujeten nunca a su localidad”⁶⁸. Como señala Vicente Sánchez-Biosca en sintonía con estas palabras de Noël Burch, “es como si nadie hablara, como si los acontecimientos se contaran solos”⁶⁹. En definitiva, la búsqueda del centramiento y ubicuidad del espectador tiene como objetivo la implantación de la lógica del “viaje inmóvil”⁷⁰.

⁶⁶Ibid., p. 165.

⁶⁷Ibid., p. 189.

⁶⁸Ibid., p. 221.

⁶⁹V. Sánchez-Biosca, Op. cit., p. 121.

⁷⁰N. Burch, Op. cit., p. 231. No deja de ser realmente paradójico el hecho de que a esta continuidad espaciotemporal de la materia fílmica se llegue partiendo de la fragmentación, del análisis y despedazamiento de la realidad. La paradoja es, pues, que se conquiste la continuidad tras haber despedazado la continuidad espacial y temporal de la realidad. Esta idea, muy bien desarrollada por V. Sánchez-Biosca en su *Teoría del montaje cinematográfico* la hallamos formulada, más rudimentariamente, en las siguientes líneas de Alain Bergala: “la première contradiction que le code du montage va devoir résoudre est donc celle de construire l’illusion d’un univers continu et homogène à partir d’un matériau fondamentalement fragmentaire et discontinu” en *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Paris, Ligue Française de l’enseignement de l’éducation permanente, 1977, p. 38. No obstante, creemos pertinente señalar que esta paradoja se sustenta sobre una presupuesto erróneo que consiste en afirmar que la realidad es continua. El error de base es hablar de realidad y no de *percepción de la realidad*. Nuestra experiencia perceptiva de la realidad no es continua; por el contrario, es discontinua y fragmentaria. Esta discontinuidad no remite a una experiencia desorganizada sino perfectamente estructurada y coherente. Nuestra

Finalmente, quisiéramos señalar la importancia que Burch otorga a la relación que el espectador mantenía con el film, y cómo esta relación varía sustancialmente del MRI al MRP. En el caso del modo de representación primitivo, la relación del espectador con los primeros films era de alteridad⁷¹, alteridad que la Institución se ocupó en limar para de este modo garantizar su propia supervivencia. Los trabajos de Burch tratan, sobre todo, de hacernos comprender que la mirada hacia estos primeros filmes (e incluso hacia filmes posteriores de mayor madurez, como finales de los 10 y principios de los 20) no puede ser la misma que con la que miramos los films clásicos ya en el sonoro. Para comprender este peculiar tejido discursivo del cine de los primeros años, Burch va a destacar la importancia que para tal fin tiene el comprender las formas espectaculares de la segunda mitad del siglo XIX, entre las que destaca el melodrama teatral, donde conceptos como el de “plagio” carecen de sentido, ya que las películas tomaban “su forma y su substancia en artes populares que formaban el verdadero último `ámbito público´. Pero conviene destacar el hecho de que Burch señale, aunque no insista en ello, en la ambivalencia y en el carácter contradictorio de este tipo de prácticas espectaculares, como el melodrama -alejado, en ciertos aspectos, de las formas del teatro burgués⁷²,

selectividad perceptiva garantiza que no pueda haber un bloqueo en el procesamiento de informaciones que nuestra atención discrimina como significativas. Estas consideraciones han sido defendidas, entre otros, por Kant cuando habla de la existencia de ciertas estructuras *a priori* que determinan nuestra experiencia, por la Gestalt al plantear la ley de la experiencia y la existencia del innatismo como condicionantes de nuestras percepciones o por la hermenéutica gadameriana cuando señala que nuestra estructura de prejuicios nos permite pensar (en un sentido amplio la percepción es un proceso muy ligado a la cognición). A la luz de esta tradición filosófica, creemos que el proceso continuidad-fragmentación-continuidad que lleva a cabo implícitamente el montaje clásico debe sustituirse por el de fragmentación perceptiva (cuya experiencia en el receptor es de coherencia y de “continuidad”)-fragmentación espaciotemporal del material fílmico-ilusión de continuidad. En este sentido, creemos que existe una homología entre la experiencia perceptiva y la construcción del discurso fílmico, asegurando así lo que se ha dado en llamar la “naturalización del espacio de la representación” y que el “borrado de toda huella enunciativa” contribuye a reforzar como ilusión perceptiva.

⁷¹N. Burch: “Porter o la ambivalencia” en *Cuadernos de cine. Textos críticos. Modos de ver.*, nº 2, Valencia, 1982, p. 15.

y muy a menudo legitimador de la ideología dominante- o el cine Institucional. Este intento de eliminar el teleologismo que destilan los trabajos de historia del cine pasa por el examen riguroso de la producción fílmica de los primeros años. En este sentido, el Congreso de la F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film) en Brighton en 1978, supuso un cambio en las perspectivas de investigación fílmica: por un lado, se propuso el objetivo de la realización de una catalogación exhaustiva de todo el material relacionado con el cine de los primeros años; por otro, se planteó la necesidad de facilitar el acceso a los investigadores a todo este material fílmico. Uno de los que más vigorosamente alentaron este proyecto fue, precisamente, Noël Burch.

4.3.1.3. Límites del planteamiento de Burch.

4.3.1.3.1. Críticas de Bordwell / Thompson.

Uno de los planteamientos críticos más virulentos y sistemáticos que han aparecido frente a los trabajos de Noël Burch es el de David Bordwell y Kristin Thompson en un artículo titulado “Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema”⁷³. En dicho artículo, a partir de las reflexiones que en su día realizó Jean-Louis Comolli⁷⁴, comienzan reconociendo la necesidad de construir un análisis histórico que abandone una concepción lineal de la historia, que se caracteriza por estar plagada de asunciones evolucionistas (empleando así metáforas biológicas), teleologistas, serializantes y causalistas. Para ambos estudiosos del cine, “una historia no-lineal, materialista o no, debería encontrar como aplicables dos criterios generales para cualquier proyecto

⁷²Ibid., p. 5.

⁷³en *Wide Angle*, Vol. 5, nº 3, 1983.

⁷⁴En “Technique et idéologie” en *Cahiers du cinéma*, nº 229, 230, 231, 233, 234-235 y 241, Mayo 1971 - Septiembre / Octubre 1972. La influencia de Louis Althusser está aquí también presente en lo que respecta a la concepción materialista de la historia.

historiográfico: *verificación y validez* ”⁷⁵. Además de verificar todos los datos empíricos, el historiador debe ofrecer interpretaciones, cuya validez dependerá de las categorías analíticas empleadas, de su coherencia interna, de la adecuación lógica y retórica de sus inferencias y de su concepción de la historia. En este sentido, Burch parece establecer inferencias sobre audiencias, directores y recepción fílmica que Bordwell y Thompson tachan de especulativas. Cuando Burch habla de las audiencias en Francia, Inglaterra y Estados Unidos, del papel de la música en el cine de los primeros tiempos, de la continuidad fílmica, del plano-contraplano, etc., aporta datos interesantes que adolecen de suficiente contrastación. Asimismo, a menudo existen flagrantes contradicciones entre los textos burchianos: efectivamente, al tratar de fechar la llegada del Modo de Representación Institucional, según los textos, vemos que utiliza diferentes fechas: 1895-1919, 1905-1920, 1906-1920 y 1907-1917⁷⁶. Su “materialismo histórico” así planteado carece de rigor científico que cae en la más absoluta especulación, cuando no hay datos debidamente organizados y estructurados.

Pero, los ataques de Bordwell y Thompson, hasta ahora certeramente planteados, van a ir más allá, llegando a `herir` el corazón mismo de su perspectiva. Burch va a ser acusado de practicar aquello que se proponía combatir: el teleologismo y la linealidad histórica. Y ciertamente, en diferentes lugares Burch va a señalar que se propone construir una “genealogía del lenguaje fílmico”⁷⁷: de algún modo, en el cine de los primeros años parece que están sentadas las bases para una evolución posterior hacia el cine clásico, lo cual delata una actitud

⁷⁵Op. cit., p. 6. El subrayado es de los autores.

⁷⁶Ibid., p. 10.

⁷⁷Ver “Notas sobre `Mabuse, Der Spieler`” en *Itinerarios La educación de un soñador del cine*, Bilbao, Certamen Internacional del cine Documental y Cortometraje y Caja de Ahorros Vizcaina, 1985, p. 194: “Este proyecto tiene como finalidad el determinar la genealogía del `lenguaje` del Cine clásico”

teleológica sobre el cine. Todo el problema radica, para estos estudiosos, en explicar el tránsito del MRP al MRI. Burch señala repetidamente que este fenómeno no está exento de contradicciones y conflictos (muy en la línea de una comprensión dialéctica de la historia), y así no hay espacio para consideraciones personalistas, es decir, para atribuir dichas innovaciones a individuos concretos, como ocurre generalmente con D. W. Griffith. No se encuentra una respuesta positiva a este problema en los trabajos de Burch, tan solo se pone de manifiesto la existencia de una lucha entre films que emplean los códigos ilusionistas dominantes y films que deconstruyen tales códigos, lo cual constituye para Bordwell y Thompson una forma estática y antitética de ver el desarrollo del cine y, por tanto, bastante alejada de una concepción dialéctica de la historia.

Para los autores del citado artículo, la causa de que la transición del MRP al MRI no sea vista por Burch es debida a su falta de contextualización de la técnica en los sistemas fílmicos formales que, además, no son puestos en relación con las condiciones de producción, recepción, con la historia social y económica, etc⁷⁸. Y es que, como veremos en el próximo epígrafe, detrás de las críticas de Bordwell y Thompson se encierra una forma peculiar de comprender la historia del cine. El cambio del cine primitivo (sic) al cine clásico es fruto, para Thompson, de una transformación en las prácticas de producción, exhibición y distribución: no existió, pues, una sola causa sino una confluencia de varias que animaron a los directores de cine a salirse de las reglas o condiciones del vaudeville. Bordwell y Thompson harán suya también, como Burch, la necesidad de asumir un materialismo histórico, pero que trate de *funciones* y no de características⁷⁹, que sea capaz de construir una teoría que relacione de una forma dinámica los modos de producción, distribución y exhibición con los procedimientos de representación fílmicos.

⁷⁸Op. cit., p. 12.

⁷⁹Ibid., pp. 13-14.

4.3.1.3.2. Críticas de Vicente Sánchez-Biosca.

No queremos terminar este repaso al planteamiento de Burch sin hacer referencia a unas breves, pero muy incisivas, páginas de *Sombras de Weimar*⁸⁰, donde Sánchez-Biosca analiza el concepto de modo de representación fílmico y donde, al mismo tiempo, señala los principales límites del planteamiento burchiano. Sánchez-Biosca afirma que la historia del cine se ha movido entre dos polos opuestos: por una parte, el que corresponde a los films considerados como hechos singulares y experiencias irrepetibles; por otro, el de los modelos que son inferidos y abstractos. De esta suerte, los modos de representación constituyen una guía para estructurar los textos fílmicos y así poner de manifiesto las analogías y contradicciones entre éstos. Por tanto, los Modos de Representación no existen; son resultado de una deducción estructural cuya existencia sólo puede plantearse en términos de provisionalidad, su carácter es meramente operativo. En definitiva, los MR funcionan a modo de hipótesis operativas que habrán de ser sometidas continuamente a falsación, en términos popperianos⁸¹, es decir, no se puede perder de vista el protagonismo de los films concretos.

Así pues, la labor del historiador se plantea harto compleja dado que es muy fácil caer en dos errores muy frecuentes: bien hacer teoría sin más, bien dejar hablar a los textos concretos. Se trata, pues, de alcanzar un punto de equilibrio entre ambos extremos. Como señala Sánchez-Biosca, el trabajo que Burch acomete se va a quedar a medio camino ya que, en el terreno teórico, el concepto de "Modo de Representación Institucional" permanece en la indefinición. Su inteligibilidad -que, hoy nadie pone en duda-, concluimos nosotros, vendrá dada más por lo que no dice explícitamente que por lo que Burch afirma: sus textos parecen un collage

⁸⁰Op. cit., p. 27-33.

⁸¹POPPER, Karl: *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Alianza, 1981.

desordenado salpicado de ejemplos muy concretos que tienen sentido en virtud del orden que nosotros le imponemos. Su aportación, sin duda muy valiosa, provoca nuestra reacción ante una tradición histórica esencialista que ha terminado naturalizando el “lenguaje” clásico. Pero, Burch acaba identificando MRI, Modo de Representación y cine narrativo hollywoodiense, con lo que al final el único MR pleno y que sólo puede reconocer es el de MRI. En la práctica, Burch se propone definir el MRI a partir del MRP, cosa que no consigue, y no define siquiera qué es un Modo de Representación.

Burch busca con su investigación “sentar bases históricas para prácticas contestatarias”⁸². Como señala Sánchez-Biosca, “lo que subsiste es un mecanismo pseudolegitimador de la ideología deconstructora de una parte del cine moderno que arrastra empirismo y teleología al mismo tiempo”⁸³. A pesar de todo ello, cabe reconocer a Noël Burch el mérito de haber suscitado un cambio radical en los planteamientos metodológicos de la historia del cine actual, al que no es ajeno ningún estudioso actual, al haber señalado el camino por donde podía seguir la investigación fílmica.

4.3.2. La noción de “modo de narración clásico”. La aportación de David Bordwell.

4.3.2.1. Planteamientos preliminares.

Podemos afirmar que en la década de los ochenta la aportación más audaz y sistemática que encontramos en el contexto norteamericano es la

⁸²BURCH, N.: *El tragaluz del infinito*, Op. cit., p. 17. Como hemos subrayado anteriormente, el concepto de M.R.I. de Burch se pretende puramente descriptivo, y no valorativo. Sin embargo, el sustrato primero de esta noción, a la luz de su exposición, es profundamente valorativo. Y es que, como veremos, es muy difícil, si no imposible, separar nítidamente ambas dimensiones descriptiva y valorativa.

⁸³Op. cit., p. 34.

de David Bordwell. Su investigación se va a centrar en el estudio de la “narración clásica”. Entre sus numerosos textos y artículos destaca especialmente *The Classical Hollywood Cinema*⁸⁴, realizado conjuntamente con Kristin Thompson y Janet Staiger. Dicho texto plantea una revisión del concepto de clasicismo en cine desde una perspectiva formalista. De entrada llama nuestra atención el método de investigación empleado: se trata de re-construir el modelo propio standard del film clásico, para lo cual estos autores seleccionaron 100 películas al azar mediante un ordenador de entre 29.998 films producidos en los U.S.A. entre 1915 y 1960. Esta selección no debía sufrir ningún sesgo a causa de las preferencias de los autores de la investigación. En cierto modo, pues, la metodología responde a un criterio cuantitativo, que ya ha sido aplicado en el contexto anglosajón a otros ámbitos⁸⁵.

En general, existen una serie de asunciones de partida que conviene tener presente para comprender mejor el tejido del sistema teórico que Bordwell va a desarrollar en éste y otros textos.

En primer lugar, Bordwell subraya la necesidad de no reconocer un límite perfectamente nítido entre teoría, crítica e historia⁸⁶. Y es que uno de los puntos de partida de investigación va a ser el formalismo crítico ruso de los años veinte de Shklovsky, Tynianov y Eichenbaum, quienes destacaron la especificidad de la función estética y la importancia de las convenciones

⁸⁴BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K.: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.

⁸⁵Esta es una moda neopositivista que ha salpicado buena parte de las ciencias humanas en los últimos tres decenios. Sin llegar a la cuantificación matemática o la formalización numérica como ha sucedido con la psicometría, econometría, bibliometría, sociología de campo, lingüística matemática, etc., sí es detectable en esta obra de Bordwell / Staiger / Thompson un afán por desarrollar una metodología objetiva y la determinación de un objeto de estudio -el film clásico- claro y distinto. En el Apéndice A “The unbiased sample” viene información detallada sobre la metodología empleada por los autores del texto citado en la nota anterior.

⁸⁶Ver BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985, p. xi.

sociales a la hora de definir cualquier elemento cultural como obra de arte: la estética que el formalismo ruso propuso trataba de romper programáticamente las fronteras entre esas tres parcelas nominalmente separadas por los planteamientos tradicionales.

En segundo lugar, otra de las tradiciones reivindicadas, muy próxima a la anterior, es el estructuralismo checo, y concretamente la figura de Jan Mukarovsky. Como hemos señalado más arriba, el propósito de estas obras es determinar en qué consiste el “estilo clásico”. Por tanto, lo que está en discusión es si puede definirse una “norma estética” que responda a eso que llamamos “clasicismo”, es decir, el conjunto de principios básicos de la construcción artística que constituyen la obra de arte, principios que incluyen conceptos como los de unidad, novedad, igualdad, etc⁸⁷. De este modo, “ningún film de Hollywood representa el estilo clásico; cada film representa un `equilibrio inestable´ de las normas clásicas”⁸⁸. Nos hallamos, pues, ante el intento de sistematización de lo que Burch llamaba el “modo de representación institucional”, pero esta vez tratando de partir de un análisis textual sistematizado, sin olvidar la naturaleza histórica de los textos estudiados. El planteamiento de Mukarovsky, además, tiene el interés añadido de ofrecer una conceptualización de lo que podríamos llamar “estilo fílmico” no como algo inamovible, sino como un complejo sistema de fuerzas específicas que están en interacción dinámica⁸⁹. Recordemos, además, que en la teoría estética de Mukarovsky tiene especial relevancia la figura del espectador: es el espectador quien otorgará una función estética a un artefacto material que así pasará a convertirse en objeto estético. No en vano este autor es encuadrado, en el campo de la teoría del arte, dentro de la llamada “estética de la recepción”⁹⁰.

⁸⁷BORDWELL / STAIGER / THOMPSON: *The Classical Hollywood Cinema*, pp. 4-5.

⁸⁸Ibid., p. 5.

⁸⁹MUKAROVSKY, Jan: *Norma y función en arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Pero junto a estos presupuestos de partida es necesario dar cuenta de otros no menos importantes, íntimamente ligados con los anteriores. Por una parte, todo lo concerniente a la comprensión bordwelliana de la narración. Para Bordwell, la narración debe ser entendida, antes que como representación (como lo hacen las teorías miméticas de la narración) o estructura (como lo hacen las teorías diegéticas), como proceso: esto es, “como la actividad de selección, disposición del material de la historia con el fin de alcanzar efectos temporales en un perceptor”⁹¹. Por tanto, la instancia del receptor o espectador es fundamental en esta teoría de la narración: este “espectador” es “una entidad hipotética que ejerce las operaciones relevantes conducentes a la construcción de la historia, más allá de la representación fílmica”⁹². Su teoría de la narración podrá entenderse en el marco de una teoría general de la actividad del espectador: lo que Bordwell llama la teoría constructivista de la actividad psicológica⁹³. De acuerdo con esta teoría, actividades cognitivas como pensar o percibir - apenas distinguibles- son activas, procesos orientados hacia determinados fines. De este modo, el organismo construye un juicio perceptivo sobre la base de inferencias no-conscientes. En estas actividades, a la hora de establecer hipótesis acerca de ciertas percepciones, por ejemplo, lo que van a posibilitar éstas son sistemas de conocimiento (“clusters of knowledge”), llamados esquemas (“schemata”). Una comprensión constructivista del espectador fílmico como proceso psicológico dinámico tendrá en cuenta una serie de factores: capacidades perceptivas (en cierto modo innatas),

⁹⁰Una formulación muy completa de esta corriente es estudiada en el texto de Simón MARCHAN: *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

⁹¹Op. cit., *Narration...*, p. xi.

⁹²Ibid., p. 30.

⁹³Esta original forma de entender la narración es compartida también por Meir STERNBERG en *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978 y por Edward BRANIGAN en *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration in Classical Film*, Amsterdam, Mouton, 1984.

conocimiento previo y experiencia y la estructura material del film. Así pues, este constructivismo parece ser bastante deudor de la psicología gestáltica⁹⁴, en la medida en que se habla de estructuras innatas de percepción, de mapas cognitivos que guían nuestra comprensión del mundo y del poder de la experiencia previa como elemento que determinará la percepción, apenas discernible de otras operaciones cognitivas como el pensamiento o la memoria. Para Bordwell, comprender un film es captar dónde, cuándo y por qué ocurre la historia. El sentido de la narrativa fílmica procede de los esquemas de acontecimientos, localizaciones, de los esquemas temporales o de causa / efecto.

El establecimiento de inferencias respecto a estos temas por parte del espectador vendrá de la mano de una serie de procedimientos que Bordwell también toma del formalismo ruso, concretamente de Tomashevsky y Shklovsky. Se trata, pues, de explicar cómo justifica el espectador un elemento textual dado. Si esta justificación se hace en términos de relevancia a la necesidad de la historia, se hablará de “motivación composicional”. Si la presencia de ciertos rasgos en la narración se justifica por su plausibilidad, hablaremos de “motivación realista”. Si el espectador puede establecer algún tipo de vínculo del material narrativo con otros textos, se hablará de “motivación transtextual” (por ejemplo, en el caso de los géneros). Por último, el espectador puede decidir que algún rasgo está presente en la narración simplemente para romper nuestras expectativas, lo que los formalistas rusos calificaron como “motivación artística”. Todas estas motivaciones sólo serán posibles a medida que el espectador vaya empleando “esquemas” que darán sentido a la narración, resultado de la confluencia de asunciones, inferencias, participación de la memoria y de creación de hipótesis⁹⁵.

⁹⁴Algunos de los autores que Bordwell cita con mayor frecuencia son E. H. GOMBRICH, concretamente su texto *El sentido de orden*, Madrid, Alianza, 1980 y R. ARNHEIM, *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984.

⁹⁵La creación de hipótesis es para Meir Sternberg, tal y como afirma en su obra *Expositional Modes...*, un elemento básico para comprender el funcionamiento de la narración, también

Como podemos ver, el planteamiento de Bordwell se caracteriza sobre todo por plantear una ruptura con los esquemas estructuralistas franceses, tratando de elaborar así una teoría alternativa a la enunciación desde la que se pueda explicar también la narración. Hay que subrayar que Bordwell hace un gran esfuerzo por explicitar claramente cuáles son sus presupuestos de partida así como de los modelos teóricos en los que se inspira. El estudio de la narración fílmica deberá iniciarse, pues, tras la elaboración de una buena teoría, que, como Bordwell afirma, habrá de poseer “coherencia interna”, “aliento empirista”, “poder discriminativo” y “capacidad para reconocer el cambio histórico”⁹⁶. Pasemos a examinar, a continuación, con más detalle, su teoría general de la narración y, más concretamente, su caracterización del “modo de narración clásico”.

4.3.2.2. El “modo de narración clásico”.

Se trata de una conceptualización que intenta trascender los tradicionales conceptos de género, movimiento, escuela, filmografía autorial o nacional, etc. El “modo de narración” o “estilo fílmico” consiste, como hemos visto, en un conjunto de normas intrínsecas (creadas por cada film concreto, fácilmente transgredibles) y extrínsecas (determinadas por condiciones de distribución, producción y exhibición de cada película o por convenciones genericas), históricamente distinguibles, de construcción y comprensión narrativas.

entendida como proceso, cuya articulación no puede entenderse sin la mediación del espectador. La estructura de la historia animará al espectador a establecer hipótesis que den coherencia a la información narrativa. Bordwell irá más lejos y dirá que a veces “un film puede contener marcas y estructuras que animen al espectador a cometer errores de comprensión; en tales casos, el filme ‘quiere’ un ‘malentendido’ más o menos largo” (*Narration...*, p. 39). Como veremos más adelante, el lenguaje parece traicionar a Bordwell al caer en la antropomorfización de la que hacen gala, según él, las teorías estructuralistas de la enunciación fílmica que él tanto critica.

⁹⁶BORDWELL, *Narration...*, p. xiii. Esta autocomprensión prescriptivista de su teoría está muy en la línea de los trabajos de un neopositivista como Imre LAKATOS: *La crítica y el desarrollo del conocimiento*, Barcelona, Grijalbo, 1975, quien establece en términos muy similares cómo debe ser una teoría científica.

Bordwell propone analizar el film como un tipo de narración que consta de dos sistemas y un “cuerpo de material remanente”⁹⁷. En primer lugar, el sistema del “syuzhet” que correspondería a la disposición y presentación de la historia (fabula) en el film⁹⁸. El syuzhet hace referencia, pues, a la construcción arquitectónica del film, y encierra el proceso dramático del film. Es un sistema ya que organiza la disposición de información narrativa -los hechos de la historia y el estado de cosas- de acuerdo con principios específicos que lo relacionan con la fabula. Estos principios de conexión syuzhet-fabula pueden reducirse a tres. En primer lugar, la lógica narrativa, según el cual el espectador va construyendo relaciones entre los hechos, sobre todo, relaciones de carácter causal: el syuzhet estimulará este proceso favoreciendo la creación de inferencias causales por parte del espectador. En segundo lugar, el principio temporal, a través del cual el syuzhet pondrá en marcha los eventos temporalmente siguiendo las categorías de orden, duración y frecuencia. En tercer lugar, el syuzhet facilitará la construcción del espacio de la fabula, cuyos hechos sólo serán comprensibles como existentes en determinados espacios que el espectador infiere. La fabula, por tanto, es un constructo mental que vamos construyendo retrospectivamente, en función de las marcas estructurales del syuzhet. En la fabula, las variables espacio-temporales aparecen omitidas al ser éstas parte de la arquitectura del film.

El segundo sistema que Bordwell enuncia dentro de su teoría de la narración es el estilo. Se trata de un sistema en la medida en que también moviliza componentes -procedimientos específicamente técnicos- de acuerdo con principios de organización. Por tanto, el estilo se refiere al empleo sistemático de recursos fílmicos tales como iluminación,

⁹⁷Op. cit., p. 50.

⁹⁸Bordwell advierte contra el peligro de confundir el par de términos syuzhet / fabula, con los conceptos estructuralistas discurso / historia de la teoría de la enunciación de Benveniste. Para nuestro autor, la fabula “no es un acto enunciativo no marcado; no es un acto de habla sino un conjunto de inferencias”. Op. cit., p. 51.

angulaciones de cámara, técnicas de fragmentación del espacio, cambios de escalaridad, composición del encuadre, empleo del sonido, etc. Lo más relevante, para Bordwell, será cómo se articulará la relación entre ambos sistemas syuzhet-estilo. El syuzhet podrá determinar el estilo que, a su vez, siempre aportará algún recurso al film. Ambos sistemas tratan, pues, aspectos diferentes de la narrativa fílmica: el syuzhet expresa el “proceso dramaturgico” del film, mientras que el estilo expresará el “proceso técnico”⁹⁹. La narración es definida, por tanto, como el proceso en el que syuzhet y estilo interactúan en el transcurso de la construcción de la fabula por parte del espectador¹⁰⁰. Bordwell reconocerá la existencia de un tercer elemento que se refiere a la presencia de lo no-narrativo en la narración fílmica, que Roland Barthes denominó “tercer sentido” y Kristin Thompson “exceso”¹⁰¹, cuando la historia contiene cualidades, colores, expresiones, formas y texturas que no se justifican únicamente por motivaciones internas o históricas.

El primer paso en el estudio y reconstrucción de la historia de los estilos fílmicos pasa necesariamente para Bordwell por la determinación de lo que denomina el “modo de narración o estilo clásico”. Se trata, pues, de definir la forma estética dominante, a partir de cuyas desviaciones puede construirse un mapa de estilos diversos. Esta caracterización del modo de narración clásico pasará necesariamente por examinar las condiciones de

⁹⁹Op. cit., p. 50.

¹⁰⁰“In the fiction film, narration is *the process whereby the film’s syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator’s construction of the fabula*”. Op. cit., p. 53.

¹⁰¹Thompson confiesa la extrema dificultad que existe a la hora de hablar de lo que es el “exceso”. El exceso supone una suspensión o detención en lo motivacional del relato. Posee un sentido no sólo “contranarrativo” sino también “contraunitivo”, es decir, escapa a los impulsos unificantes del relato. El exceso, representado en una serie de elementos materiales, difiere del estilo en que dichos elementos no pueden llegar a ser rasgos específicos de la obra. Kristin Thompson realiza esta caracterización en un artículo titulado “The Concept of Cinematic Excess” en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press & Philip Rosen (ed.), 1986.

producción, distribución y exhibición de los filmes. Dicho modelo, pues, trata de mantener unidos teoría e historia.

Bordwell señala que para definir el estilo clásico cinematográfico no hace falta recurrir en ningún momento a conceptos como los de “transparencia”, “borrado”, “enunciación”, “discurso”, etc. Para explicar la capacidad de borrado del estilo clásico, Bordwell se inspira en Tynianov, de quien infiere tres proposiciones generales. En primer lugar, “la narración clásica trata la técnica fílmica como vehículo para la transmisión del syuzhet (trama) de la información de la fabula (historia)”¹⁰², esto es, todos los recursos técnicos, tales como composición, movimientos de cámara, iluminación, sonido, etc., están al servicio de la fabula en tanto que siguen sus preceptos. Así pues, la evolución de la escena seguirá el patrón causal que marca la fabula, con una estructura de introducción, desarrollo y cierre momentáneo que deja así la puerta abierta al origen de una nueva escena, prolongándose de este modo la cadena causal¹⁰³. El elemento fundamental parece ser, pues, la acción. Esta acción está atravesada por causas y efectos que están meticulosamente trabados. Casi invariablemente, en el film clásico encontramos dos líneas de acción: por una parte, una esfera de la acción se refiere a una relación sentimental heterosexual -y aquí se percibe

¹⁰²*Narration in the Fiction Film*, p. 162.

¹⁰³Esta estructura causal de la narración clásica propuesta por Bordwell ha sido revisada por Vicente Benet en su obra *El tiempo de la narración clásica: Los films de gangsters de Warner Bros. (1930-1932)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992. Para Benet, “el tiempo interior que elabora la secuencia en el filme clásico reproduce a escala reducida las estrategias de la totalidad de su desarrollo global” (p. 82). Benet prefiere introducir en el esquema de Bordwell -de estructura de dominó- una serie de “instantes cardinales como corte vertical de la sucesión de acciones que se recapitularía sobre el punto de partida y prefiguraría la devolución de éste al cuerpo final del filme” (p. 94). Posteriormente, Vicente Benet, en un artículo titulado “Narración, tiempo y cohesión del relato en *Gone With the Wind*” en *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 14, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, junio de 1993, incide en la caracterización temporal del film clásico destacando la fuerza configuradora del tiempo (una concepción del tiempo que va más allá “de lo que implica en el engarce de sus elementos internos”, p. 73), desmarcándose pues de la concepción temporal bordwelliana del relato clásico. La clausura o “efecto de cierre” es otro elemento esencial, íntimamente ligado a la temporalidad del relato, que caracteriza la narración clásica.

de una forma nítida la huella de la novela burguesa del XIX y el melodrama americano, subraya Bordwell- y, por otra, una segunda línea de acción que tiene que ver con otra actividad -política, deporte, espionaje, negocios, etc.-. Es garantía de este proceso que el personaje esté siempre definido de una forma consistente, una consistencia asegurada además por el Star-System, que permite un cierto isomorfismo entre rasgos del personaje y del actor. La cadena causal sigue un avance gradual, conforme a la tradición narrativa occidental de exposición, conflicto, desarrollo, clímax y desenlace¹⁰⁴.

En segundo lugar, “en la narración clásica, el estilo anima al espectador a construir un tiempo y espacio coherentes y consistentes para la acción de la fabula (historia)”¹⁰⁵. De acuerdo con su teoría constructivista de la narración, el espectador construye tiempo y espacio de la fabula siguiendo esquemas, indicaciones e hipótesis que efectúa. La actividad del espectador será efectiva en la medida en que los recursos técnicos dispuestos favorezcan al máximo la “legibilidad”: juegan, por tanto, un papel decisivo la iluminación clásica de tres puntos de luz, la composición centrada, la continuidad en el montaje -observación de los ejes de acción, las reglas de 180 y 30 grados, el *raccord*-, etc., elementos técnicos que habrán de responder a las demandas de la fabula. La narración clásica emplea diferentes técnicas para manipular el orden, duración y frecuencia del tiempo narrativo, la más usual de las cuales es el *flash-back*, que nunca deberá “distraernos” de la progresión causal del relato. Otras técnicas utilizadas son el montaje paralelo (*parallel editing*) y el montaje alternado (*crosscutting*): ambos son procesos narrativos en los que dos o más líneas de acción son entreteljadas. Bordwell pone como ejemplo más significativo de *crosscutting* a D. W. Griffith, y señala que esta técnica existe en un 84% de los films mudos de los años 20, y que su empleo decayó con el advenimiento del sonoro donde era más difícil establecer continuidad en la

¹⁰⁴Estas ideas están ampliamente desarrolladas en el capítulo 2 “Story causality and motivation” en *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., pp. 12-23.

¹⁰⁵Op. cit., p. 163.

banda sonora -en diálogos, músicas, etc.- y un elemento de dispersión narrativa. Por su parte, la construcción del espacio también será posible en virtud del trabajo del espectador. Este sistema espacial estará también supeditado a la causalidad narrativa. Asimismo, los recursos técnicos estarán al servicio del máximo de “legibilidad”: ahí tenemos técnicas de iluminación y composición al servicio de la mejor visibilidad del espectador, técnicas de reencuadre que confirman cómo el sistema clásico privilegia la zona central de la imagen, la importancia del plano de situación (*establishing shot*) para favorecer la orientación del espectador quien, una vez situado, podrá comprender la fragmentación del espacio, el *raccord de direction*, la técnica del plano-contraplano, etc. En definitiva, la pantalla cinematográfica parece asemejarse a una “tabla rasa” donde el espectador va proyectando sus hipótesis interpretativas¹⁰⁶.

Finalmente, y en tercer lugar, “el estilo clásico procede estrictamente de un número limitado de características técnicas particulares organizadas en un paradigma estable, técnicas que están ordenadas probabilísticamente de acuerdo con las demandas del *syuzhet*”¹⁰⁷. Así pues, la llamada “invisibilidad” del estilo clásico está relacionada, para Bordwell, con el modo en que los recursos técnicos empleados se constituyen en funciones codificadas según el contexto. De esta forma, se trata de un conjunto de prácticas determinadas históricamente. Si el estilo clásico pasa desapercibido es porque los recursos técnicos, familiares para el espectador, se recombinan indefinidamente a través de patrones predecibles y siguiendo las exigencias del *syuzhet*.

¹⁰⁶Obviamente, en este breve espacio nos resulta muy difícil resumir todos los temas que Bordwell trata en *The Classical Hollywood Cinema*. El espacio y el tiempo en la narración clásica son analizados exhaustivamente en los capítulos 4 “Time in the classical film” y 5 “Space in the classical film” de esta obra. Nosotros volveremos sobre estas cuestiones, de una forma mucho más exhaustiva, en los apartados correspondientes al análisis del corpus de películas de Griffith.

¹⁰⁷Op. cit., p. 163.

A estas alturas de capítulo podría parecer un poco fuera de lugar este examen de la teoría de la narración de David Bordwell, así como su caracterización del “modo de narración clásico”. Sin embargo, creemos que esta rápida ojeada a los estudios de Bordwell es fundamental para comprender mejor la escritura de D. W. Griffith. Es cierto que en la selección “no-sesgada” que Bordwell, Thompson y Staiger realizan no hay ni un solo filme de Griffith. En cambio, las referencias a éste son relativamente frecuentes a lo largo de sus páginas. Una vez examinada su teoría general, nos interesa dar cuenta, aunque muy someramente, de dos cuestiones de sumo interés que estos autores analizan en *The Classical Hollywood Cinema* : el modo de producción hollywoodiense hasta 1930 y la formulación del estilo clásico, que Thompson sitúa en 1917, poco antes del período 1918-1921 que nosotros analizamos aquí en Griffith.

Janet Staiger subraya en la Parte Segunda “The Hollywood Mode of Production to 1930” del texto citado que, a la hora de analizar el filme clásico, es necesario estudiar las condiciones de la existencia de su modo de producción particular. Cuando habla de “modo de producción” no se refiere a la “industria”: el primer concepto alude a las “prácticas de producción” mientras que el segundo se relaciona con la estructura económica de las empresas del sector y su modo de organizar la producción, distribución y exhibición de los filmes. Sin embargo, lo más relevante es que ambos conceptos se implican mutuamente. Un tercer elemento debe ser tenido en cuenta, estrechamente con los dos anteriores: la tecnología. Es indudable que los cambios tecnológicos influyeron decisivamente tanto en los modos de producción como en la industria cinematográfica. Así pues, el concepto de modo de producción, de origen marxista, implica una serie de factores que Staiger analiza detenidamente: la fuerza del trabajo, los medios de producción y la financiación de la producción. Sin duda, los dos factores más importantes en el desarrollo del medio cinematográfico son la implantación del sistema de división del trabajo así como los sistemas de gestión desarrollados¹⁰⁸. Staiger señala la existencia de seis fases en la

evolución de los sistemas de gestión: en primer lugar, el sistema de producción del cámara de 1896-1907, el segundo, el sistema del director de 1907-1909; el tercero, el sistema de la unidad de dirección -`director-unit´- después de 1909; el cuarto, el sistema del productor central, dominante hacia 1914; el quinto, el sistema de la unidad de producción que se desarrolló a principios de los años treinta; finalmente, el sistema de la unidad de trabajo global -`package-unit´- desde 1940 hasta los sesenta. La producción griffithiana de 1918-21 que nosotros estudiamos se encuadraría, en términos cronológicos, en la cuarta fase, si bien -como veremos-, el sistema de producción de D. W. Griffith está a caballo del sistema de la unidad de dirección, donde la figura del director y del sistema del productor son centrales, ya que Griffith encarnaba simultáneamente ambas responsabilidades en la producción fílmica. Este mestizaje de su sistema de producción, sin embargo, fue capaz de asumir un buen número de transformaciones -las relativas a la especialización de tareas en la división del trabajo, entre otras- que tenían lugar en la industria de Hollywood, con la que tuvo relación.

Una idea fundamental que explica el grado de uniformidad y estabilidad de las prácticas de producción es la estandarización, un concepto por lo demás muy ligado al de producción industrial¹⁰⁹. Como contrapunto a este concepto, tenemos el de diferenciación, que también se hace necesario como valor de cambio, permitiendo así el consumo de productos aparentemente diferenciados, y que la publicidad alentó desde los comienzos del cine. Precisamente, la publicidad va a utilizar una serie de reclamos-cliché que se van a asociar invariablemente a las prácticas de producción clásicas: “realismo”, “espectáculo”, “éxito consumado” o “la aparición de determinadas estrellas” son las fórmulas más repetidas y que

¹⁰⁸Staiger desarrolla ampliamente todas estas ideas en el capítulo 8 “The Hollywood Mode of Production: Conditions of Existence”, op. cit., pp. 87-95.

¹⁰⁹Es preceptivo aquí hacer referencia a un texto muy conocido de Walter BENJAMIN: “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982. Las prácticas artísticas contemporáneas no van a ser ajenas a la estructura de la producción industrial.

van a garantizar mejor la venta del producto. El desarrollo del marketing publicitario así como de la división del trabajo en las productoras tienen que ver con el progresivo aumento de la demanda de largometrajes: para ello tuvieron que instrumentarse procedimientos para hacer mayor número de filmes y más largos en el menor tiempo posible. Esto pasaba necesariamente por una especialización de tareas en el equipo de producción: así aparecieron guionistas, secretarios de rodaje -para controlar la continuidad-, productores, ayudantes, etc. Para Staiger, D. W. Griffith representa una de las alternativas más nítidas al modo de producción hollywoodiense. A diferencia de Hollywood, donde el guión se había convertido en pieza clave para poder diseñar la producción y así calcular sus costes, Griffith empleaba un guión muy general incluso cuando realizaba largometrajes. Ello fue debido a que su estilo fílmico se apoyaba mucho en el montaje alternado, lo que producía menor número de problemas en la continuidad. Además, seguía un orden de rodaje bastante estandarizado (como veremos más adelante con detalle) que le podía permitir depender menos de la planificación de un sistema de continuidad a priori, absolutamente necesario en la industria de Hollywood. Además, poseía un control bastante estricto del capital de producción, por lo que no necesitaba dar cuentas de los gastos a casi nadie. Su control de la producción era tal que su equipo de trabajo carecía de una visión general del diseño de producción en su conjunto¹¹⁰. Existen otras variaciones al sistema de producción de Hollywood como el de Cecil B. De Mille, quien rodaba siguiendo el 'orden discursivo del film con la intención de conseguir mejores resultados en la interpretación de los actores, o el de Chaplin.

Kristin Thompson, en la tercera parte "The formulation of the classical style, 1909-28" de *The Classical Hollywood Cinema*, afirma que la aparición del estilo clásico cabe fecharlo muy pronto, entre 1909-1911, y su consolidación plena en 1917. La tradicional consideración de Porter o Griffith como innovadores que marcaron al resto de cineastas debe ser

¹¹⁰Staiger cita aquí los testimonios de Kevin Brownlow: *The Parade's Gone By*, New York, Alfred K. Knof, 1968, pp. 85-93.

entendida, según Thompson, en el contexto del teleologismo de las tradicionales historias del cine, entre quienes destaca a William Everson o Kevin Brownlow¹¹¹. Thompson señala que, a la hora de estudiar las prácticas estándar, si se da excesiva importancia a los directores considerados más importantes tradicionalmente -como Tourneur, Ince o D. W. Griffith- se puede crear una impresión muy caricaturizada de las normas¹¹². En la fase de aparición del estilo clásico, nuestra autora distingue tres fases: la etapa de producción de filmes de un solo plano, principalmente documentales, de 1895-1902; una segunda etapa después de 1902, en la que se producen filmes de varios planos con una narrativa más compleja; y, finalmente, la estabilización del paradigma clásico cinematográfico hacia 1917. Entre las diferentes influencias que motivaron el surgimiento del cine clásico cabe destacar el vaudeville, la novela corta, el teatro burgués americano, etc. La estructura de la industria del espectáculo y la mayor demanda de consumo de films favorecieron la aparición del largometraje. El largometraje permitía caracterizar mejor a los personajes y darles rasgos psicológicos, elevándose a categoría unificadora del relato frente a las técnicas de montaje que desunificaban. El sistema narrativo clásico se manifestó deudor desde un principio de las concepciones unitarias del relato decimonónico. Esta unicidad del relato fue posible en virtud del tejido causal de las historias, una causalidad estrechamente ligada al desarrollo de la psicología del personaje. Al ligar personaje y causalidad, se estaba asegurando la progresión temporal de la narración. Una técnica muy empleada por Griffith es la de justificar el flashback como una distorsión temporal motivada por la memoria del personaje, una práctica muy

¹¹¹Brownlow, op. cit.; Everson, W. K.: *American Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1978

¹¹²Kristin Thompson, en su artículo "Los límites de la experimentación en Hollywood" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 14, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, junio 1993, examina la experimentación en los márgenes de la producción hollywoodiense durante los años veinte, concluyendo que la tolerancia de Hollywood respecto a todo modo extraño de hacer cine era muy limitada y que la capacidad de absorción por parte del cine comercial de esta experimentación era bastante notable (pp. 32-33). Dicha experimentación en el contexto de la producción industrial dice mucho sobre la inestabilidad del modelo fílmico clásico en este periodo.

generalizada en los años 10. Del mismo modo, los rótulos -explicativos o de diálogos, los primeros muy empleados por Griffith- eran utilizados para favorecer el uso de la elipsis o dar información suplementaria al espectador de tal modo que la cadena causal no se viera perjudicada.

Uno de los elementos considerados clave para el modo de narración clásico es el llamado “sistema de continuidad”¹¹³. La continuidad se desarrolló a instancias de la comprensión del relato, como garantía de la trabazón de la historia y de la invisibilidad del trazo técnico. El montaje analítico y la fragmentación del espacio podrán realizarse en virtud de la existencia del “establishing shot” y la observación de una serie de reglas como las de los ejes de acción y óptico, y el raccord de 180 grados. Asimismo, una pieza esencial para asegurar la continuidad fílmica será el star-system, el cual permitirá una identificación funcional que acabará estableciendo un vínculo entre personaje y actor. Paralelamente al desarrollo de diferentes técnicas para producir la continuidad, durante el periodo 1909-16 -según Thompson-, hubo diferentes cambios que situaron al espectador en el límite de la zona de actuación: la situación del espectador en profundidad, considerable profundidad de campo, trabajo sobre la direccionalidad de la luz y cambios en el diseño de decorados, cada vez más realistas y espectaculares. Todas estas transformaciones servían, de algún modo, a una organización del espacio -en campo y fuera de campo- que respondía a la mirada del espectador, favoreciendo así su mejor visibilidad. Coherentemente con la teoría constructivista de la narración que Bordwell desarrolla en otros puntos, Thompson va a ir relacionando cada una de las características de la narración clásica con la figura del espectador. Pero en esta perspectiva de trabajo podemos ver también una serie de problemas de no fácil solución. En el siguiente epígrafe pasaremos a tratarlos.

¹¹³Ver el capítulo 16 “The Continuity System”, op. cit., pp. 194-213.

4.3.2.2. Límites de la investigación de Bordwell.

Es obvio que la teoría de la narración de Bordwell ofrece bastante atractivo por lo que respecta a su claridad y simplicidad estructurales. Su aplicación puede ser de sumo interés de cara a la docencia¹¹⁴. Sin embargo, son numerosas las cuestiones que quedan en el aire y que estos autores no acaban de resolver adecuadamente.

En primer lugar, es de valorar el intento de escribir una historia del cine en la que se atiendan las condiciones de producción así como el empleo de modelos de representación fílmicos -concretamente, el estilo clásico-. Sin embargo, este estudio histórico sobre el surgimiento del cine clásico cae en el defecto de periodizar excesivamente las fases de su desarrollo. Esto puede verse manifiestamente empleado tanto por Janet Staiger, en todo su apartado dedicado al estudio de las condiciones de producción del film clásico -donde distingue hasta seis etapas en la evolución del sistema de producción hollywoodiense hasta 1928- como por Kristin Thompson a la hora de explicar el surgimiento del sistema de producción clásico -donde habla de tres fases hasta llegar al sistema de continuidad allá por 1917-. Los autores no dejan suficientemente claro que estas etapas o fases no pueden verse como sucesivas o cronológicas. Por el contrario, parece más bien que existió un continuo solapamiento de formas de trabajo que fueron coetáneas en el tiempo. El análisis de los modos de producción que hacen los tres autores parecé centrarse excesivamente en el cine de los Estudios de Hollywood, olvidando la producción de autor, terreno de la experimentación que tuvo, sin duda, una importancia capital en el cine más industrial. En este sentido, no pretendemos aquí reivindicar exclusivamente la figura de Griffith, pero su influencia se dejó notar no sólo en la década de los años 10 -única etapa que ellos citan, la de la Biograph- sino también en la de los años 20, como veremos en los próximos capítulos. Esta interacción del cine de los estudios y el de los independientes engendró una

¹¹⁴Una buena prueba de ello es el texto que ha escrito junto a Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York, Mc Graw-Hill, 1979.

inestabilidad del modelo clásico: en el caso de Griffith la inestabilidad es doble por su condición de independiente pero, al tiempo, por su implicación con Artcraft, Paramount y United Artist con quienes trabajó. Por tanto, el concepto de narración clásico va a adolecer de un grave defecto: la imposibilidad de dar cuenta de las contradicciones que habitan en su propio interior.

El segundo aspecto que Bordwell no deja suficientemente claro es su crítica a las teorías de la enunciación. Como hemos visto, Bordwell niega el valor de conceptos como “transparencia”, “enunciación”, “borrado”, “discurso fílmico”, etc., e incluso obvia la pertinencia del concepto de “narrador”. Pero Bordwell parece no darse cuenta de que su “modo de narración clásico” carece de unidad conceptual. Los sistemas que describe - espacio, tiempo y lógica narrativa- están en la práctica mal interrelacionados con los recursos técnicos, y al final todo parece un inmenso “puzzle” que el lector debe ligar como pueda. Por el contrario, la teoría de la enunciación tiene el interés de poseer una coherencia y cohesión, al preguntar por la existencia de un sujeto en el discurso, el sujeto de la enunciación. En este orden de cosas, resulta pertinente interrogarse por los problemas del punto de vista y de la focalización narrativa. El discurso fílmico no puede ser entendido únicamente como una lógica que se manifiesta o actualiza en los procesos de lectura¹¹⁵. Como subraya Tom Gunning, toda narración posee ya una serie de construcciones específicas que se dirigen a su receptor. A nuestro entender, Bordwell (y Branigan también) quiere ver posible una confusión entre autor y narrador, y de este modo, achaca a la teoría de la enunciación una tendencia “antropomorfizadora”. Sin embargo, inconscientemente, Bordwell también cae en esta antropomorfización al hablar de la narración como un tipo de relato “consciente de sí mismo”, con “voliciones”¹¹⁶, etc. Como afirma Gunning, cuando Bordwell señala que su

¹¹⁵Esta es la interpretación que E. Branigan hace de la narración, en una perspectiva bastante pragmática -de un Searle o un Rawls-. Ver *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration in Classical Film*, Amsterdam, Mouton, 1984.

teoría de la narración “presupone un perceptor, pero no un emisor de un mensaje”, uno debe preguntarse “qué clase de mensaje es éste y en qué universo puede un receptor responder a un mensaje sin preguntarse sobre un emisor”¹¹⁷.

Finalmente, queremos subrayar que en la teoría de la narración de Bordwell parece olvidarse la dimensión antropológica y psicoanalítica del relato. Como señala Sánchez-Biosca, “para que exista relato es necesario que algo se haya perdido, que el sujeto carezca de ese objeto en cuya dirección se abisma”¹¹⁸. Y es que Bordwell es, en cierto modo, víctima de la metodología que ha concebido: tras el estudio de los recursos técnicos y el de los sistemas -de espacio, tiempo y lógica narrativa-, debe sobrevenir el análisis ideológico¹¹⁹ -donde los sistemas se interrelacionan-. Sin embargo, este análisis ideológico no puede agotarse en una simple interrelación con los modos y sistemas de producción. El formalismo es insuficiente para explicar la riqueza textual del relato y su relación con el espectador. La vinculación del estilo cinematográfico con los modos de producción no puede convertirse en coartada para restar interés (y hasta “legitimidad”) a otros estudios menos diacrónicos -aunque sea a nivel formal-¹²⁰. Esta tendencia prescriptivista es manifiesta en una obra bastante reciente de

¹¹⁶La narración puede ser, para Bordwell, “self concious”, “voluntarily restrict itself”, “refuse to mark”, “flaunt its ability”, etc. Op. cit., *Narration...*, pp. 58, 65, 89, 146. Ver nota 95.

¹¹⁷GUNNING, Tom: *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1991, p. 23.

¹¹⁸Ver Introducción al texto de V. Benet, op. cit., p. 15.

¹¹⁹Esta es una metodología que propone en el capítulo 1 “An Excessively Obvious Cinema” en *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit.

¹²⁰Nos estamos refiriendo a la crítica virulenta que Bordwell hace del trabajo de Jacques AUMONT “Griffith, le cadre, la figure”, publicado por Raymond Bellour: *Le cinéma américain. Analyse de films*, Paris, Flammarion, 1980. Bordwell considera que este trabajo de Aumont carece de rigor al no existir una adecuada contextualización del trabajo de Griffith en su etapa en la Biograph. Es, pues, un trabajo impresionista y no contrastado. Sin embargo, Aumont no pretende hacer, en ningún momento, un análisis diacrónico de sus textos sino tan sólo una re-lectura donde lo que se subraya es la absoluta alteridad de nuestros ojos ante este tipo de relatos.

David Bordwell *Making Meaning* ¹²¹, donde realiza una descripción del proceso de interpretación fílmico basado en un modelo psicológico cognitivo.

En este texto, Bordwell considera necesario explicitar las asunciones implícitas a la práctica crítica cinematográfica que cotidianamente los estudiantes realizan sin conocerlas. De este modo, subraya que los análisis fílmicos son mucho más conservadores de lo que suponemos. La interpretación es, para Bordwell, un proceso activo donde los significados se hacen, no se encuentran. Esta interpretación está reglada por ciertas estructuras y métodos que podrían llamarse rutinas y convenciones. Pretende poner de relieve que la interpretación se ha visto poco afectada por las actuales revoluciones en la teoría fílmica. En estas páginas, Bordwell va a exponer su proyecto que llama "the historical poetics of film". A diferencia de la crítica interpretativa (fundamentalmente francesa), su proyecto prestará atención a la relación de forma y estilo, a las estructuras contenidas en la superficie del film y las series de convenciones y el abanico de elecciones técnicas y culturales desde las que el realizador construye su film individual. Situado, pues, en plena tradición formalista, considera más beneficioso para la crítica el que se aproxime a la obra de arte entendida como proceso de fabricación (en el sentido etimológico de "poiesis"). Gunning señala, por su parte, que este proyecto es interesante en la medida en que esté ligado al lado histórico de la "poiesis" y pone en duda que se pueda establecer una separación entre comprensión e interpretación como Bordwell pretende¹²². Gunning recuerda que la hermenéutica tiene que ver con la necesidad de hacer hablar a los textos históricos por parte de la audiencia contemporánea, algo que rompería con el purismo de Bordwell pero que estaría en relación con el proceso de desfamiliarización que Shklovsky propuso en los años 20 en su estudio de Pushkin. La historia,

¹²¹BORDWELL, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989.

¹²²GUNNING, Tom: "Under the Sign of the Scorpion; or, Interpretation where is thy sting?" en *Semiotica* 92- 1/2, 1992, p. 107-119.

señala Gunning, no es sólo un compendio de normas y rutinas del pasado; la hermenéutica histórica puede ayudar a restaurar lo que nos separa del pasado¹²³. La propuesta de Bordwell es, pues, una tentativa positivista que confía ciegamente en la forma como algo dado neutralmente que puede ser descrito desde el exterior. Sin embargo, ¿acaso el estudio de la forma es algo que pueda ser desligado absolutamente de la interpretación? Desde luego, desde una perspectiva wittgensteiniana o desde Gombrich, que Bordwell cita a menudo, es bastante difícil desligar ambos términos. Si, además, tenemos en cuenta que Bordwell da a la forma un sentido estructural, gestaltiano -es decir, innatista-, parece que nos hallemos ante cierta ontología de la forma que recuerda los vicios del estructuralismo más primitivo -de un Roman Jakobson o un Claude Lévi-Strauss¹²⁴-. No está claro que pueda haber un innatismo de la forma o un acuerdo intersubjetivo tan claro, sobre todo cuando la historización del trabajo formal es tan importante. Ante todo esto, sólo cabe -en la línea de Gunning- subrayar la importancia de la interpretación y tratar de relativizar al máximo el sentido de los términos implicados, como hacen Jauss, Gadamer o Derrida¹²⁵. Bordwell, ante las tesis de Mulvey sobre el placer del texto, señala que hay que expulsar el placer de la interpretación y regresar a la sensualidad de la forma. En este punto, Gunning afirma que el verdadero placer que la interpretación proporciona “se hunde en las profundas seducciones del texto, y no en el uso institucional, con sus (malos) hábitos (académicos)”¹²⁶. Es innegable que la aportación de Bordwell, Thompson y Staiger ha sido muy enriquecedora en tanto que ha subrayado la necesidad de romper las fronteras entre teoría, historia y crítica. Sin embargo, la teoría

¹²³O, al menos, ayudarnos a construir una ficción de restauración, en términos derridianos.

¹²⁴Por ejemplo en su conocido análisis, que realizan ambos, de un poema de Baudelaire “Les chats, de Charles Baudelaire” en *L'Homme*, enero 1962, donde la estructura del poema es comparada a la estructura de un cristal, en una clara perspectiva ontologista, como Umberto ECO pone de relieve en su obra *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1974.

¹²⁵Analizaremos estas cuestiones con mayor detalle en el apartado 4.4. de este mismo capítulo.

¹²⁶Op. cit, p. 119.

de la narración de Bordwell, muy desarrollada a nivel formal, carece de dimensión enunciativa. La aportación de Tom Gunning va a ser decisiva en este punto al significar, en cierto sentido, una reconciliación de las dimensiones enunciativa y formalista. Esta convergencia de planteamientos además tendrá lugar con ocasión del estudio de la obra de Griffith de 1908. En los próximos epígrafes daremos cuenta de esta interesante aproximación.

4.3.3. El concepto de “cine de integración narrativa”.

4.3.3.1. Marco metodológico.

Una de las aportaciones más originales e interesantes sobre el cine de los primeros tiempos y, más concretamente, sobre los orígenes de la narratividad fílmica, es la de Tom Gunning. Aunque este autor no analiza la producción griffithiana de 1918-21, creemos que de su aproximación a los films de su etapa en la Biograph en 1908-09¹²⁷ podemos extraer numerosas enseñanzas aplicables para el trabajo que desarrollaremos en próximos capítulos. El propósito de Gunning será analizar la estructura narrativa de los films Biograph de Griffith y situarlos en su contexto histórico: verticalmente, en relación con las formas narrativas antes de Griffith; horizontalmente, en relación con las transformaciones que tuvieron lugar en la industria durante su producción.

¹²⁷Cabe reseñar, en este punto, la existencia de otro estudio muy reciente sobre el cine de Griffith durante su etapa en la Biograph de Joyce E. Jesionowski. A diferencia del trabajo de Gunning, Jesionowski analiza el corpus completo de la producción desde 1908 a 1913. Partiendo del modelo estructuralista, Jesionowski rastrea en la producción griffithiana el empleo de diferentes técnicas de composición, iluminación, montaje, líneas de acción, estructuras narrativas básicas, temporalidad, construcción dramática del personaje, etc. El problema principal de su perspectiva es que no existe una adecuada historización de estas prácticas significantes ni una organización mínima de todos los conceptos y técnicas fílmicas que acabamos de enumerar. Parece, pues, un análisis más bien de tipo “impresionista”, donde no ha habido previamente una reflexión sobre la configuración del relato fílmico, cuestión fundamental a la hora de determinar una metodología de análisis productiva para el estudio de los films de Griffith. El texto al que hacemos referencia es *Thinking in Pictures. Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*, Los Angeles, University of California Press, 1987.

En primer lugar, a diferencia de David Bordwell, la concepción narratológica de Tom Gunning parte de los trabajos estructuralistas de Tzvetan Todorov y Gérard Genette, al tiempo que comparte con Bordwell, Allen y Gomery¹²⁸ la creencia de que el análisis textual debe de estar fundamentado históricamente. En la línea de los estudios realizados por Salt, Gaudreault, Thompson, Burch, etc., pretende romper un viejo tópico que empañaba la concepción del cine de los primeros años de la historiografía tradicional: a saber, que el cine de este periodo no constituye “la infancia de un arte”¹²⁹ sino un tipo de cine que encerraba una concepción diferente de forma narrativa, espacio y tiempo. Su investigación examinará también el contexto de la producción y de la recepción filmicas. De este modo, el cine de D. W. Griffith -dirá Gunning- no será simplemente el resultado de un genio inspirado sino que, además, este cine es resultado de una serie de presiones de la industria del cine y del rol del cine en la sociedad americana.

De Todorov¹³⁰, Gunning toma su definición de “plot”, la estructura de la historia, que consiste en el tránsito de un equilibrio a otro: en el relato, al principio se plantea un ideal narrativo que se ve roto; mediante la acción de una fuerza en dirección opuesta, el equilibrio es restablecido. Para Bordwell, este equilibrio corresponde a lo que él llama el “canonical style format”, un patrón de la historia reconocible y muy extendido en nuestra cultura. Gunning señala que es a través del discurso narrativo -los medios de expresión del texto mismo- como podemos entrar en contacto con la historia -construcción imaginaria que el espectador crea mientras lee el discurso narrativo del texto- y el acto de narrar. Así pues, Gunning toma de Gérard Genette las tres funciones que se relacionan con la historia: la que se

¹²⁸ALLEN, Robert & GOMERY, Douglas: *Film History: Theory and Practice*, New York, Mc Graw-Hill, 1985.

¹²⁹GUNNING, Tom: *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991, p. 5.

¹³⁰TODOROV, Tzvetan: *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975.

refiere a las relaciones temporales entre discurso narrativo e historia - “tense” o tiempo, que sigue los tres principios de manipulación de los eventos de la historia según el orden, duración y frecuencia-; en segundo lugar, la que relaciona el discurso con lo que dice la historia -“mood”, el modo o la perspectiva narrativa, y, en cierto sentido, el “punto de vista”-; en tercer lugar, la que se refiere a la relación entre discurso narrativo y el acto de narrar -“voice”, la voz o aspecto, que apunta a las huellas del decir a través de las cuales percibimos a alguien que cuenta la historia dirigiéndose a una audiencia implícita o real¹³¹. A los tres conceptos de Genette “historia”, “discurso” y “acto de narrar”, Gunning añade un cuarto elemento: la “narrativización”. La narrativización es lo que permite que los tres anteriores términos estén unidos; permite el paso del discurso a la historia y dirige la relación del narrador hacia el espectador y, además, subraya la transformación del mostrar en decir¹³².

Tom Gunning, al igual que André Gaudreault¹³³, considera que el discurso narrativo puede ser descrito mejor como la interrelación de tres niveles diferentes, no jerarquizados en importancia, que expresan la información narrativa: “the profilmic, the enframed image, and the processes of editing and printing”¹³⁴. Lo profílmico se refiere a cualquier cosa colocada ante la cámara para ser filmada (elección e interpretación de los actores, iluminación, decorado, localizaciones); “the enframed image” hace referencia a la transformación de lo profílmico en imágenes: es, pues, el encuadre, el papel de la composición del encuadre (incluyen otras

¹³¹Todas estas ideas fueron expuestas por Gérard Genette en “Géneros, tipos, modos” en Garrido Gallardo (ed.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1987.

¹³²Op. cit., p. 18.

¹³³Gaudreault, por su parte, propone considerar el discurso fílmico en *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, como la interacción de tres niveles, equivalentes a los de Gunning, a instancias de lo que él llama el “méga-narrateur filmique”: la “mise-en-scène”, “mise-en-cadre” y “mise-en-chaîne”, pp. 118-119.

¹³⁴Op. cit., p. 19.

cuestiones como enfoque, exposición, selección de objetivos y películas, empleo de filtros, diafragmas, movimientos de cámara, sobreimpresiones, etc.); finalmente, el montaje, la selección de planos y cómo son ensamblados para crear sintagmas.

En conclusión, podemos afirmar que el background teórico del que Gunning parte es una síntesis, muy productiva a nuestro entender, de los planteamientos formalistas, por una parte, necesarios en el análisis textual; del estructuralismo francés¹³⁵, por otra, que subraya la importancia de los mecanismos de construcción discursiva como los problemas de enunciación y focalización narrativa de los que dependerá directamente la materialidad misma del tejido textual; finalmente, de la concepción de los modos de producción fílmicos como algo histórico, donde se hace necesario “historizar” los procesos de producción, exhibición y distribución, para así llegar a una comprensión hermenéutica más rigurosa del “horizonte histórico” en el que se desarrolló la práctica fílmica griffithiana.

¹³⁵Es obvio que el estructuralismo reivindicado por Gunning es muy diferente al que sirve de referencia, por ejemplo, a Gian Piero BRUNETTA en *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1987. En su análisis de los films de Griffith de la Biograph, Brunetta va a plantear una serie de hipótesis de investigación previas: por una parte, la necesidad de revisar constantemente “los criterios de pertinencia de los instrumentos de análisis” (p. 22) -hasta aquí bien-; por otra parte, defenderá, como punto de partida la existencia de una morfología relacional entre “palabra e imagen”, pretendiendo establecer en la estructura del relato “los principios de conmutación y traducción intersemiótica (verbal - icónica - verbal) basados en el conocimiento tanto de los emisores como de los receptores” (p. 23). Esta posición nos parece problemática en la medida en que plantea una suerte de ontologismo declarado al subrayar la homología entre palabra e imagen. Su postura, sin embargo, entra en colisión con el concepto de MRI burchiano al señalar que a principios de los años veinte se desarrollan nuevos códigos que constituyen “desviaciones violentas que... imponen nuevas reglas de codificación y decodificación...” (pp. 26-27) El análisis de Brunetta carece de rigor histórico al abordar el estudio de todo el periodo Biograph sin distinguir diferentes fases y, además, sin poner en relación estas prácticas fílmicas con las condiciones de producción que las posibilitaron. Su análisis estructural de los cortos griffithianos se detiene en la gramática de las funciones narrativas y en el estudio de la lógica narrativa, en una línea muy greimassiana, hoy bastante discutible.

Uno de los conceptos más importantes que Gunning plantea, y que constituye la imposibilidad de reconciliación con las tesis de Branigan o Bordwell, es la importancia que confiere a la figura del narrador en el relato. Para Gunning, el narrador es una entidad teórica que encierra el diseño de la organización narrativa, las intenciones que unifican el discurso.

4.3.3.2. El modelo teórico de Tom Gunning.

En los primeros años de D. W. Griffith en la Biograph, tiene lugar la formación de lo que Gunning denomina el “sistema del narrador”. Este sistema constituye una particular síntesis del discurso fílmico que tiene lugar en la transformación hacia un cine de integración narrativa. Las técnicas que este sistema pone en pie respondían, según Gunning, “al deseo de la industria de atraer una nueva audiencia a través del discurso narrativo que pudiera suplir los valores ideológicos y psicológicos esperados por la clase media”¹³⁶.

El sistema del narrador va a ser puesto en conexión con las categorías genettianas a las que antes hemos hecho referencia. En primer lugar, en relación con la categoría de tiempo, el sistema del narrador toma como base las marcas temporales de la relación entre los planos. El montaje alternado se constituye en la técnica más depurada de fusión con la historia mediante la técnica del suspense cuyo procedimiento emblemático en Griffith es el llamado “last-minute recue”. El sistema del narrador se relaciona con el modo en lo que respecta a la construcción del personaje: este sistema conecta con la historia a través de la expresión de la psicología del personaje, la cual provee motivaciones para las acciones y decisiones de los personajes. En tercer lugar, el sistema del narrador se relaciona con la voz que es narrativizada e ideologizada como la voz de la moralidad, la cual tiene en Griffith un papel persuasivo y determinante de la construcción de la historia.

¹³⁶Op. cit., p. 89.

Gunning toma buena nota de las consideraciones autoriales de Jacobs, Sadoul o Mitry y señala que estos enfoques distorsionan el trabajo de otros directores anteriores a Griffith cuando afirman que reproducían los modos de representación teatrales y, además, simplifican las raíces de las innovaciones del estilo de Griffith al describirlas como una revolución contra los métodos teatrales. Por el contrario, su investigación pone de relieve que la tradición de los filmes de los primeros tiempos se inspiró menos de lo que se piensa comúnmente en el teatro normativo, y mucho más en el vaudeville y en espectáculos más populares como la linterna mágica o el melodrama en sus diferentes versiones (más cerca del folletín que del teatro). El término “teatralidad” que tanto emplean estos historiadores “clásicos” es poco específico y, a menudo, ahistórico. Otro de los peligros contra el que nos advierte Gunning es la asunción tradicional de que Griffith transformó el cine y mostró así su rechazo al teatro. En el periodo que analiza -1908-09- tuvo lugar un cambio en la relación entre el cine y el teatro, con una primacía del primero sobre el segundo. Por otra parte, al analizar el sistema de producción griffithiano en este periodo, Gunning pondrá en crisis el “sistema de producción del cámara (1896-1907)” que Staiger plantea en la Segunda Parte de *The Classical Hollywood Cinema*¹³⁷. Con Griffith, el director no era un simple experto independiente que se ocupaba únicamente del trabajo de los actores para después asesorarse con el director de fotografía. Por el contrario, el director tenía más relevancia, que el cámara en la medida en que el propósito dramático de la escena era el que determinaba su presentación visual, creando un discurso fílmico que expresaba situaciones dramáticas. Para Gunning, esto constituye la esencia del cine de integración narrativa y el sistema del narrador.

El cine de D. W. Griffith supondrá el tránsito del “cine de atracciones” al “cine de integración narrativa”. El cine de atracciones designa la práctica fílmica dominante que tenía como base común una concepción diferente de las relaciones filme-espectador. Se caracteriza por

¹³⁷Op. cit., pp. 87-153.

su habilidad del “showing”, por su exhibicionismo. La fragmentariedad del discurso fílmico así como otros recursos como la “autarquía del cuadro” o la mirada a cámara del actor, etc., no era -ni es- obstáculo para que estos filmes creen una “atracción” del espectador o algo que pueda restar poder pregnante a sus imágenes. El término “atracciones” procede de la terminología de S. M. Eisenstein y de su intento de crear un nuevo modo y modelo de análisis del teatro (además, de remitirnos al espectáculo de feria), un concepto que Gunning relaciona con la confrontación exhibicionista del espectador del cine de los primeros tiempos, donde lo fundamental era “el impacto sensorial o psicológico a diferencia de la absorción diegética, propia de la contemplación del cine de integración narrativa¹³⁸. En el cine de atracciones, la tarea de contar (telling) no domina el discurso fílmico. Un elemento esencial que posibilitó este tránsito de un sistema a otro fue la figura del comentador, desencadenante de la integración narrativa. El comentador, como señala Gunning, fue la mejor técnica para dotar de voz al film, alcanzando su mayor grado de aceptación social hacia 1908-09. Ayudaba a comprender mejor el film y a narrarlo, así como a envolver mejor al espectador.

La técnica del sistema del narrador más efectiva para alcanzar la integración narrativa es un montaje que permite la alternancia de espacios, la simultaneidad de acciones y, al tiempo, sin perder la linealidad de la acción. Este montaje paralelo, además, posibilita la creación del suspense en virtud del retraso de la acción: esta interrupción de la acción -que consiste en distribuir en el relato “golpes de efecto”- y el retraso de su resolución crea una estructura en la que se hace inevitable el resultado -desenlace-, corazón mismo de la lógica temporal y narrativa del cine D. W. Griffith. Esta técnica del montaje tiene su antecedente en el melodrama del XIX, en diferentes variedades como son la pantomima o el vaudeville, donde

¹³⁸Estas ideas son desarrolladas en el artículo de Tom Gunning “The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde” en *Wide Angle*, Vol. 8, nº 3 y 4, 1986. El cine más representativo de la atracción fílmica sería el de Méliès, que analiza con detalle en “‘Primitive’ Cinema. A Frame-Up? Or the Trick’s on Us” en *Early Cinema. Space-Frame-Narrative*, London, T. Elsaesser & A. Barker (eds.) & British Film Institute, 1990.

aparece integrado. El melodrama, además, apoyará esta evolución hacia la integración narrativa. En el melodrama era fundamental, como hemos visto en los dos primeros capítulos, la mostración de la acción, gestos y actitudes de acuerdo con estados emocionales. La concepción estructural del relato melodramático, como afirma Peter Brooks, era a “golpes visuales”, a modo de “tableaux” que sintetizaban, sin apenas medrar palabra, el estado anímico de los personajes. El realismo en la puesta en escena (en lo “profílmico”), la clausura narrativa y la voluntad didáctica y moralista son otros recursos propios del melodrama y también del sistema del narrador griffithiano. Sin embargo, cuando hablamos de cine de integración narrativa no estamos haciendo referencia al llamado “estilo clásico”. En el cine de integración narrativa, el sistema del narrador de Griffith no llega a borrar definitivamente las marcas de enunciación, es decir, aquí el proceso de narrativización es bastante visible, tal y como apuntan Gunning y el propio Aumont¹³⁹. Una de las tesis más nítidas de nuestro trabajo de análisis que acometemos en la Parte Segunda es mostrar cómo este sistema del narrador permanece, con matices, en un corpus de films tan tardío como el de 1918-21, lo que rompe bastante con las afirmaciones de Thompson al señalar 1917 como el momento en el que podemos situar con claridad la aparición del cine clásico.

Finalmente, no queremos terminar este epígrafe sin hacer mención a una afirmación que Gunning realiza hacia el final de su obra, donde afirma que la tarea del historiador es “determinar la **sucesión** de los modos de práctica fílmicos”¹⁴⁰ o estilos fílmicos. A nuestro entender, el sentido del término “sucesión” no es absolutamente lineal, si atendemos al propio carácter del estudio que Tom Gunning realiza en su obra. Creemos que, por el contrario, el texto de Gunning consigue transmitir una idea de complejidad, de dialéctica y que, más bien, su comprensión de lo que es la “historia del cine” está muy próxima del concepto althusseriano de

¹³⁹Op. cit.

¹⁴⁰Op. cit., p. 290.

“temporalidad histórica diferencial”¹⁴¹. En otro lugar, el propio Gunning matiza esta cuestión afirmando que “es indispensable abordar una historia del cine que tenga en cuenta las discontinuidades en el desarrollo del estilo, las fisuras en el aparente monolitismo de la práctica fílmica, los rodeos y paradas en la evolución del cine”¹⁴².

Las aportaciones de Burch, Borwell y Gunning a la comprensión del llamado “estilo clásico” nos parecen por sí mismas bastante elocuentes para poner en crisis, o al menos, en cierto suspenso, la noción de clasicismo en cine. Somos conscientes de que las menciones al periodo que nosotros analizamos son muy escasas y, a menudo, no existen. A pesar de ello, consideramos que existen otras aproximaciones a este concepto¹⁴³ y que las

¹⁴¹ALTHUSSER, Louis: “Los defectos de la economía clásica. Bosquejo del concepto de tiempo histórico” en *Para leer El Capital*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1969.

¹⁴²“Présence du narrateur: l’héritage des films Biograph de Griffith” en MOTTET, Jean (ed.): *David Wark Griffith*, Paris, L’Harmattan, 1984, p. 126. Hay traducción castellana “La presencia del narrador: La herencia de los films Biograph de Griffith” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 2, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Junio / Agosto 1989, p. 100.

¹⁴³Entre las muy diversas aproximaciones al “cine clásico” -un tema estrella estos últimos años- no queremos dejar de mencionar la aportación de los estudios feministas, que hemos tratado ya en el primer capítulo, aunque en relación con el melodrama. Destacamos particularmente el trabajo de Annette KUHN, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1991, quién para fundamentar la posibilidad de un cine feminista se ve en la necesidad de deconstruir previamente el “cine clásico”. Señala esta autora que “la estructura narrativa clásica funciona de modo que las historias se abren con la ruptura de un equilibrio... y se mueven hacia la resolución de esa ruptura inicial” (p. 31). La apertura, frente al cierre narrativo, es “característica definitoria de lo femenino” (p.31). En un análisis, cuyo marco conceptual es resultado del entrecruzamiento de la lingüística, la sociología, la economía y el psicoanálisis, se va fundamentando la pertinencia de la construcción de textos feministas alternativos, en detrimento de un análisis textual riguroso del cine clásico. Así pues, el estudio de la estructura del film clásico tiene un valor puramente instrumental. Como hemos puesto de manifiesto en el segundo capítulo, algunas ideas que la perspectiva feminista pone de relieve son altamente pertinentes sobre todo en el estudio del melodrama como modelo de representación pluridimensional e intertextual. Sin embargo, puede resultar más complicado tratar de fundamentar la posibilidad de un “lenguaje cinematográfico femenino” o afirmaciones como esta: “un cine que evocara placeres de la mirada ajenos a las estructuras masculinas del voyeurismo podría sentar una aproximación ‘femenina’ a la significación cinematográfica” (p. 79).

reflexiones de estos autores sobre la noción de “cine clásico” nos obliga, cuanto menos, a plantearnos con seriedad la metodología a seguir. De este modo, aunque Gunning se centre en el estudio de un periodo de la producción de Griffith lejano al nuestro, sin duda, muchas de sus propuestas metodológicas van a ser adoptadas por nosotros para el análisis del discurso fílmico de sus films de 1918-1921. En particular, nos interesa su forma de entender la propia historia del cine, un tema que pasamos a tratar a continuación y con el que queremos culminar este cuarto capítulo.

4.4. Griffith, la historia del cine y nosotros. Una perspectiva hermenéutica.

Comenzábamos este capítulo revisando la aproximación que hacía la historiografía tradicional al cine y a la figura de D. W. Griffith. Su apelación común al “clasicismo” de Griffith, nos llevó a examinar con bastante detenimiento los diferentes modos de aproximación al cine clásico, resaltando sus problemas metodológicos y presupuestos epistemológicos de partida. Como punto de llegada (y también, de partida), pretendemos culminar este itinerario haciendo unas breves reflexiones sobre lo que significa hacer historia del cine (o historia, en un sentido amplio) y sobre nuestra posición respecto al pasado y al cine de Griffith.

En el trasfondo de este conjunto de aproximaciones históricas a la obra de Griffith y al estilo clásico del cine, parece que existe dos modos bien diferentes de entender, en un sentido general, la propia historia. Por una parte, tendríamos la perspectiva explicacionista -Erklären- de la historia, directamente inspirada en el positivismo científico del XIX¹⁴⁴, que se basa en la distinción preclara del objeto de estudio y que busca un cierto “monismo metodológico” entre la diversidad de objetos temáticos de la

¹⁴⁴Los principales valedores de esta perspectiva de estudio son J. S. Mill y A. Comte. Su pretensión consistió en trasladar los métodos exitosos de la investigación de las ciencias de la naturaleza al ámbito de las ciencias del espíritu. Una descripción amplia de esta corriente de pensamiento la encontramos en el texto de Georg Henrik VON WRIGTH: *Explicación y comprensión*, Madrid, Alianza, 1979.

investigación histórica, con un sentido causalista de la misma. Esta perspectiva no sólo es adoptada por Sadoul, Jacobs o Mitry, sino también por Bordwell y Burch¹⁴⁵. Por otra parte, tenemos la perspectiva comprensivista¹⁴⁶ -Verstehen- según la cual el propósito de la historia es más bien comprender los fenómenos que ocurren en su ámbito. Una variante muy importante de la perspectiva de la comprensión histórica es la hermenéutica, en la que se sitúa Gunning a partir del planteamiento de Hans Georg Gadamer.

Como señala Gadamer¹⁴⁷, “el que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo”. Con ello Gadamer quiere significar que resulta imposible, en la aproximación al pasado, desprenderse de toda nuestra compleja red de prejuicios. Esta estructura de prejuicios, que en la Ilustración adquirieron un matiz negativo, es lo que nos permite pensar. Por esta razón resulta muy difícil, y a nosotros nos ha sido imposible, no hacer referencia al cine clásico, modelo de representación hegemónico desde el cual, lo queramos o no, pensamos el cine, como lo demuestra el hecho de que todos los autores tratados hagan referencia a Griffith desde el paradigma clásico. El concepto de clasicismo, sin embargo, encierra un aspecto ciertamente histórico, pero también normativo. El clasicismo representa en cine el modelo hegemónico presente, con variaciones respecto a los años 20, 30 o los 50. Como institución hegemónica, ha acabado confundándose con el propio concepto de cine. Por tanto, la normatividad, el “deber ser”, perfectamente trabado en

¹⁴⁵Como señala Patrick GARDINER en *La naturaleza de la explicación histórica*, Madrid, UNAM, 1961, desde la perspectiva de la explicación, “un acontecimiento es explicado cuando se le coloca bajo una generalización o ley” (p. 12). En cierto modo, los conceptos de Modo de Representación Institucional y Modo de Narración Clásico tienen esa pretensión científicista, al tratar de elucidar un objeto y método propios de la investigación histórica del cine.

¹⁴⁶Como antecedentes de esta corriente tenemos a Dilthey y Max Weber.

¹⁴⁷Capítulo 9 “La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico” en GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 333.

el lenguaje del crítico, está íntimamente unido al propio concepto de cine clásico. Actualmente, frente a los planteamientos más historicistas, empleamos “clásico” como concepto histórico de un estilo que se determina por su confrontación con lo de antes y lo de después, ajeno al concepto de antigüedad donde tuvo su origen. Así pues, lo clásico, como concepto estilístico e histórico, se hace susceptible de una expansión universal para cualquier desarrollo histórico. De este modo, el concepto valorativo general de lo clásico pasa a convertirse en un concepto histórico general de estilo¹⁴⁸. Cuando calificamos un texto o autor como “clásico” estamos, además, afirmando la existencia de un lugar común, un espacio donde hay (de nuevo) un **reconocimiento** de determinadas estructuras (**iconográficas, actanciales, espaciales, narrativas y musicales**, que nosotros hemos distinguido, aunque podrían subrayarse otras) que una y otra vez reconocemos en distintos sitios. El término “clásico” constituye una categoría de análisis (*división, clase, categoría*, pero también, *clausura, orden y equilibrio*, como veíamos en el capítulo anterior) de la que el crítico no puede escapar fácilmente. Con el examen realizado de las diversas aproximaciones al cine clásico no pretendemos *expulsar* este término del lenguaje. Por el contrario, hemos pretendido, al menos, subrayar la existencia de diferentes “usos” de la palabra y ponernos en situación para iniciar un examen de la relación, para nosotros, dialéctica, multidimensional y tensional, entre el cine de Griffith de 1918-1921, el melodrama y el cine clásico.

Queremos reivindicar, como lo hace Gunning, la necesidad de abordar una perspectiva hermenéutica en la historia del cine. Esta tarea

¹⁴⁸Esta es la operación que, por otra parte, realizan Roland Barthes en *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, pp. 35-40, o Jesús González Requena en *La metáfora del espejo*, op. cit., pp. 34-36, donde se subraya este carácter metahistórico de lo clásico. La idea básica, como viene expresada por González Requena, aplicada al cine, es que la escritura clásica es una escritura silenciosa, con un lenguaje -aparentemente (y esto es muy importante)- transparente, “no enturbiada por el espesor del lenguaje”. “El texto clásico se caracteriza por una determinada economía de la significación: economía del equilibrio entre el orden del significado y el orden del significante” (p. 35).

hermenéutica “implica una distancia entre esos films y nuestra posición histórica de superar el vacío para comprenderlos”¹⁴⁹. En este sentido, Gadamer habla de la existencia de una tensión entre el texto y el presente. La comprensión histórica es, pues, un movimiento en dos direcciones: una hacia el pasado y otra hacia la comprensión del presente¹⁵⁰. El cine de Griffith de 1918-21, como todo el cine mudo, resulta bastante extraño a nuestro cine. Este extrañamiento, además, se ve apoyado por la dificultad de partida a la hora de ver los films en las condiciones originales: carecemos de muchos datos sobre la velocidad de proyección de las películas; las copias que quedan, en el mejor de los casos, a menudo no tienen la calidad fotográfica de antaño; es frecuente desconocer si las copias estaban viradas y cómo eran sus matices originalmente; y, finalmente, desconocemos muchos detalles sobre la interpretación de las músicas para estos filmes así como las condiciones reales de exhibición de los mismos. Sin embargo, esto no significa que debemos renunciar a tratar de superar la barrera de la historia, intentando comprender cuál era el funcionamiento textual de estos films respecto a sus contemporáneos. “La tarea de la comprensión histórica incluye la exigencia de ganar en cada caso el horizonte histórico y representarse así lo que uno quiere comprender en sus verdades medidas. (...) El que omita este desplazarse al horizonte histórico desde el que habla la tradición estará abocado a malentendidos respecto al significado de los contenidos de aquella”¹⁵¹.

¹⁴⁹GUNNING, op. cit., p. 292.

¹⁵⁰Hans Robert JAUSS en *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986, viene a decir lo mismo con otras palabras, referido a la hermenéutica literaria: “...la hermenéutica literaria tiene la doble tarea de diferenciar metódicamente las dos formas de recepción: es decir, la de aclarar, por un lado, el proceso actual, en el que el efecto y la significación del texto se concretizan para el lector del presente, y la de reconstruir, por otro, el proceso histórico, en el que los lectores de épocas distintas han recibido e interpretado el texto siempre de modo diferente” (p. 14).

¹⁵¹GADAMER, op. cit., p. 373.

Nuestra tarea será, en la Parte Segunda de este trabajo, hundirnos en el entramado textual de los filmes de Griffith, para lo que emplearemos buena parte de la metodología estructuralista. Sin embargo, somos conscientes de que esta metodología tiene un valor operativo y no ontológico. Como apunta Jacques Derrida, “el movimiento de toda arqueología es cómplice de esa reducción de la estructuralidad de la estructura e intenta siempre pensar esta última a partir de una presencia plena y fuera de juego”¹⁵². Pretendemos, en definitiva, dar cuenta de la tensionalidad existente entre pasado-presente y entre los textos de Griffith con sus contemporáneos. La adopción de esta perspectiva no implica, en absoluto, la renuncia a tener en cuenta aspectos relativos a la tecnología, la estética, la economía o de la cultura del periodo que estudiamos, como Allen y Gomery proponen¹⁵³. Sin embargo, hay que tener muy presente

¹⁵²DERRIDA afirma en el Capítulo 10 “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 383-401, que existe una tensión del juego con la historia y con la presencia-ausencia del objeto de estudio. Asimismo, señala la existencia de dos interpretaciones de la estructura, del signo y del juego, que podrían ponerse en paralelismo con las dos tradiciones de la explicación y la comprensión históricas. La primera “sueña con descifrar una verdad o un origen que se sustraiga al juego y al orden del signo, y que vive como un exilio la necesidad de la interpretación. La otra, que no está vuelta hacia el origen, afirma el juego e intenta pasar más allá del hombre y del humanismo, dado que el nombre del hombre es el nombre de ese ser que (...) ha soñado con la presencia plena, el fundamento tranquilizador, el origen y el final del juego” (pp. 400-401). El análisis deconstructivo que Derrida practica se decanta manifiestamente por la segunda vía, en toda su radicalidad, alejándose así de los postulados hermenéuticos de Gadamer, al proponer una lectura inmanente que acaba trascendiendo la materialidad del propio texto. Derrida, pues, no renuncia en absoluto a su horizonte histórico, y desde el reconocimiento de la otredad del texto arqueológico manifiesta la imposibilidad de acercarse a él, e incluso, la imposibilidad de determinar el objeto investigado de un modo radical como pretende el historicismo. Un magnífico ejemplo de análisis derridiano que pone de manifiesto esta concepción deconstructiva del texto es su ensayo “La farmacia de Platón”, donde analiza el *Fedro* de Platón. Dicho ensayo se encuentra en su obra *La diseminación*, Madrid, Pirámide, 1978.

¹⁵³El texto de Robert ALLEN y Douglas GOMERY: *Film History: Theory and Practice*, New York, Alfred A. Knopf, 1985, es un estudio muy serio donde se hace una revisión de las diferentes líneas de trabajo en historia del cine. A nuestro entender, su planteamiento es excesivamente cientificista en tanto que reivindica la aproximación realista: “Realism does provide a general perspective on history out of which more specific film historical methods might be constructed, and, by the principle of noncontradiction, tested.” (p. 213) Este planteamiento realista consistiría en la integración de las cuatro categorías de la historia del cine: la historia del cine estética,

que “interpretar es apropiarse, violenta o subrepticamente, de un sistema de reglas e imponerle una dirección, plegarlo a una nueva voluntad”¹⁵⁴. En nuestro intento de dar cuenta del sistema narrativo griffithiano, no buscamos reconstruir lo que esos films eran en origen, ya que buscar el origen es tratar de encontrar lo que ya existía, desvelar una identidad primera; no renunciamos, pues, a nuestro horizonte efectual desde el que hablamos (entre otras cosas porque no podemos). Por el contrario, dejamos la puerta abierta a una comprensión de la historia del cine más dialéctica y multidimensional. En palabras de Nietzsche¹⁵⁵, “las fuerzas que están en juego en la historia no obedecen ni a un destino ni a una mecánica, sino al **azar de la lucha**”.

tecnológica, económica y social. Esta perspectiva coincide con la hermenéutica al concebir la historia del cine como un sistema abierto. Sin embargo, su “explicacionismo histórico” es visible al no renunciar al causalismo que sostiene, según ellos, las paredes del sistema abierto, integrado por las cuatro categorías mencionadas, que constituye la historia del cine. “Viewing the history of cinema as the history of an open system has several historiographic consequences. ‘Explaining’ a film historical event involves specifying the relationships among the various aspects of cinema (economic, aesthetic, technological, cultural) as well as the relationship between cinema and other systems (politics, the national economy, other media of mass communication, other art forms). Assigning ‘causes’ within an open system becomes a challenging task for the film historian because relationships among elements in that system are mutually interactive, not simply linear”(p. 214). Su declarado causalismo es claramente perceptible unas pocas líneas más abajo: “Without some notion of causality there would be no criterion for the selection and interpretation of data; each ‘fact’ would be equally important”. Es perceptible, pues, un cierto optimismo metodológico en la posibilidad, no sólo de determinar el objeto nítidamente, sino también en poder agotar este análisis histórico, al diseñar un método integrador que no pretende dejar nada fuera de sí, al agotarse en el objeto. A este tipo de planteamientos van dirigidas las críticas de un Gadamer o un Derrida.

¹⁵⁴Esta cita corresponde a Michel FOUCAULT en *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 1988, pp. 41-42.

¹⁵⁵Citado por Foucault, op. cit., en *Genealogía de la moral*, II, 12.

**PARTE SEGUNDA:
ANALISIS DEL CORPUS FILMICO: LOS FILMS DE 1918-1921**

Nos corresponde en esta Parte Segunda de nuestra investigación pasar a contrastar las ideas desarrolladas en la Parte Primera con un corpus de films concreto. El corpus fílmico seleccionado se refiere a la producción fílmica de D. W. Griffith entre los años 1918 y 1921, es decir, al conjunto de largometrajes producidos y dirigidos por nuestro autor desde **Hearts of the World** (1918) a **Orphans of the Storm** (1921). Como hemos visto en el capítulo cuarto, esta etapa es considerada por la mayor parte de historiadores del cine como menor, muy eclipsada por sus dos etapas anteriores que conciernen a su trabajo en la **Biograph** (1908-1912) y a la producción de sus dos obras maestras **The Birth of a Nation** (1914) e **Intolerance** (1916). Así pues, el conjunto de películas con el que nos enfrentamos tras **Intolerance** es bastante amplio. Hemos tratado de limitar dicha amplitud circunscribiendo nuestro análisis hasta 1921, fecha que marca el final de una etapa en la carrera de D. W. Griffith con la producción de **Orphans of the Storm**, como veremos, una limitación temporal que nos hemos impuesto debido a la imposibilidad de extender nuestra investigación hasta el final de su producción con **The Struggle** (1931), por evidentes problemas de tiempo y la falta de profundidad que hubiera supuesto el análisis de once largometrajes más.

El periodo que nosotros examinamos comprende un total de 17 películas, de las cuales tres se dan por desaparecidas -**The Great Love**, **Liberty Bond** y **The Greatest Thing in Life**, las tres producidas en 1918-, y otras dos -**The Fall of Babylon** y **The Mother and the Law**, ambas de 1919- que, en origen, formaban parte de **Intolerance**. Ello reduce, por tanto, nuestro corpus de estudio a un total de doce films, lo cual nos ha parecido un corpus suficientemente extenso (aun así quizás demasiado amplio) donde realizar nuestro análisis textual en relación a los tres temas fundamentales que nos preocupan: por un lado, la relación de esta producción fílmica con el melodrama cinematográfico; por otro, el examen de la tópica filiación de D.

W. Griffith con el estilo filmico clásico y, finalmente, y por extensión de ambas cuestiones, la relación entre el modelo melodrama y el estilo clásico, que trataremos monográficamente en el capítulo final de la presente investigación, ya en la Parte Tercera.

Nuestra intención es realizar un análisis textual que trate el mayor número de cuestiones importantes pero sin ánimo de resultar excesivamente repetitivos en el tratamiento de los temas. Por esta razón, creemos oportuno estructurar nuestra exposición en torno a una serie de tópicos principales: contextualización y presentación de los films, composición del encuadre, montaje y sistemas espacial y temporal, cerrando esta segunda parte con el estudio del sistema del narrador, a través del examen de la lógica narrativa, la formalización del punto de vista, la adaptación literaria y la música, cuestión que recibirá un tratamiento especial por ser un tema bastante poco abordado y complejo, que puede ser analizado de un modo autónomo, aunque trataremos de mostrar su importancia dentro del sistema del narrador.

Como decíamos en el capítulo anterior, nuestra concepción del análisis textual debe tratar de ser compatible con las consideraciones de carácter histórico. Pasamos, pues, a examinar el corpus fílmico desde esta perspectiva histórica.

CAPITULO QUINTO

CONTEXTUALIZACION HISTORICA Y PRESENTACION DE LOS FILMES

Nuestro análisis del conjunto de films de D. W. Griffith pretende ser un espacio donde realizar un contraste de los diferentes conceptos que hemos ido desgranando a lo largo de las páginas anteriores. Con el fin de no resultar excesivamente tediosos, no vamos a examinar detenidamente cada película, una por una, sino que trataremos de realizar un examen comparado partiendo de ciertas cuestiones centrales. Sin embargo, y tratando de ser coherentes con la reflexión epistemológica sobre los límites de la investigación historiográfica, creemos necesario detenernos, siquiera brevemente, en el examen del contexto histórico de los films y del periodo que estudiamos. Somos conscientes de que en este campo de trabajo, donde son muy importantes las fuentes de documentación, estamos en condiciones de inferioridad con respecto a los norteamericanos. Esta situación de precariedad de medios es la que mueve a la investigación española hacia ámbitos más teóricos. Conscientes de esta problemática, hemos intentado superar el problema con varias estancias en el British Film Institute de Londres, un periodo de siete semanas en el Museum of Modern Art de Nueva York y de una semana en la Library of Congress en Washington, donde hemos tratado de recoger información puntual sobre la producción de estas películas de Griffith, así como del periodo.

Comenzaremos, pues, este capítulo quinto examinando el contexto filmico a finales de la década de los años diez del cine mudo norteamericano. A continuación nos detendremos en la presentación de las películas seleccionadas, una presentación que consistirá en la descripción de sus

particulares condiciones de producción, desde dentro, a la luz de testimonios de la época tales como los de Linda Arvidson Griffith, Lillian Gish, Karl Brown, Billy Bitzer, etc. La exposición de los argumentos de estos largometrajes de Griffith, así como su ubicación genérica, servirá al lector como primera aproximación a la naturaleza de estas películas así como de punto de referencia para los análisis posteriores en los que iremos examinando cuestiones más puntuales, desde el capítulo sexto al octavo. A partir de la poca información disponible sobre nuestro autor en este periodo concreto, trataremos de hacer una reflexión general, desde fuera, sobre el modo de producción griffithiano que, sin duda, es importante a la hora de considerar a Griffith como director "clásico". La respuesta del público a sus films, a través del examen de las revistas y periódicos de la época, es de extremo interés para desmitificar esa imagen de "fracaso" que la historiografía tradicional se ha empeñado en crear en torno al Griffith posterior a *Intolerance*. Finalizaremos el capítulo mediante la exposición de nuestra propuesta metodológica de análisis, que determinará la estructura y el orden de los siguientes capítulos de esta Segunda Parte.

5.1. D. W. Griffith y el final de la década de los años 10 en el cine mudo norteamericano.

Cuando el historiador del cine trata de enfrentarse al estudio del cine norteamericano del periodo 1916-1920, se encuentran no pocas dificultades de diversa naturaleza. Por una parte, existe muy poca información acerca de este periodo, considerado clave para comprender todo el problema de la constitución del sistema de los estudios hollywoodienses. Por otro lado, corremos el riesgo de vernos atrapados por las redes del teleologismo si, de un modo simplista, consideramos los años diez como mero antecedente de los veinte (un periodo mejor conocido y del que quedan más textos filmicos)¹. Todos los estudiosos de la época parecen coincidir en señalar la

¹Es curioso observar que en la mayor parte de estudios sobre el "sistema de estudios" hollywoodiense hay un claro descuido de este periodo del final de los años diez (apenas se hace alguna breve mención), si bien los estudios que surgen durante este periodo tienen poco que ver con la estructura económica de los estudios norteamericanos de los treinta. El trabajo de Ethan

inestabilidad de la época, su carácter de “bisagra”, cuando la industria cinematográfica va a sufrir una serie de transformaciones clave para entender el desarrollo de la industria, de la evolución de la narrativa fílmica y del cine de D. W. Griffith. Obviamente, nuestra aportación en este campo será más bien escasa, ya que el tema exigiría una atención monográfica que podría exceder nuestros intereses. Nuestro propósito es tan sólo subrayar la **inestabilidad** del periodo y la presencia de las **fuerzas principales** implicadas en este momento histórico.

La inestabilidad textual de los films del periodo al que nos referimos está relacionada en gran medida con el sistema de producción, distribución y exhibición que se estaba gestando. **The Birth of a Nation** (1914) permitió a distribuidores como Louis B. Mayer (fundador de la Metro) la obtención de una fortuna inicial de la que Griffith sólo vio una pequeña cantidad de dinero. Este caso puntual refleja la situación de extrema debilidad en la que vivían las productoras (fuertes o independientes) y los exhibidores frente a los distribuidores. La lucha por el control de la distribución de los films se convertirá en un elemento clave para explicar la génesis de Hollywood como la industria que hoy conocemos.

A mediados de los años diez, la industria cinematográfica norteamericana estaba situada a caballo entre Nueva York y Hollywood. Nueva York representaba el centro de control económico para la producción y distribución de los films, que estaba en manos, principalmente, de la Motion Pictures Patent Company (MPPC) que controlaban Thomas Edison y la American Mutoscope and Biograph Company, fundada en 1908. Hollywood atrajo a buen número de productores cinematográficos que

MORDDEN, *Los estudios de Hollywood*, Barcelona, Ultramar Editores, 1988, hace un apresurado repaso, sin profundizar, de este periodo que, en su opinión, implícitamente, tiene un carácter de mero antecedente, practicando así un cierto teleologismo. Aunque el trabajo de Douglas GOMERY, *El sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1992, se ocupa poco del final de los años diez, su rigor metodológico y descripción del sistema de estudios en los treinta está libre de la sospecha teleologista. Conviene destacar que este periodo del final de los años diez y, menos aún, el sistema de producción griffithiano, nada tienen que ver con los modos de producción de la industria cinematográfica de los treinta y cuarenta.

vieron en esta parte del país un modo de escapar a la influencia del MPPC, pero también numerosas ventajas como un coste de mano de obra más bajo, una fiscalidad interesante, unas tierras baratas donde construir estudios, un clima muy favorable (con trescientos días al año de buen tiempo -pensemos que la mayoría de los rodajes eran en exteriores-) y, finalmente, unos paisajes y espacios naturales idóneos para los rodajes.

En el panorama de las múltiples productoras y producciones existentes hacia 1914, cabe señalar tres figuras claves, además de D. W. Griffith: Thomas Ince, Mack Sennett y Cecil B. DeMille. Thomas Ince, que empezó como actor en la American Biograph en 1910 (donde trabajaba Griffith como director), y como director para Carl Laemmle (futuro fundador de la Universal) fundó su propio estudio en 1912, "Inceville", en Santa Ynez Canyon, cerca de Hollywood. Siguiendo la explicación de Janet Staiger², podemos ubicar a Ince dentro del "sistema del productor central". Su planteamiento, basado principalmente en la producción de westerns y películas de acción, consistía en la coordinación de diversas producciones que, al mismo tiempo, tenían asignadas un director. Los escritores (o guionistas) trabajaban en colaboración con Ince y eran los directores quienes preparaban guiones muy detallados plano por plano³. Posteriormente, Ince sometía a aprobación el guión así como el plan de producción en función de las posibilidades del estudio.

Mack Sennett, que también comenzó trabajando como actor en muchos films dirigidos por Griffith para la Biograph, fundó la Keystone Film Company en Fort Lee, New Jersey, que al poco tiempo fue trasladada a los Bison Studios de Hollywood. Sennett adoptó el sistema de trabajo de Ince después de 1914, asumiendo la responsabilidad de jefe de producción, aunque sin planificar los guiones con tanto detalle como Ince, y anclado en la

²Janet STAIGER en *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., Capítulo Cuarto.

³Esta información aparece en el texto de David COOK: *A History of Narrative Film*, New York, Northon, 1981, en su capítulo sexto.

producción de cortometrajes de dos o tres bobinas, generalmente comedias (conocidas como “silent slapstick comedies”). Sennett produjo los primeros films de Charles Chaplin, Harry Langdon, Gloria Swanson, Ben Turpin, Carole Lombard, etc. Su deuda con D. W. Griffith es bastante patente en las técnicas paródicas que empleaba para sus comedias como el “last-minute rescue” que él también utilizaba, pero en clave de humor.

Otro punto de referencia esencial en el contexto de finales de los diez es Cecil B. DeMille, un hombre que procedía de la tradición del melodrama teatral de David Belasco, de quien tomó el énfasis en la puesta en escena y la iluminación espectaculares. Trabajó para la Jesse Lasky’s Feature Play Company, dirigiendo algunos westerns como “The Squaw Man” (1914) -el primer western largometraje filmado en Hollywood-, “The Virginian” (1914) y “Call of the North” (1914), algunas adaptaciones teatrales como “Carmen” (1915) y melodramas como “The Cheat” (1915), producida por Famous Players (futura Paramount).

Durante los años 1913-1916, y avalado por una trayectoria dilatada en la producción de cortometrajes para la American Biograph, D. W. Griffith realizó una serie de films que marcaron poderosamente el mundo del cine. Nos referimos a “The Avenging Conscience” (1914), “The Birth of a Nation” (1914) e “Intolerance” (1916). Griffith no fue ajeno a todas las transformaciones importantes que tuvieron lugar en la industria del cine en esta segunda década de los años diez. Ante la presión de la MPPC, los pequeños productores independientes intentaron controlar la exhibición como el caso de William Fox y Adolph Zukor (Paramount). Las dimensiones del negocio del cine eran ya bastante considerables hacia 1916, llegándose a contabilizar unos 21.000 teatros abiertos en los U.S.A., con una media de 500 asientos por sala, y cuyas entradas resultaban a 8 centavos, llegando a 2 \$ para algunos pases especiales⁴.

⁴William EVERSON: *American Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1978, pp. 105-108. Douglas GOMERY en *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1992, nos habla de la existencia de otra inestabilidad en este periodo, esta vez en el campo de la exhibición: nos referimos a la lucha entre

En vista del fuerte poder que estaba adquiriendo el campo de la distribución y de la política de alianzas monopolistas entre compañías de distribución-exhibición y de producción, Thomas Ince, Mack Sennett y David W. Griffith crean la Triangle Film Corporation, bajo la supervisión de los hermanos Aitken, en 1915. La idea era que cada uno de ellos se encargara de la producción de un tipo de films concretos: Ince se ocupaba de los westerns y las películas de acción, Sennett de las comedias de dos bobinas y Griffith de melodramas y películas espectaculares⁵. El slogan de esta nueva productora, que contaba con un equipo de actores bien conocidos por el público, era “Clean Pictures for Clean People”, lo que muestra el talante moralista de los tres socios del proyecto. Esta empresa fracasaría tres años más tarde debido a la confluencia de varios factores. Por una parte, no llegaron a controlar adecuadamente el campo de la distribución y la exhibición, algo esencial en el nuevo panorama cinematográfico. Por otro lado, cada uno de ellos no renunció a sus propios proyectos, sino que por el contrario descuidaron bastante la marcha de esta productora-distribuidora que había abierto oficinas y salas por todo el país. Finalmente, tras el final de la Primera Guerra Mundial, el público dejó de interesarse por los temas

las pequeñas salas de cine, los “nickelodeons”, no muy bien acondicionadas, y las salas de cine que empezaban a construirse a propósito, las “movie theatre”; que supusieron una inversión y reconversión importante del negocio de la exhibición (p. 31). Gomery subraya el hecho de que todos los futuros fundadores de los grandes estudios de Hollywood hayan comenzado su carrera en la “era del nickelodeon”, es decir, en el campo de la exhibición (Carl Laemmle, fundador de la Universal Pictures; William Fox, fundador de la Fox; Marcus Loew, junto a Louis B. Mayer, fundador de la Metro-Goldwyn-Mayer; los hermanos Warner, fundadores de la Warner; finalmente, en 1916, la Famous Players Company de Adolph Zukor se une a la Jesse Lasky Feature Company para crear la Famous-Players-Lasky Corporation, apoderándose posteriormente de la distribuidora Paramount, de lo que resultará la Paramount Pictures Corporation).

⁵Paul O´DELL en *Griffith and the Rise of Hollywood*, New York & London, The International Film Guide Series, A. S. Barnes & A. Zwemmer, 1970, p. 106, nos describe el contenido del primer programa de la Triangle en el Teatro Knickerbocker, el 23 de septiembre de 1915 en Nueva York. En esta exhibición se proyectaron tres films: “My Valt” de Mack Sennett, con Raymond Hitchcock; “The Lamb” de Christy Cabanne, con Douglas Fairbanks, supervisado por Griffith y “The Iron Strain” de Reginald Barker, con Louise Glaum, Dustin Farnum y Enid Markey, supervisado por Ince.

políticos, morales y pseudoreligiosos que tan gratos eran a Ince y Griffith, así como de las estrellas que aparecían en sus films de la Triangle⁶.

A partir de 1915, la fuerza del “star-system” era tan considerable que resultaba frecuente que los films en que las estrellas aparecían tuvieran un estilo narrativo desarrollado en función de las necesidades de éstas. Como hemos señalado anteriormente, los distribuidores controlaban el mercado cinematográfico. Era bastante usual el empleo del “block-booking system”, según el cual el distribuidor vendía a un exhibidor toda una temporada (un conjunto de películas) a menudo sin ser vistas con anterioridad, incluso antes de ser realizadas, teniendo que comprar también películas que no le interesaban⁷, un hecho que desagradaba a las estrellas de la pantalla por permitir su aparición junto a actores y actrices desconocidos, en películas de baja calidad. Al mismo tiempo, después de la guerra, tiene lugar un gran número de fusiones como el caso de la distribuidora Loew’s Inc. que compró la Metro en 1919, o el de la Paramount, que con Adolph Zukor al frente, firmó con Triangle en 1917, junto a muchas estrellas. De este modo, Laemmle, Zukor y Fox controlaban la red de distribución y exhibición al final de la guerra mundial.

Ante esta situación, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin y David Wark Griffith, que trabajaban con First National (productora independiente que también iba a aliarse con la Paramount), decidieron crear una nueva compañía en 1919, la United Artists⁸, buscando

⁶David Cook, op. cit., p. 210.

⁷Como señala Everson, los distribuidores ofrecían además a los exhibidores “bandas sonoras” que podían utilizarse durante la proyección de las películas, como ocurría con la “Orpheum Collection of Music”, para ser reproducidas en fonógrafo (p. 108).

⁸En la *Historia Universal del Cine*, Vol. 1, dirigida por Fernando LARA, Barcelona, Planeta, 1990, se afirma que el nacimiento de United Artists no se debió únicamente a la iniciativa y visión de futuro de Pickford, Fairbanks, Griffith y Chaplin, sino también a los sabios consejos de Oscar Price, del Departamento del Tesoro de los U.S.A., que había estado de gira con D. W. Griffith para vender bonos de guerra.

producir y vender directamente al exhibidor sin intermediarios para así eliminar el “block-booking system” que, a su entender, les perjudicaba. Su compromiso consistía en la realización de un número de películas para esta productora que, además, les permitía mantener cierto grado de independencia. Sin embargo, esta estrategia fracasó porque Mary Pickford y David W. Griffith estaban todavía bajo contrato para First National (que, a su vez, fue absorbida por la Paramount). Obligados a entregar un cierto número de películas, no estuvieron en condiciones de dedicar todos sus esfuerzos a su nueva compañía.

Pero, como señalábamos más arriba, el final de la Primera Guerra Mundial marca, por otro lado, un cambio bastante significativo en el gusto del público. La imagen de la mujer sufre una transformación que se corresponde con un rápido cambio social en la sociedad norteamericana⁹. El ideal victoriano, explotado principalmente por Griffith, de la mujer sumisa y heroína virginal, que representaban algunas actrices como Mary Pickford, Lillian Gish, etc., se transforma en una actitud de mayor liberalismo que retrata una revolución sexual y social, en la llamada “Era del Jazz” (años veinte). Este tipo de films había hecho su aparición en la colaboración del director John Collins y la actriz Viola Dana, en un principio para la Edison y en 1916, para la Metro. Entre algunos de estos “vamp films”, de tratamiento bastante escandaloso y “picante” para la época, destacamos “Children of Eve” (1915), “The Cossack Whip” (1916), “The Girl Without a Soul” (1917) y “Blue Jeans” (1917). Otros films “vamp” de la época fueron protagonizados por Theda Bara, Louise Glaum o Clara Bow. El famoso eslogan de la Triangle, “Películas decentes para gente decente”, es un claro síntoma de la rivalidad existente entre estos atrevidos films y el conservadurismo que representaba principalmente Griffith.

Pero el final de los años diez, y por extensión todo el periodo mudo, es la época de las influencias. Todos los directores seguían atentamente la

⁹Leslie FISHBEIN: “The Demise of the Cult of True Womanhood in Early American Film, 1900-1930” en *Journal of Popular Film and Television*, op. cit., p. 67.

producción de sus competidores, con mayor motivo a falta de una tendencia claramente dominante. No sólo se veían los films de los grandes realizadores, nacionales y extranjeros, sino que se tenía especial cuidado con los plagios, que eran muy frecuentes, por la carencia de mecanismos de autocontrol de las productoras y del gran número de pequeños estudios independientes¹⁰. Los films de Pastrone “Quo Vadis!” (1913) y “Cabiria” (1913), crearon una profunda huella en Griffith y, por extensión, en Hollywood¹¹. Las películas de acción de DeMille, y más tarde sus películas con heroínas “modernas” que trataban de temas polémicos como las relaciones extramatrimoniales, en “Old Wives for New” (1918), “Don’t Change your Husband” (1919), “Male and Female” (1919), “The Affairs of Anatol” (1921), fueron un claro modelo para el cine de la época. “Civilization” (1916), un film antibélico de Thomas Ince o “The Fall of a Nation” (1916) del reverendo Thomas Dixon y Bartley Cushing influyeron considerablemente en Griffith, en opinión de O’Dell¹². Otros autores de la época muy influyentes fueron Jacques Tourneur o Ernst Lubitsch. Sin embargo, el principal foco de influencias, como la mayor parte de historiadores coincide en señalar, seguía partiendo de D. W. Griffith, bajo quien se formaron muchos realizadores de gran éxito en los años veinte como Tod Browning, W. S. Van Dyke, George Siegmann, Erich Von Stroheim, Raoul Walsh, John Ford, etc., además de Sennett o Ince, que trabajaron con Griffith en la Biograph. Sus melodramas fílmicos fueron punto de referencia esencial en la trayectoria de otros realizadores como

¹⁰Everson, op. cit., p. 176.

¹¹La influencia de Pastrone en Hollywood y en “Intolerancia” de Griffith ha sido estudiada por Thomas Schatz en *Old Hollywood / New Hollywood*, op. cit., por Eileen BOWSER en “Griffith e la struttura circolare in alcuni film Biograph”, quien pone en relación “Cabiria” con “Intolerancia”, y finalmente, por Fausto MONTESANTI en “Pastrone e Griffith: Mito de un rapporto”, ambos artículos publicados en *Bianco e Nero*, Vol. 36, nº 5-6, mayo-agosto 1975.

¹²“The Fall of a Nation” constituye la respuesta de Thomas Dixon -autor de la obra “The Clansman”, sobre la guerra de secesión norteamericana y que había sido adaptada por Griffith- al éxito de “The Birth of a Nation”, que Dixon no supo asimilar muy bien. Esta película de temática bélica, antigermanista, influyó poderosamente en “Hearts of the World” (1918) de D. W. Griffith.

Henry King, Clarence Brown, Josef Von Sternberg o King Vidor, entre otros muchos. El estilo de Griffith sirvió a sus continuadores pero también a quienes lo parodiaban como Chaplin o Keaton. La magnitud de su influencia traspasó las fronteras de los Estados Unidos, llegando hasta la Unión Soviética -caso de Sergei M. Eisenstein¹³-, o al *Kammerspielfilm* alemán que, según Mitry, quedó muy marcado por “Broken Blossoms” (1919).

Como afirma Paolo Cherchi, el cine mudo es el cine de las influencias¹⁴. Cabría matizar que en toda momento de la historia del cine esta dimensión de las influencias siempre ha existido en mayor o menor medida. Así pues, el cine se convirtió desde muy pronto en un espacio de reconocimientos frecuentes, de diálogo **intertextual** entre multitud de medios de expresión (pintura, fotografía, literatura, teatro, etc.), reconocimientos que irían construyendo una cierta estandarización estilística y plástica. Eric de Kuyper¹⁵ ha subrayado el hecho de que este cine de los años diez (que llama “el cine de la segunda época”) no tiene nada que ver¹⁶

¹³Como deja bien patente en su artículo “Dickens, Griffith y el cine en la actualidad”, op. cit.

¹⁴Paolo CHERCHI: “Imitation? Paraphrase? Plagiat?” en *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, nº 1, La cinémathèque française, Editions Yellow Now, mayo 1992

¹⁵Eric de KUYPER: “Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix” en *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, nº 1 y nº2, La cinémathèque française, Editions Yellow Now, mayo-noviembre 1992. La preocupación principal de Kuyper es la del documentalista y programador de la Filmoteca Holandesa, es decir, de quien se pregunta cómo se producían y cómo eran leídas estas películas.

¹⁶Conviene, en este punto, comprender el contexto y sentido de esta afirmación tan extrema de Kuyper. A nuestro entender, Kuyper trata de combatir el tópico extendido entre los historiadores del cine a la hora de considerar el cine de los años diez como una mera etapa de transición entre el cine de los “pioneros” y el cine clásico, perfectamente establecido en la década de los veinte. Este prejuicio es quizás el responsable de la notable falta de atención que la historiografía ha prestado al cine de los años diez. Aunque todo este periodo es realmente fascinante, pero a falta de mucha información contrastada, creemos que el final de la década de los años diez es un periodo clave para comprender la constitución y desarrollo del llamado “cine clásico”, como hemos intentado mostrar, un momento tan crítico como el final de los años veinte cuando surge el cine sonoro y tiene lugar una fuerte reconversión de la industria del cine.

con el cine norteamericano posterior, en un intento de desmitificar la mirada “normativizadora” y, en cierto modo, “teleologista” de los estudios sobre el cine clásico, como los de Bordwell y Thompson que, al igual que Burch, sitúan la estabilización del “modo de narración clásico” a finales de los diez. Kuyper observa que los films de este periodo -casi desconocido- poseen una extrema elasticidad narrativa, un tipo de narración “menos cerrada y homogénea que ‘estallada’ y heterogénea, menos ‘monódica’ que polifónica”¹⁷. Un elemento donde Kuyper observa la inestabilidad fílmica es en la imbricación de la imagen y el texto: los carteles destacan por su carácter abrupto y discontinuo, donde inicialmente había una ausencia de diálogos y la presencia del narrador estaba muy extendida (lo que relaciona este cine con la literatura popular del XIX). Esto le lleva a decir que “el cine de la segunda época” era profundamente **oral** (también reforzado por la música), profundamente **épico** por su sentido **espectacular** (más cercano a otras prácticas espectaculares como el vaudeville, el music-hall o el teatro popular que al cine, tal y como nosotros lo conocemos hoy). Así pues, al conjunto de “influencias” esbozadas en el campo del cine es necesario añadir todas las procedentes de otros medios de entretenimiento, como el vaudeville, el music-hall, el teatro melodrama, etc., que pierden paulatinamente importancia a medida que el cine cobra mayor fuerza como industria.

Gracias al mejor conocimiento que vamos teniendo del cine de los primeros tiempos en la actualidad, se ha ido diluyendo la vieja creencia en Griffith como la única figura sobresaliente en el panorama cinematográfico de la década de los diez. Como hemos visto anteriormente, David Wark Griffith aparece en los tratados generales de historia del cine como el inventor de casi todo (del primer plano, del montaje alternado, de la iluminación “soft”, etc.), una idea que ha sido combatida desde hace años

¹⁷Ibid., nº 2, p. 58. Las afirmaciones de Kuyper, no exentas de gran interés, no están, sin embargo, convenientemente contrastadas con el análisis de un corpus de films suficientemente amplio, con lo que su aportación se queda en el plano de un mera hipótesis sobre la que habrá que profundizar y que, para nuestro trabajo de análisis, tiene gran valor.

por los propios conservadores de sus films y documentos privados¹⁸. Otro de los tópicos más extendidos entre la crítica fílmica es la consideración de Griffith como un genio creador, bastante desordenado en su forma de trabajo, por oposición al sistema de producción de Thomas Ince que, como hemos visto, tenía una visión muy empresarial del negocio del cine, y cuyo sistema de trabajo fue adoptado por los estudios de Hollywood¹⁹. Como veremos con más detalle en el epígrafe 5.3. de este mismo capítulo, Griffith tenía un sistema de trabajo bastante ordenado y, como hemos visto, su preocupación por el control de los procedimientos de distribución y exhibición no fueron ajenos a sus intereses. Quizás, sí puede afirmarse que su visión del campo de la distribución y exhibición no fue tan profunda como otros muchos contemporáneos suyos. El desarrollo de la industria del cine y el nacimiento del “sistema de estudios” obligó a las pequeñas productoras y a los propietarios de las cadenas de exhibición a crear una política de fusiones y alianzas que Griffith no supo evaluar. El fuerte individualismo de Griffith (en el que creía firmemente, como ideal del “american dream”) y la lucha por no perder el control creativo de sus producciones tuvieron bastante que ver, a nuestro entender, con el progresivo declive de su importancia en el mundo del cine, aunque este “declive” debe ser fechado posteriormente, más allá de 1921. Al mismo tiempo, todo este periodo de inestabilidad de finales de los años diez ha de ser puesto en relación con el intento de ganar la confianza y el respeto de los

¹⁸Eileen Bowser y Jon Gartenberg, ambos del Museo de Arte Moderno de Nueva York, han tratado siempre de subrayar la necesidad de romper con este tópico, incluso antes de que esta reivindicación se pusiera de moda en el ámbito académico universitario. Griffith es, de este modo, visto como una personalidad muy creativa que aprovechó los recursos que ya se empleaban antes que él, construyendo así un sistema narrativo coherente y un estilo propio. Dos textos donde vemos representada esta actitud son Eileen BOWSER: “Griffith’s Film Career Before *The Adventures of Dollie*” en *Film Before Griffith*, Los Angeles / London, J. Fell (ed.) & The University of California Press, 1983, y Jon GARTENBERG: “D. W. Griffith and the Museum of Modern Art” en *Films in Review*, Vol. XXXII, nº 2, Febrero 1981.

¹⁹Esta consideración simplista del sistema de producción griffithiano puede encontrarse ejemplarmente representada por Steven HIGGINS en su artículo “Ince, Griffith et le western en 1912” en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L’Harmattan, 1984, y en los tradicionales tratados sobre historia del cine.

poderes económicos y políticos por parte de todos los implicados en la industria, como Kevin Brownlow ha señalado²⁰.

Hemos visto, pues, la enorme complejidad que encierra el periodo en donde se sitúa la producción de D. W. Griffith que vamos a analizar. Nuestra intención ha sido esbozar un panorama rico en contradicciones y tensiones donde poder situar los films que estudiamos, con una clara conciencia de nuestras muchas limitaciones al carecer de numerosos datos sobre el periodo. Pasamos a continuación a presentar los films del periodo 1918-1921, examinados con detalle en los próximos capítulos.

5.2. Justificación de la elección del corpus filmico.

A la luz de las afirmaciones vertidas en el apartado anterior, queda bastante claro que el periodo que nos proponemos analizar es uno de los menos conocidos. Los estudios que existen sobre el cine de Griffith parece haberse dedicado con exclusividad a sus etapas en la Biograph y al análisis de dos films más conocidos "The Birth of a Nation" e "Intolerance". Paradójicamente, la crítica no ha prestado prácticamente ninguna atención a la producción de Griffith con posterioridad a "Intolerance", con la excepción quizás de "Broken Blossoms". El lector de esta investigación podrá comprobar cómo en la bibliografía sobre el cine de Griffith apenas existen unos pocos artículos sobre estos films²¹. A pesar de ello, hemos consultado esta bibliografía porque consideramos que el estilo cinematográfico de

²⁰Kevin BROWNLOW: *The Parade's Gone by*, London, Secker & Warburg, 1968. Brownlow afirma que los grandes productores, distribuidores y exhibidores tuvieron que demostrar la rentabilidad y la "moralidad" del negocio del cine al poder económico. Cuando la Banca y el poder político comprendieron el alcance de esta industria naciente, la estabilización y constitución de la industria del cine pudo tener lugar.

²¹Entre los escasos estudios que existen sobre el periodo que nosotros tratamos, cabe destacar el artículo de Claude BEYLIE "Les films 'mineurs' de Griffith (de La rue des rêves au Lys du Faubourg) en J. Mottet (ed.): *D. W. Griffith*, Paris, L'Harmattan, 1984, que, aunque comienza su revisión desde "Dream Street", advierte contra el tópico de un Griffith carente de creatividad e interés después de "Intolerance".

Griffith se mantiene bastante homogéneo a lo largo de su carrera, como veremos. El periodo posterior a “Intolerance”, desde “Hearts of the World” a “Orphans of the Storm”, representa para la mayoría de historiadores la madurez del llamado “cine clásico”. Se trata de una etapa muy prolífica en su producción cinematográfica, donde se contabilizan hasta diecisiete películas (dieciseis largometrajes y un cortometraje de propaganda), todos ellos melodramas, y por tanto, un periodo bastante coherente donde realizar nuestro análisis textual y donde contrastar las hipótesis enunciadas a lo largo de la Parte Primera. Con el fin de agilizar nuestro trabajo, nos corresponde en este apartado realizar la presentación de los films que nos disponemos a analizar, exponiendo sus argumentos, sus particulares condiciones de producción y algunos datos sobre su aceptación entre el público y la crítica. Finalizaremos el epígrafe sintetizando las temáticas principales de las películas y realizando una ordenación genérica de las mismas.

5.2.1. Presentación de los films. La respuesta del público.

“Hearts of the World” (1918) es el primer film bélico de D. W. Griffith que, incluso, llegó a rivalizar en éxito con “The Birth of a Nation”. El proyecto original surgió de las autoridades británicas que buscaban un realizador norteamericano depositario del favor y de la simpatía de su gobierno para la realización de un film de propaganda, y así pudiera convencer a los norteamericanos para que entrasen en guerra. Precisamente, D. W. Griffith era el realizador cinematográfico más respaldado por el poder político. El propio presidente de los Estados Unidos, Woodrow Wilson, que estaba impresionado por “The Birth of a Nation”, mantenía correspondencia con Griffith con cierta regularidad. En principio, Griffith pensó en hacer un film en el que se pusieran en paralelismo las vidas de Washington y Wilson, película que habría titulado “Washington, the Great”. Tras el gran fracaso que había supuesto “Intolerance”, Griffith no deseaba hacer un nuevo film épico. Russel Merritt señala que Griffith fue seducido por la idea de hacer un film de guerra, lo que significaba hacer algo diferente

a la realización de otro film épico²². Al mismo tiempo, dos personas influyeron fuertemente en que Griffith se embarcara en el proyecto: Otto Kahn, un banquero que se había instalado en Nueva York, y Max Aitken, dueño del periódico *Daily Express*, más tarde Lord Beaverbrook y Ministro de Información del gobierno británico. Sin embargo, dos hechos alteraron sensiblemente los planes de Beaverbrook: por un lado, los Estados Unidos entraron en guerra antes de que el film fuera realizado (lo que hacía innecesario la película de propaganda para convencer a los norteamericanos) y, por otro, la crudeza de la guerra (en la que los aliados estaban sufriendo derrotas humillantes) impresionó fuertemente a Griffith²³. Esta última cuestión le hizo reflexionar acerca del romanticismo de la guerra, una idea falsa en la que había caído al considerar la guerra como un hecho pintoresco en anteriores películas (como en el tratamiento épico de la guerra en “The Birth of a Nation” o en “Intolerance”)²⁴. Su propósito, pues, con “Hearts of the World”, era hacer un film que diera cuenta de la crueldad de la guerra. Sin embargo, su técnica de trabajo no difirió sensiblemente de otros anteriores: en Inglaterra, filmó las escenas de guerra en los campos de entrenamiento de Salisbury Plains y Alder Shott, realizando grandes planos generales (GPG) de las trincheras, muy vistosos y espectaculares, así como planos de detalle, primeros planos, planos americanos y planos enteros que luego intercalaría entre los GPG; en Francia, Griffith filmó con Lillian Gish más escenas del campo de batalla. De vuelta a los Estados Unidos, Griffith

²²Todas estas informaciones se hallan recogidas en dos magníficos trabajos de Russel MERRITT: “D. W. Griffith directs the Great War: The Making of *Hearts of the World*” en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, nº 1, Invierno 1981 y en “Le film épique au service de la propagande de guerre: D. W. Griffith et la création de *Coeurs du Monde*” en J. MOTTET (ed.): *David Wark Griffith. Etudes sous la direction de Jean Mottet*, Paris, L’Harmattan, 1984.

²³Russel Merritt afirma que Griffith, en su gira por el frente, declaró: “Jamais plus ils ne pourront me faire adopter une attitude romantique face à leur guerre. De nos jours la vie d’un soldat durant la guerre est celle d’un cantonnier débordé de travail, sous-payé et condamné à vivre dans la gêne et le danger”. Citado en su artículo “Le film épique au service de la propagande de guerre: D W Griffith et la création de *Coeurs du Monde*”, op. cit., p. 212.

²⁴Testimonio recogido por Russel Merritt y también por Lillian GISH & Ann PINCHOT en *The Movies, Mr. Griffith and Me*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1969, pp. 199-200.

desestimó la mayoría del material rodado en Europa, recomenzando el film prácticamente desde el principio, con la reconstrucción de trincheras, utilización de miles de extras, etc.

El film comienza con una serie de planos de D. W. Griffith que está visitando el frente de batalla y la imagen de Griffith saludando, en el número diez de Downing Street, al presidente del Reino Unido -Lloyd George-, quien le desea suerte en la producción de esta película²⁵. La acción se sitúa en un pequeño pueblo francés rodeado de un bello paisaje, donde la vida fluye en plena armonía entre sus habitantes. En este pueblo viven dos familias de norteamericanos: los Hamilton, cuyo hijo primogénito -Douglas Gordon Hamilton (Robert Harron)- es el protagonista de nuestra historia, y los Stephenson, cuya única hija -Marie Stephenson (Lillian Gish)- será su pareja en el film. Douglas Jr. es un joven escritor -al principio del film recibe un telegrama en el que se le comunica que ha ganado el premio Goncourt-, que vive con sus padres y sus tres hermanos pequeños. Hasta el momento en que ambos se prometen en matrimonio, Douglas Jr. es acosado repetidamente por una joven del pueblo -llamada la "Entrometida" (Dorothy Gish)-, que canta y baila para ganar dinero. Tras varias situaciones equívocas en las que Marie encuentra a Douglas y a la entrometida supuestamente flirteando, finalmente Douglas pide a Marie en matrimonio. Por su parte, la entrometida cede a las presiones de Mr. Cukoo, un hombre que la pretende desde el principio del film y que también se enrolará en el ejército junto a Douglas. Durante esta etapa de paz anterior a la guerra, se suceden escenas apacibles (incluido un espía alemán -Von Strohom (George Siegmann)- que examina las posibilidades del pueblo) antes de la boda de nuestros

²⁵Es notorio el interés de Griffith por entrelazar, con frecuencia, una historia contingente -una relación amorosa que sufre el drama de la guerra- y un hecho histórico verdadero, aquí reforzado por la presencia de una figura histórica, como es el primer ministro británico. De este modo, melodrama y realismo espectacular son unidos en un mismo núcleo narrativo. Como señala Marcel OMS en "De quelques thèmes maçonniques dans l'oeuvre de D. W. Griffith" en J. Mottet (ed.): *D. W. Griffith*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 228, esta fusión de lo melodramático -la ficción- y la Historia -lo real- refuerza el efecto de identificación y convierte al relato en una suerte de viaje iniciático para el espectador que *vive simbólicamente* una serie de aventuras.

protagonistas. En vísperas de la boda, el pueblo es despertado con la orden de movilización que anuncia el pregonero. La guerra estalla con un rápido avance de las tropas alemanas que muestran desde el principio una gran brutalidad. Douglas Gordon Hamilton (Robert Harron) decide enrolarse inmediatamente en el ejército francés, mostrando su solidaridad americana con el pueblo francés y vocación de lucha contra la tiranía prusiana. Marie, muy conmovida por esta tragedia que ha impedido su matrimonio, sale del pueblo y deambula entre las trincheras del campo de batalla donde encuentra a Douglas malherido, al que cree muerto. Durante la ocupación alemana del pueblo, la crueldad de los invasores se ceba en sus habitantes, donde Marie y la Entrometida (su antigua rival) son ahora buenas amigas. Los padres de Marie y de Douglas morirán víctimas de la guerra, dejando huérfanos a los tres hermanos pequeños de Douglas, de los que se hace cargo Marie. Varias escenas de la brutalidad alemana son mostradas como el caso de Marie que es azotada por los soldados o el contraste deliberado entre una escena en que una madre francesa es sepultada por sus hijos mientras los alemanes disfrutan de una “salvaje bacanal germánica”²⁶ en su cuartel general. Las escenas de guerra, de gran espectacularidad, muestran una contienda de estilo napoleónico, dirigida desde el lado alemán, entre otros, por un oficial alemán (interpretado por Eric Von Stroheim), con caracteres épicos que poco tienen que ver con las intenciones iniciales de Griffith²⁷. Una vez recuperado de su convalecencia, Douglas Gordon entrará en el pueblo, disfrazado con uniforme alemán, para salvar a Marie y a la Entrometida. Poco después el pueblo será liberado por las fuerzas aliadas. Al final de la película, asistimos a la celebración del final de la contienda con nuestros cuatro protagonistas comiendo juntos en un restaurante, donde Marie es ahora esposa de Douglas y madre de sus hermanitos, mientras fuera está teniendo lugar un desfile militar. Los últimos planos de la película nos muestran las banderas nacionales de los U.S.A. y Gran Bretaña, el

²⁶Esta es la expresión que emplea Gabriel RAMIREZ en su texto *El cine de Griffith*, México, Ediciones Era, 1972, p. 190.

²⁷Como afirma Russel Merritt, op. cit., p. 213.

retrato del presidente Wilson y nuestra pareja protagonista abrazada, con una iluminación zenital desnaturalizada.

La première de “Hearts of the World” tuvo lugar en Los Angeles en el teatro Clune en marzo de 1918, siendo estrenada oficialmente en Nueva York en el 44th Street Theatre, el 4 de abril de 1918²⁸. Hasta el momento del armisticio, la película tuvo mucho éxito de público²⁹, ya que la audiencia demandaba películas bélicas con tintes patrióticos y anti-germanistas. De hecho, algunos estudiosos como Martin Williams señalan que Griffith fue rápidamente seducido por la idea de la producción de esta película como consecuencia del notable éxito que estaban teniendo otros films como “Civilization” de Thomas Ince, un film anti-bélico y anti-germanista, o “The Battle Cry of Peace” de J. Stuart Blackton, un film pro-bélico y también anti-germanista³⁰. La película tuvo unos costes realmente tremendos. Por un lado, Griffith filmó más de 80.000 pies de película que luego no empleó en el montaje del film, pero que reaprovecharía para la producción de otros films bélicos³¹. Por otro lado, para el rodaje de las escenas en Francia, Griffith tuvo que pagar unos 5.000 \$ al gobierno francés, mientras que para

²⁸Lillian Gish señala que el slogan publicitario que se empleó para promocionar el film fue “Do You Want to Go to France”, que ella misma sugirió, y que, desde luego, era poco afortunado, como comenta Merritt, op. cit., p. 201.

²⁹Lillian Gish destaca el gran éxito comercial que obtuvo este film de Griffith. Asimismo, Gish reconoce que tras el armisticio las apetencias y gustos del público cambiaron sensiblemente, buscando temáticas menos trascendentales y un mayor entretenimiento. Op. cit., p. 201.

³⁰Martin WILLIAMS: *Griffith: First Artist of the Movies*, New York, Oxford University Press, 1980, p. 99. Al mismo tiempo, “Hearts of the World” despertó el interés de muchos cineastas que se vieron influidos por este film. De hecho, en 1918 se estrenó otro film con un título similar, “Hearts of Humanity”, producido por Carl Laemmle para la Universal (dirigido por un tal Holubar), y que según William Everson es un plagio escandaloso del film de Griffith. Ver William EVERSON: “Lo stilo cinematografico de D. W. Griffith in relazione all’opera dei principali registi dell’epoca” en *Griffithiana*, nº 9-10-11, Génova, enero 1982, p. 35.

³¹Según Gabriel Ramírez, el material no utilizado ascendía a la astronómica cifra de 86.000 pies de película, op. cit., p. 191. Pensemos que la copia montada de este film que hemos consultado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York tiene 9.261 pies, para la copia en 35 mm y 3.603 pies, para la copia en 16 mm.

los rodajes realizados en Gran Bretaña, Griffith firmó con Lord Beaverbrook la concesión de un porcentaje sobre las ganancias en la distribución del film. Finalmente, Griffith estaba comprometido con Artcraft (es decir, con Adolph Zukor, quien poseía Famous Players-Lasky, y poco tiempo después fundaría la Paramount Pictures) para la producción, distribución y exhibición de la película. Todos estos datos nos pueden dar una idea acerca del escaso porcentaje de ganancias que el propio Griffith pudo obtener de “Hearts of the World”, que pensamos que apenas sirvió para cubrir gastos.

La copia con la que hemos trabajado del M.O.M.A. posee 1040 planos y 182 carteles, carece de virados y existe una partitura compuesta para el film según consta en el Department of Music de la Library of Congress de Washington. Esta partitura, que comentaremos con cierto detalle en el capítulo octavo, fue compuesta por Carli Densmore Elinor y D. W. Griffith³². El equipo técnico que trabajó en la producción del film estuvo integrado por Billy Bitzer en la dirección de fotografía, cuyo cámara era Karl Brown; en el montaje James y Rose Smith; destaca en la supervisión técnica Erich Von Stroheim y, finalmente, el guión fue realizado por el propio Griffith bajo el seudónimo del “Capitán Victor Marnier” que, a su vez, se inspiraba en una historia de “Gaston de Polignac”, también ficticio. Sin duda, estos nombres franceses, un tanto exóticos, constituirían un buen reclamo para una parte del público. La prensa de la época testimonia el gran

³²Karl BROWN, en *Adventures with D. W. Griffith*, London & Boston, Faber and Faber, 1973, p. 80, señala que la composición de la partitura musical de “Hearts of the World” constituyó una auténtica obsesión de Griffith. La anécdota es a propósito del rodaje de una escena del film, quizás la más bella, en la que vemos a Lillian Gish deambulando por el campo de batalla con su vestido de novia entre sus brazos, hasta encontrar a su prometido herido -que ella cree muerto-, significando así el dolor ante la pérdida de su amado. En un determinado momento del rodaje, Griffith exclamó, en un arranque de inspiración (en palabras de Brown), que la “Marcha Nupcial” del *Lohengrin* de Wagner tenía el mismo tempo y ritmo que la “Marcha Fúnebre” de la conocida sonata de Chopin. Lo que asombró a Griffith, en este momento, era comprobar -continúa relatando Brown- cómo dos sentimientos tan opuestos podían ser expresados en similares términos musicales, uno en tono mayor, el otro en tono menor.

éxito del film como es el caso de Kenneth MacGowan³³ o de Harry C. Carr³⁴, donde se subraya el carácter espectacular del film y el realismo de las imágenes, críticas que contrastan con las de *Variety*³⁵, que está firmada con el seudónimo “Jolo”, en la que el crítico pide mayor brevedad y menos repeticiones, critica las escenas de batalla que, a su entender, resultan inverosímiles y el elevado precio de las entradas -1\$ y 40 centavos- que le parece abusivo. El carácter dramático de la película, subrayado y muy valorado por los críticos, se ve también reflejado en la redacción del folleto de mano que se entregó en la première del film, en el Clune’s Auditorium, en el que dice que el film retrata “el sufrimiento, privaciones y agonías de los habitantes del pueblo”³⁶. Russel Merritt señala que Griffith, debido a la cooperación del gobierno en la producción del film, supervisó personalmente un pase privado al presidente de los U.S.A. -Woodrow Wilson-, a quien no le gustó la dureza de ciertas escenas, que eran demasiado realistas. Parte del público norteamericano, de ascendencia germánica, se sintió muy molesta con el anti-germanismo propugnado en el film, una reacción que creó cierta mala conciencia en Griffith, de la que se desquitó con la producción de “The Girl Who Stayed at Home” (1919), donde retrata también buenos sentimientos alemanes o con “Isn’t Life Wonderful” (1924), en la que describe la situación de miseria en la Alemania de posguerra (lo que, inevitablemente, nos recuerda lo que sucedió con “The Birth of a Nation”, y la producción de “Intolerance”, “The

³³Artículo sobre “Hearts of the World”, sin especificar fecha y periódico, que figura en la *D. W. Griffith Papers 1897-1954. A Guide to the Microfilm Edition*, depositada en el M.O.M.A. de Nueva York, rollo nº 3.

³⁴Artículo titulado “Griffith, Maker of Battle Scenes, Sees Real War”, publicado en *Photoplay*, en marzo de 1918.

³⁵*Variety*, 4 de diciembre de 1918.

³⁶Folleto de mano, en *Microfilm Collection*, op. cit., rollo nº 3. Este folleto incluye un pequeño diccionario de términos que aparecen en el resumen argumental de la película, concretamente las palabras “barrage”, “dugout”, “hand grenade”, “rifle grenade”, “huns” (modo de designar a los alemanes), “poilu” (apodo cariñoso del soldado francés) y “shrapnel” (bomba especial).

Greatest Thing in Life” -en la que un soldado oficial sureño besa a un negro- o “Broken Blossoms”, donde también proclama su antiracismo).

Aunque Griffith tenía la intención de hacer un solo film sobre la guerra, en vistas del éxito de público y de la gran cantidad sobrante de material filmado (unos 86.000 pies, según Gish³⁷), nuestro director decidió realizar otros films bélicos con un mismo núcleo argumental, es decir, a partir de la historia de una pareja de enamorados que sufren las vicisitudes de la guerra. “**The Great Love**” fue presentado apenas cinco meses más tarde, y su estreno fue el 11 de agosto de 1918 en el Teatro Strand de Nueva York. En opinión de Gabriel Ramírez³⁸, el film fue un estrepitoso fracaso, lo que se contradice con el testimonio de Lillian Gish, quien señala que se trata de una de sus mejores obras de la que, lamentablemente, no existen copias³⁹. El equipo de producción del film estaba integrado por Billy Bitzer en la dirección de fotografía, con el cámara Karl Brown; en el montaje James Smith; y como guionista el propio Griffith (con el seudónimo de “Capitán Victor Marier”) en colaboración con Stanner E. V. Taylor. La producción corrió también a cargo de la Artcraft (Paramount). El resumen argumental nos ha llegado de la mano de Patrick Brion⁴⁰ y Gabriel Ramirez. Jim Young (Robert Harron), originario de Youngstown (Pennsylvania), durante la primera guerra mundial, se alista en el ejército inglés, conmovido por las

³⁷Op. cit., p. 202.

³⁸Op. cit., p. 191.

³⁹Sólo hemos tenido acceso a unas pocas fotografías que publicó la revista *The Picture Show*, el 6 de septiembre de 1918, p. 17, en las que se pueden ver cinco fotografías de las actrices y actores principales del film en espacios interiores (ausencia total de escenas bélicas), y momentos en los que se muestran los emparejamientos principales Lillian Gish (Susie Broadplains) - Henry B. Walthall (Sir Roger Brighton) y Rosemary Thebe (Mlle. Corintee) - Henry B. Walthall. Estas fotografías del film inciden, según reza en el escaso texto que las acompañan, en que el interés de la historia relatada estriba en su simplicidad y en el hecho de que “that might happen to anyone”, aunque también se promete espectáculo ya que el film ha sido honrado con un pase en el *Royal Command* (suponemos que en Gran Bretaña).

⁴⁰Patrick BRION: *D. W. Griffith. Le cinéma, Paris, Centre Georges Pompidou & L'Equerre, 1982, p. 175.*

atrocidades cometidas por los alemanes en Bélgica. Se trata de un joven que admira las buenas maneras de la alta sociedad británica. Susie Broadplains (Lillian Gish), hija de un embajador australiano en Londres, la conoce y se enamora de él, cuando éste se encontraba recuperándose de unas heridas causadas en el frente. Cuando Jim parte de nuevo al frente, Susie recibe una fuerte herencia de 20.000 libras que motiva la persecución de un noble inglés Sir Roger Brighton (Henry B. Walthall), quien intenta seducirla y convencerla para que contraiga matrimonio con él. Cuando Jim regresa, Sir Roger es arrestado por la policía, acusado de ser cómplice de unos especuladores y espías de guerra. Como final feliz, Jim y Susie se reúnen y se prometen en matrimonio. La crítica de la revista *Variety*⁴¹, firmada por "Sime" (seudónimo de otro crítico), subraya la escasa calidad del film de Griffith, que queda calificado como oportunista, y el hecho de que el título fuese mejor que el propio contenido de la película.

El título siguiente que Griffith produjo fue "**Liberty Bond**", un pequeño cortometraje, del que tampoco quedan copias, y cuya fecha de estreno se desconoce (sólo sabemos el año, 1918). La fotografía corrió cargo de Billy Bitzer, el argumento fue de Griffith, mientras que la producción y la distribución siguió en manos de Artcraft (Paramount). Como actores principales figuran Lillian Gish, Carol Dempster, Kate Bruce y George Fawcett, si bien Gish no hace ninguna mención al film. Sólo existen evidencias del film en algunas cartas y documentos personales que constan en la guía que hemos citado *D. W. Griffith Papers 1897-1954. A guide to the Microfilm Edition*. Este cortometraje estaba destinado a la promoción de la compra de bonos de guerra, a través de la representación de una situación en la que una joven (Lillian Gish) quiere gastarse su dinero en vestidos, en contra de los deseos de su madre quien desea que se lo gaste en bonos de guerra. Cambia de opinión cuando la protagonista sueña que los hunos (alemanes) invaden su hogar, matando a su hermano y raptando a su madre y a su hermana.

⁴¹*Variety*, 16 de agosto de 1918.

El siguiente film de la serie de películas bélicas realizadas por Griffith fue “**The Greatest Thing of Life**”, estrenada el 16 de diciembre de 1918 en Los Angeles y el 22 de diciembre en el Teatro Strand de Nueva York. Cuenta Gish que este film, del que tampoco existen copias, fue uno de los mejores de Griffith. Parece ser que tuvo bastante éxito entre el público. La crítica que hoy podemos leer en *Variety*⁴², firmada por “Jolo”, destaca que el contenido de la película es, de nuevo, el amor (“la cosa más grande del mundo”) y subraya el magnífico trabajo de Billy Bitzer, quien, parece ser, empleó para este film una serie de efectos fotográficos de una gran calidad técnica⁴³. El equipo de producción con el que Griffith contó era el mismo que en los films anteriores, con el argumento escrito por el “Capitán Victor Marier” (=D. W. Griffith) y Stanner E. V. Taylor. La producción fue compartida por Griffith y la Artcraft (Paramount), mientras que la distribución de la película fue asumida por Artcraft. La protagonista de la historia es Jeanette Peret (interpretada por Lillian Gish), una joven que vive en Greenwich Village y que conoce a dos jóvenes, uno que no la atrae, Mr. LeBébé (David Butler), campesino vendedor de verduras (que, además, come ajos, lo que repugna a Jeanette) y otro rico y arrogante, Edward Livingstone (Robert Harron), un joven sureño que, cuando conoce a Jeanette, la llama coqueta, lo que le molesta mucho. LeBébé y Livingstone se enrolan en el ejército para combatir en el frente francés. La guerra provoca numerosos cambios en la personalidad de Livingstone. LeBébé muere y cuando Livingstone es capturado por el enemigo, puede escapar de la cárcel gracias a la ayuda de un soldado negro que muere salvándole. Como

⁴²Fechada el 3 de enero de 1919. La crítica del film se cierra, sin embargo, subrayando la pesadez de muchos carteles que resultan repetitivos y muy moralizantes.

⁴³El propio Billy Bitzer cuenta en su autobiografía, *Billy Bitzer: his story*, New York, Octogan Press, Division of Farrar, Straus and Giroux, 1973, que Griffith deseaba crear en este film un realismo fotográfico y una puesta en escena que superaran el nivel de sus anteriores trabajos. Como cámara tuvo a Karl Brown y Hendrick Sartov se ocupó de los efectos fotográficos especiales. Bitzer veía a Sartov, que era el fotógrafo de Gish, como un serio competidor suyo ante el maestro. Según Patrick Brion, op. cit., p. 176, para la presentación del film Griffith preparó una representación en vivo, titulada “Voices”, en la que aparecían Clarine Seymour, Carol Dempster y el futuro Rodolfo Valentino, a quienes quería promocionar.

muestra de agradecimiento, Livingstone da un beso en los labios al soldado negro⁴⁴. Al final de la película, Livingstone y Jeanette se prometen en matrimonio. Una curiosidad de esta película es que en ella aparece interpretando un papel secundario Rodolfo Valentino, descubrimiento de Gish (como ella misma confiesa), que se convertirá, años más tarde, en el gran galán del cine mudo.

Una de las películas interesantes y más desconocidas de este periodo, al menos en nuestro país, es **“A Romance of Happy Valley”**. Esta película, que se creía desaparecida, fue encontrada hace una década en la Unión Soviética. El estreno del film tuvo lugar el 26 de enero de 1919, en el Teatro Strand de Nueva York. La producción de la película, como ocurrió también con **“Hearts of the World”**, **“The Great Love”** y **“The Greatest Thing in Life”**, estuvo a cargo de Artcraft (Paramount), con quien Griffith había firmado por un total de seis films, por los que recibiría 250.000\$ por película y parte de los beneficios que pudiera generar, a partir de la entrega del negativo. Este mismo mes de enero de 1919, D. W. Griffith, Mary Pickford, Douglas Fairbanks y Charles Chaplin anunciaron la creación de una compañía de producción-distribución, la United Artists. En estas mismas fechas, Griffith firmó un contrato con First National para la realización de tres películas por un importe de 285.000\$ por film⁴⁵. **“A Romance of Happy Valley”** fue finalmente producida y distribuida por Artcraft. Se trata de una comedia rural, ambientada en el Kentucky natal de D. W. Griffith, lo que ha llevado a pensar a algunos críticos que la película es autobiográfica. Como en ocasiones anteriores, el film comienza con la presentación de un medio campestre idílico. Allí vive Logan Jr. (Robert Harron), un joven muchacho que quiere conocer la riqueza y las aventuras

⁴⁴Gish destaca que el film tiene por tema principal “la hermandad entre los hombres”, en op. cit., pp. 202-203. Seymour Stern, por su parte, en *“The Birth of a Nation”* en *Film Culture*, nº 36, Primavera-Verano 1965, trata de combatir, con escasa fortuna, el tópico sobre la mala conciencia de Griffith que le empujaba a manifestar constantemente su no-racismo, como prueba esta situación, bastante forzada, que contiene el film.

⁴⁵Gish, op. cit., p. 208.

que ofrece la gran ciudad (Nueva York), y Jennie (Lillian Gish), una joven que está enamorada de él. A pesar de que los padres, vecinos y la propia Jennie⁴⁶ no le toman en serio e intentan hacerle cambiar de opinión, Logan Jr. escapa a la gran ciudad. En Nueva York, Logan Jr. trata de hacer fortuna inventando una rana de juguete mecánica que pueda nadar. Mientras, en el Valle Feliz, los años van pasando y Jennie es cortejada por un hombre llamado “Judas” (Bertram Grasby). Ocho años han transcurrido, y Logan Jr. sigue haciendo pruebas con su juguete, que sigue sin funcionar. En la casa de sus padres, los problemas económicos crecen. El criado negro que tienen amenaza con marcharse. Logan Jr regresa al pueblo, tras haber triunfado, con la esperanza de encontrar a Jennie, aún libre. Judas (que había cortejado a Jennie), con la ayuda de un cómplice, intenta robar un banco, pero es sorprendido, motivo por el que se inicia una persecución extensa que le llevará hasta la casa de los Logan. El joven Logan Jr. entra en la casa por la puerta de atrás sin ser visto por sus padres que están en el piso de abajo. Cuando el padre sube al piso superior, éste no reconoce a su hijo, que está profundamente dormido, y viendo que tenía dinero, se lo coge y lo saca fuera de la casa sin que despierte. Pero, la madre reconoce a su hijo gracias a las iniciales que hay escritas en la maleta. El equívoco se aclara y finalmente los padres de Logan Jr. y de Jennie se encuentran, mientras los jóvenes se abrazan. La copia de “A Romance of Happy Valley” que nosotros hemos podido conocer consta de 630 planos y 109 carteles⁴⁷, y existe una partitura musical compuesta por Harley Hamilton depositada en la Library of Congress de Washington. El equipo de producción de este film fue el habitual: fotografía, Billy Bitzer; cámara, Karl Brown; montaje, James Smith y argumento, Griffith, que se basa en una historia de Mary

⁴⁶Jennie llega incluso a rezar por Logan Jr., pidiéndole a Dios que “salve a su amado del diablo y de Nueva York”, lo que la crítica de *Variety* ridiculiza y no perdona a Griffith, en una crítica que citamos más abajo.

⁴⁷Todas las versiones de los films (que hemos visionado en moviola en 16 mm) corresponderán a las que hay depositadas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York -M.O.M.A.-, mientras no señalemos otra cosa.

Castleman⁴⁸. La película fue bien recibida por el público, aunque se trata de un film menor como la crítica ha señalado: Julian Johnson critica “la falta de acumulación dramática”⁴⁹. “Jolo”, en *Variety*, afirma que el público comienza a cansarse de ver a los mismos actores interpretando los mismos personajes, aunque alaba el trabajo de montaje y dirección de Griffith, el de la fotografía de Bitzer, y el de los actores protagonistas. Este melodrama (así calificado por Jolo) resulta atractivo precisamente por la extrema simplicidad en su construcción que Jolo, a pesar de las críticas, valora positivamente⁵⁰.

El último film con el trasfondo bélico de la Primera Guerra Mundial es “**The Girl Who Stayed at Home**”, estrenado el 23 de marzo de 1919, en el Teatro Strand de Nueva York. En esta película, Griffith aprovechará parte del material rodado para “Hearts of the World” que se había desestimado⁵¹. La producción y distribución de film, a cargo de Artcraft, contó con el equipo habitual: Bitzer-Brown (que hacen un trabajo muy interesante en este film), Smith, y en el argumento Stanner E. V. Taylor y Griffith, que se basa en una historia del primero. La versión a la que hemos tenido acceso (que cuenta con 765 planos y 139 carteles) carecía de virados y no hemos hallado referencias sobre la existencia de una partitura musical compuesta para la película. La historia se sitúa en la Francia de la preguerra. En una mansión vive Mr. France (Adolphe Lestina), un americano confederado (que reniega de lo americano desde el triunfo de los federados)

⁴⁸Lamentablemente, no hemos encontrado ninguna referencia firme que confirme esta afirmación de Brion y Ramirez. En la “sinopsis” (auténtico guión en el caso de Griffith) que se conserva del film, que hemos consultado, tampoco aparece ninguna mención a una posible adaptación.

⁴⁹Sección titulada “The Shadow Stage” en *Photoplay*, abril 1919.

⁵⁰Ver *Variety*, 31 de enero de 1919.

⁵¹Este reaprovechamiento de materiales rodados, ya realizado en otras ocasiones, remite, a nuestro entender, a un trabajo de producción en el que se está tratando de rentabilizar al máximo el capital invertido, una técnica muy propia del contexto teatral que Griffith conocía bien. Recordemos, en este sentido, que en el caso del melodrama teatral era una práctica bastante común reaprovechar los decorados contruidos para otras obras en la producción de obras nuevas, como subraya Nicholas Vardac, op. cit.

que se marchó a Europa al término de la guerra civil norteamericana, a la tierra de su padre. La vida social de los Srs. France es muy activa. Durante una fiesta, su nieta Atoline France (Carol Dempster) y “Cutie Beautiful” (Clarine Seymour), amiga de Atoline, conocen a dos jóvenes norteamericanos que están de viaje de recreo en Francia, Ralph Gray (Richard Barthelmess) -responsable y serio- y su hermano James Gray (Robert Harron) -más festivo y ligón-. Ralph se enamora de Atoline, pero a su abuelo no le gusta que su nieta se pueda prometer con un americano. Mr. France le tiene ya buscado un candidato: el Conde de Brissac (Syn de Conde). En la fiesta hace su aparición un personaje Herr Turnverein (del que en el cartel 29 se dice que es “medio borracho, medio alemán”). De regreso a Nueva York y debido al repentino estallido de la guerra, ambos hermanos deciden alistarse en el ejército para combatir en Europa donde están sus amigas. Antes de su partida, Ralph sabe del compromiso de Atoline con el Conde Brissac. Cuando la guerra estalla, el castillo de Mr. France se convierte en Hospital, donde trabaja Atoline como enfermera. El Conde de Brissac, gravemente herido, ingresa en este hospital, donde muere, con lo que Atoline queda libre para casarse con Ralph. Cuando los alemanes llegan al hospital, un alemán bueno salva a Antoline de los malos tratos de otro malo. También es retratado otro alemán herido de muerte que tiene sentimientos de recuerdo hacia su madre. Este retrato tímidamente positivo del pueblo alemán provocó un carta de protesta del Departamento de Justicia del gobierno norteamericano dirigida a D. W. Griffith⁵². Al final de la película, el abuelo de Atoline sancionará favorablemente el compromiso de Atoline con Ralph y de Cutie con James. La respuesta del público a este film no fue muy positiva ya que tras el armisticio éste demandaba, como hemos señalado, historias más entretenidas y de evasión. La crítica de “Jolo” en *Variety* destaca la buena interpretación de los actores y la dirección de Griffith, así como el trabajo en la fotografía de Bitzer. Sin embargo, critica el

⁵²Carta fechada el 28 de abril de 1919, que comienza diciendo: “I Protest against the appeal which is made for German sympathy thru the showing of a good German soldier taking leave of his mother and her sorrow at later getting word of his death”. *D. W. Griffith Papers 1897-1954*, op. cit., rollo nº 4.

esquematismo de la trama y la falta de un “desenlace acumulativo” y de sorpresa⁵³.

El siguiente film que D. W. Griffith dirigió fue “**Broken Blossoms**”, cuyo estreno tuvo lugar en el George M. Cohan Theater de Nueva York, el 13 de mayo de 1919. Esta película está considerada por la mayoría de los críticos como una de las mejores de Griffith, junto a “The Birth of a Nation” e “Intolerance”. Según cuenta Lillian Gish, en el otoño de 1918, Mary Pickford y Douglas Fairbanks pusieron en conocimiento de Griffith la existencia de una colección de cuentos de Thomas Burke, titulada *Limehouse Nights* que había sido publicada recientemente. Fairbanks comentó a Griffith que uno de los relatos “The Chink and the Child” podría ser la base de una gran película⁵⁴. “Broken Blossoms” está inspirado en el cuento de Burke, lejos de ser una adaptación rigurosa. Al margen de lo anecdótico, cabe señalar que a finales del XIX y principios del XX, en norteamérica había una intensa ola anti-oriental que encuentra su expresión en la literatura, en el teatro popular y en la política gubernamental. Así pues, es importante subrayar la oportunidad en la elección del tema, que gozaba de cierta popularidad en la sociedad americana. El final de los años diez es rico en estrenos de películas que tratan de relaciones amorosas interraciales. En este mismo periodo, autores británicos como Thomas Burke o Sax Rohmer (creador del famoso Dr. Fu Manchú) gozan también de una gran popularidad⁵⁵. Pero la adaptación fílmica del cuento de Burke no estuvo exenta de problemas, como lo certifica la existencia de una correspondencia con Griffith, a veces subida de tono. D. W. Griffith compró los derechos de adaptación del cuento de Burke, con la condición implícita de consultar con

⁵³*Variety*, 28 de marzo de 1919.

⁵⁴Gish, op. cit., p. 217.

⁵⁵Vance KEPLEY en “Griffith’s *Broken Blossoms* and the Problem of Historical Specificity” en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 3, 1978, p. 40, habla de la gran popularidad de un actor como Sessue Hayakawa o de la actriz Alla Nazimova.

Burke las modificaciones que quisiera introducir⁵⁶ (como, por ejemplo, empezar el film en China, relatando los antecedentes de los personajes, o convirtiendo el asesinato de “Battling Burrows” mediante una serpiente venenosa -como sucede en el cuento de Burke- en una muerte casi en defensa propia -como ocurre en el film-). La producción del film contó con el equipo de trabajo habitual, con unas pequeñas, pero no menos importantes, modificaciones. El montaje estuvo a cargo de James y Rose Smith, y como ayudante de dirección participó Henry Carr. En la fotografía, al tandem Bitzer-Brown, se le sumó Hendrick Sartov, en los efectos fotográficos especiales. Con el fin de controlar al máximo la puesta en escena, Griffith decidió realizar todo el rodaje en interiores. La construcción de la atmósfera de Limehouse, con su ambiente cargado de niebla, o del fumadero de opio a donde acude el “hombre amarillo”, están realmente muy cuidadas. Lo mismo sucede con las maquetas empleadas, fondos dibujados, el templo chino, los decorados de las calles de Londres o los primeros planos cortos, de gran dramatismo, en los que se empleó un “soft” que daba a la imagen un tratamiento muy coherente con el tono del relato. Griffith llegó incluso a contratar un pintor inglés -George Baker- para que realizara unas acuarelas, de estilo victoriano, que sirvieran para el diseño de producción (a modo de story-board)⁵⁷. El reto consistía para Sartov (que era

⁵⁶D. W. Griffith Papers, op. cit, rollo nº 4. Tras haber pagado por los derechos de adaptación, Burke le recuerda en una carta que sería interesante recibir de Griffith una copia de la sinopsis del futuro film. En ningún momento Griffith enviará a Burke ninguna carta atendiendo estas peticiones, dado que introducirá notables modificaciones que transforman el contenido del relato de un modo considerable, como veremos con más detalle en el epígrafe 8.3., del Capítulo Octavo. En una carta posterior dirigida a Griffith (sin fecha especificada), Thomas Burke llega a decirle: “May I say that I feel rather hurt at having been totally ignored in the matter of the filming of my story? As the author of the book and the owner of the cinema rights, which were transferred to you, I consider that I should at least have been favoured with some personal word from you, if not have been consulted on some of the details”.

⁵⁷Aunque no hemos encontrado ningún documento que hiciera referencia a este hecho, contamos con el testimonio de la magnífica investigación de Arthur LENNIG, quién da cuenta de la contratación de un pintor inglés, y que está publicada como artículo con el título “Broken Blossoms : D. W. Griffith and the Making of an Unconventional Masterpiece” en *Film Journal*, Vol. 2, nº 3-4, Otoño-Invierno 1972, p. 3. Según consta en la autobiografía de Karl Brown, el nombre de este pintor era Charles (y no George) Baker, y más que pintor fue escenógrafo de esta película y participó también en “Hearts of the World”, en calidad de diseñador de los escenarios interiores del film.

el fotógrafo de estudio de Lillian Gish) en conseguir un efecto fotográfico similar al de la acuarela. En lo concerniente a la interpretación de Chen Huan por Richard Barthelmess, Griffith contrató los servicios de un chino -Moon Kwan- para que le asesorara en los modos y costumbres del pueblo chino⁵⁸. En el plano de la interpretación de los actores destaca la de Lillian Gish quien cuenta que, durante el rodaje de la película, en los Estados Unidos había una epidemia -las “fiebres españolas” (*spanish influenza*)- que estaba causando incluso más muertos que la guerra. Ella también cogió estas fiebres lo que la debilitó considerablemente. Esta baja forma física contribuyó a reforzar su caracterización de una Lucy triste y apagada que, cuando es obligada a sonreír, se ayuda de sus dedos para subir la comisura de sus labios⁵⁹. La música del film es otro de los aspectos muy cuidados por Griffith. Louis F. Gottschalk creó la composición musical para la película, atendiendo a las indicaciones precisas de Griffith acerca del carácter oriental de la melodía⁶⁰. En principio, Griffith compuso una pequeña canción que tituló “White Blossom” que Gottschalk transformó en la que sería la melodía definitiva. Como era práctica habitual en las composiciones para cine mudo, Gottschalk empleó fragmentos del “Sigfrido” de Richard Wagner y otros compositores conocidos. El sonido exótico de la melodía compuesta fue reforzado, durante el estreno y algunas proyecciones, mediante el uso de una orquesta balalaika⁶¹. Otro de los elementos al que Griffith prestó mucha

⁵⁸Así consta en el documento del *D. W. Griffith Papers*, op. cit., rollo nº 4, de fecha 25 de noviembre de 1918, por el que se contrata a Moon Kwan, con un salario de 75\$ semanales, durante tres semanas.

⁵⁹Gish relata en su autobiografía, op. cit., que el descubrimiento accidental de este gesto fue muy celebrado por Griffith, p. 220.

⁶⁰En la *D. W. Griffith Papers*, op. cit., rollo nº 4, con fecha de 8 de abril de 1919, hemos hallado una carta de Mr. Lee Johnson, de la firma Lee Johnson Music Publishing, con sede en Los Angeles, Londres y Nueva York, en la que Johnson comunica a Griffith el envío de una composición de un tal Mr. Edson, y la recomendación de utilizar el arpa como instrumento en las escenas de amor. Esta partitura fue desestimada por Griffith.

⁶¹Karl BROWN en *Adventures with D. W. Griffith*, London & Boston, Faber and Faber, 1973, p. 240, subraya el efecto espectacular y de reforzamiento dramático que ofreció esta orquesta rusa, debido a las peculiares características tímbricas de los instrumentos musicales que utilizaban.

atención fueron los virados⁶². Azul para significar la noche; las escenas de las calles de Limehouse con niebla en verde; las imágenes del templo chino en violeta, mientras que las de china en amarillo. Durante el estreno del film, se colocaron unos focos de colores que iluminaban débilmente la pantalla y creaban una atmósfera exótica que, en vistas del éxito entre el público, Griffith patentó⁶³. Finalmente, y siguiendo los dictados de la moda que se estaba imponiendo, Griffith creó un pequeño espectáculo que estaba pensado para ser interpretado en vivo justo antes de la proyección, a modo de prólogo. Esta obra se tituló “The Dance of Life and Death, a dancing play in one act”, del que existe un copyright del autor, y en el que Carol Dempster aparecía bailando en el escenario bañada por una luz azulada, mientras una música y una voz que recitaba un texto eran escuchadas⁶⁴. Con toda esta acumulación de recursos, Griffith se proponía preparar psicológicamente al público para mayor disfrute de la proyección. La historia que narra el film es muy sencilla. El film comienza mostrándonos al protagonista Chen Huan (Richard Barthelmess), hombre religioso que vive en China, que se dispone a emigrar a Gran Bretaña. Cuando éste llega a Londres, se instala en Limehouse donde monta un pequeño negocio (un colmado). Su vida transcurre tristemente, con el único recuerdo de su China natal por la que siente una gran nostalgia. En Limehouse vive una joven inglesa, Lucy (Lillian Gish), huérfana de madre que es maltratada por su padre Battling Burrows (Donald Crisp), un boxeador de aspecto físico tan temible como su comportamiento brutal. Muy pronto, el “hombre amarillo” se fija en Lucy que, después de haber recibido una paliza que casi la mata, es recogida por Chen Huan y llevada por él a su casa, en el piso superior de su tienda. Allí, él la viste de seda, la cuida y la pone a salvo de la brutalidad de

⁶²Según David Cook, op. cit., los virados que Griffith realizó tenían tonos pastel (p. 101).

⁶³Lennig, op. cit., p. 6.

⁶⁴La voz en cuestión era la del Destino y la silueta de Dempster se supone que representaba la heroína del film. Una descripción detallada de este espectáculo se encuentra en el artículo de Lennig, *ibid.*

su padre. Por primera vez en su vida, Lucy conoce la felicidad y sonrío. Un chino llamado "Evil Eye" le contará a Battling que su hija está con Chen Huan. Battling, enfurecido, irá a recoger a Lucy a la tienda de Chen, y la lleva a casa donde le propina una paliza que la mata. Cuando Chen vuelve a su casa y descubre que Lucy no está, le da un ataque de desesperación, coge un revólver y va a casa de Battling donde descubre a Lucy muerta. Se enfrenta con Battling, a quien mata. Chen Huan coge el cadáver de Lucy, la lleva a su casa, donde la viste de nuevo con sedas, y tras sus oraciones, se suicida. Con un coste de producción realmente bajo (unos 88.000\$, como señala Eileen Bowser⁶⁵), y un rodaje de tan solo 18 días, Griffith tenía comprometido el film para su distribución con Arcraft-Paramount. Cuando Adolph Zukor vió el film su reacción fue explosiva, ante lo cual Griffith decidió pedir prestado 250.000\$ (supuestamente de un banco) para obtener la propiedad del film, a lo que accedió Zukor creyendo que resultaría un fracaso absoluto⁶⁶. Así pues, el film fue producido por la recién creada D. W. Griffith Inc. y distribuida por la United Artists, co-fundada por el propio Griffith, junto a Fairbanks, Pickford y Chaplin. "Broken Blossoms", film que posee 614 planos y 93 carteles, fue un éxito absoluto de público, en cuya exhibición se llegó a pedir una cifra récord como precio de la entrada, nada menos que tres dólares. La crítica de la prensa cinematográfica estaba bastante dividida entre los que pensaban que se trataba de un bello film, a la altura del genio de Griffith, como es el caso de *Variety*⁶⁷, y los que opinaban que el film era demasiado realista (excesivamente "trágico"), como el caso

⁶⁵Eileen BOWSER (ed.): *Film Notes*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1969, p. 29.

⁶⁶Gish dice, en su autobiografía, op. cit., que Zukor le dijo a Griffith: "You bring me a picture like this and want money for it? You may as well put your hand in my pocket and steal it. Everybody in it dies. It isn't commercial" (p. 221).

⁶⁷*Variety*, 16 de mayo de 1919. La crítica aparecida en el *Film Daily Review*, el 18 de mayo de 1919, se hace eco de la gran repercusión de "Broken Blossoms" en las revistas y periódicos de la época, positivamente recibida por el *Evening Telegram*, el *Herald*, el *Morning Telegraph* o el *Tribune*, en donde se destaca la riqueza plástica de la imagen y el ser una "sincera tragedia humana".

del *New York Clipper* ⁶⁸. La prensa británica acogió la película de un modo distinto, ya que los ingleses se sintieron un poco molestos por la descripción del distrito Limehouse de Londres⁶⁹. A pesar de la buena acogida del film por parte de la audiencia, cabe pensar que el pago de derechos a Zukor, quien poseía los derechos exclusivos del film, mermó considerablemente el beneficio económico que pudo producir la película, por lo que parece bastante razonable pensar que “Broken Blossoms” dió al final pocos ingresos. Años después, en 1936, se hizo un *remake* británico de esta película con escasa fortuna⁷⁰. La influencia del film en otras cinematografías, como el *Kammerspielfilm* alemán, ha sido puesta de relieve por Gish y estudiosos del cine como Sadoul o Mitry.

Tras “Broken Blossoms”, Griffith produjo un nuevo melodrama rural, “**True Heart Susie**”, con un planteamiento muy similar a “A Romance of Happy Valley”. La historia del film es muy sencilla. En un pueblo pequeño, rodeado de naturaleza, viven dos jóvenes Susie (Lillian Gish) y William Jenkins (Robert Harron). Sussie está enamorada de William, y por conseguir su amor estaría dispuesta a sacrificarlo todo. William, en cambio, desea salir del pueblo y labrarse un porvenir, para lo cual necesita realizar unos estudios que requieren una inversión económica. Sin que William lo sepa, Susie vende su única propiedad, una vaca. Con el dinero que obtiene de esta venta, Susie costea, anonimamente, los estudios de William que le obligan a desplazarse a la ciudad. Cuando vuelve al pueblo, William (convertido en ministro protestante) es seducido por Bettina Hopkins (Clarine Seymour), una ex-actriz, ahora costurera, que desea un matrimonio conveniente. William y Bettina se casan, pero Bettina demuestra pocas cualidades como buena esposa. Una noche, Bettina escapa de casa para acudir a una fiesta, sin que William se entere. A su regreso bajo una fuerte lluvia, Bettina se enfría y coge una pulmonía que le llevará a la muerte

⁶⁸*New York Clipper*, 5 de enero de 1921.

⁶⁹Por ejemplo, en el *London Times*, del 23 de enero de 1920.

⁷⁰Como recoge *Variety*, el 10 de junio de 1936.

pocos días después. William, al quedarse viudo, decide ser fiel a la memoria de su difunta esposa toda su vida. Al final de la película, William descubre la verdad sobre su esposa y que Susie había sido fiel protectora suya en el anonimato. El equipo de producción que participó en la realización de “True Heart Susie” fue el habitual: Bitzer-Brown como director de fotografía y cámara (quienes emplearon gasas delante del objetivo de la cámara para crear el efecto “soft”, lo que creó escuela entre los fotógrafos de cine de la época), James Smith en el montaje, mientras que la dirección y el argumento estuvieron a cargo de Griffith, quien se basó en una historia de Marion Fremont. La copia fue coloreada y no nos consta la existencia de una partitura musical compuesta expresamente para el film. El subtítulo del film es “Griffith’s Short Story Series” como ocurre con “The Girl Who Stayed at Home”, es decir, forma parte de una serie de películas cortas que Griffith tenía pensado realizar para la Paramount-Artcraft, productora-distribuidora del film. La película, que consta de 827 planos y 146 carteles, fue estrenada en el Teatro Strand de Nueva York, el 1 de junio de 1919. El éxito de público fue bastante importante, ya que la temática, bastante evasiva de los problemas económicos del momento de la posguerra, gustaba al público⁷¹. La crítica de *Variety*⁷² es favorable al film, resaltando el excelente trabajo en la fotografía.

Durante el verano de 1919, D. W. Griffith decidió desmembrar de “Intolerancia” dos de sus episodios más interesantes: la historia que se desarrolla en Babilonia que tituló “The Fall of Babylon” y el episodio moderno “The Mother and the Law”. El remontaje de estos films se realizó en un tiempo récord. “The Fall of Babylon” fue estrenado el 21 de julio de 1919, con una respuesta favorable de público y de crítica⁷³. Otro tanto sucedió con “The Mother and the Law”, que fue estrenada tan solo un mes después, el 18 de agosto de 1919, aunque con un tratamiento menos

⁷¹Bowser señala, op. cit., que el film estaba en consonancia con el espíritu de la Era del Jazz.

⁷²Crítica firmada por “Fred” en *Variety*, el 6 de junio de 1919.

⁷³*Variety*, 25 de julio de 1919, firmada por “Fred”.

cuidado por parte de la crítica, que entendió el film como reestreno de “Intolerance”⁷⁴, ya que gozaba de la espectacularidad del episodio babilónico. Especial interés tiene para nosotros una nota dirigida a la prensa, presuntamente escrita por Griffith⁷⁵, donde habla de la relación de la música con el cine, que comentaremos en el capítulo octavo. No estudiamos en esta investigación ninguna de estas dos películas porque creemos que no responden a la idea inicial de Griffith (nos aventuramos a decir que el desmembramiento de “Intolerance” respondía, en parte, a que Griffith se sentía todavía afectado por el fracaso de esta monumental obra en la que depositó tanto empeño y que le causó una gran frustración). La producción y distribución de estos dos films fue llevada a cabo a través de una empresa que Griffith creó a tal efecto, la Wark Producing Corporation⁷⁶.

El siguiente film que D. W. Griffith produjo fue un western, “Scarlet Days”, un género que no practicaba desde sus tiempos en la Biograph. El film, con el subtítulo “A Tale of the Old West”, estrenado el 10 de noviembre de 1919 en el Teatro Rivoli de Nueva York, es, en realidad, un consciente divertimento que juega con la complicidad del público y su reconocimiento de los principales recursos del género western, bien conocido ya entonces por éste⁷⁷. Además del equipo habitual, en el argumento del film no participó Griffith, sino que fue responsabilidad de

⁷⁴Ver el ejemplar de *Variety* del 13 de octubre de 1919.

⁷⁵“Press Material For D. W. Griffith’s *The Mother and The Law*”, que aparece en la *D. W. Griffith Papers Collection*, op. cit., rollo nº 5, sin especificar fecha.

⁷⁶No existen referencias en los *D. W. Griffith Papers*, op. cit., a la creación de esta empresa, cuya vida se limitó a la función exclusiva de producir y distribuir estas dos películas.

⁷⁷Jean-Louis LEUTRAT señala que, si bien los films de la Biograph contenían la impronta de los mitos nostálgicos de los años en que se constituyeron los Estados Unidos, “Scarlet Days”, película bastante posterior, multiplica aún más esta nostalgia jugando con los tópicos ya sólidamente asentados en la audiencia. Ver su artículo “Le père dans ses oeuvres, ou D. W. Griffith et le western” en J. Mottet (ed.): *David Wark Griffith*, Paris, L’Harmattan, 1984, p. 171.

Stanner E. V. Taylor⁷⁸. "Scarlet Days" cuenta las aventuras de Alvarez (Richard Barthelmess), un bandido y, a la vez, caballero, que vive en la California de mediados del siglo pasado. Lady Fair (Carol Dempster) es una joven refinada que está recibiendo una educación en el este, internada en un colegio de señoritas. Su tía, responsable de su educación, en el lecho de muerte intenta, en vano hablarle de su madre. Gracias a un sobre donde figura la dirección de su madre, Lady Fair se decide a buscarla en California. Nada más llegar al pueblo, nuestra protagonista conoce al regente del saloon, King Bagley (Walter Long), un ex-convicto y hombre violento con las mujeres, en cuyo local trabaja como bailarina y cabaretera Rosy Nell (Eugenie Besserer), amante de Bagley. Una joven que vive en el pueblo - "Chiquita", Little Flameheart (Clarine Seymour)-, está preñada de Alvarez. Rosy Nell, madre de Lady Fair, cuando descubre que su hija se dirige hacia allí, intenta ocultar su auténtica ocupación y trata de hacerse pasar por una persona respetable. El dinero que Rosy reservaba a su hija es robado por Bagley y unos secuaces. Durante el forcejeo con Rosy, ésta es secuestrada y herida de muerte. Rosy pide ver a su hija antes de morir y a Sir Whiteheart (Ralph Graves), un hombre honrado y de buena posición, que cuida de Lady Fair. Cuando Alvarez se entera de lo sucedido, va en ayuda de Rosy Nell. Al final, tras la muerte de Rosy y múltiples tiroteos y persecuciones, Lady Fair se convierte en la prometida de Sir Whiteheart y Alvarez se fuga con "Chiquita". La película, producida y distribuida por Paramount-Artcraft, consta de 874 planos y 116 carteles. Aunque la copia del M.O.M.A. que hemos podido consultar, hallada hace pocos años en la Unión Soviética, carecía de virados, existe sin embargo un documento dirigido a un laboratorio de revelado, donde se especifican la longitud y color de virado

⁷⁸Según una carta de Alice E. Phillips dirigida a D. W. Griffith que consta en la *D. W. Griffith Papers Collection*, rollo nº 5, con fecha de 30 de noviembre de 1919, Phillips le acusa de haber plagiado un guión que le había enviado un año antes, titulado "Laughing Diablo", una historia que estaba inspirada en la vida del bandido Joaquín Murietta. En una carta posterior enviada por Stanner Taylor a un tal Mr. Bahnzoff, Taylor se defiende de estas acusaciones de plagio, señalando que la acción de "Scarlet Days" se sitúa en 1849 y no en 1875, como ocurre en "Laughing Diablo" y que su personaje no está inspirado en absoluto en ningún bandido mexicano como Joaquín Murietta, y que, además, nunca había sabido de la existencia del guión de Phillips.

que debían tener las diferentes partes del film. La respuesta del público no fue muy entusiasta, como subraya la crítica de “Fred” en *Variety*, quien destaca la vulgaridad de la historia y acaba diciendo que la película es un verdadero error⁷⁹.

D. W. Griffith no tuvo mejor suerte con el siguiente film que produjo para First National, con quien había firmado un contrato para sus tres próximas películas, y cuyos rodajes se realizaron en sus nuevos estudios de Mamaroneck (Nueva York), lo que significaba su definitivo abandono de California como sede habitual de trabajo⁸⁰. En efecto, “**The Greatest Question**”, estrenada en el Teatro Strand de Nueva York, el 28 de diciembre de 1919, tuvo también graves problemas en taquilla, con unos costes elevados que no llegó a cubrir. El equipo habitual -Bitzer, Smith, Taylor- y como actores principales, los conocidos Robert Harron y Lillian Gish. Existe una partitura compuesta especialmente para la película por Albert Pesce. Es bastante palpable que este film tuvo que ser realizado en muy poco tiempo, lo que repercutió en la escasa calidad del mismo. La historia es aún más sencilla que en films anteriores. Nellie Jarvis (Lillian Gish) es una joven que, cuando era muy pequeña, presenció un asesinato cometido por Martin Cain y su esposa. En la adolescencia, Nellie se queda huérfana. Unos vecinos, los Hilton, que son muy humildes, la acogen en su casa. Allí vive Jim Hilton (Robert Harron), un muchacho que se ha criado con la joven. El hermano mayor de Jim, John Hilton jr. (Ralph Graves), se alista en la armada, huyendo de la miseria económica en la que vive la familia. Mientras tanto, Nellie encuentra trabajo como asistente en casa de los Cain, que ella no los reconoce como los asesinos de la mujer. La vida en casa de los Martin no es fácil para Nellie: Martin Cain la acosa sexualmente,

⁷⁹*Variety*, 14 de noviembre de 1919.

⁸⁰Gish señala en su autobiografía que a finales de los años diez, el ambiente de Hollywood era bastante corrupto, hecho que decidió a Griffith a trasladarse definitivamente a la costa este, en franca contradicción con la tendencia general. También podemos afirmar que esta decisión pudo responder a su fuerte individualismo y la necesidad que Griffith tenía de sentirse el centro de atención, dado que en Hollywood, su protagonismo era realmente escaso, ya en estos años.

mientras su esposa la expone a las tareas domésticas más severas, llegando a maltratarla físicamente. Durante una inmersión del submarino en el que John estaba destinado, accidentalmente se queda en el exterior y muere ahogado. En casa, la Sra Hilton ve la aparición de su hijo, hecho que le hace sospechar de su muerte⁸¹. Llama la atención la existencia de un personaje curioso, un criado negro apodado “Zeke”, descrito como holgazán y dispuesto a dejar a los Hilton si no le pagan. Un buen día, los Hilton descubren petróleo en su propiedad, hecho del que pretenden aprovecharse los Cain. Zeke aparecerá vestido con frac y con su perro cargado de joyas. Paralelamente a esto, Nellie identifica a los Sres. Cain como los asesinos de la mujer que mataron años atrás. El film termina felizmente con el emparejamiento de Nellie con Jim, ahora millonarios y el encarcelamiento de los Cain. “The Greatest Question”, que contiene 791 planos y 141 carteles, tuvo una fría acogida del público y una dura crítica de la prensa especializada⁸².

El estudio de D. W. Griffith, situado en Mamaroneck, Nueva York, se ocupó también de la producción de algunos films no realizados estrictamente por nuestro director, y de cuya distribución se ocuparía United Artists. Chet Withey dirigió “Romance”, una película que supuso fuertes pérdidas para la distribuidora. Lillian Gish, por su parte, dirigió a su hermana Dorothy en “Remodeling Her Husband”, para la Paramount. El estudio preparaba una serie de películas para Bobby Harron, cuando éste se

⁸¹En este punto, diferimos del resumen argumental de la película que realiza Gabriel Ramírez, op. cit., p. 201 (como sucede con la mayoría de films poco conocidos). Sí estamos de acuerdo, con la interpretación de Ramírez cuando señala que el título del film “La gran pregunta” sólo puede responder a este pequeño episodio. El título de la película plantea el problema de la vida después de la muerte, aunque la parte central del film no trata en ningún momento esta cuestión.

⁸²En la revista *Variety*, del 2 de enero de 1920, el crítico llega a decir que incluso la fotografía está por debajo de lo esperable en Griffith. El *Herald* y el *Evening Sun* (sin fecha especificada en la *D. W. Griffith Papers*) señalan que “The Greatest Question” estaba siendo exhibido junto a otros films, en programas dobles, concretamente con “Babes in Toyland” de Victor Herbert, una película holandesa que fue bien acogida por el público.

suicidó o murió accidentalmente, según las versiones⁸³. Atendiendo al compromiso con First National Pictures, Griffith realizó dos nuevas películas muy rápidamente, dos melodramas ambientados en los mares del sur⁸⁴. El rodaje de ambos films fue realizado en Fort Lauderdale, Bahamas y Mamaroneck. En la fotografía trabajó Billy Bitzer, y en el montaje, James Smith. “*The Idol Dancer*”, con el subtítulo “*A Story of the Southern Seas*”, partía de un argumento de Stanner E. V. Taylor, basado en la historia de Gordon Ray Young *Blood of the Coverters*⁸⁵. En una isla perdida de las Bahamas, el reverendo Franklin Blythe (George Mac Quarrie) es el misionero local. Su sobrino Walter Kincaid (Creighton Hale) deja Nueva Inglaterra para estar junto a sus tíos. Allí se enamora de una joven mestiza, un poco alocada y con grandes dotes para el baile, que dan título al film, Mary “*White Almond Flower*” (Clarine Seymour), quien siente cierta simpatía por Dan Mc Guire (Richard Barthelmess), un hombre misterioso (alcohólico) que busca en la naturaleza un refugio de la civilización. En el otro lado de la Isla, Wando, Jefe de los indígenas de las Islas Solomon, un salvaje tirano y cruel con sus súbditos, cree que los misioneros tienen joyas escondidas en su Iglesia. Wando intenta asesinar a los misioneros y al

⁸³Martin Williams, op. cit. (p. 118), emplea la expresión de neutralidad “se disparó a sí mismo”. Gish, en cambio, no manifiesta ninguna duda sobre el carácter accidental de esta muerte. Según ella, Harron estaba limpiando un arma cuando ésta se le disparó. Otras fuentes, como Ramírez, op. cit., apuntan al suicidio como más probable, cuya causa hay que buscarla en el desplazamiento que Robert Harron tuvo frente a Richard Barthelmess, que estaba actuando de protagonista desde “*Broken Blossoms*”, con la excepción de “*True Heart Susie*”.

⁸⁴De camino hacia las Bahamas, la prensa especuló con la posibilidad de un naufragio de la expedición de Griffith. Algunos autores, como Williams, consideran que este hecho fue promovido por el propio Griffith con el fin de obtener más publicidad, ya que incluso “*The Greatest Question*”, que estaba en exhibición durante el rodaje de estos dos films, fue publicitado con unas referencias a la muerte del director de la película.

⁸⁵No hemos hallado entre los documentos de la *D. W. Griffith Papers Collection* ningún documento referente a esta obra de Young. Eileen Bowser señala en *Film Notes*, op. cit., que Griffith no había estado nunca en los mares del sur y que su conocimiento de esta área geográfica estaba mediatizado por sus lecturas románticas. De hecho, según Bowser, Gordon Ray Young era un escritor de pequeñas historias románticas, de ambientes exóticos, que publicaba en revistas populares.

sobrino con el fin de robarles. Walter morirá durante la lucha en brazos de Mary, que se convierte al cristianismo para pedir su curación. Al final, Dan (que ha descubierto su amor por la indígena y ha abandonado la bebida) y Mary son unidos en matrimonio por el reverendo Blythe. El film, que contiene 787 planos y 139 carteles, fue estrenado en el Teatro Strand de Nueva York el 21 de marzo de 1920. La crítica de Cedric Weller⁸⁶ señala que, por su exotismo, se trata de una production diferente a las que Griffith suele presentar, aunque el film acusa un excesivo dramatismo y un énfasis exagerado en la disputa monoteísmo vs. paganismo. *Variety* considera el film como un melodrama espectacular, carente de realismo, aunque se hace eco de la buena acogida entre el público⁸⁷.

“**The Love Flower**” fue el segundo y último film realizado con este fondo exótico. La película cuenta la historia de un hombre, Thomas Bevan (George Mac Quarrie), que está casado con una mujer que le es infiel. Un día sorprende a su esposa con el amante, y tras un forcejeo, el amante muere fortuitamente por un disparo accidental. El Sr. Bevan se ve obligado a huir de la Isla a un lugar oculto, porque su mujer se dispone a acusarlo de asesinato. Su hija Stella (Carol Dempster) le acompaña en su huida a la Isla de Monaki. Mientras tanto, un implacable detective, Mathew Crane (Anders Randolph), se propone encontrarle esté donde esté. En la isla vive un joven aventurero, Jerry Trevethon (Richard Barthelmess), que pronto se enamora de Stella (que Jerry llama “Jacinto”, “flor del amor” para los indígenas de la isla). Tras una larga búsqueda que se inicia simultáneamente en varios países, Crane da con el escondite de Bevan. Llega a la isla y consigue detenerle con la ayuda involuntaria de Jerry. Para impedir que el Sr. Bevan pueda ser llevado por Crane ante los tribunales, Stella hunde el barco de Jerry, que había sido contratado por el detective, sin que Jerry tuviera conocimiento de los verdaderos hechos. Cuando, finalmente, Crane se dispone a conducir al detenido para ser juzgado, se inicia una pelea entre

⁸⁶Crítica en la *New York Review*, 27 de marzo de 1920.

⁸⁷*Variety*, 26 de marzo de 1920.

ellos, cayendo al mar desde un acantilado, y el Sr. Bevan finge morir ahogado (pelea mostrada a través de una serie de tomas bajo el agua). La policía cree que está muerto, y se archiva el caso. Stella y Jerry acompañan a Crane a la civilización, contraen matrimonio y regresan a la isla donde se instalan para siempre. “The Love Flower”, film que se compone de 1031 planos y 145 carteles, está basado en una novela que apareció publicada por entregas en un semanario, el *Collier’s Weekly*, algo parecido a lo ocurrido con el argumento de “The Idol Dancer”. El estreno del film tuvo lugar el 22 de agosto de 1920 en el Teatro Strand de Nueva York. La crítica del *New York Herald*⁸⁸ destacó las escenas filmadas bajo el agua, algo poco usual en el cine de la época, así como las cualidades de Carol Dempster como nadadora. *Variety* destaca, por su parte, la calidad fotográfica de las imágenes submarinas, el interés de los coloreados (que, por desgracia, no existen en la copia consultada), pero también la monotonía del planteamiento empleado por Griffith que resulta ya exasperante para el público, y que puede poner en peligro, incluso, la carrera del cineasta, en opinión del periodista que firma el artículo, “Leed”⁸⁹. “The Love Flower”, película distribuida por United Artists, contó con una partitura compuesta expresamente por Albert Pesce, bajo la supervisión de D. W. Griffith.

Sin embargo, durante la producción de estas dos películas para la First National Pictures, D. W. Griffith había estado proyectando un film mucho más ambicioso para su propia productora y para la United Artists. Nos referimos a “Way Down East”, un film cuyo guión de Anthony Paul Kelly está basado en la pieza teatral *Way Down East. A Pastoral Drama* de Lottie Blair Parker y elaborada por Joseph R. Grismer (bajo la forma de novela, con el título *Way Down East. A Romance of New England Life*), pieza teatral que fue dirigida por William Brady⁹⁰. Griffith llegó a pagar por los

⁸⁸*New York Herald*, 28 de agosto de 1920.

⁸⁹*Variety*, 27 de agosto de 1920.

⁹⁰En este punto, los diferentes glosadores de la obra de Griffith no se ponen de acuerdo. Hemos podido comprobar cómo los derechos de *Way Down East*, en tanto novela, pertenecían a William Brady, aunque el nombre de los otros dos autores, especialmente el de Lottie Blair Parker, debían

derechos de esta obra la increíble cifra de 165.000\$⁹¹. Lillian Gish cuenta que cuando todos se enteraron de las intenciones de Griffith, de llevar este “horse-and-buggy melodrama, familiar on the rural circuit” durante más de veinte años, todos creyeron que Griffith había perdido el juicio. “Way Down East” fue una gran producción en la que participó un extenso equipo de producción: en la fotografía, Billy Bitzer, Hendrick Sartov y Charles Downs; en el montaje, James y Rose Smith; en la dirección artística, Charles Seessel y Clifford Pember; como ayudante de producción, Leigh Smith; como ayudantes de dirección, Herbert Sutch y Frank Walsh; en la producción y dirección, Griffith; incluso hubo un director de un segundo equipo, Elmer Clifton. El film presentaba virados y una partitura compuesta expresamente para piano por William Perry, con la orquestación a cargo de Louis Silvers y William F. Peters, bajo la supervisión de D. W. Griffith. La película cuenta la historia de una joven, Anna Moore (Lillian Gish), que vive con su madre y, que por falta de dinero, se ve obligada a ir a la ciudad donde están instalados unos ricos parientes. En una de las numerosas fiestas que celebran sus familiares, Anna Moore conoce a un galán sin escrúpulos, Lennox Sanderson (Lowell Sherman), del que se enamora. Aprovechando la ingenuidad de la protagonista, Lennox se declara a Anna y le pide contraer matrimonio a escondidas. Lennox, en realidad, ha preparado una ceremonia en la intimidad, con testigos y cura falsos. A resultas de esta aventura, Anna se queda embarazada de Lennox y cuando descubre el engaño no se lo comunica a nadie. Se oculta en una pensión y tiene un bebé que muere tras ser bautizado. Tras esta triste experiencia, Anna decide rehacer su vida en otro lugar. Huye de la ciudad al campo donde encuentra trabajo en la granja de los Bartlett. Allí conoce a David Bartlett (Richard Barthelmess), que pronto se enamora de Anna. Martha Penkins (Vivian Ogden), la cotilla del pueblo, se entera del pasado de Anna, que comunica a la Sra. Bartlett (Kate

aparecer siempre. Así consta en una carta dirigida a Griffith por Lottie Blair Parker donde se especifica la propiedad del copyright a favor de William Brady. *D. W. Griffith Papers Collection*, rollo nº 5.

⁹¹Según Gish y Williams, op. cit. En opinión de Eileen Bowser, esta cifra llegó a los 175.000\$, en *Film Notes*, op. cit., p. 36.

Bruce). Por otro lado, Lennox Sanderson, amigo de los Bartlett, y desconocedor de lo sucedido a Anna, va de visita a casa de los Bartlett, coincidiendo con Anna. Durante la cena, cuando se descubre la verdad, el Sr. Bartlett, que es un viejo puritano, echa de casa a Anna, quien confiesa toda la verdad. Bajo una fuerte tormenta de nieve, Anna huye desesperada. David sale en su busca y la rescata de un témpano de hielo que iba a precipitarse por la cascada del río. Sanderson, arrepentido de su conducta, se ofrece a contraer matrimonio con Anna, pero ésta acepta la petición de David. “Way Down East” fue estrenada en el 44th Street Theatre de Nueva York, el 3 de septiembre de 1920. El rodaje del film fue realmente muy complejo, sobre todo en lo referente a sus escenas finales, para lo cual Griffith tuvo que esperar el deshielo del río, filmadas en White River Junction, Vermont (un rodaje realmente duro, como señala Gish, de veinte tomas diarias durante quince días, sólo comparable a las condiciones de un rodaje como el de “Greed” (1923) (“Avaricia”) de Erich Von Stroheim, en el Valle de la muerte, cerca de Oxnard y Los Angeles)⁹². En dicha secuencia, aparecen imágenes de las cataratas del Niágara y también tomas realizadas en Farmington, Connecticut, con témpanos de madera. La acogida del público y de la crítica⁹³ fue realmente muy favorable, aunque los costes de producción fueron tan elevados que el film apenas sirvió para tapar las muchas deudas de Griffith. La versión que nosotros hemos empleado para nuestro análisis es la que se halla depositada en la Library of Congress de Washington, restaurada por Karl Malkames para Paul Killiam Shows, Inc., ya que posee música sincronizada y virados, conteniendo 1333 planos y 189 carteles. La

⁹²Como relata Richard KOSZARSKI en *Erich Von Stroheim y Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1993, pp. 138-142. La prensa de la época recogió las grandes dificultades del rodaje de estas escenas en la nieve, circunstancia que fue rentabilizada para publicitar “Way Down East”, como certifica, por ejemplo, el artículo publicado por Lee Smith en *The American Cinematographer*, titulado “How Griffith Shot the Ice Stuff”, aparecido el 1 de diciembre de 1921, o el artículo sensacionalista aparecido en *Moving Picture World*, firmado por Edward Weitzel, “When Lillian Gish Goes on Location On an Ice Cake in the Artic Sea”, del 30 de octubre de 1920, jugando deliberadamente con el equívoco climático y geográfico, como si la escena del deshielo hubiera sido filmada en el mar ártico.

⁹³*Variety*, 10 de septiembre de 1920, que no pone ningún reparo a “Way Down East”, en la que “no sobra nada”.

versión de "Way Down East" del M.O.M.A., recientemente restaurada a partir de la partitura musical⁹⁴, es mucho más interesante, si bien nos planteó la dificultad de no disponer de una copia en 16mm que pudiéramos visionar en moviola detenidamente. El éxito del film fue tan grande que Griffith decidió elevar el precio de las entradas en su estreno en Los Angeles⁹⁵. Años más tarde, en 1931, y en plena crisis creativa y de inadaptación a la industria del cine, Griffith decidió reeditar la película con pista sonora y una reducción de duración hasta los 110 minutos⁹⁶.

Inmerso, pues, en una situación financiera bastante delicada, Griffith decidió realizar un film sobre unas bases bastante firmes que pudieran asegurarle un éxito de taquilla. Para ello, Griffith compró los derechos de dos relatos cortos de Thomas Burke, "Gina of Chinatown" y "The Sign of the Lamp". Como hemos visto, un cuento de Burke había servido de base al gran éxito de "Broken Blossoms". De este modo, con "Dream Street" Griffith pretendía repetir la fórmula exitosa de "Broken Blossoms". El equipo de trabajo fue el habitual en las producciones de Griffith. Ambientada en el barrio chino de Londres, la película narra la historia de dos hermanos, James "Spike" Mc Fadden (Ralph Graves), un cantante presumido y

⁹⁴Es ésta una nueva técnica de restauración muy interesante que consiste en examinar atentamente las "cues" o "marcas" narrativas que permiten seguir a la orquesta el desarrollo del film, de una manera más o menos sincronizada. Estas marcas nos informan de la ausencia de fragmentos que han debido suprimirse de la copia original. Por desgracia, la copia en 16mm existente en el M.O.M.A. carece de virados y de música sincronizada, y no correspondía a la versión restaurada por Gillian Anderson, del Departamento de Música de la Library of Congress de Washington, a partir de cuyo trabajo se pudo restaurar el film, en colaboración con el M.O.M.A.

⁹⁵Así consta en el telegrama dirigido al Clune Auditorium el 6 de octubre de 1920, elevando la entrada a 2 dólares y 50 centavos, llegando a 10\$ para los palcos. Edward WAGENKNECHT afirma, en *The Movies in the Age of Innocence*, Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1962, p. 114, que la noche del estreno en Chicago estas entradas llegaron a costar 11\$, una cifra que superó todas las conocidas hasta ese momento.

⁹⁶Pensemos que la versión del M.O.M.A. tiene una duración de 165 minutos, mientras que la de Killiam dura 135 minutos. La crítica de *Variety* de esta nueva versión de "Way Down East", de 11 de junio de 1935, alaba la calidad técnica del film, aunque señala su "antigüedad" para la época de su reestreno y su escaso éxito comercial.

cercano al mundo de los bajos fondos, y Billy Mc Fadden (Charles Emmett Mack), un compositor tímido, que están enamorados de una joven balarina, Gypsy Fair (Carol Dempster). Gypsy es deseada también por un malvado chino, Sway Wan (Edward Peil), que quiere vengarse de ella por haber sido rechazado por Gypsy. Atacado por un servidor de Wan, Billy lo mata en legítima defensa. Su hermano Spike, que había sido testigo de lo sucedido, carga con la culpa del asesinato para proteger a Billy. Este, cegado por los celos y las “malas influencias” (que representa un violinista -Morgan Wallace- que hay en la calle, y que simboliza la maldad, por contraposición a la figura de un predicador -Tyrone Power-, que también deambula entre las calles, y que representa el bien⁹⁷) no confesará su acción en legítima defensa hasta la celebración del juicio. Al final, los dos hermanos se reconcilian, y Spike y Gypsy podrán contraer matrimonio. La versión del film que hemos consultado, que cuenta con 1336 planos y 175 carteles, carece de virados y de música sincronizada. Griffith quiso introducir algunas innovaciones técnicas en este film, precisamente en el terreno de la sincronización del sonido. “Dream Street” fue inicialmente exhibida con un sistema de sincronización paralela diseñado por Orlando Kellum y con un pequeño prólogo titulado “The Evolution of the Motion Picture”, en el que aparecía el propio Griffith presentando el invento. Parece ser que este sistema no funcionó muy bien, lo que obligó a abandonar este delicado y complejo sistema de proyección del film⁹⁸. La película fue estrenada el 12 de abril de 1921 en el Central Theatre de Nueva York, con un fría acogida de público y crítica. *Variety*, por ejemplo, subraya la falta de ritmo de la narración, y la

⁹⁷Las secuencias en las que aparece el predicador y el violinista son seguidas, respectivamente, de representaciones simbólicas en las que se muestra alguna escena del Nuevo Testamento, con Cristo y sus apóstoles, o del Infierno, en las que podemos ver gente sufriendo entre las llamas. En opinión de Arthur Lennig, en “Dream Street” en *The Silent Picture*, nº 17, Primavera 1973, el funcionamiento textual de estas escenas intercaladas nos remite a la técnica de los “tableaux-vivants” del teatro del XIX, con un tono marcadamente didáctico. Se trata de una iconografía muy familiar al espectador de la época, muy frecuente en otros films que gozaron de gran popularidad como “Civilization” (1916) de Ince, “The Four Horsemen of the Apocalypse” (1921) de Ingram o “Merry-Go-Round” (1923) de Stroheim.

⁹⁸Reseñado por Lillian Gish en su autobiografía, op. cit., p. 241. Este sistema consistía en la grabación de diálogos y música que estaban conectados al proyector.

excesiva dispersión, y gusto por el detalle, que hace que el espectador olvide el hilo central del relato⁹⁹. Uno de los aspectos más destacados por la prensa especializada, además de la experimentación en el campo del sonido sincronizado, es la importancia de la música compuesta para el film por Louis Silvers, y que Griffith supervisó con gran cuidado¹⁰⁰.

Tras el fracaso de “Dream Street”, Griffith anunció que deseaba realizar una adaptación del *Fausto* de Goethe, aunque temía fracasar por tratarse de una obra muy compleja y que el gran público no sabría valorar. Durante ese tiempo, en el *Teatro Italiano* de Nueva York se estaba representando *The Two Orphans*, una pieza teatral que gozaba de gran éxito y popularidad entre el público. Cuando Griffith vio una representación de esta obra, decidió realizar su adaptación al cine¹⁰¹. Inició un trabajo de documentación exhaustivo, examinando con atención el estudio de Thomas Carlyle *French Revolution*, y la novela *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens, autor que Griffith siempre había admirado. Por lo que respecta a los derechos de autor, Griffith pidió una búsqueda en este sentido a la oficina de depósitos (*Record Office*), comprobando así la existencia de diferentes versiones, la última de las cuales realizada por Eugene Corman, el 6 de mayo de 1874¹⁰². Así pues, Griffith no tuvo que pagar derechos de autor para la realización de su film. “*Orphans of the Storm*” fue una producción concebida al estilo de “*The Birth of a Nation*” o “*Intolerance*”, en la que Griffith no escatimó recursos para su realización, aunque tuvo más cuidado en el control del gasto que en anteriores ocasiones. El equipo de producción

⁹⁹*Variety*, 15 de abril de 1921.

¹⁰⁰La crítica del *Tribune*, del 11 de abril de 1921, destaca la “musicalidad” del film, cómo su estructura responde a la composición musical.

¹⁰¹Hay que decir también que algunas obras como “*Madame Du Barry*” de Ernst Lubitsch (1919), gozaron de gran éxito en norteamérica. Este hecho, así como la popularidad de la obra teatral, era garantía del éxito del nuevo film de Griffith, que no podía arriesgarse a un nuevo fracaso, ya que los bancos comenzaban a desconfiar de la capacidad del director. Bowser, *Film Notes*, op. cit.

¹⁰²Así consta en los *D. W. Griffith Papers Collection*, op. cit., rollo nº 7.

que participó en el film estuvo reforzado en algunos capítulos por más técnicos: en la fotografía, además de Billy Bitzer y Hendrik Sartov (que estaba adquiriendo mayor relieve que su maestro Bitzer), también se contó con Paul Allen y Joseph Ruttenberg; en el montaje, los habituales James y Rose Smith; como ayudante de dirección, Herbert Sutch. En el prólogo del film, se nos advierte de los peligros de la “anarquía” y del “bolchevismo”. Una pequeña escena narra la tragedia del film: la hija de la familia aristócrata, la Condesa de Linières (Katherine Emmett), ha contraído matrimonio con un joven vasallo, que muere en duelo a manos del Marqués de De Vaudrey. Para evitar habladurías, la niña nacida de esta unión, Louise Girard (Dorothy Gish) es entregada secretamente a un criado que abandona al bebé en las escaleras de Nôtre-Dame. Jean Girard, un humilde hombre, cuando se disponía a abandonar a su hija Henriette Girard (Lillian Gish), en el último momento, siente lástima por su hija y por el bebé que allí encuentra, y decide quedarse con las dos niñas. Gracias al dinero que los marqueses habían escondido entre las ropas de Louise, las dos hermanas crecen sin problemas. Pero Louise es ciega de nacimiento. Todos se trasladan a París, con el fin de que pueda ser reconocida y curada por un especialista. Durante el viaje, se encuentran con un hombre arrogante, cruel y mujeriego, el Marqués de Praille (Morgan Wallace) que se encapricha con Henriette, a quien planea secuestrar. La Sra. Frochard (Lucille La Verne), una mujer miserable, organiza junto a sus dos hijos, uno bueno -Pierre Frochard (Frank Puglia)- y el otro malo -Jacques Frochard (Sheldon Lewis)-, el secuestro. Henriette es atrapada para disfrute del perverso Marqués de Praille, que la lleva a orgías de la Corte, mientras Louise es utilizada por la Madre Frochard, para mendigar en las calles. En la fiesta de la Corte, el caballero de Vaudrey (Joseph Schildkraut) se enfrenta al malvado Marqués de Praille y salva a Henriette, que le cuenta todo lo sucedido y que está buscando a su hermana Louise. Pero el caballero de Vaudrey tiene un enemigo revolucionario, Jacques Forget-Not (Leslie King). Forget-Not acaba condenando a Henriette y al caballero de Vaudrey a morir en la guillotina. La intervención de Danton (Monte Blue) frente a Robespierre (Sidney Herbert) y a Forget-Not, y la ayuda de Pierre Frochard, enamorado de Louise, los salvan de la muerte en el último instante. Al final, las dos

hermanas se encuentran, Louise recupera la vista y se encuentra con su verdadera madre, la Condesa de Linières, y Henriette y Louise se prometen respectivamente a De Vaudrey y a Pierre Frochard. La versión del film sobre la que hemos trabajado, es la de Paul Killiam Shows, Inc., que contiene 1886 planos y 283 carteles, posee unos virados muy cuidados y banda sonora sincronizada, que corresponde a la composición original realizada por William Frederick Peters y Louis F. Gottschalk¹⁰³. Griffith introdujo en "Orphans of the Storm" numerosas innovaciones técnicas que suscitaron gran interés del público: movimientos de travelling espectaculares (en las escenas de Palacio), el uso de un "cache" horizontal que crea un efecto de pantalla panorámica, un intenso ritmo de montaje, rico en numerosos planos de detalles, etc. La película, producida y distribuida por D. W. Griffith Inc. para la United Artists, fue estrenada en Boston, el 12 de diciembre de 1921, y más tarde, el 2 de enero de 1922, en el Apollo Theatre de Nueva York¹⁰⁴. La crítica cinematográfica respondió muy favorablemente al nuevo film de Griffith. Tanto el *Herald*¹⁰⁵, como *Variety*¹⁰⁶, consideran que el film es admirable y testimonian la cálida acogida del público. Sin embargo, es cierto también que los costes de producción y las numerosas

¹⁰³Por las mismas razones que en el caso de "Way Down East", hemos utilizado la copia de "Orphans of the Storm" depositada en la Library of Congress. Hay que decir que, en este caso, no existe una versión restaurada del film en el M.O.M.A., con criterios rigurosos, como ocurría con "Way Down East". Pudimos, sin embargo, visionar un nuevo tiraje de la copia en la *Melodrama Conference*, celebrada entre el 6 y 9 de julio de 1992 en Londres, que no difiere esencialmente de la copia consultada en Washington.

¹⁰⁴Según Eileen Bowser, op. cit., y Patrick Brion, op. cit., la obra fue estrenada en Nueva York el 28 de diciembre de 1921. Sin embargo, la crítica del *Variety* comienza afirmando que la película fue estrenada el 2 de enero de 1922, en el Teatro Apollo de la calle 42, con un precio máximo de 2\$ la entrada.

¹⁰⁵*Herald*, 21 de enero de 1922, en la que el crítico John Spargo califica el nuevo film de Griffith de "clásico" y de "obra maestra".

¹⁰⁶*Variety*, 6 de enero de 1922, que ensalza la calidad del film.

deudas que Griffith arrastraba dificultaban enormemente la rentabilidad de la película¹⁰⁷.

En este sentido, las declaraciones de Griffith que el *New York Times* publica unos días antes del estreno del film son muy significativas. En esta columna se habla de la lucha que Griffith mantiene contra sus competidores de Hollywood, y numerosos pequeños productores que se dedican a plagiar sus trabajos¹⁰⁸. Lo que sus afirmaciones revelan es su extrema debilidad frente a una industria muy consolidada de la que él no formaba parte. Tras “Orphans of the Storm”, siguió la producción de “One Exciting Night” (1922), “The White Rose” (1923) y “America” (1924), con mayor espacio temporal entre los diferentes films. Ello se debe a las crecientes dificultades para encontrar financiación para sus films. De hecho, según Lillian Gish, Griffith tuvo que pedir préstamos bancarios, para estas tres películas y para cubrir deudas, por un importe total de 2,25 millones de dólares¹⁰⁹. Este agujero económico puede explicar por sí mismo el declive creativo de Griffith, que la crítica cinematográfica sitúa, incluso, antes de “Intolerance”. Sin embargo, algunas de las películas que hemos comentado poseen una calidad técnica y una riqueza textual comparables al mejor cine de su etapa en la Biograph o de “The Birth of a Nation”. Por nuestra parte, vamos a ocuparnos de estudiar los films de esta etapa que acabamos de reseñar,

¹⁰⁷Eileen Bowser en “Tres films de Griffith”, incluido en la compilación de Francesc BLANQUER (ed.): *D. W. Griffith*, Barcelona, Filmoteca Nacional de España, 1979, p. 58, califica la producción de “Orphans of the Storm” como “ruinosa”. En efecto, a los elevadísimos costes del film hay que sumar los grandes costos de explotación y los *road shows* deficitarios, que servían como promoción de la película. Para mayor desgracia, hubieron problemas adicionales con los derechos de adaptación de la obra de Cormon y D’Ennery. Al conocer los planes de Griffith, William Fox compró los derechos de esta obra para el extranjero y retuvo la exhibición del film en Londres, por medio de un mandamiento judicial. Para poder exhibir la película fuera de los Estados Unidos, Griffith tuvo que pagarle 85.000 dólares. Todo ello vuelve a confirmar la incapacidad e impotencia de Griffith como productor (en el sentido moderno del término) y distribuidor de sus obras.

¹⁰⁸New York Times, del 24 de diciembre de 1921, donde Griffith llama a sus competidores “leeches upon the industry” y “feeders on the mother film”.

¹⁰⁹Gish, op. cit., p. 249.

desde “Hearts of the World” (1918) a “Orphans of the Storm” (1921), sin menoscabo de su producción posterior que merece también una atención especial, y que, tradicionalmente los estudiosos del cine han descuidado.

5.2.2. La ubicación genérica de los films.

Nuestro propósito ha sido, pues, reseñar someramente las condiciones de producción, distribución y exhibición de los films de este periodo concreto, así como exponer sus argumentos, con el fin de dar al lector una idea general sobre la cierta homogeneidad temática y genérica de estas películas. Los resúmenes argumentales de las películas que hemos expuesto deberán servir, además, para guiar al lector en los próximos análisis de los films que vamos a ir realizando.

Creemos probado que el conjunto de diecisiete películas que hemos presentado tienen en común el tratarse de melodramas, tal y como público y crítica de la época lo entendían¹¹⁰. Si descontamos los films que se encuentran desaparecidos y los “remontajes reestrenados”, nuestro corpus fílmico se queda en un total de doce películas: “Hearts of the World” (1918), “A Romance of Happy Valley” (1919), “The Girl Who Stayed at Home” (1919), “Broken Blossoms” (1919), “True Heart Susie” (1919), “Scarlet Days” (1919), “The Greatest Question” (1919), “The Idol Dancer” (1920), “The Love Flower” (1920), “Way Down East” (1920), “Dream Street” (1921) y “Orphans of the Storm” (1921). Estos doce melodramas cuyo eje central narrativo es una relación amorosa de una pareja protagonista, transcurre en diferentes ambientes y periodos históricos. Atendiendo a la terminología empleada en el *American Film Institute*

¹¹⁰A la luz del conjunto de toda la obra de Griffith, nos preguntamos qué película o películas no podrían considerarse como melodramas o carentes de elementos melodramáticos. En este sentido, el análisis cuantitativo de Pierre GUIBBERT de los cortometrajes de la etapa de Griffith en la Biograph deja patente la extraordinaria homogeneidad temática, actancial y de situaciones narrativas que presenta este conjunto extenso de films. Ver su laborioso artículo “Analyse quantitative des contenus de la production de D. W. Griffith (1908-1912)” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 17, Diciembre 1975.

Feature Film Catalogue ¹¹¹, podríamos agrupar este conjunto de films en torno a una serie de categorías genéricas. Como **melodramas rurales**, podríamos considerar “A Romance of Happy Valley”, “True Heart Susie”, “The Greatest Question” y “Way Down East”. Como **melodramas urbanos**, “Broken Blossoms” y “Dream Street”. “Hearts of the World” y “The Girl Who Stayed at Home” serían **melodramas bélicos** (o de propaganda bélica). El único **melodrama western** estaría representado por “Scarlet Days”. Podríamos encuadrar “The Idol Dancer” y “The Love Flower” como **melodramas exóticos**. Finalmente, “Orphans of the Storm” sería el único **melodrama épico** (histórico) del periodo estudiado.

Como se desprende de la escueta exposición de resúmenes argumentales realizada en el epígrafe anterior, el hilo narrativo central de las películas que estudiamos es básicamente el mismo: un romance chico-chica que, por causas ajenas a la pareja, tiene dificultades para su consolidación. De este modo, sólo las circunstancias presentan diferencias, nunca sustantivas, sino más bien adjetivas, esto es, no modifican significativamente la evolución de esa relación sentimental. La acción puede transcurrir en el viejo Kentucky o en la América rural (“A Romance of Happy Valley” -donde el protagonista masculino quiere labrarse una posición social como ocurre también en “True Heart Susie”-, “The Greatest Question” -donde la naturaleza es el marco feliz que aporta la riqueza final a los protagonistas- y “Way Down East” -Anna encuentra consuelo y refugio en el medio rural, lejos de la agitada vida urbana-), en un entorno inhóspito como la ciudad (en el *Limehouse* londinense, como sucede con “Broken Blossoms” o “Dream Street”), en plena naturaleza exuberante (caso de las exóticas islas de los mares del sur en “The Idol Dancer” o “The Love Flower”), en medio de una contienda bélica que fuerza la separación y reencuentro de los protagonistas (como ocurre en “Hearts of the World” o en “The Girl Who Stayed at Home”), en el salvaje oeste (“Scarlet Days”) o en el contexto de un acontecimiento histórico (como es la revolución francesa en “Orphans of the Storm”).

¹¹¹op. cit

En todos los casos, nos hallamos ante planteamientos narrativos carentes de ambigüedad para espectadores y crítica, mediante la utilización deliberada y reiterada de ciertos recursos que favorecen su cómodo **reconocimiento estructural**. La consideración del género melodrama y sus subgéneros nos remite precisamente a esta misma idea de reconocimiento, que permite una fácil identidad y ubicación de estos films en el universo de experiencias del público de la época.

A pesar de la larga exposición realizada sobre el contexto histórico cinematográfico del final de la década de los años diez y de la extensa presentación de los films estudiados, creemos conveniente volver atrás para afianzar mejor algunos conceptos y tratar de esclarecer algunos equívocos que lastran la historiografía tradicional. Nuestra intención es llegar a una somera caracterización de lo que podríamos llamar el “sistema de producción griffithiano” y extraer algunas conclusiones, a modo de síntesis, sobre la respuesta del público a los films de Griffith, lo que puede mejorar nuestra comprensión del entramado textual de los films a analizar.

5.3. Algunas notas referentes al sistema de producción griffithiano en el periodo 1918-21.

Hemos podido comprobar a lo largo de nuestro recorrido a través del conjunto de películas de Griffith del periodo 1918-21 que el equipo de producción con el que contó se mantuvo más o menos estable. La mayor parte de sus integrantes, como Billy Bitzer, Karl Brown, James Smith, Rose Smith y los actores y actrices Richard Barthelmess, Robert Harron, Lillian Gish, Carol Dempster, etc., trabajaron con Griffith casi desde sus comienzos en el mundo del cine. Sin duda, esta colaboración estable le permitía supervisar estrechamente todos los diferentes aspectos de la producción y, al mismo tiempo, tiene importantes consecuencias a la hora de conseguir un estilo cinematográfico bien definido. Gracias a los testimonios de Lillian Gish, Billy Bitzer, Karl Brown o Joseph Ruttenberg, hoy sabemos que el talante de Griffith como director no era nada autoritario; por el contrario,

Griffith tenía un gran sentido del trabajo en grupo que, según sus más fieles seguidores, “era el único método que conocía”¹¹².

Sin embargo, esta concepción del oficio cinematográfico como un trabajo en equipo no es incompatible con el carácter ciertamente individualista que Griffith siempre insiste en proclamar. El talante dialogante de Griffith contrasta con su pertinaz obsesión por controlar todos los detalles y todas las fases de la producción, desde la elaboración del argumento (la mayor parte de sus películas son bien historias originales de Griffith, bien adaptaciones bastante libres de obras teatrales o de novelas; rara vez, el argumento es dejado en manos de otra persona) hasta el detalle más pequeño en el estreno del film. No obstante, existen algunos ámbitos, como el de la composición musical, que Griffith no dominaba totalmente. A este respecto, sospechamos que sus conocimientos musicales eran mucho menores de lo que él se empeñaba en publicitar. Ciertamente, Griffith conocía bien los principales registros de la composición musical para cine (que procedían del medio teatral que él conocía muy bien) pero no era compositor¹¹³.

Algunos autores como Paul O’Dell¹¹⁴ o Steven Higgins¹¹⁵ se han empeñado en marcar las diferencias entre los sistemas de trabajo de Thomas Ince y D. W. Griffith. El tópico entre la historiografía tradicional es considerar a Ince como la mente fría y calculadora, frente a Griffith que

¹¹²Fragmento de unas declaraciones de Joseph RUTTENBERG a propósito del rodaje de “The Struggle”, realizadas para la revista *Positif*, y recogidas por Francesc BLANQUER en *D. W. Griffith*, Barcelona, Filmoteca Nacional, 1979, p. 62.

¹¹³En efecto, si Griffith hubiese compuesto partituras para sus films, se habría apresurado -como era costumbre en él- a registrar sus composiciones, tal y como hizo incluso con la presentación de “Broken Blossoms”. De hecho, no consta ningún documento de estas características en el *D. W. Griffith Papers Collection*, op. cit.

¹¹⁴O’Dell: *Griffith and the Rise of Hollywood*, op. cit.

¹¹⁵Steven Higgins: “Ince, Griffith et le western en 1912” en J. Mottet (ed.): *D. W. Griffith*, op. cit.

representaría la creatividad y la ausencia de método de trabajo. Es cierto que Griffith no levantó su estudio, el D. W. Griffith Inc. Pictures, en 1920, siguiendo los esquemas empresariales de Ince, de los que tomó muy buena nota la incipiente industria cinematográfica, años atrás. Su forma de entender el hacer cinematográfico recuerda bastante el universo familiar del medio teatral (que funciona en torno a unos núcleos muy cerrados de técnicos y actores que integran una compañía). Su sistema de trabajo, no obstante, no carece de método. En efecto, Griffith no empleó nunca un guión a la manera de Ince, es decir, con una clara distinción de secuencias, una segmentación de planos y un desglose del guión con vistas a la producción del film¹¹⁶. Aunque Griffith no utilizaba guiones, en el sentido moderno del término, sí se conserva la mayor parte de argumentos de sus films, que él llamaba “sinopsis”. En estas sinopsis aparecía una descripción muy detallada de todos los elementos de la historia incluso, hechos y circunstancias que no tenían relevancia en el relato. Esta información era, sin embargo, muy importante para la construcción del personaje, elemento sobre el que pivota la construcción de estas sinopsis, y muy necesaria para la dirección de los actores¹¹⁷. El segundo paso que Griffith seguía para la estructuración del film era el establecimiento del listado definitivo y

¹¹⁶Como recuerda Lillian Gish, “Griffith nunca tuvo un guión en su vida. Jamás. Yo ensayaba y tenía todo en la mente, pero no había nada escrito. Simplemente nos contaba la trama, el argumento. Plasmar el personaje era asunto de cada actor. Pero Griffith volvía una y otra vez sobre el argumento, lo examinaba, lo repasaba hasta que uno lo conocía a fondo y entonces empezaba a embellecerlo, con trabajo y oficio, y la caracterización, un modo diferente de andar,... No había ninguna improvisación, ni una sola escena. Después, durante el último ensayo, venía Billy Bitzer, el operador, y medía la longitud en pies de todo lo que hacíamos. Sabíamos cuándo trabajábamos en un primer plano y cuándo lo hacíamos en un plano general o de conjunto. (...) Eramos artesanos. Sabíamos exactamente qué longitud en pies teníamos para contar nuestra historia, es decir, la regulación del tiempo. En eso Griffith era un experto. Había estudiado música y creo que lo aprendió de las composiciones musicales o sinfónicas... cómo cambian el tempo, aumenta o disminuyen la intensidad y la fuerza de los tonos. Sus películas nunca parecían lentas, jamás perdían intensidad (...) ¡Todo era muy tenso, muy ajustado!”. Blanquer (ed.), op. cit., pp. 57-58.

¹¹⁷Hemos podido conseguir las sinopsis de un buen número de films que analizamos en la presente investigación, que se encuentran en la *D. W. Griffith Papers Collection*, op. cit., en concreto de “Hearts of the World”, “A Romance of Happy Valley”, “Broken Blossoms”, “Scarlet Days”, “The Greatest Question”, “The Idol Dancer”, “Way Down East” y “Orphans of the Storm”. Comentaremos los aspectos más destacables en el epígrafe 8.3. del capítulo octavo.

ordenado de los carteles de la película. De este modo, los carteles le podían servir de guía para la construcción del armazón estructural del relato. Con un esbozo, siempre más o menos provisional, del listado de carteles que Griffith realizaba paralelamente al desarrollo del rodaje, el relato iría tomando cuerpo en la mente del director¹¹⁸.

Su técnica de trabajo con los actores y su sistema de rodaje no parece haber sufrido modificaciones sustanciales a lo largo de su carrera, desde su etapa en la Biograph. Eileen Bowser¹¹⁹ señala que Griffith adquirió el hábito de filmar en una sola vez todos los planos relativos a una misma escena, con el fin de intercalar posteriormente otras escenas. La separación entre escenas será posible en virtud de la intercalación de planos que finalizan con fundidos a negro y de los carteles, durante la fase de montaje. Como queda patente a través de diversos testimonios¹²⁰, es en la sala de montaje donde son articuladas las diferentes líneas de acción. Pero, la labor de montaje era entendida por Griffith como un trabajo siempre sometido a continua revisión, y que en su caso adquiere unas dimensiones mayores que en otros realizadores. En la actualidad sabemos que, en los primeros años del cine, el montaje era frecuentemente alterado por el propio exhibidor¹²¹. Con el

¹¹⁸Hemos inferido esta información a partir de la datación de las sinopsis, listados de intertítulos y fechas de rodaje que figuran en sus documentos personales. No obstante, hemos de advertir que esta descripción no pasa de ser una mera hipótesis muy difícil de ser contrastada empíricamente, pero que creemos bastante verosímil.

¹¹⁹Eileen BOWSER en "The Reconstitution of *A Corner in Wheat*" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 17, Toulouse, Diciembre 1975, p. 92.

¹²⁰En el caso de "Hearts of the World", Bitzer, Brown y Gish afirman, en lugares diferentes, que Griffith se dedicó a filmar los planos generales, planos de conjunto y primeros planos que posteriormente intercalaba en el montaje, según una técnica muy rápida de trabajo que había adquirido por la fuerza de la costumbre.

¹²¹El ejemplo más claro es, quizás, el de "The Great Train Robbery" ("Asalto y robo de un tren", 1902) de Porter, en donde hay un plano de un pistolero que dispara, mientras mira y apunta directamente a la cámara. Este plano era dispuesto al principio, al final o en ambos lugares del film. Otro caso, no menos notable por el debate que ha suscitado, es el de "The Lonely Villa" ("La villa solitaria", 1909) de Griffith, de la que existen dos versiones diferentes en el M.O.M.A. y en la

tiempo, esta práctica quedó restringida al productor o al estudio que producía el film, y se convirtió en una práctica habitual exhibir el film en preestrenos para conocer la reacción del público ante el film que iba a ser estrenado. En el caso de Griffith, las “premières” eran muy importantes, porque era el método más fiable del que disponía para medir el grado de aceptación del film. Son ya famosos los remontajes de “The Birth of a Nation”, “Intolerance” (del que Griffith desgajó dos films individuales, como hemos comentado), “Hearts of the World”, “Way Down East” o “Orphans of the Storm”. Esta actividad de remontaje, a veces exagerada, sintomatiza la clara voluntad de Griffith por sintonizar con el público, es decir, por agradar a cualquier precio, aunque sea a costa de cambiar la estructura del film, a menudo radicalmente, tal y como había sido concebida por el director en un principio. El propio Griffith habla, con frecuencia, de su preocupación por captar el interés del público y por no resultar nunca ofensivo, como sucede cuando trata de defenderse de las acusaciones de racismo, que ya hemos comentado anteriormente¹²². La elección y tratamiento de sus temas, de corte melodramático, buscaban una fácil e inmediata respuesta del público, sin olvidar al público femenino que consideraba exigente y demandante de cierta clase de films que él pretendía ofrecer¹²³. Así pues, esta especial forma de concebir el cine como espectáculo de masas, que debe llegar al gran público, determinó el sistema de producción griffithiano, especialmente en la espectacularidad de la puesta en escena (incluso en la exhibición y proyección de sus films) y el “tono melodramático” de sus historias. De alguna manera, para garantizar el éxito de sus películas entre la audiencia,

Library of Congress, que motivaron dos interpretaciones diferentes de Román Gubern y André Gaudreault-Eileen Bowser, cuya exposición puede encontrar el lector en el número monográfico dedicado a Griffith en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 17, op. cit.

¹²²D. W. Griffith se defiende de dichas críticas en su conocido artículo “The Rise and Fall of Free Speech in America” en H. GEDULD (ed.): *D. W. Griffith*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1971.

¹²³Ver el texto de Griffith “Youth, and the Spirit of the Movies” en *Illustrated World*, octubre de 1921, donde dice textualmente: “It was Victor Hugo, I think, who did you could count on it- a third of your audience will be women, who want beauty and romance and emotion”, citado por Geduld, op. cit., p. 58.

esta espectacularidad de la puesta en escena se apoyará bastante en una constante exploración de técnicas innovadoras en el empleo de los recursos fílmicos, una experimentación que, sin duda, repercutía en los costes de producción, pero con la que Griffith pretendía obtener mayores ganancias.

El sistema de producción griffithiano (S.P.G.) es, pues, bastante singular. Si tomamos el desarrollo de los diferentes sistemas de gestión que Janet Staiger¹²⁴ propone, el S.P.G. posee elementos que lo relacionan, simultáneamente, con “el sistema del director”, de 1907-1909 (segunda fase); con “el sistema de la unidad de dirección”, vigente después de 1909 (tercera fase), y finalmente, con “el sistema del productor central”, dominante hacia 1914 hasta principios del cine sonoro (cuarta fase). En el S.P.G., la figura de Griffith es clave por su talante personal individualista que no renuncia a asumir, ni delega a nadie la responsabilidad creativa de sus films, lo que correspondería al “sistema del director”; paralelamente, desde sus comienzos en la Biograph, Griffith va creando un equipo de trabajo bastante estable en lo concerniente al equipo técnico y a los actores y actrices; finalmente, hemos visto cómo Griffith solía asumir, además, la función de productor en sus películas. Al mismo tiempo, nuestro director-productor se preocupó siempre, sobre todo a partir de su salida de la Biograph, por controlar las condiciones de distribución y exhibición de sus films. El “block-booking system” motivó en Griffith la necesidad de buscar mecanismos para eludir su presión. De este modo, se vió inmerso en la creación de diferentes productoras-distribuidoras como la Triangle, la Wark Producing Corporation, la D. W. Griffith Inc. o la United Artists, como hemos explicado en el primer epígrafe de este capítulo.

Es patente que el sistema cinematográfico obligaba a una producción ágil y abundante, que exigía delegar responsabilidades en otros miembros del equipo, método de trabajo al que, desde luego, Griffith no supo adaptarse plenamente. El final de la Segunda Guerra Mundial marcó un cambio

¹²⁴Exposición que Staiger realiza en el capítulo 8 “The Hollywood Mode of Production: Conditions of Existence”, en *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., pp. 87-95.

notable en las apetencias del público, pero también provocó un crecimiento considerable de la industria dedicada al cine, donde la gestión empresarial y la especialización en las diferentes tareas de producción crearon un sector económico de primer orden, donde la competencia era cada vez más agresiva. La producción griffithiana entre 1818 y 1921, a pesar de ser abundante y carente de desorden, fue poco “empresarial”, si la comparamos con el trabajo de otros realizadores y de los principales estudios. A nuestro juicio, cabe entender el “fracaso” de Griffith (en todo caso, parcialmente, ya que durante estos años no perdió completamente la fidelidad del público, aunque su respuesta fuese bastante irregular) en términos de inadaptación a las reglas empresariales de la nueva industria del cine. En opinión de Janet Waskoo¹²⁵, los crecientes problemas financieros que Griffith iba adquiriendo a lo largo de la producción de sus films, le fueron absorbiendo cada vez más, lo que mermaba su capacidad creativa. Su concepción individualista del medio cinematográfico, válida quizás antes de 1915, impidió la adopción de una forma de trabajo empresarial. A finales de 1921, la deuda de Griffith con el Central Union Trust Company y la Guaranty Trust Company of New York ascendía ya a dos millones de dólares, con unos intereses anuales que superaban la cifra de 50.000\$. A partir de este momento, que coincide con el final de la producción de “Orphans of the

¹²⁵Janet WASKOO: “D. W. Griffith and the banks: a case study in film financing” en P. KERR (ed.): *The Hollywood Film Industry*, London, Routledge and Kegan & British Film Institute, 1986, p. 35. Waskoo ofrece algunos datos acerca de la fuerte presión que los bancos ejercían sobre Griffith. En 1919, Frank Wilson, director de publicidad de la campaña para la venta de bonos de guerra del Departamento del Tesoro de los U.S.A., persona muy próxima al mundo financiero de Nueva York, trató de crear un holding para absorber First National, United Artists y la Paramount, con el fin de aplacar el rápido crecimiento económico de Aldolph Zukor al frente de la Paramount. Para llevar a buen término estos planes empresariales, Wilson y banqueros vinculados a la Morgan & Company pretendían sacar el máximo provecho del nombre de D. W. Griffith, mediante la creación de una cadena de salas de cine donde se estrenaran las películas que Griffith produjera y dirigiera personalmente. Una propuesta firme que le hicieron a Griffith era la concesión de 125.000\$ anuales para la producción de 24 películas por año, de las que Griffith obtendría el 75% de los beneficios. Griffith, en cambio, seguía empeñado en poner en marcha su propio estudio-productora la “D. W. Griffith Corporation”. Estas negociaciones fracasadas llegaron a extremos dialécticos muy duros, en los que los banqueros, Wilson en su nombre, acabaron diciéndole que dicho estudio -el “D. W. Griffith Inc.”- debería poder funcionar con o sin Griffith, y que la gestión, por tanto, tendría que ser compartida con otras personas.

Storm”, sus dificultades van a ser más y más graves, hasta llegar a la bancarrota en 1935¹²⁶, tras la producción de “The Struggle” (1931). Su inadaptación a la nueva industria del cine forzó su progresiva marginación, y desde 1931, año en que realiza su último film, hasta 1948, cuando muere, la industria le dio totalmente la espalda, al hombre que se había entregado enteramente para que esa misma industria existiera.

Hasta ahora, hemos analizado, desde un punto de vista estrictamente histórico, lo que hemos denominado “sistema de producción griffithiano”, tratando de entender las claves de su especificidad en el contexto de la producción industrial hollywoodiense. Nos corresponde ahora pasar al análisis textual del conjunto de películas que nos hemos propuesto examinar. Sin embargo, es conveniente que exponamos los principales núcleos sobre los que vamos a trazar nuestro trayecto analítico, así como los problemas básicos con los que nos enfrentamos.

5.4. Una propuesta metodológica.

A lo largo de nuestro examen de los films de Griffith han ido surgiendo una serie de dificultades con las que nos enfrentamos, propias de la investigación del cine mudo. En primer lugar, nos encontramos con la existencia de versiones diferentes de los films que, a su vez, responden a diferentes criterios e interpretaciones de los mismos: es el caso de las versiones, por ejemplo, de “Way Down East” o de “Orphans of the Storm” del M.O.M.A. y de Paul Killiam Shows Inc. La pregunta que el investigador se hace en estos casos es qué versión es la que Griffith hubiera preferido. Como pone de manifiesto Paolo Cherchi, en casos semejantes, donde existe un buen número de versiones diferentes de un mismo film, sólo cabe explicitar los presupuestos que nos llevan a seleccionar una versión y no otra, y a tener en cuenta que tales films son “una multiplicidad de objetos

¹²⁶Lillian Gish cuenta que en la subasta de los bienes de Griffith que tuvo lugar cuando llegó su bancarrota, D. W. Griffith fue el mejor postor por los derechos de 21 de sus películas, pagando por ellos 500\$. Ver “Fundido en negro” en *Contracampo*, nº 9, Madrid, Febrero 1980, p. 56.

históricamente definidos”¹²⁷. En segundo lugar, muchas veces se desconocen los datos acerca de la velocidad de proyección de los films¹²⁸, que en los films que nosotros examinamos oscila entre los 16 y los 18 fotogramas por segundo, y que altera sensiblemente la percepción de la imagen. En tercer lugar, existe un profundo desconocimiento de las partituras compuestas que eran interpretadas durante la proyección de las películas. Sin duda, y tal como ha sido puesto de relieve por recientes investigaciones, la música formaba parte de las películas. Una aproximación a los films de Griffith que no tenga en cuenta este aspecto puede dar una visión muy parcial de sus estructuras narrativas. Finalmente, no conocemos con detalle las condiciones de distribución y exhibición de las películas. En este sentido, nuestro examen realizado más arriba es tan solo una primera aproximación a dichas condiciones¹²⁹.

Hechas estas puntualizaciones, el problema con el que nos enfrentamos ahora es de naturaleza diferente: el análisis textual de los films¹³⁰. Sin embargo, y a la luz de las reflexiones ya realizadas en el

¹²⁷Paolo CHERCHI USAI: “El filme que hubiera podido ser; o, el análisis de las lagunas considerado como una ciencia exacta” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 10, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Octubre / Diciembre 1991, p. 51.

¹²⁸Kevin BROWNLOW en “Silent Films -What Was the Right Speed?” en Thomas Elsaesser (ed.): *Early Cinema. Space-Frame-Narrative*, London, British Film Institute, 1990, subraya la falta de homogeneidad en la velocidad de proyección de los films hasta bien entrados los años veinte, cuando se llegó al estándar de 24 fotogramas por segundo porque permitía doble obturación y eliminaba el parpadeo.

¹²⁹Janet STAIGER en “Combination and Litigation -Structures of US Film Distribution 1896-1917” en Thomas Elsaesser (ed.): *Early Cinema. Space-Frame-Narrative*, London, British Film Institute, 1990, pone de relieve la extrema dificultad del estudio de estas condiciones de distribución a finales de la década de los años diez, periodo marcado por el final de la MPPC y la creación del nuevo monopolio capitalista que será la industria del cine, p. 204.

¹³⁰Con el fin de ser rigurosos con los textos, este análisis ha necesitado de un minucioso *découpage* de las películas de Griffith, que hemos realizado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (M.O.M.A.) y en la Library of Congress de Washington, con copias originales visionadas en moviola. Se trata de exactamente once *découpages*, al que hay que añadir el de “Broken Blossoms”, éste último realizado, con gran rigor y notable esfuerzo, por Margarita FERNANDEZ DE SEVILLA para su Tesis de Licenciatura “*Broken Blossoms* y el modelo narrativo clásico”,

capítulo cuarto, nuestro análisis pretende ser una mera descripción de los diferentes recursos retóricos que Griffith pone en funcionamiento. Por el contrario, nuestro análisis no va estar desprendido de reflexiones teóricas e históricas, cuando éstas sean necesarias, y, por tanto, tendrá un marcado carácter interpretativo.

Comenzaremos, en el capítulo sexto, examinando lo que Gaudreault y Gunning denominan¹³¹, respectivamente, la “mise-en-scène” / lo “profilmic” y la “mise-en-cadre” / la “enframed image”, esto es, lo profilmico y la composición del encuadre, que pondremos en relación con lo que hemos llamado las **“estructuras de reconocimiento iconográficas”**. En segundo lugar, en el capítulo séptimo, siguiendo con la terminología de Gaudreault y Gunning, pasaremos a estudiar la “mise-en-chaîne”, es decir, el montaje y la construcción de los sistemas espacial y temporal, que relacionaremos con las **“estructuras de reconocimiento espaciales”**. En tercer lugar, ya en el capítulo octavo, vamos a caracterizar “el sistema del narrador”, concepto planteado por Gunning, y que creemos muy adecuado para describir el sistema de representación griffithiano, que está más cerca del “cine de integración narrativa” que del llamado “cine clásico”. El sistema del narrador es el encargado de cohesionar los restantes recursos analizados en los dos capítulos anteriores. En el sistema del narrador destacaremos dos **“estructuras de reconocimiento”**: la **“actancial”** y la **“narrativa”**. Finalmente, examinaremos, en este mismo capítulo octavo, las partituras musicales compuestas para las películas de Griffith con el fin de establecer la importancia de la música en el sistema de representación griffithiano. Las **“estructuras de reconocimiento musicales”** serán,

presentada en el Departament de Teoria dels Llenguatges de la Universitat de València, en junio de 1992, y que se basa en el excelente découpage realizado en moviola por Dominique HAAS, “Découpage intégral de *Broken Blossoms*” aparecido en *L'Avant-Scène Cinéma*, nº 302, Febrero de 1983, y que nosotros hemos consultado tras haberlo cotejado con la copia depositada en el M.O.M.A.

¹³¹ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, op. cit. Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of the American Narrative Film*, op. cit.

asimismo, puestas en relación con el sistema del narrador y el llamado “cine de integración narrativa”.

De este modo, el trayecto que iniciamos ahora no difiere esencialmente del que proponen Casetti y Di Chio o Ramón Carmona, en sus textos respectivos¹³². Como señalan Aumont y Marie¹³³, el análisis estructural del que nos servimos será sólo un punto de partida que nos permita conducir nuestro estudio metódicamente, y no un fin en sí mismo. En efecto, nuestro propósito es también mostrar las contradicciones y tensionalidad existente en el propio interior del sistema de representación griffithiano, a través del juego de usos “excesivos” de ciertos recursos retóricos que, en ocasiones, acaban subrayando la “opacidad” del trazo fílmico del cine de Griffith, algo que lo aleja del paradigma clásico. El exceso en estos films de Griffith, que podemos cifrar en estos mismos niveles iconográfico, espacial, actancial, narrativo y musical, está relacionado con los procedimientos textuales propios de lo que hemos denominado “lo melodramático”. De este modo, nuestro análisis se propone como el examen de la relación dialéctica, a tres bandas, del tejido textual de los films de Griffith, la filiación narrativa de dichos films al género melodrama y, por último, el supuesto clasicismo que ambos elementos (cine de Griffith y modelo melodrama) parecen mantener. Iniciemos, pues, nuestro trabajo con el examen del planteamiento profílmico y compositivo de los films.

¹³²Francesco CASETTI & Federico DI CHIO: *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.
Ramón CARMONA: *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991.

¹³³Jacques AUMONT & Michel MARIE: *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1989. Hay traducción castellana con el título *El análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990.

CAPITULO SEXTO

EL PLANTEAMIENTO PROFILMICO Y COMPOSITIVO DE LOS FILMS

Como hemos señalado anteriormente, lo profílmico se refiere a todos aquellos elementos dispuestos con anterioridad al rodaje, entre los que podemos destacar la decoración (donde cabe considerar el atrezzo como un recurso complementario), la iluminación y la caracterización del personaje (que incluye vestuario y maquillaje, pero también las técnicas de interpretación empleadas). Obviamente, estos recursos sólo pueden ser estudiados a través de los escasos datos de producción disponibles o, como nos ocurre a nosotros, a través del análisis de la “mise-en-cadre”, es decir, de la configuración del encuadre¹. Esto implica, necesariamente, la estrecha vinculación entre lo profílmico y lo compositivo, hasta el punto de resultar muy difícil llegar a disociar ambos aspectos. A nuestro entender, “mise-en-

¹Creemos necesario, en este punto, ofrecer un pequeño listado de las abreviaturas correspondientes a la tipología de planos, según diferencias de escalaridad, que vamos a utilizar a partir de este momento, en los próximos capítulos:

- PD: Plano de Detalle
- PPP: Primerísimo Primer Plano
- PP: Primer Plano
- PMC: Plano Medio Corto
- PM: Plano Medio
- PML: Plano Medio Largo
- PA: Plano Americano
- PE: Plano Entero
- PEL: Plano Entero Largo
- PG: Plano General
- PC: Plano de Conjunto
- PS: Plano de Situación
- GPG: Gran Plano General

scène” y “mise-en-cadre” son solamente dos instancias claramente discernibles en el ámbito teórico, pero escasamente discriminables en la práctica.

Es por ello que conviene ser cuidadosos a la hora de plantear un análisis por separado de cada uno de los recursos profílmicos. De este modo, no debemos perder de vista que cuando hablamos de la decoración y el atrezzo, o de la iluminación utilizada, por ejemplo, ambos elementos están implicándose mutuamente y, al mismo tiempo, son fundamentales para caracterizar lo que entendemos por “composición”. Conscientes, pues, de esta consideración metodológica, pasamos a tratar los diferentes aspectos que contribuyen a configurar la materia plástica del film griffithiano.

6.1. La construcción tridimensional del decorado.

En opinión de Nicholas Vardac², D. W. Griffith representa el punto culminante en la evolución de la puesta en escena teatral realista y romántica, unos ideales que pudo aplicar en el ámbito cinematográfico. Como es bien sabido, Griffith procedía del teatro, donde trabajó desde muy joven como actor y director. Sin embargo, cuando Griffith habla de las influencias sobre sus trabajos en cine, generalmente cita la novela, la poesía, la pintura clásica, pero nunca el teatro³. El melodrama teatral y el vaudeville fueron los géneros teatrales que más practicó y que le dieron la experiencia como actor y como futuro escritor de guiones cinematográficos. En este sentido, Russel Merritt⁴

²Nicholas Vardac, *Stage to Screen*, op. cit., p. 235.

³En algunos lugares, como en su texto “El teatro y el cine”, que el lector puede encontrar publicado en *Archivos de la Filmoteca*, nº 2, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Junio / Agosto 1989, Griffith, aun reconociendo su deuda con el mundo teatral (concretamente la tradición del teatro popular y el vaudeville), destaca las grandes diferencias entre ambos medios. Para él, el cine representa un nuevo medio de expresión capaz de superar todas las limitaciones del teatro.

⁴Ver el documentado artículo de Russel MERRITT: “Rescued from a Perilous Nest: D. W. Griffith’s Escape from Theatre into Film” en *Cinema Journal*, Vol. 21, nº 1, Otoño 1981. Merritt pone de relieve cómo incluso S. M. Eisenstein subestimó la importancia del teatro norteamericano, al

ha subrayado la procedencia teatral del método griffithiano. Las técnicas de construcción dramática que empleó en cine eran básicamente teatrales, con una puesta en escena que se apoyaba, en gran medida, en la construcción de los decorados y la presencia de objetos inanimados que reforzaban el dramatismo perseguido.

En efecto, uno de los aspectos que Griffith cuidó con más atención, desde sus inicios en la Biograph, fue la elaboración de la atmósfera dramática de la acción presentada, que en sus dos largometrajes más importantes -“The Birth of a Nation” e “Intolerance”- alcanza un desarrollo sobresaliente, como sucede con la filmación de las escenas⁵ de guerra en grandes espacios naturales entre federados y confederados en el primer caso, o con el ya famoso decorado espectacular del episodio babilónico, como ocurre en “Intolerance”. Sin duda, la decoración es uno de los recursos más efectivos utilizados por Griffith para obtener este dramatismo. De un modo sintético, y con el fin de realizar una exposición clara en el empleo de la decoración, cinco podrían ser las funciones y usos de este recurso.

1/ En primer lugar, la decoración es un recurso que permite a Griffith subrayar el **realismo** y, al tiempo, la **verosimilitud**, de la puesta en escena. En este sentido, los ejemplos en el corpus de films que tratamos son muy numerosos. En todos y cada uno de sus films existe una gran preocupación por la construcción de unos espacios realistas y creíbles para el espectador. Es una práctica habitual de Griffith comenzar sus films con una

atribuir muchas técnicas empleadas por Griffith a Dickens, cuando fueron en realidad tomadas de Ibsen y Sudermann, como sucede con la ambientación y construcción de decorados.

⁵Conservamos la terminología y distinción americana entre secuencia y escena, entendiendo por secuencia la unidad de acción -que se puede desarrollar a lo largo de diferentes espacios- y por escena la unidad espaciotemporal. En Europa, esta terminología ha sufrido una variación semántica importante, al entender la secuencia en términos de secuencia mecánica -unidad espaciotemporal-. Preferimos el término escena con el fin de no crear equívocos (era la expresión que utilizaba el propio Griffith) y además ser fieles al origen teatral en el empleo del término. Hablaremos, por tanto, de bloque narrativo, como unidad del relato que puede contener una o varias secuencias, que a su vez puede constar de una o varias escenas.

presentación del entorno de los personajes, del lugar donde viven y se desenvuelven, de la manera más directa posible al espectador. En "Hearts of the World", esta presentación verosímil del "decorado", es decir, del escenario donde transcurrirá la acción, se ve reforzada por la presencia del propio realizador y del presidente de Gran Bretaña, Lloyd George, que desea el éxito a Griffith en la producción de este importante film⁶, un modo de certificar, pues, la credibilidad de las imágenes que el espectador verá. El "efecto documental" que Griffith pretendía imprimir a este film bélico fue subrayado por la inclusión en el folleto de mano de la película, entregado al público durante su estreno, de un pequeño vocabulario de términos que explicaban la función y morfología de algunas armas⁷. A excepción de los decorados interiores que, generalmente, correspondían a decorados contruados en estudio, podemos destacar la preferencia de Griffith por los espacios abiertos, es decir, por los "decorados naturales". En este sentido, además de las escenas del frente de guerra en "Hearts of the World"⁸ o en "The Girl Who Stayed at Home"⁹, la mayor parte de películas del periodo

⁶La presentación de "Hearts of the World" corresponde a los seis primeros planos del film, entre los que se intercalan 5 extensos carteles en los que se insiste en el carácter documental de buena parte de las imágenes de la película. Este arranque de la película es anterior a los créditos.

⁷Ver nota 36 del capítulo quinto.

⁸Entre las numerosas escenas dedicadas a la mostración del frente de guerra, mediante Grandes Planos Generales (GPG) y el empleo de "caches" horizontales que buscan subrayar la espectacularidad de la imagen, podemos destacar aquella parte del film que relata la reconquista del territorio perdido por parte de los aliados frente al ejército alemán, que comienza en el cartel 123 y el plano 497, que casi se prolonga hasta el final de la película, cuando las fuerzas aliadas recuperan el control del pueblo donde viven nuestros protagonistas. Las escenas bélicas son intercaladas en la historia de la separación y reencuentro de Douglas Gordon y Marie, hasta el plano 1010 cuando comienza el epílogo del film. La abundancia de GPG es complementada con la presencia de numeroso planos de detalle de cañones, ametralladoras, tanques, granadas de mano, lanzagranadas, etc. En todo momento Griffith se preocupa en resaltar el carácter verídico de las imágenes, por ejemplo cuando tras mostrar un plano de detalle de cómo se carga un lanzagranadas en el plano 512, intercala el cartel nº 127 que dice así: "Lloyd George's answer: 'I will put them wheel to wheel until we pound Democracy's truth home!'".

⁹Las escenas de guerra son aquí menos extensas. Desde el plano 384 al 734, y de manera intercalada, el espectador puede contemplar las imágenes correspondientes a la lucha en el frente

tienen como decorados principales el entorno rural, una naturaleza que Griffith trata de mostrar de un modo directo, no exento de rasgos mitificadores. Así sucede con "A Romance of Happy Valley", donde los decorados exteriores "naturales" son las casas de Logan Jr. y de Jennie, el pueblo, la Iglesia y el arroyo que se encuentran en el "Valle Feliz"¹⁰. "True Heart Susie" también comienza mediante la presentación del entorno rural¹¹ donde viven Susie y William Jenkins. Igualmente "The Greatest Question"¹² y "Way Down East"¹³ desarrollan sus historias dramáticas en decorados naturales. Por otra parte, los decorados "artificiales" interiores son igualmente importantes y cumplen este principio realista y de verosimilitud, como el propio Griffith ha subrayado¹⁴.

de batalla. El cartel nº 100 que dice "America's legions in France", situado entre los planos 384 y 385, marca el inicio de esta parte del film.

¹⁰La presentación del marco natural donde se desarrollará la acción tiene lugar en el arranque del film, desde el plano 1 al 119, carteles 1 al 39. El orden de presentación comienza con la casa de los Sres. Logan (planos 1 al 27), a continuación el hogar de Jennie (planos 28 al 43), para finalizar con el encuentro de ambos con motivo de la reunión en la Iglesia, el sábado noche. El primer cartel del film subraya la importancia del espacio rural en el film, que dice así: "What better place for a romance than Old Kentucky, in the county of Make-Believe, on the Picke of Never-Was?".

¹¹Griffith comienza mostrando a William en un lugar tan familiar al público como es la escuela del pueblo, y un pintoresco rincón natural como el árbol donde William escribe, con su navaja, las iniciales SM y WR (planos 1 al 43, carteles 1-16). El primer cartel del film dice así: "Is real life interesting? Every incident of this story is taken from real life". De nuevo encontramos la preocupación expresa de Griffith por construir una historia realista y verosímil.

¹²Además de los decorados interiores de la casa de los Sres. Hilton y de los Sres. Caine, contruidos y filmados en estudio, la práctica totalidad de la acción transcurre en exteriores, en plena naturaleza.

¹³La película arranca en un pueblecito de Nueva Inglaterra donde vive la protagonista Anna Moore y su madre. A excepción de la primera parte del film que transcurre en la ciudad, cuando Anna va a casa de sus familiares -los Trémont- donde es víctima de la falta de escrúpulos de Lennox Sanderson (planos 23-436), el resto del film transcurre en la granja de los Bartlett y en los rápidos que se encuentran cerca, donde al final de la película asistimos al rescate de Anna por David (planos 1130-1275).

¹⁴D. W. Griffith en "Mal gusto de los interiores" en *Contracampo*, nº 9, Madrid, Febrero 1980, (texto escrito originalmente en septiembre de 1923), afirma que lo más importante a la hora de presentar espacios interiores es que éstos resulten creíbles y, por ello, llega a decir lo siguiente: "El

2/ El decorado, además, es un elemento que permite subrayar la **espectacularidad** de la puesta en escena. Siguiendo con los decorados naturales, cabe señalar que, en algunos casos, esta función del decorado es absolutamente prioritaria. En "The Idol Dancer" y en "The Love Flower"¹⁵, el entorno exótico de los mares del sur es un elemento que persigue captar la curiosidad e interés del espectador. Algo similar ocurre con los decorados naturales del único western del periodo realizado por Griffith, "Scarlet Days", donde aparecen espacios muy familiares al espectador (como el saloon, los grandes espacios abiertos, etc.), con un tratamiento igualmente espectacular, apoyado en el realismo de las localizaciones donde ha sido filmada la película¹⁶. Pero esta espectacularidad de la puesta en escena es también patente en la construcción de los decorados interiores, como en el caso de "Orphans of the Storm". Griffith construyó los decorados de la película íntegramente en sus estudios de Mamaroneck¹⁷, con unas dimensiones y costes sólo comparables a los de "Intolerance".

productor presenta los salones y otros interiores, tal como a las 'clases empobrecidas' les gusta creer que son las posesiones de los ricos. Si yo mostrase un hogar refinado, tal como concibo que debe ser, en el que la vida fluya con discreta belleza, perdería dinero" (p. 63).

¹⁵En ambos casos, el film comienza mediante unas escenas cotidianas que transcurren en estos parajes. "The Idol Dancer" comienza con la presentación de las actividades de pesca de los indígenas de la isla (planos 1 al 10 y carteles 1 al 6). "The Love Flower" nos presenta a estos indígenas preparando esponjas (planos 1-7) que serán utilizadas en la civilización, como nos recuerda el narrador en el cartel nº 5 que dice así: "Natives preparing sponges for tiled bathrooms of distant, luxurious lands".

¹⁶En efecto, "Scarlet Days" comienza con un cartel inicial en el que se dice "Pictured in the country of the Great gold strikes of '49". A continuación, en el cartel nº 2, se subraya que el relato del film se basa en hechos reales de la historia de la conquista del oeste, que algunos textos famosos recogen: "This story corroborates the old saying that truth is stranger than fiction -incidents being taken from actual episodes of those stirring days. We refer you to 'Reminiscences of a Range', by Horace Bell, H. C. Merwin's 'Bret Harte', or Hittell's 'History of California'".

¹⁷Entre los abundantes decorados que Griffith construyó para "Orphans of the Storm", y que supusieron un coste económico realmente notable en palabras de Gish, op. cit., destaca el palacio del Marqués de Praille, donde tiene lugar la primera fiesta, de carácter orgiástico, adonde lleva el Marqués a su secuestrada Henriette (planos 283-313 y 393-455). En estas escenas hay un cuidado especial por el atrezzo y el vestuario, con bastantes planos de detalle de la comida que se sirve en la cena como pollos asados en bandejas decoradas, botellas de champagne, una tarta con un motivo

3/ En tercer lugar, el empleo de los decorados permite una cómoda **contraposición** de espacios que se relaciona con el carácter dualista del relato griffithiano. Este dualismo se expresa, sobre todo, a través del montaje alternado que analizaremos en el próximo capítulo, y que se encuentra en todos los films estudiados. Entre los múltiples ejemplos que podríamos destacar, quizás “A Romance of Happy Valley” y “Way Down East” representan mejor la contraposición dualista de la que hablamos. “A Romance of Happy Valley” narra la historia de un muchacho, Logan Jr., que, cansado de la monotonía del pueblo, arde en deseos por triunfar en la vida, algo que sólo podrá conseguir en la ciudad (Nueva York). En este film, por tanto, asistimos a una contraposición de dos decorados: el del campo -lleno de luz, abierto, positivo- frente al urbano -sombrio, sórdido y reducido, negativo-. Lo mismo sucede con “Way Down East”, donde Anna Moore, chica inocente e ingenua conforme a su origen campesino, encuentra todas las dificultades en la ciudad, y será de nuevo en el medio rural donde recupere la paz y la comprensión. En ambos casos, la naturaleza adquiere un fuerza simbólica especial que nos remite a la tradición del melodrama teatral, espectáculo que nace con la revolución industrial y que muestra el “desgarramiento” del nuevo habitante de la ciudad, procedente del medio rural, que añora esta naturaleza¹⁸.

decorativo de hielo, etc. (planos 301-309). Otros decorados espectaculares son la plaza por donde deambulan hasta su encuentro Henriette y Louise, la Bastilla (aunque es la misma plaza, disimulada por la muchedumbre y por la utilización de unos “caches” verticales a cada lado que ocultan elementos que puedan ayudar al reconocimiento de este espacio), el Palacio del Conde de Linières, Prefecto de la policía de Paris (donde se muestra una sala llena de aristócratas con movimiento de travelling para subrayar el efecto espectacular -planos 50-52-), la gran sala donde se encuentra el tribunal de los “sans-culottes” y donde Danton y Robespierre hacen sus discursos (planos 1386-1704) y, por último, la plaza donde se halla la guillotina (que parece ser la misma que los otros dos casos anteriores). Otros detalles como las grandes puertas de la plaza donde está la guillotina, los carruajes, la Iglesia de Nôtre-Dame donde Jean Girard recoge a Louise, etc., contribuyen a reforzar este efecto espectacular.

¹⁸Este aspecto que Sarris subraya en su “Introducción” en Francesc Blanquer (ed.): *D. W. Griffith*, op. cit., p. 12, será tratado con mayor profundidad, ya no en términos de decorado sino de espacio - un concepto más amplio y potente-, en el capítulo séptimo.

4/En cuarto lugar, otra de las funciones que pueden ser atribuidas al decorado es el de servir para calificar a los personajes o las diferentes situaciones dramáticas. En efecto, el decorado aparece no como un mero añadido sino que forma parte, estrechamente, de la diégesis del relato. Especialmente cuidados son los decorados de "Broken Blossoms" y "Dream Street", ambos films rodados en estudio con unos decorados mayoritariamente contruidos *ex profeso*, con el fin de obtener la atmósfera dramática del barrio londinense de Limehouse. Aunque la mayoría de decorados de las películas de Griffith siguen el principio de espacialidad vigente en el teatro popular norteamericano (es decir, basado en una puesta en escena con unos decorados reales, tridimensionales), los de estos dos films recuperan viejas técnicas teatrales en la construcción de decorados, basadas en pintar diferentes secciones de algunos escenarios¹⁹. De este modo, Griffith contrató para el diseño de los decorados de "Broken Blossoms" a un pintor inglés, George Baker, para que realizara unas acuarelas de estilo victoriano, que posteriormente determinó el tratamiento plástico de la imagen de este film. Según Arthur Lennig, una de las primeras imágenes rodadas para el film fue la del puerto natal de Cheng Huan que corresponde a un fondo pintado y una pagoda móvil, una movilidad que confiere realismo a la imagen²⁰. El difuminado (*soft*) de la imagen hace difícil la identificación de esta imagen con una pintura. Otra de las imágenes recurrentes del film donde Griffith se sirvió de la misma técnica es la que corresponde al templo budista en el que vemos a un monje que toca una

¹⁹Nicholas Vardac, en su obra citada, afirma que era frecuente entre los productores teatrales contar con la colaboración de pintores (generalmente retratistas y paisajistas) importantes, con el fin de obtener el mayor realismo posible en la puesta en escena. Así pues, Henry Irving, por ejemplo, contrató pintores como T. W. Hall, Hawes Craven, Joseph Harker, Walter Hann, William Telbin, etc., e incluso arqueólogos-historiadores como James Knowles o Alexander Murray, siempre con el fin de conseguir un realismo fotográfico.

²⁰Ver el artículo de Arthur Lennig: "Broken Blossoms: D. W. Griffith and the Making of an Unconventional Masterpiece" en *Film Journal*, op. cit., p. 3, donde Lennig recoge el testimonio de Karl Brown. Nos referimos a los planos 1 (que en vez de una pagoda muestra un carguero con sus chimeneas) -virado en azul-, el plano 50 -también en azul-, el 86 -sin virar- y el 614 (con unos veleros o pagodas que cruzan el encuadre) -virado en azul-.

campana, y en cuyo fondo hay una pagoda²¹. En "Dream Street", Griffith quiso repetir la misma fórmula que le había reportado buenos resultados en "Broken Blossoms". También en este caso Griffith juega con la alternancia de decorados pintados y contruados. Además de las calles de Londres, el interior de las casas de los hermanos Spike y Billy Mc Fadden, la casa de Gypsy, el interior del teatro -un music-hall- donde baila Gypsy, etc., llama la atención un gran plano general que aparece al principio y al final del film, en el que vemos la ciudad de Londres bajo un cielo estrellado²². Las fuerzas positivas y negativas que pueblan el Limehouse londinense están representadas, de un modo literal, por la presencia de dos figuras contrapuestas: el predicador que deambula por las calles tratando de inspirar buenos pensamientos en nuestros protagonistas y el violinista que, por el contrario, intenta despertar sus bajas pasiones²³. La larga secuencia final de

²¹Nos referimos a los planos 25 y 613 de "Broken Blossoms", ambos virados en malva / azulado y verde, respectivamente.

²²Nos referimos a los planos nº 1, que viene precedido del cartel nº 2 que dice "Dream Street -Some may say London --Limehouse, Poplar or High Street --but we do not claim any of these. Our people are dream people who look from wistful windows or walk with visions on the Street of Dreams" (estableciendo así un paralelismo entre la pantalla cinematográfica que es entendida como un ventana a través de la cual se nos muestra la realidad -de nuevo, hay un marcado énfasis en el realismo y la verosimilitud de la puesta en escena), los planos 192-193 de Londres con el Big Beng al fondo, el plano 509, el nº 698-699 (en los que aparece el puente de Londres) y el plano final de la película, el nº 1366. Se trata, sin duda, de una composición pictórica en la que se combinan elementos "reales" que tienen un volumen y ocupan un espacio -la maqueta de Londres- y el cielo estrellado -pintado-, cuya combinación, con una fotografía difuminada, puede simular una vista general por la noche que crea, además, un efecto expresivo conforme al carácter alegórico del relato.

²³Entre las diferentes apariciones de ambas figuras a lo largo del film, podemos destacar la siguiente: una que corresponde al plano nº 130, en el que vemos al predicador en las calles, en plano medio corto (PMC), al que le sigue el plano nº 131, donde se muestra a Jesucristo y sus discípulos, como una imagen difuminada (soft) que contiene elementos pictóricos en el decorado para subrayar su fuerza plástica; asimismo, el violinista hace su aparición entre los planos 162-191, donde lo vemos tocando el violín, que va a provocar malos pensamientos en Spike, pretendiente de Gypsy. En este extenso fragmento, aparecen varios planos intercalados de imágenes correspondientes a escenas terroríficas: es el caso de los planos nº 166 y 168 -el violinista en el infierno-, nº 167 -PM del diablo y el violinista, nº 172 -PG de una muchedumbre en el infierno- y nº 175 -en el que vemos un hombre primitivo que golpea a otros hombres en una cueva, y que va precedido del cartel nº 33 que dice: "Selfishness --father of Brutality, Hatred, War"- . En todos estos planos podemos observar una profusa utilización de elementos decorativos pintados que persiguen

“Way Down East” en la que nuestra protagonista Anna Moore sale huyendo de casa de los Bartlett transcurre en medio de una fuerte tormenta de nieve, cuyo color blanco puede interpretarse como “transposición metafórica de la pureza del personaje”²⁴.

5/ Finalmente, y a modo de recapitulación de las anteriores funciones, los decorados de los films de Griffith están concebidos para favorecer una rápida y fácil **legibilidad y visibilidad** para el espectador. Los objetos del atrezzo y los decorados están dispuestos en la escena de tal modo que el público pueda identificar rápidamente en qué espacio se sitúa la acción en todo momento. Por otra parte, la profundidad de campo contribuye a reforzar el realismo de la imagen y a hacer más visibles estos decorados²⁵. En este sentido, los decorados -el espacio, desde una perspectiva más amplia- parecen ser muchas veces los verdaderos protagonistas del film. De este modo, como observa Barthélémy Amengual, la utilización-mostración del decorado vacío (filmado antes de la entrada e incluso después de la salida de los personajes) sugiere un reforzamiento del realismo y, al mismo tiempo, una cierta vinculación de esta puesta en escena fílmica con las prácticas teatrales²⁶.

Todas las funciones de los decorados que hemos enumerado a lo largo de las páginas anteriores -realismo y verosimilitud, espectacularidad, contraposición simbólica de los espacios, calificación de personajes y

crear un fuerte impacto visual en el espectador, en muy poco tiempo (se trata de planos muy cortos, temporalmente hablando, que casi parecen “flashes”).

²⁴Román GUBERN: “Contribution à une lecture de l’iconographie griffithienne” en J. Mottet (ed.): *David Wark Griffith*, Paris, L’Harmattan, 1984, p. 121.

²⁵Prestaremos más atención a este aspecto en el epígrafe 6.4. de este capítulo.

²⁶Barthélémy AMENGUAL: “Griffith d’avant le gros-plan” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 17, Diciembre 1975, p. 45. Los ejemplos textuales de este recurso son realmente muy numerosos en todos los films del periodo que estudiamos. Por razones obvias, en el laborioso découpage de las doce películas que hemos analizado no hemos cronometrado además la duración de los planos. Sin embargo, tenemos una experiencia muy nítida sobre este hecho que queremos corroborar.

situaciones dramáticas y legibilidad / visibilidad del espacio representado-pivotan sobre la clara voluntad de favorecer el **reconocimiento estructural** de los diferentes espacios. Sin embargo, los decorados deben ser relacionados con las técnicas de iluminación, que también facilitan la reconocibilidad de la que hablamos, y que, a menudo, imprimen el carácter expresivo y significativo de la decoración, en uno u otro sentido.

6.2. Técnicas de iluminación empleadas.

Las técnicas de iluminación utilizadas por Griffith tienen una procedencia en gran parte teatral, como sucedía con las de construcción y ambientación de decorados. Contrariamente a lo que podría pensarse en un principio, las técnicas de iluminación empleadas hacia finales de los años diez estaban ya bastante depuradas. Existían los medios suficientes y las condiciones tecnológicas para poder trabajar, indistintamente, en exteriores o en estudios cerrados. Es cierto que hasta 1916 la película ortocromática empleada era muy lenta (poco sensible), por lo que era necesario emplear fuentes iluminantes de gran potencia²⁷. En el periodo que nosotros estudiamos, más tardío, estos problemas habían sido superados mediante la utilización de emulsiones, también ortocromáticas, más sensibles. Las fuentes de luz más frecuentes que fueron empleadas por los colaboradores de Griffith en la fotografía -Bitzer y Sartov, como responsables de la fotografía, y Brown, como cámara- eran diversas: la más usual, la luz natural del día, muchas veces controlada mediante difusores de tela que actuaban como reflectores y podían ayudar a crear una luz de relleno; lámparas de arco voltaico y carbón que proporcionaban una fuerte luz direccional; lámparas de vapor de mercurio que ofrecían una luz difusa y, finalmente, pequeños focos direccionales que, mediante conos, iluminaban

²⁷JACOBS, Lea: "David Belasco, Cecil B. DeMille et l'éclairage `à la Lasky'" en *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, nº 2, Paris, La Cinémathèque Française, Editions Yellow Now, Noviembre 1992, p. 71.

puntualmente áreas de la escena o detalles que pudieran interesar, y que también podían servir para la iluminación trasera (*back-lighting*)²⁸.

De este modo, podemos observar, a través del testimonio de Brown, la utilización de un esquema de iluminación que corresponde básicamente a los empleados habitualmente por el cine hollywoodiense o por la televisión actual, y que se basa en tres parámetros en la iluminación de la escena, válido en exteriores o en estudio: una luz principal que ilumina la escena o los actores, una luz de relleno que amortigua las sombras creadas por la luz principal y unos contraluces que tienen por objeto crear volumen y dar relieve a los objetos y actores que se hallan en el espacio. Este esquema básico de iluminación busca reproducir el modelo de iluminación solar que generalmente es entendido por el público como más “real”. En efecto, se trata de un modelo de iluminación que subraya el **realismo** y la **verosimilitud** de la puesta en escena y la **legibilidad / visibilidad** del espacio representado, en consonancia con la filosofía que rige la construcción de los decorados, la disposición del atrezzo, etc. La iluminación, pues, se presenta como un nuevo elemento neutro de la puesta en escena. A excepción de “Broken Blossoms”, “Dream Street” -rodadas íntegramente en estudio- y de algunos pasajes concretos que hemos podido hallar en las restantes películas, este es el esquema de iluminación empleado en casi todas las escenas²⁹ (mayoritariamente también en los dos films rodados en estudio, aunque con mayor número de excepciones que trataremos un poco más adelante, en este mismo epígrafe).

²⁸Karl BROWN: “El gran D. W.” en F. Blanquer (ed.): *D. W. Griffith*, op. cit., p. 54.

²⁹En algunas películas, la iluminación “neutra” está al servicio de facilitar la visión del espacio representado que muchas veces es el verdadero protagonista del film. Es el caso de “Scarlet Days”, donde el paisaje adquiere un valor fundamental para el reconocimiento de las coordenadas del western o de “The Idol Dancer” y “The Love Flower”, películas cuyo reclamo fundamental es el paisaje exótico donde se sitúa la acción. Obviamente, los espacios presentados en las tres películas son mayoritariamente exteriores.

No debemos perder de vista, sin embargo, que esta utilización del esquema, hoy “clásico”, de tres puntos de luz, tiene un claro carácter convencional, cuyos orígenes se remontan a las técnicas de iluminación empleadas en el medio teatral. En este sentido, es conveniente recordar que hasta 1880, la mayor parte de teatros de Europa y los U.S.A. estaban equipados con sistemas de iluminación de gas. Este tipo de fuente iluminante era débil pero rica en matices de luz-sombra y, además, como señalan Nicholas Vardac³⁰ y Peter Baxter³¹, se había erigido en el modelo de la puesta en escena “realista”, tal y como creían público y productores. Durante el último cuarto del siglo pasado, va a tener lugar una fuerte transformación de los sistemas de iluminación, dando paso al empleo de la luz eléctrica, un tipo de fuente iluminante muy brillante que, debido a su capacidad para mostrar mayor número de detalles de la escena, se convirtió en un dispositivo que podía poner en peligro las convenciones del realismo de la puesta en escena teatral. Los fondos -normalmente pintados, es decir, bi-dimensionales-, con la introducción de la luz eléctrica, crearon un fuerte contraste con el atrezzo y los actores -que ocupaban un espacio tridimensional en la escena-. Peter Baxter subraya la existencia de dos soluciones diferenciadas ante la nueva situación planteada: por un lado, la que representa David Belasco y que corresponde a un tipo de teatro artístico, en el que hay una conversión de la escena bidimensional en costosos escenarios tridimensionales, reconstrucciones sólidas del espacio supuesto, una solución heredera del naturalismo; por otro lado, la representada por el teatro comercial norteamericano, cuyos máximos exponentes son algunos productores como Appia y Craig, que reemplazan los decorados pintados por decorados estilizados en los que la propia iluminación instituye un mundo en función del “volumen” de la interpretación del actor, “dramática y no empática”³², una extensión en tres dimensiones de la presencia del

³⁰Nicholas Vardac, op. cit.

³¹Peter BAXTER: “On the History and Ideology of Film Lighting” en *Screen*, Vol. 16, nº 3, Otoño 1975.

³²Ibid, p. 87.

actor. En opinión de Baxter, la primera tendencia será continuada, en cine, por Cecil B. DeMille³³, mientras que la segunda estará representada por Porter y D. W. Griffith³⁴. Por su parte, Lea Jacobs sugiere que a finales de los años diez existen dos modelos de iluminación claramente contrapuestos en franca oposición: por un lado, el modelo de iluminación del tardío cine clásico (situado bien entrados los años veinte) donde la luz es casi siempre un elemento neutro de la puesta en escena y, por otro, el modelo de integración de los efectos de luz en la narración, donde cabe situar el planteamiento de DeMille.

Sin embargo, a tenor del corpus de films de Griffith que hemos analizado, hay que señalar que esta doble tendencia puede verse representada en la obra de nuestro autor. Efectivamente, como decíamos más arriba, en la mayoría de las escenas de los films analizados podemos constatar el empleo de la iluminación como **elemento neutro**. Sin embargo, la otra tendencia representada por Belasco y DeMille también puede ser rastreada en la producción fílmica que analizamos. Así, Karl Brown señala que Griffith contrató para "Hearts of the World" un escenógrafo que había trabajado mucho en teatro, Charles Baker, para el diseño y construcción de los espacios interiores que habían de aparecer en el film, principalmente los interiores de las granjas de los padres de Marie y Douglas. La iluminación

³³Debemos recordar, en este punto, la estrecha relación existente entre David Belasco y Cecil B. DeMille. En efecto, Belasco estuvo muy unido a la familia DeMille (en concreto con su padre, con quien llegó, incluso, a escribir una obra de teatro). Cecil B. DeMille hizo suyas algunas técnicas de iluminación de Belasco que buscaban explotar con fines expresivos el empleo de fuertes efectos visuales creados mediante esta iluminación. DeMille, como Belasco, utilizaba la iluminación como elemento que evoluciona a lo largo del relato, con un alto grado de motivación. De este modo, los cambios de luz estarán siempre cuidadosamente justificados por el desarrollo de la acción dramática. A diferencia de Griffith, en DeMille son frecuentes los cambios de luz en el mismo plano, llegando a un uso a veces violento, con el fin de crear impresiones fuertes en el público que puntúan así e intensifican una determinada situación dramática. Esta técnica de iluminación llegó a ser identificada por la audiencia y entre los propios trabajadores de la industria cinematográfica como el sistema de iluminación "a la Lasky" o "a la Rembrandt", lo que confirma el carácter artificioso y la voluntad deliberada de crear efectos visuales espectaculares. Ver artículo de Lea Jacobs, op. cit., pp. 78-79.

³⁴Ibid., p. 99.

del decorado fue complementada mediante el pintado de ciertas partes de la escena (como se hacía en teatro) que debían aparecer completamente oscuras, con el fin de que dicho espacio pareciera más real³⁵, creando así una atmósfera dramática envolvente, creíble para el público. Esto mismo sucede en otros films de Griffith, de modo notable en “Broken Blossoms” y “Dream Street”, films rodados íntegramente en estudio, lo que obligaba a emplear continuamente una iluminación artificial. Como es sabido, en ambas películas, Griffith pretendía construir la atmósfera del Limehouse londinense. También en “Broken Blossoms” Griffith contó con la colaboración de un pintor, Charles Baker³⁶, que se ocupó del diseño de los escenarios del film. El soft-focus empleado en la película, técnica que ya fue empleada en “A Romance in Happy Valley”, constituía una interpretación fotográfica de las acuarelas de Baker. Sartov también fotografió el ambiente de las calles de Limehouse en “Dream Street”, con peor fortuna. En este film destaca, sin embargo, las imágenes casi oníricas de las visiones que provocan en los transeuntes el violinista y el predicador, del infierno y de algunas escenas bíblicas, respectivamente³⁷.

Hendrick Sartov, encargado de los efectos especiales y de la fotografía de los primeros planos en ambas películas (y que había sido el fotógrafo retratista de Lillian Gish), se sirvió de las aberraciones ópticas de las lentes para crear una imagen desenfocada. Para la realización de los primeros

³⁵Esta información es ofrecida por Karl Brown en su autobiografía, op. cit., p. 191. Como principales interiores donde ha podido ser empleada esta técnica mixta, podemos citar los interiores de la casa de los padres de Douglas y Marie, la sala donde se encuentran los oficiales alemanes, supuestamente, en el cuartel general, el interior del refugio donde se ocultan los habitantes del pueblo y algunas estancias que corresponden a la cantina del pueblo (cocina, pasillo que comunica cocina y comedor, o la habitación del piso de arriba en la que se encuentran los dos protagonistas y donde Douglas lucha con Von Strohom).

³⁶Y que Arthur Lennig llama George Baker, en su artículo “Broken Blossoms : D. W. Griffith and the Making of an Unconventional Masterpiece” en *Film Journal*, op. cit.

³⁷Nos referimos a los planos 131, 172 y 175, de los que hemos hablado al analizar los decorados. La iluminación aquí refuerza una atmósfera extraña que rompe con la empleada en el resto del film, subrayada por los efectos pictóricos utilizados en el fondo del decorado.

planos, Sartov y Bitzer empleaban teleobjetivos y luces muy direccionales³⁸ para iluminar el rostro de los actores: con la combinación de ambas técnicas, el efecto visual que se conseguía era el de una máxima separación del personaje respecto al fondo de la escena. Esta técnica en la filmación de los primeros planos había sido utilizada anteriormente por Billy Bitzer, prácticamente desde sus comienzos con Griffith en la Biograph (si bien, a finales de los diez, las fuentes iluminantes, emulsiones y ópticas eran de mucha mejor calidad³⁹). Para el público actual, el empleo de esta técnica de rodaje de los primeros planos constituye una discontinuidad importante en el campo de la iluminación (lo que hoy llamamos “fallo de *raccord* de iluminación”), que se relaciona con la línea Belasco-DeMille. Sin embargo, considerar esta ruptura entre la iluminación “neutra” que aparece en los GPG, PG y PC, y la iluminación “marcada” de los PP y PPP como un “fallo de *raccord* de iluminación” es practicar el teleologismo que, con anterioridad, hemos criticado intensamente. Conviene, por el contrario, entender el empleo de esta iluminación “marcada” y rupturista como un reforzamiento de la función expresiva del primer plano y, de manera general, como un modo de subrayar el dramatismo de una reacción del personaje o del momento narrativo. De este modo, en “Hearts of the World”, al principio del film, cuando se produce la situación equívoca en la que Marie cree que Douglas está enamorado de la Entrometida, y no de ella,

³⁸Ibid., p. 3.

³⁹John Pruit destaca un hecho que hoy nos puede parecer (y es) sorprendente: los cámaras no dispusieron hasta muy tarde (bien entrados los años veinte) de instrumentos para la medición de la luz. De este modo, los cámaras y fotógrafos de cine debían calcular “a ojo” la exposición adecuada, para lo cual era necesario tener una larga experiencia y conocer muy bien las diferentes condiciones de luz que podían darse. Ver John PRUIT “I film Biograph 1908-1910: Fotografia e illuminazione” en *Griffithiana*, nº 5-6, Genova, Marzo-Abril 1980. Otro de los problemas frecuente era el de la baja velocidad de obturación de las cámaras, a 16 o 18 fotogramas por segundo (hoy es de 48 exposiciones por segundo), que en los movimientos de cámara hacía más patente el parpadeo de las imágenes (este parpadeo *-flicker-* de las imágenes fue superado mediante la multiplicación del número de exposiciones por segundo). Como señala Peter Baxter, haciéndose eco del testimonio de Brown, la baja velocidad de obturación de las cámaras hacía casi imposible el empleo de fuentes iluminantes en corriente alterna, lo que obligó a Griffith y Bitzer a utilizar generadores de corriente continua con las nuevas lámparas de arco de los hermanos Kliegl y las lámparas de vapor de mercurio de Cooper-Hewitt, luces muy empleadas en los años veinte. Op. cit, p. 91.

hay un primer plano de Marie, con un luz direccional muy marcada y un “cache” circular, que destaca aun más el rostro de la protagonista, que tiene por objeto subrayar la reacción de malestar y sorpresa de Marie, su desengaño⁴⁰. Igualmente, en la escena correspondiente al encuentro de Marie (que lleva consigo su vestido nupcial, entre sus brazos) con Douglas, cuando éste ha caído herido en el campo de batalla y Marie lo cree muerto, recibe este mismo tratamiento “expresivo” en la iluminación⁴¹ que tiene por objeto subrayar el desgarró interior de la protagonista. En uno de los momentos más importantes del film, cuando los protagonistas se reencuentran, Griffith emplea esta misma técnica de insertar un primerísimo primer plano (PPP) de Marie, en el que vemos cómo “la felicidad ilumina su rostro” ante la visión de su amado⁴². Finalmente, el último plano del film⁴³ constituye una buena muestra del antinaturalismo en el tratamiento de algunas imágenes, donde Griffith sacrifica el realismo en beneficio del golpe visual efectista. Se trata de un PML de los dos protagonistas apareciendo sobre un fondo oscuro y portando dos pequeñas banderas norteamericanas en sus manos. Poco antes del final del plano, una luz desde arriba pintada, en sobreimpresión, baña con su luz ambas figuras. Asistimos, de nuevo, al empleo de una

⁴⁰Este momento corresponde a los planos 100-108, carteles 30-31. El primer plano de Marie es el plano 104 que subraya la acción de dirigir la mirada hacia Douglas y la Entrometida, que no la han visto a ella.

⁴¹Nos referimos a los planos 410-415. El plano 412 (PG de Marie en el campo de batalla) posee un tratamiento en la iluminación absolutamente diferente a los otros, rompiendo así completamente con la anterior representación de este espacio. Esta imagen, casi onírica, nos muestra un paisaje muy oscuro (a diferencia de los restantes, donde aparece el mismo espacio con la iluminación “neutra” a la que hemos aludido), con una fuerte niebla, y a la protagonista que camina va deambulando por este lugar como si estuviera “fuera de sí”.

⁴²Esta escena corresponde a los planos 652-678. El PPP de Marie es el 655, en el que el fondo no es perceptible y hay una fuerte iluminación direccional desde abajo. En esta misma escena, hay un PM de Von Strohom, el antagonista del film, donde también hay una clara ruptura en el empleo de la iluminación, y que consigue subrayar cómo la “amenaza” a su relación aún no ha desaparecido (plano 660).

⁴³Se trata del plano 1040 del film.

técnica de iluminación (si puede recibir ese nombre) que tiene un claro carácter abstracto y que remite a la iconografía religiosa.

En otras ocasiones, la utilización de una iluminación forzada tiene por objeto multiplicar la tensión dramática. En “Broken Blossoms”, asistimos a un fuerte contraste en el empleo de la iluminación de los PC, PG y PS frente a los PPP, PP y PM. En las diferentes escenas en las que tiene lugar la última paliza que Battling Burrows propina a su hija Lucy y el enfrentamiento entre Cheng Huan y Battling Burrows, hay una abundancia de planos cortos, con una iluminación fuertemente marcada, que enfatiza la tensión y violencia física entre los personajes⁴⁴. En “True Heart Susie”, también al final del film, William Jenkins va al encuentro de Susie, le declara su amor y le confiesa conocer todo lo sucedido (que Susie era quien le había sufragado los gastos de sus estudios y que su esposa, Bettina, era una mujer frívola). El espectador descubre la presencia de William, que ha ido a ver a Susie, a través de la sombra de William que se proyecta sobre el exterior de la casa. Esta técnica consigue subrayar la tensión y crear una pequeña dilación en la resolución feliz de la película⁴⁵. Cuando muere la madre de Nellie, al principio de “The Greatest Question”, asistimos a una escena en la que unos vecinos y un doctor han acudido en su ayuda. El dramatismo es reforzado mediante el empleo de una iluminación desde abajo en el que vemos a todos en actitud apesadumbrada⁴⁶. Lo mismo

⁴⁴Nos referimos concretamente a los planos 493-511, 518-522, 524-532, 534-541 y 552-575. Destacan los PP de Battling Burrows, que corresponde a los planos 510, 538, 560 y 562; el nº 498, PP de Cheng y el PP de Lucy, nº 529. Como podemos apreciar, el mayor número de PP corresponde a Battling, unos planos visualmente más agresivos y efectistas que los de los protagonistas.

⁴⁵Se trata de los planos 814 al 827, carteles 143-146. Los planos en los que podemos ver esta sombra proyectada de William son los 816, 820 y 824. Este plano es un PG del exterior de la casa, en el que vemos a la izquierda del encuadre una ventana, a través de la cual aparece sentada Susie llorando. En la parte derecha de la imagen, vemos una sombra que va adquiriendo mayor presencia hasta llegar a 824, en que ocupa todo el espacio de la derecha del encuadre. El plano 825 nos revela (aunque se puede prever fácilmente) que esta sombra correspondía a William.

⁴⁶Plano 99, que consiste en un plano de conjunto de vecinos (los Hilton), doctor y Susie en el interior del carromato donde vivían Nellie y su madre.

sucede con la escena de la pelea de Nellie con los Sres. Cain, en que hay un buen número de PP de los tres personajes con una iluminación similar⁴⁷. Finalmente, en una de las escenas más dramáticas de “Way Down East”, en concreto la que corresponde a la confesión de Anna Moore de su pasado con Lennox Sanderson ante éste y la familia Bartlett en la granja, justo antes de la conocida secuencia final del film en río helado, cuando Anna comienza su relato de los hechos, hay un PP intercalado de Lennox con una iluminación desde abajo que aquí sirve para subrayar la maldad de este personaje⁴⁸.

Como conclusión, podemos destacar la existencia de las dos tendencias en el estilo de iluminación que se hallan presentes en las películas analizadas de Griffith. Por un lado, un tipo de iluminación, llamado erróneamente “neutra” ya que persigue subrayar el realismo y la verosimilitud de la puesta en escena. Por otro, una técnica de iluminación que pretende crear golpes de efecto visuales, a menudo muy pictoricista, con la que se califican personajes y situaciones dramáticas. Estos recursos apuntan hacia la integración de los efectos de luz en la narración, lo que debe ponerse en relación, a nuestro entender, con lo que hemos denominado el “cine de integración narrativa”, es decir, con un modo de representación sensiblemente distinto al clásico, en el que la iluminación no está sometida a cambios bruscos de continuidad “plástica”. Pero esta integración de recursos estilísticos también puede constatarse en otros elementos como la caracterización física del personaje.

⁴⁷Ver planos 712 (PPC de Cain, que pretendía abusar de Nellie), 713 (PPC de Sra Cain, con expresión desencajada) y 714 (PP casi PMC de Nellie, con el rostro mostrando pánico).

⁴⁸Esta escena se sitúa entre los planos 1072-1123, carteles 168-175. Este PP de Lennox con fondo negro y una fuerte luz desde abajo que trasforma las facciones suaves de su rostro en duras y siniestras corresponde al plano nº 1103.

6.3. La caracterización física del personaje.

Hemos apuntado la enorme importancia que tenía, para Griffith, definir de un modo claro al personaje, ya que sobre éste pivota el propio desarrollo de la estructura narrativa del film. D. W. Griffith creía que el actor de cine debía reunir una serie de condiciones: ser “fotogénico” y tener “alma”, es decir, “una gran personalidad, sentimientos auténticos y habilidad para representarlos frente a la cámara”⁴⁹. Sin embargo, en la práctica, los actores y actrices de Griffith responden a unas condiciones y características físicas que están en consonancia con los rasgos de los personajes. Desde sus comienzos en la Biograph hasta los films que ahora estudiamos, Griffith contaba con grupos de actores que aparecían regularmente en sus películas⁵⁰.

Como ponen de relieve numerosos estudios, el papel al que más atención le prestaba era el de la protagonista femenina. Lillian Gish es protagonista de “Hearts of the World”, “The Great Love”, “The Greatest Thing in Life”, “A Romance in Happy Valley”, “Broken Blossoms”, “True Heart Susie”, “The Greatest Question”, “Way Down East” y “Orphans of the Storm”. Carol Dempster interpretó el papel principal en “The Girl Who Stayed at Home”, “Scarlet Days”, “The Love Flower” y “Dream Street”, mientras que Clarine Seymour sólo lo hizo en “The Idol Dancer”. El papel protagonista masculino fue repartido, en una proporción similar, entre Bobby Harroñ -“Hearts of the World”, “The Great Love”, “The Greatest Thing of Life”, “A Romance in Happy Valley”, “The Girl Who Stayed at Home”, “True Heart Susie” y “The Greatest Question”- y Richard Barthelmess -“The Girl Who Stayed at Home”, “Broken Blossoms”,

⁴⁹D. W. GRIFFITH: “Lo que exijo a las estrellas del cine” en *Contracampo*, nº 9, Madrid, Febrero 1980, p. 61.

⁵⁰Valérie DUGALE: “Actrices et heroïnes” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 17, Toulouse, Diciembre 1975. Dugale afirma que el éxito de los actores y actrices dependía de su fisionomía, de tal modo que cada miembro de la “compañía” de Griffith interpretaba el mismo rol repetidamente en sus diferentes películas. (p. 57)

“Scarlet Days”, “The Idol Dancer”, “The Love Flower” y “Way Down East”-. En ambos tipos de papeles, las condiciones físicas del actor son determinantes para la construcción del personaje y del relato en general. De este modo, como señalan Naremore⁵¹, Gubern⁵², Viviani⁵³ y Flitterman-Lewis⁵⁴, Lillian Gish responde claramente al ideal arquetípico de la mujer en el mundo anglosajón en la era victoriana, de una mujer blanca, rubia, de ojos claros, cuyos rasgos apuntan a una pureza virginal (ideal W.A.S.P.). La mujer aparece como víctima femenina frágil, inocente e indefensa, como la encarnación física de la pureza y el Bien. El protagonista masculino -como Robert Harron o Richard Barthelmess- es alto y bien parecido. Los antagonistas suelen responder al modelo de macho fálico y brutal, uno de cuyos ejemplos más llamativos es el de Battling Burrows en “Broken Blossoms”, deforme incluso físicamente (pensemos en su oreja derecha), interpretado por Donald Crisp. Algo similar ocurre con otros personajes negativos como Von Strohom (George Siegmann) en “Hearts of the World”, con Turnverein Terror (Edward Peil), oficial alemán, en “The Girl Who Stayed at Home”, con el extranjero (George Fawcett) de “True Heart Susie”, King Bagley (Walter Long) en “Scarlet Days”, el jefe Wando (Walter James) en “The Idol Dancer”, el violinista (Morgan Wallace) de “Dream Street” o con Jacques-Forget-Not (Leslie King) de “Orphans of the Storm”, cuyos rostros y aspecto físico resultan bastante desagradables. Así pues, podemos hablar de la utilización de unos modelos iconográficos, a nivel de caracterización física de los personajes, que son bastante estables y que, además, se van a repetir casi “machaconamente”, hasta la saciedad.

⁵¹James NAREMORE: “True Heart Susie and the Art of Lillian Gish” en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, nº 1, Invierno 1981.

⁵²Román GUBERN: “Contribution à une lecture de l’iconographie griffithienne” en J. Mottet (ed.): *David Wark Griffith*, Paris, L’Harmattan, 1984.

⁵³Christian VIVIANI: “David Wark Griffith et ses acteurs” en *Positif*, nº 265, Marzo 1983.

⁵⁴Sandy FLITTERMAN-LEWIS: “The Blossom and the Bole: Narrative and Visual Spectacle in Early Film Melodrama”. Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, Julio 1992.

Esta confluencia de elementos nos permite hablar de la existencia de una segunda **estructura de reconocimiento, actancial** o de **personajes**⁵⁵.

Para la realización de esta caracterización física va a ser decisivo el empleo de un vestuario y maquillaje adecuados. Como afirma Dugale⁵⁶, el vestuario subraya las características de los personajes. Las jóvenes heroínas de los films de Griffith suelen llevar vestidos sofisticados de tonos claros y tonos pastel, frente a los oscuros que eran los que llevaban los personajes negativos. El maquillaje, por su parte, contribuye a reforzar la expresión del actor / actriz en los primeros planos, en particular los ojos, auténticas “ventanas del alma”⁵⁷.

Finalmente, conviene destacar asimismo otro parámetro fundamental íntimamente relacionado con la caracterización física del personaje: la técnica de interpretación actuarial que Griffith desarrolló con sus actores. Como ya hemos comentado al hablar del sistema de producción griffithiano, Griffith solía contar a los actores el argumento de la escena, tras lo cual se improvisaba la interpretación varias veces, hasta que ésta resultaba del agrado del director, y posteriormente se rodaba de un tirón sin repetir prácticamente las tomas⁵⁸. Esta técnica de interpretación está emparentada, sin duda, con las técnicas del melodrama teatral y las de la pantomima, donde la gestualidad, el movimiento del cuerpo y la expresión del rostro debían registrar claramente los sentimientos “internos” del personaje. En este sentido, el primer plano viene a representar el espacio más idóneo donde mostrar estos sentimientos⁵⁹, pero también constituye el lugar donde

⁵⁵Hablaremos de esta estructura de reconocimiento con más detalle en el próximo capítulo octavo.

⁵⁶Op. cit., p. 57.

⁵⁷Dugale, op. cit., p. 56.

⁵⁸Testimonio ofrecido por Mary Pickford, recogido en el texto de F. Blanquer (ed.): *D. W. Griffith*, op. cit., p. 58.

⁵⁹Jean-Loup BOURGET recoge, en “Griffith, Welles et le mélodrame” en *Positif*, nº 265, Marzo 1983, unas declaraciones muy inteligentes del realizador Josef Von Sternberg, en las que éste

se cristaliza el espectáculo del sufrimiento de la mujer, los efectos de la violencia ejercida contra ella, su sexualidad, etc. Así pues, la construcción plástica de la imagen de la mujer girará en torno a su centramiento compositivo, estableciendo, de este modo, una equivalencia entre visión y deseo de personajes y espectadores, lo que se relaciona con las técnicas compositivas empleadas por Griffith.

6.4. La composición del encuadre.

Como hemos señalado al principio de este capítulo, la composición del encuadre debe ser considerada como un elemento propiamente fílmico donde, de algún modo, confluyen los aspectos tratados anteriormente, es decir, decoración, iluminación, atrezzo, vestuario y maquillaje. De esta forma, el encuadre se muestra como una superficie que presenta una determinada organización. Vamos a destacar, entre otras cuestiones, dos principios de organización del encuadre que permiten describir el sistema de representación griffithiano (SRG): nos referimos al principio de centralidad compositiva y la profundidad de campo.

Si hay un principio compositivo que define claramente la estrategia de la puesta en escena griffithiana éste es el que concierne a la **centralidad compositiva**. En efecto, podemos apreciar en la mayor parte de las composiciones de los films que analizamos que los encuadres responden plenamente a este principio de organización que constituye, como han subrayado diversos autores⁶⁰, una forma simbólica adecuada al sistema de

subraya que Griffith es propiamente el reinventor del primer plano, dado que esta técnica ya había sido practicada por pintores y fotógrafos retratistas durante los siglos XVIII y XIX, en cuyas pinturas y fotograffas era frecuente ver las figuras de cintura hacia arriba, sin mostrar su cuerpo y sus piernas (p. 16).

⁶⁰Nos referimos al trabajo de Jacques AUMONT: "L'écriture Griffith-Biograph" en J. Mottet (ed.): *David Wark Griffith*, op. cit., que, a su vez, está basado en diversos trabajos de Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979, Pierre Francastel, y su *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1975, o en los de Ernst Gombrich, entre los cuales podemos destacar *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

representación occidental post-renacentista. Los elementos que habitan el interior del encuadre se hallan claramente equilibrados, todos ellos dispuestos frontalmente, para una mejor apreciación por la cámara. En este sentido, esta frontalidad nos remite al universo de la puesta en escena teatral, sólo que aquí la cámara está situada en la “cuarta pared”. Sin embargo, la centralidad del sujeto, que puede ser constatada de manera general, no siempre es exacta o matemática. Existen numerosos planos en cada film donde los personajes no ocupan el centro exacto de la imagen, aunque los decorados que habitan sí aparecen perfectamente centrados y frontales. Y es que debemos tener en cuenta que los personajes no permanecen nunca completamente estáticos en la escena; por el contrario, éstos se mueven por ella constantemente, con lo que se crean composiciones ligeramente descentradas, lo que permite transmitir una idea de cierta tensión interna, de sufrimiento del personaje. Esto puede ser observarse en diferentes lugares. En “Hearts of the World”, cuando Marie descubre que su madre ha muerto como consecuencia de la explosión de un proyectil alemán, podemos verla junto a su madre que queda en la parte inferior del encuadre y una señora con su hijo en brazos. Podemos apreciar su reacción ante el suceso siempre al lado de la citada mujer y a Susie sola en un único primer plano en el que besa a su madre⁶¹. Como pone de relieve Charles Affron⁶², las primeras imágenes de Cheng Huan en “Broken Blossoms”, recientemente instalado en Limehouse, nos lo muestran ligeramente descentrado en el interior del encuadre, no frontalmente sino con la espalda encorvada apoyado contra la pared junto a su pequeña tienda. Su posición física, casi en escorzo, nos remite al tedio, a cierta depresión y tristeza en la que se encuentra Cheng

⁶¹Nos referimos al plano 360, plano de conjunto de Marie, su madre ya muerta y una mujer con el niño en brazos. Esta composición no permite apreciar con nitidez el dolor de la protagonista. Una posible interpretación de la elección de esta composición del encuadre podría responder al hecho de que Griffith quisiera subrayar la idea del dolor como algo colectivo en tiempos de guerra, dado que se insiste en repetir el mismo plano varias veces, como en 362, 364, 369, 371, 374, 376, 378 y 380. Sólo en 381, Marie aparece en PP, besando a su madre, con un cache que oculta deliberadamente los elementos laterales, subrayando así la dramaturgia del gesto y el dolor en su rostro.

⁶²Charles AFFRON: *Star Acting: Gish, Garbo and Davis*, New York, Dutton, 1977, p. 14.

como emigrante desplazado lejos de su tierra natal⁶³. En la escena en la que tiene lugar el enfrentamiento final entre Battling Burrows y Lucy también encontramos una serie de planos en los que podemos observar a la protagonista en el interior del armario, cuando intenta escapar, en vano, de las garras de su padre, que finalmente la matará. En estos planos, Lucy aparece ligeramente desplazada del centro de la imagen, quizás simplemente como consecuencia de la violencia de la escena que se sirve del escorzo y de este descentramiento plástico para subrayar el dramatismo de todo el fragmento⁶⁴. Esta distorsión de la frontalidad y centralidad compositivas serán frecuentes en aquellas secuencias de fuerte intensidad dramática⁶⁵, como sucedía con el paso en el empleo de una iluminación “neutra” a una más “marcada”. De manera general, pues, el encuadre cumple la función de limitar la imagen (en interiores, los bordes del encuadre coinciden con los límites de las estancias en los PG y PC, mientras que en los exteriores, el encuadre aparece, a menudo, lleno, sin horizonte) y, al mismo tiempo, de subrayar la presencia de un fuera de campo, es decir, de afirmar la continuidad del espacio. Para Aumont⁶⁶, el origen teatral de estos encuadres

⁶³Se trata de los planos 53 -PA de Cheng- y 54 -PM de Cheng-.

⁶⁴Nos referimos a los planos 527 (PM de Lucy en el interior del armario), 530 y 532.

⁶⁵Con el fin de no resultar tediosos queremos mencionar sólo algunos pocos ejemplos que apuntan en la misma dirección. Cuando en “True Heart Susie” ésta descubre que William va a contraer matrimonio con Bettina, a pesar de que es ella quien siempre ha velado por su futuro y quien ha posibilitado que llegue a ser ministro religioso, vemos en el plano 451 -PP de Susie- cómo su rostro va cambiando de expresión, desde la risa histérica al llanto, cuando Susie sorprende a William y Bettina besándose, un PP de Susie en el que la posición de su rostro va cambiando paulatinamente, dejando de ser en muchos momentos puramente frontal y centrada. Otro tanto sucede en “The Greatest Question” al principio del film, cuando muere la madre de Nellie. Los planos 56 (PC de Nellie y su madre, que vemos desde el exterior del carronato), el 58 (PP de las dos), que se repite en 63 y 68, y los PP de Nellie en 61, 64, 70 y 71, nos muestran una clara alteración de la típica centralidad compositiva que preside los PG y PC del resto del film. En “Way Down East”, en la escena en que Anna bautiza simbólicamente a su hijo ilegítimo, también podemos apreciar la utilización de este descentramiento compositivo con el fin de acentuar el dramatismo de la situación, poco antes de la muerte del bebé (corresponde a los planos PC, cortos escalaramente, 416, 417 y 419).

⁶⁶“L'écriture Griffith-Biograph”, op. cit., p. 238.

(por su centralidad y profundidad) contribuyen a marcar una distancia con respecto a la escena filmada.

Otro de los rasgos característicos de la composición griffithiana es la **profundidad de campo**, muy frecuente en los PG, aunque inapreciable y escasa en los planos cortos escalarmente. Como señala Jean-Louis Comolli⁶⁷, los objetivos utilizados hacia 1915 eran de una distancia focal de 35 mm y 50 mm (objetivos angulares y normales). El frecuente trabajo en exteriores obligaba a emplear diafragmas cerrados, una suma de elementos que contribuían a crear la profundidad de campo compositiva. Sin embargo, a finales de los años diez, como afirma Barry Salt⁶⁸, existían también teleobjetivos -de 100 mm-, de escasa definición, que fueron empleados por Sartov para la filmación de los PP en "Broken Blossoms", y los objetivos empleados eran bastante luminosos (aperturas de f2 a f4.5, mientras que podían cerrarse hasta f22 ó f32). Esto contradice sensiblemente las afirmaciones de Mitry que atribuye la utilización de la profundidad de campo a razones de limitación técnica. A la luz de estas informaciones proporcionadas por Barry Salt, la interpretación de Comolli se ve más reforzada todavía: la profundidad de campo es una opción representacional clara, es decir, si se empleaban estos objetivos que Mitry menciona no es porque no hubiera otros (o no se hubiera podido inventar otro tipo de objetivos que restringieran este recurso), sino porque no se deseaba emplear otro sistema de representación espacial alternativo. La profundidad de campo juega, pues, un papel fundamental en la creación de la "impresión de

⁶⁷Jean-Louis COMOLLI en "Technique et Idéologie. Caméra, perspective et profondeur de champ" en *Cahiers du cinéma* nº 229, 230, 231, 233, 234-235 y 236, Paris, 1971-1972, concretamente en nº 233, "La profondeur de champ primitive", p. 41, donde cita el trabajo de Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, Vol. I, op. cit.

⁶⁸Barry SALT: *Film Style and Technology: History and Analysis*, London, Starword, 1983, pp. 148-149. Podríamos añadir una razón más que explica el frecuente uso de la profundidad de campo en los films mudos. Es un hecho comprobado que la velocidad de obturación de las cámaras era de 16 ó 18 exposiciones por segundo, un tipo de exposición más corta que, en buenas condiciones de iluminación y a pesar de la escasa sensibilidad de las películas ortocromáticas empleadas, obligaba a diafragmar más, lo que tiene como consecuencia, si le añadimos la utilización de lentes angulares, la aparición de la profundidad de campo.

realidad”, al subrayar la perspectiva, un rasgo esencial en el sistema de representación griffithiano (SRG). Hemos visto cómo eran empleados fondos pintados en la elaboración de los decorados y su iluminación que, de este modo, permitían construir una perspectiva donde inscribir a los personajes.

Pero la profundidad de campo es también un recurso desplegado que permite apreciar la sucesión temporal, al permitir superponer cuidadosamente acción principal y acciones secundarias, algo manifiesto en las escenas de masas que le resultaban tan gratas a Griffith⁶⁹. De este modo, la profundidad de campo elabora en la práctica un montaje en el interior del cuadro, un tipo de montaje tan importante como el montaje analítico, que es el que generalmente se toma para caracterizar el trabajo de Griffith, de forma exclusiva, lo que es erróneo⁷⁰.

El “cache” es una técnica compositiva que permitirá restringir la presencia del campo visual en la imagen y compensar, de este modo, el empleo de la profundidad de campo. Por otra parte, su constante utilización en primeros planos, planos medios, planos enteros y planos de detalle, parece tener como función complementaria centrar aún más la atención del espectador sobre la figura mostrada, y a menudo, sirve para equilibrar las

⁶⁹Aunque la utilización de este recurso está muy extendida en todos sus films, podemos recordar algunos ejemplos. Cuando Marie descubre a Douglas y Bettina besándose en “Hearts of the World”, la composición empleada es en profundidad, para así mostrar la frustración de la protagonista. El mismo recurso es empleado al final de este film, cuando nuestros protagonistas se encuentran en el restaurante y puede ser apreciado nítidamente el desfile militar que tiene lugar en el exterior. En “The Girl Who Stayed at Home”, Griffith utiliza la profundidad en las escenas en el frente de batalla, al igual que en los GPG y PG de las masas en “Orphans of the Storm” y cuando Louise y Henriette casi logran reunirse, en una escena en que las vemos a ambas, Henriette en una ventana de un primer piso y Louise en las calles (concretamente los planos 928, 932, 934 y 941).

⁷⁰John Dorr en “The Griffith Tradition” en *Film Comment*, op. cit., señala que éste es uno de los errores más graves a la hora de examinar la noción de montaje en Griffith. A nuestro director se le suele adjudicar la “paternidad” del montaje analítico, dejando siempre en segundo término el extenso trabajo en la composición del encuadre (p. 54).

composiciones plásticas de la imagen⁷¹. Cuando se trata de tomas largas (en sentido escalar), a menudo Griffith utiliza “caches” horizontales o verticales para acentuar un determinado efecto, como en las explosiones de bombas o los GPG donde aparecen muchos figurantes (escenas del frente de guerra en “Hearts of the World” o “The Girl Who Stayed at Home”), y que subrayan la espectacularidad. Por otro lado, los “caches” podrían ser considerados como claras marcas enunciativas muy visibles que ocultan o subrayan determinados elementos que se pretende que el espectador identifique. A nuestro entender, los “caches” son también una inequívoca opción técnica, dado que, como señala Salt⁷², a finales de los años diez ya existían teleobjetivos y ópticas intercambiables con las que se podía restringir igualmente el campo visual, que entronca con las técnicas y el estilo compositivos empleados en fotografía durante el siglo pasado.

Otra de las cuestiones que merece ser relacionada con la composición del encuadre, aunque está íntimamente ligada a cuestiones de formalización de punto de vista que tratamos en el capítulo octavo, es la angulación de la cámara. Son realmente muy escasos los planos en los que podemos apreciar una angulación diferente a la altura de los ojos, situación de la cámara que reproduce la visión humana y que conecta con el realismo y verosimilitud de la puesta en escena y, en otras ocasiones con la espectacularidad de la representación. En efecto, comprobamos la presencia de bastantes picados en algunos planos de las secuencias bélicas, sobre todo en el frente de batalla, en “Hearts of the World” y “The Girl Who Stayed at Home”⁷³. En

⁷¹Es frecuente observar cómo el cache no es perfectamente circular, sino que adopta las más variadas formas, determinando así la composición del plano. Frecuentemente, sirve para compensar el ligero descentramiento de la figura humana (que no ocupa a veces el centro geométrico de la imagen o simplemente se encuentra ligeramente inclinada hacia un lado) y en otras ocasiones introduce un desequilibrio que debemos relacionar con la tensión dinámica de la escena y su dramatismo.

⁷²Op. cit., pp. 154-155.

⁷³En “Orphans of the Storm” también hay planos en picado que subrayan la espectacularidad de la puesta en escena, concretamente hacia el final de película, en toda la secuencia en que Danton va a tratar de salvar a Henriette y De Vaudrey de la guillotina (por ejemplo, el plano 930, que refuerza

contadas ocasiones hemos podido encontrar algún contrapicado o picado que sirva para calificar algún personaje. En "Way Down East", en la citada secuencia en la que Anna bautiza a su bebé, hay un PP de la casera de la pensión donde la protagonista se ha refugiado de las habladurías, en el que se observa la utilización de este recurso⁷⁴. En "The Greatest Question", justo después de la muerte de la madre de Nellie, un plano muestra el interior del carronato donde acaba de fallecer la madre, desde arriba, en PG⁷⁵, como si se tratase del punto de vista de la difunta.

Entre las composiciones pictóricas menores que Griffith emplea en sus films cabe destacar los fondos decorados de muchos de los carteles⁷⁶. Generalmente se trata de composiciones rurales con motivos florales, ríos, paisajes, etc., que recuerdan la estética modernista y que, de este modo, remite al universo visual de la era victoriana.

la posible subjetivización del punto de vista, ya que parece ser una toma desde el lugar que ocupa Henriette desde la ventana a la calle, cuando hay un "conato" de encuentro con su hermana Louise).

⁷⁴Nos referimos al plano 407 (PP de la casera, repetido en 408), que vemos en contrapicado, justo antes del cartel nº 73 que dice: "Where's your husband?". Este contrapicado refuerza el carácter inquisitorio y de recriminación de la pregunta indiscreta que plantea a la protagonista.

⁷⁵Se trata del plano 79.

⁷⁶Entre los numerosos carteles artísticos utilizados por Griffith, destacan el nº 38 de "Hearts of the World", con flores, que dice "Only you -forever and ever", declaración de amor del protagonista; el nº 38 de "The Girl Who Stayed at Home" donde aparece una rosa dibujada, y cuyo texto corresponde al pensamiento de Ralph que se ha sentado junto a Atoline; los carteles nº 2, 3, 4 (artísticos) y 5 (con fondo floral) de "True Heart Susie", en los que se hace referencia a la condición de la mujer en la sociedad occidental (cartel nº 4: "Woman is supposed to be allowed her choice -and yet, not one in ten ever has a chance to marry any but one man"); el cartel nº 1 de "The Greatest Question" muestra un paisaje pintado como fondo que acompaña al texto "A Story of the Strange Meandering River of Life"; los carteles artísticos nº 3 y 8 de "The Love Flower"; el nº 1 de "The Idol Dancer", cuyo texto dice: "A Story of the Southern Seas"; los carteles nº 8, 12, 17 y 23 de "Broken Blossoms", entre otros, llevan fondos pintados desde paisajes a figuras humanas; al principio de "Way Down East", "Dream Street" y "Orphans of the Storm" podemos encontrar una constante utilización de carteles artísticos.

En otro orden de cosas, los movimientos de cámara empleados por Griffith (panorámicas, travellings y ligeros reencuadres) son realmente muy escasos, de una gran sobriedad funcional. André Abet⁷⁷, al comentar su utilización en el periodo Biograph, señala que estos movimientos de cámara tienen fines psicológicos. Creemos que su utilización responde básicamente a necesidades “mostrativas”, es decir, descriptivas, especialmente con las panorámicas del frente de guerra en “Hearts of the World”, “The Girl Who Stayed at Home” o de “Orphans of the Storm”. Es cierto que, en ocasiones, los travellings confieren a la imagen un valor dramático y emotivo mayor, en algunas escenas espectaculares de estos mismos films⁷⁸. Los reencuadres prácticamente no existen y, de este modo, el encuadre posee una rigidez que nos recuerda la de los cuadros estáticos del cine de los primeros tiempos donde, como sucede con estos films de Griffith, la puesta en escena descansa, en buena medida, en el movimiento de los actores en el interior del plano, concepción manifiestamente teatral.

Finalmente, es patente la conversión plástica de las contraposiciones espaciales que recorren algunos films de Griffith. En “True Heart Susie” y “Way Down East”, la oposición medio rural vs. medio urbano se traduce en una tensión visual rastreada a nivel compositivo. El entorno natural de ambos films es representado mediante unas composiciones abundantes en

⁷⁷Ver André ABET: “La conquête d’un langage” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 6, Toulouse, Primavera 1973.

⁷⁸Queremos citar algunos planos donde podemos encontrar una utilización de estos movimientos de cámara. Los PG con panorámica 435 (del pueblo) y 248 y 787 (campo de batalla), los PC en travelling de los soldados -238- al principio de declararse la contienda y -1027- en la escena final de “Hearts of the World”. Incluso, puede observarse algún plano extraño como el 1026, PG del interior del restaurante donde nuestros protagonistas celebran la victoria, con un “cache” circular que se desplaza a la ventana, desde la cual podemos ver el desfile militar que tiene lugar en las calles. El plano 1204 de “Way Down East” muestra cómo el hielo va resquebrajándose, mediante un movimiento de travelling. Finalmente, en el plano 52 de “Orphans of the Storm” puede constatarse el empleo de este movimiento de cámara, con fines marcadamente espectaculares, ya que nos muestra la grandiosidad de una recepción en el Palacio del Conde de Linieres. El plano 1737 de este mismo film consiste en un PC de Danton y sus acompañantes a caballo que se dirigen rápidamente a salvar los protagonistas de la guillotina, mostrados también mediante un travelling que subraya la espectacularidad del esfuerzo heroico de los que acuden al rescate.

líneas horizontales y unos espacios con una iluminación clara. Las ciudades de Nueva York y de Boston, que aparecen en ambos films respectivamente, por el contrario presentan mayor número de líneas verticales, interiores con techos altos y atmósferas cargantes. El tratamiento plástico de estas composiciones no llega nunca, sin embargo, a ser suficientemente explícito como para poder hablar de un tratamiento formalista en estos films de Griffith, al menos de una manera generalizada. Es hora de iniciar, pues, una recapitulación de las ideas expuestas durante nuestro análisis y de intentar ofrecer una interpretación sobre el planteamiento profílmico y compositivo del corpus seleccionado.

6.5. La autonomía del encuadre griffithiano frente al modelo clásico.

A lo largo de las páginas anteriores hemos podido comprobar cómo en el periodo de films que analizamos existen numerosos aspectos que proclaman la singularidad del estilo griffithiano frente a la caracterización del llamado "cine clásico", examinado en el capítulo cuarto. El planteamiento profílmico y compositivo del corpus de films de Griffith de 1918 a 1921 está al servicio del realismo, verosimilitud, espectacularidad, legibilidad y visibilidad de la puesta en escena. Ante todo, se trata de un sistema de representación concebido y construido para disfrute y goce del espectador. Todos estos recursos parecen apuntar hacia un lugar procedente del exterior a la representación, "definible geoméricamente en términos de perspectiva"⁷⁹. Como es obvio, la representación de la perspectiva apunta hacia un lugar desde donde se trazan las líneas que la sustentan: el lugar que ocupa la cámara, es decir, las instancias enunciativa y espectacular⁸⁰. De este modo, el centro demiúrgico de la organización profílmica y compositiva es, al tiempo, el sujeto de la enunciación y el sujeto-espectador. El isomorfismo mirada de cámara - mirada del espectador logra su máxima efectividad, precisamente, en el interior de la lógica mostrativa o mimética,

⁷⁹Jesús GONZALEZ REQUENA: "Desplazando la mirada: Hitchcock vs. Griffith" en *Contracampo*, nº 38, Madrid, 1988, p. 20.

⁸⁰Pascal BONITZER: *Peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 51.

esto es, asumiendo que el cine es el reflejo especular del mundo, “una ventana abierta a lo real”⁸¹. Por ello, el sistema de representación griffithiano (SRG) hace descansar la representación en el realismo de la puesta en escena.

Sin embargo, la espectacularidad es otro pilar fundamental dentro del SRG. El “efecto espectacular” -de la iluminación “marcada”, de un decorado pintado y efectista, de una composición dinámica (des-centrada), etc.- parece proclamar la singularidad del plano-cuadro, un modo de privilegiar, pues, la plástica y la puesta en escena sobre el desarrollo lineal y progresivo del relato. Lo paradigmático adquiere aquí cuerpo y ofrece resistencia a la construcción horizontal del relato, a lo sintagmático. Las angulaciones marcadas, los “caches” que dirigen y fuerzan un determinado trayecto de lectura, el descentramiento compositivo de algunas imágenes, empleados de manera puntual, contribuyen a subrayar el efecto dramático y a afirmar la singularidad del momento melodramático, un exceso de singularidad que suspende brevemente el fluir de la articulación narrativa⁸². La lógica fotográfica, de la que participa el cine, detiene así momentáneamente la lógica narrativa, que poco después acabará arrastrando estas tensiones plásticas hacia el eje de la progresión sintagmática. Si la lógica fotográfica -fuerza centrífuga del texto fílmico- puede ser absorbida y “neutralizada” por la lógica narrativa es porque ésta última posee una gran fuerza de **integración**, verdadero movimiento centrípeto del relato.

Pero, a pesar de la presencia de esta innegable fuerza de integración narrativa, la plástica de la imagen (o el plano-cuadro) supondrá siempre “un reconocimiento cultural por parte del público, pero también una llamada para

⁸¹Op. cit., pp. 21-22.

⁸²Jesús GONZALEZ REQUENA: “Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico” en J. Pérez Perucha (ed.): *Los años que conmovieron al cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, p. 21.

su lectura de desciframiento”⁸³. Estamos, pues, ante la presencia de unas **estructuras de reconocimiento iconográficas** (comunes y singulares) que presentan una notable estabilidad, en virtud de su **serialidad** (con unos dispositivos representacionales que se repiten de manera constante, como ocurre con los personajes-actores que acaban fundiéndose, en la lógica del *star-system*). Una y otra vez Griffith emplea los mismos recursos plásticos, en todos sus films, para consolidar unas expectativas en nosotros que acaban configurando lo que se ha dado en llamar “el melodrama griffithiano”. La puesta en escena realista y espectacular parece constituirse en una suerte de tejido conjuntivo donde se insertan las composiciones plásticas de los primeros planos, los instantes irrepetibles en los que se exhibe (casi pornográficamente) la herida del personaje, su sufrimiento indecible, alentando así el placer perverso de quien comete la maldad de la víctima y, al tiempo, del público, legión de “voyeurs” que podrán tranquilizar sus conciencias gracias al efecto conciliador y catártico del “happy end”. Es éste, pues, un lugar primario donde hallar el trazo del **exceso significativo**, un espacio carente de significación y lugar natural del “sentido obtuso” barthesiano, que sólo logra enmudecernos.

El realismo y espectacularidad de la puesta en escena ofrece, por tanto, dos facetas bien diferenciadas: la de la tranquilizadora estabilidad que confiere la perfecta legibilidad del espacio de la representación y, al mismo tiempo, la de la representación dramática, “marcada” o “expresiva” que revela el grosor del trazo significativo en la elaboración de la propia puesta en escena realista. De este modo, el sistema de representación griffithiano no está exento de contradicciones (de rugosidades en una superficie mayormente lisa) en este primer nivel iconográfico que hemos estudiado en las últimas páginas. Sin embargo, conviene ahora pasar a examinar este universo de reconocimientos iconográficos en relación con su disposición sintagmática y su incidencia en la construcción espacial y temporal del texto griffithiano, con los que se vincula estrechamente.

⁸³Pascal Bonitzer, op. cit., p. 33.

CAPITULO SEPTIMO
LA CONCEPCION DEL MONTAJE
LOS SISTEMAS ESPACIAL Y TEMPORAL

En el capítulo anterior hemos comprobado cómo lo profílmico y la composición del encuadre son dos elementos fundamentales del sistema de representación griffithiano. Sin embargo, si Griffith ha ocupado un lugar destacado en la totalidad de los tratados sobre teoría e historia del cine ha sido, sobre todo, por su particular concepción del montaje. La crítica historiográfica tradicional ha entendido el montaje griffithiano, en especial el que se observa en sus cortometrajes para la Biograph entre 1908 y 1912, como un auténtica “conquista” y “paso necesario” hacia el llamado “cine institucional”. No obstante, podremos constatar, también en este terreno, cómo el montaje griffithiano, aunque se ofrece como un sistema bastante estable, no está exento de contradicciones y rasgos que lo aproximan, a la vez, al cine de los primeros tiempos. En este sentido, el tratamiento profílmico y compositivo de los films de Griffith de un periodo tan tardío como el de 1918-1921 pone de manifiesto que la articulación espaciotemporal se desarrolla también en el interior del plano, sintéticamente (a menudo con una fuerte carga pictoralista), a través de la puesta en escena simultánea de varias áreas de acción en el mismo encuadre¹.

¹Insisten bastante en esta idea, aunque sus comentarios se refieren a los films de Griffith en la Biograph, John FELL: “L’articulation des rapports spatiaux dans certains films de la période 1900-1906” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 29, Toulouse, Septiembre 1979; Maurizio GRANDE: “La narrazione connotata” en *Filmcritica*, nº 254-255, mayo-junio 1975; John DORR: “The Griffith Tradition” en *Film Comment*, Vol. 10, Marzo-Abril 1974.

A nuestro entender, tres son los principales equívocos que debemos tratar de evitar a la hora de examinar el concepto de montaje. En primer lugar, hablar de montaje no significa atender exclusivamente al llamado “montaje analítico”, de la fragmentación del espacio y la selección de momentos significativos, una idea que ya hemos puesto en práctica en el capítulo anterior. En segundo lugar, el montaje no es sólo un instancia técnica más, sino que es el lugar de articulación narrativa donde se teje el texto fílmico, y cuyo sentido está en relación con los modos de representación artísticos de la cultura contemporánea². Finalmente, el montaje, entendido como operación significativa que se sirve de determinados recursos técnicos (raccords, ejes ópticos y de acción, etc.), no puede ser desligado del examen de la construcción espacial y temporal del film. Por el contrario, estos recursos técnicos constituyen el material base para la cimentación de los sistemas espacial y temporal. Atendiendo, pues, a estas consideraciones, vamos a proceder en el presente capítulo a examinar el montaje y las principales características del espacio-tiempo griffithiano en el corpus fílmico propuesto.

7.1. Principales recursos del montaje.

Como han señalado Gubern y Sánchez-Biosca, la idea de montaje “no es específica del cine, sino común a todos los campos de la creación artística y de la tecnología”³. El montaje podría definirse, básicamente, como una operación sintagmática que consiste en un proceso de análisis, selección y fragmentación de espacios (que poseen una dimensión temporal) y de tiempos (que tienen también una dimensión espacial). De este modo, el examen del montaje estará ligado estrechamente al estudio de los sistemas

²El magnífico texto de Vicente SANCHEZ-BIOSCA, *Teoría del montaje cinematográfico*, op. cit., se ocupa en buena medida en relacionar el concepto de montaje con las vanguardias artísticas del siglo XX y de mostrar cómo el montaje es mucho más que una mera instancia técnica, llegando a significar diversos modos de entender la realidad -a menudo enfrentados- que caracterizan nuestra cultura.

³Román Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, op. cit., p. 71.

espacial y temporal, que funcionan de manera interdependiente sobre la base del montaje.

En el capítulo cuarto hemos hecho referencia a cómo el cine clásico efectúa una operación paradójica: partiendo de una realidad continua, asistimos a una fragmentación del espacio y tiempo que, posteriormente, se intenta di-simular mediante la utilización de diversas técnicas de montaje encaminadas a suturar los planos y hacer invisibles los “hilos” de esta sutura. Nosotros hemos apuntado, en este sentido, una posible explicación alternativa a este proceso (que, no obstante, sigue siendo una paradoja), esta vez basada en la psicología de la percepción, en cuanto que el montaje clásico trata de reproducir los mecanismos de la atención humana, practicando así un “naturalismo” también en el montaje. La invisibilidad y el carácter convencional del montaje, tanto en el cine llamado “clásico” como en la producción griffithiana, será garantizada mediante el empleo de ciertas estrategias y figuras retóricas del montaje cinematográfico que pasamos a examinar a continuación. Entre estas diferentes técnicas de montaje, vamos a prestar especial atención a los cambios de escalaridad en la escena, al *raccord* (de mirada, dirección y movimiento) y los desplazamientos en el eje, y al “point-of-view shot”.

7.1.1. La planificación de la secuencia y los cambios de escalaridad.

La secuencia griffithiana presenta una organización que descansa en la definición de dos ejes principales: un primer eje, que llamaremos “óptico”, y que se refiere a la línea que podemos trazar desde la cámara hacia el espacio profílmico; un segundo eje, que tradicionalmente es designado con el nombre de “eje de acción”, perpendicular al eje óptico, que organiza el espacio profílmico, y que nunca deberá traspasar la ubicación de la cámara. La planificación de la secuencia sigue un orden bastante estable que se repite continuamente: un plano de situación nos permite situarnos perfectamente en el lugar donde se desarrolla la acción; a continuación, comienza una fragmentación de este espacio, al principio mediante la utilización de planos

de conjunto, generalmente en el eje (óptico)⁴ o mediante pequeñas variaciones de 30, 45 ó 90 grados que van acompañadas de reducciones en la escalaridad, culminando este análisis o fragmentación del espacio con una serie de planos más cortos, desde el punto de vista escalar (PA, PM o PP), de los personajes relevantes en la acción física o psicológica de la escena. El cierre de la escena y de la secuencia suele realizarse volviendo a los PC o los PS. Entre los numerosos ejemplos de este tipo de planificación, hemos seleccionado una pequeña escena de "The Idol Dancer" donde pueden verse representados estos usos⁵. Por otra parte, es muy frecuente observar que, tras la presentación del espacio mediante un PS, se procede a una fragmentación del mismo hasta llegar al PP, donde se expresa la reacción del personaje, haciéndose uso de un número limitado de ubicaciones de cámara (en consonancia con el principio de economía narrativa del cine Griffith) que

⁴Algunos lugares donde puede encontrarse la utilización de este tipo de transición entre planos siguiendo el eje óptico (manteniendo, de este modo, una frontalidad absoluta en la aproximación o alejamiento a las figuras o detalles de la escena) podrían ser los siguientes: en "A Romance of Happy Valley", entre 63-66, a lo largo de varios planos; en "The Idol Dancer", entre 484-490; en "Way Down East", entre 148-149; en "Dream Street", entre 4-5, 687-688, 1314-1315 y 1364-1366.; finalmente, en "Orphans of the Storm", entre 317-324 y entre 1758-1759. En ocasiones, podemos encontrar pequeñas elipsis o discontinuidades parciales a nivel temporal que cuestionan la homogeneidad del modelo. Por ejemplo en "True Heart Susie", entre 10-18-19, con una variación en la escena; o en "The Girl Who Stayed at Home", entre 199-200, donde hay una pequeña elipsis, ya que la gente aparece sentada en el plano 200.

⁵La siguiente escena transcurre poco antes del desenlace del film, es decir, de la lucha entre los indígenas, liderados por el Jefe Wando, y nuestros protagonistas. Se trata de una pequeña escena en la que Dan y Mary piensan el uno en el otro, la noche antes de que tenga lugar la resolución del conflicto.

434. PG con Mary apoyada a una palmera, con soft.

Cartel nº 101: Through the love-tortured, sleepless night ----

435. PM de Mary con los ojos cerrados.

436. PG exterior choza de Dan

437. PP de Dan

438. PP de Mary. Correspondencia de miradas aunque ambos personajes están en lugares diferentes.

439. PM de Dan

440. como 435.

se repiten bastante a lo largo de la escena, como podemos comprobar en el *découpage* de la escena de "The Greatest Question"⁶.

⁶Obviamente, son muy numerosas las escenas en las que podemos encontrar este tipo de planificación. Por citar alguna en concreto, pasamos a describir la correspondiente a la escena de la muerte de la madre de Nellie en el carromato en el que viven, al principio de la película, desde el plano 44 al 73:

Cartel nº 18: After the passing of the father, Nellie Jarcis now grown, and her mother travel alone over the old paths.

44. PG del carromato cruzando un río.

45. PG desde más cerca del mismo.

46. PC del interior del carromato. (PS)

47. PM de la madre de Nellie que se halla acostada en la cama.

Cartel nº 19: The sick woman complains of the jolting of the wagon.

48. como 47

49. PG del exterior del carromato, desde más cerca que 45

50. como 46

51. como 47

52. como 46

53. como 49

54. como 44

55. como 46

56. PC de Nellie y de su madre que vemos desde el exterior de la parte trasera del carromato.

57. como 46

58. PP de Nellie y su madre.

59. PP de la madre, posición frontal.

Cartel nº 20: The mother tells her daughter to be polite and never forget to say "Yes'm".

60. como 59.

61. PP de Nellie

Cartel nº 21: "Yes'm"

62. como 61

63. como 58

64. como 61

65. como 59

Cartel nº 22: A life flowing out to mysterious, uncharted seas.

66. PG del río

67. PD del agua del río que fluye

68. como 58

69. PP de la madre, ya muerta

70. PP de Nellie (plano de reacción)

Cartel nº 23: "Mother, talk to me! Mother!"

71. como 70

72. como 58

73. como 56

De manera general, dos son los principios que presiden la organización del montaje en el interior de la escena y, por extensión, de la secuencia. Por un lado, una **concepción simétrica** de la organización plástica de la escena en lo referente a la fragmentación del espacio⁷ (una simetría que, en ocasiones, puede tener un valor simbólico⁸). Por otro lado, “el eje de acción” nunca será traspasado por la cámara, confiriendo así una perfecta **estabilidad situacional** al espectador. Vista en su conjunto, esta concepción de la escena y de la secuencia parece coincidir bastante con los cánones propios del cine clásico. Sin embargo, hay una serie de usos en el montaje que, de alguna manera, desestabilizan el equilibrio de esta concepción general desde dentro: nos referimos a la **frontalidad compositiva** de los planos escalarmente cortos (que en escasas ocasiones constituyen estructuras de plano / contraplano interno -P/CP-), a la excesiva alternancia de espacios y a la peculiar utilización del PP.

Uno de los primeros aspectos que llaman más poderosamente la atención es la articulación de planos cortos que suele culminar el montaje de la escena. En efecto, lejos del uso al que estamos acostumbrados en el que

⁷Esta simetría de la planificación es utilizada en numerosas ocasiones. Entre los numerosos ejemplos existentes al respecto, describimos a continuación la escena correspondiente a la respuesta del Parlamento francés y su declaración de guerra a Alemania.

Cartel nº 54: The French Chamber of Deputies, August 4th, 1914, at three o'clock

202. PG del Parlamento francés, desde posición lateral.

Cartel nº 55: René Viviani, Premier of France

203. PM de Viviani

Cartel nº 56: “We fight only to defend liberty! We have been without reproach -We will be without fear!”

204. Como 203

205. PG del interior del Parlamento con sus parlamentarios, posición diferente a 202.

206. PC del parlamento, posición más cercana.

207. Como 202.

208. Como 203. Funde a negro.

⁸Dudley ANDREW señala en “Broken Blossoms: the Vulnerable Text and the Marketing of Masochism” en *Film in the Aura of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1984, que la simetría en la planificación de la secuencia inicial de Cheng en el Templo budista -plano 16, cartel nº 6 a plano 33, cartel nº 7- nos remite a un universo de valores eternos con la que es coherente esta planificación.

es frecuente observar P/CP externos o internos (es decir, donde la cámara ocupa las posiciones de los personajes, mostrando o no alguna referencia física de los interlocutores -por encima del hombro, etc.-), la escena se cierra con una serie de planos cuya composición está plegada a una frontalidad absoluta, sin duda, con un clara influencia pictoralista⁹. Sólo en muy escasas ocasiones el P/CP es interno, con ubicaciones de cámara que ocupan exactamente las posiciones de los personajes¹⁰. A nuestro entender, el P/CP griffithiano parece estar subordinado a la necesidad de preservar el espacio de la representación que, aunque es fragmentado en gran medida, debe permitir una fácil orientación del espectador. Este tratamiento del espacio apoyado en la continua repetición de emplazamientos de cámara (y la consiguiente repetición de planos) y en la constante aparición del plano de situación (cuya posición determinará la posterior fragmentación del espacio) guarda una relación estrecha con la puesta en escena teatral.

La alternancia de espacios es el elemento clave que define la técnica de montaje del cine de Griffith. En efecto, el montaje alternado es el principio organizador del relato griffithiano cuya abundancia -a menudo, densidad- es proporcional a la tensión dramática del film¹¹. La alternancia es, en realidad,

⁹Citemos algunos lugares donde se puede observar el empleo del P/CP, con este tratamiento compositivo frontral. En "The Girl Who Stayed at Home", los planos 149-150; en "A Romance of Happy Valley", entre 16-17; en "True Heart Susie", entre 144-148 (P/CP externo), entre 206-207 y 732-736; en "Broken Blossoms", entre 373-374 (Cheng en 374 está de lado); en "Scarlet Days", entre 239-240 y 354-355; en "The Greatest Question", entre 44 y 73 hay un buen número de planos que se repiten siguiendo esta estructura de P/CP, siguiendo siempre este principio de frontalidad; en "The Idol Dancer", entre 278-279; finalmente, en "Dream Street", entre 212-213 (dos PG, que muestran campo y contracampo). En todos estos casos, los personajes no miran a la cámara sino a uno de los lados. La mirada parece ser uno de los aspectos que permiten corresponder los planos entre sí.

¹⁰Sólo en una ocasión hemos podido localizar el empleo de un P/CP interno donde haya una perfecta frontalidad y mirada a cámara, donde la cámara ha ocupado las posiciones de los personajes. Nos referimos a los planos 1440-1441 de "Orphans of the Storm".

¹¹Raymond BELLOUR en "Raconter / Alterner" en *Le cinéma américain*, 2 Vol., Paris, Flammarion, 1980, señala que "l'alternance est la forme intérieure, orchestrée à ses multiples niveaux pour servir le principe que porte le récit, par sa répétition, vers sa résolution" (p. 87).

la estrategia principal para crear dicha tensión dramática: cuanto más nos acercamos a la resolución del conflicto mayor es la alternancia espacial. El montaje alternado parece, pues, cumplir dos funciones diferenciadas: por un lado, contribuye a crear fuertes **contrastes dramáticos** mediante la yuxtaposición de acciones secundarias diferentes; por otro lado, el montaje alternado contribuye a dilatar temporalmente e imprimir **suspense** a la acción narrada. En algunos momentos, existe una utilización de la alternancia que puede recordar el montaje de atracciones eisensteiniano, donde lo que se busca es un efecto de contraste y la asociación de ideas, como sucede con algunos planos insertos¹². La alternancia de espacios llega a ser exasperante en los momentos preliminares a las resoluciones de los films, como podemos comprobar textualmente¹³ (exasperación motivada sin

¹²Aunque estos planos insertos no son muy frecuentes en el corpus de films de Griffith, hemos localizado unos pocos que pueden servir de interesante ejemplo. En "Hearts of the World", cuando nuestros protagonistas están juntos en el jardín de la casa de Douglas, aparece un PD -nº 377- de unos patos que corretean por el mismo. Poco después, en este mismo film, entre 553-566, se produce el contraste entre la escena de una "orgía" que tiene lugar en el cuartel general alemán, a la que le sigue, una escena en la que vemos a la madre de Douglas con sus hijos, sufriendo las penalidades de la guerra. En "A Romance of Happy Valley", durante la discusión entre el padre y Logan Jr. acerca de su idea de partir hacia Nueva York para probar fortuna, aparece un PD inserto de dos gatos peleándose -plano nº 147-. En "The Greatest Question", mientras nuestros protagonistas pasan junto al cementerio de noche, en una escena cargada de tensión por el miedo que están pasando estos personajes, se intercala un PD de un buho -plano nº 272-. En "The Girl Who Stayed at Home", cuando Atoline está haciendo sus labores de enfermera en la mansión de su padre ahora convertida en hospital provisional, antes de que un soldado herido muera en el plano 369, se intercala un PD de una flor cuyos pétalos caen -plano 368-, una clara y subrayada metáfora de la muerte.

¹³Entre los numerosos momentos en los que podemos observar un uso excesivo del montaje alternado, queremos destacar los siguientes: en "The Girl Who Stayed at Home", entre 404-415 (donde hay una alternancia de varios lugares: Ralph y James en el frente de batalla, Cutie rezando en su casa, Tornado, el soldado alemán rezando en una trinchera y la madre del soldado alemán rezando por su hijo); en "True Heart Susie", entre 590-597 (hacia el final del film, vemos a William que pasa junto al árbol donde grabó una inscripción de amor para Susie, y a ésta junto a dicho árbol como imagen que recuerda William, unos planos del interior de la casa de William donde se celebra una fiesta y a Susie leyendo las cartas que conserva de William en su casa); en "Scarlet Days" entre 484-500 y 750-800 (asedio a la cabaña donde están los protagonistas por los bandidos); en "The Love Flower", entre 192-203 (alternancia de acciones de Crane, el detective que busca al Sr. Bevan, y de los preparativos de la fuga de Stella y su padre), 314-321 (alternancia de las pesquisas de Crane y de la vida que llevan Stella y su padre en la isla) y 601-700

duda por la lejanía que podemos sentir ante el SRG). Los bloques narrativos inmediatamente anteriores al desenlace son los lugares donde la fragmentación espacial es mayor y donde es más abundante este montaje alternado. Podemos llegar a hablar de un **exceso** en el sostenimiento de varias líneas de acción simultáneas en el tiempo¹⁴, con una constante **repetición** de planos y de emplazamientos de cámara, sobre todo mediante un vuelta a los PS, para así garantizar el **reconocimiento espacial** del espectador.

Respecto al papel del PP, hemos visto en el capítulo anterior su cierta autonomía respecto al resto de tipos de planos, especialmente en virtud del peculiar modo de composición e iluminación que, de alguna manera, los separa bruscamente de la cadena sintagmática. Es obvio que el PP sirve para engrandecer el detalle, saturando la pantalla de una presencia, y reduce notablemente el campo visual, tiene un valor metafórico en ocasiones, puede funcionar como sinécdoque y tiene un marcado carácter deíctico en cuanto que precede y sigue los carteles de diálogo. En la mayoría de ocasiones, el

(alternancia de la llegada y búsqueda de Crane a la isla, de las acciones de Bevan y Stella para huir, del encuentro de Jerry y Stella y del encuentro de Jerry y Crane, bloque narrativo en el que la fragmentación es cuantiosa); en "The Idol Dancer", entre 690-694 (con Mary luchando con los indígenas malvados en la casa del reverendo que se alterna con la llegada de Dan por mar para salvarla); en "Way Down East", entre 1140-1155, donde hay numerosos emplazamientos de cámara (escena en el río helado); en "Dream Street", entre 1145-1157 (alternancia de Sway, el chino antagonista que desea a Gypsie, que está en casa de ésta abrazando su ropa, de Gypsie que está en una tienda de ropa y de la policía que está mientras tanto en la calle); en "Orphans of the Storm", entre 906-932 (en los que vemos a Louise en la calle cantando y Henriette en la habitación de Picard, amigo del Chevalier Vaudrey, donde está con la condesa que ha acudido para hablar con Henriette); y en "Broken Blossoms", entre 461-482 (mientras los compinches de Battling Burrows están en casa de Cheng, vemos las calles de Limehouse, Lucy está en casa con su padre y Cheng sale hacia su casa para comprobar lo que Evil Eye le ha dicho sobre Lucy). En todos estos casos, la alternancia aumenta cuando el carácter de la acción es más físico que psicológico (en cuyos casos se juega con la mayor duración del plano y una escalaridad más reducida).

¹⁴En "Hearts of the World", por ejemplo, entre los planos 548-600 llegamos a contabilizar hasta cinco acciones simultáneas que se van alternando: el recuerdo de Marie por Douglas, la acción de lo que sucede en las trincheras alemanas, lo que ocurre en las trincheras aliadas, lo que hace Marie con los hermanitos de Douglas en el pueblo ocupado por los alemanes y el relato de las actividades de la Entrometida en la taberna del pueblo.

PP posee una clara función dramática, es decir, está al servicio de la culminación dramática de la escena en la medida en que sirve para mostrar la reacción de un personaje a un suceso determinado¹⁵. En este sentido, podríamos afirmar con Sandy Flitterman-Lewis¹⁶ que, de manera general, existen dos usos diferenciados del PP en el cine de Griffith: por un lado, el PP, aun teniendo un valor dramático, tiene su lugar en el conjunto de los planos; por otro, el PP puede llegar a estructurar el texto completo, en tanto se instituye en el espacio privilegiado para mostrar la herida de la protagonista, en consonancia con la puesta en escena melodramática. En este sentido, podemos diferenciar entre los usos del PP en películas como "The Love Flower", "The Idol Dancer", "Scarlet Days", etc., en las que fugazmente el PP proclama su independencia paradigmática, siendo un elemento escalar más del montaje. Intercalado en un montaje alternado, el PP puede indicar la constancia o el carácter obsesivo de una referencia¹⁷. Por el contrario, en "True Heart Susie", algunos momentos de "Way Down East", y sobre todo en "Broken Blossoms", el PP llega a tener un valor casi estructurador, en la medida en que todo gira en torno a la mostración del

¹⁵Casi siempre estos PP constituyen planos de reacción. Entre los numerosísimos ejemplos disponibles destacamos los PP de "Scarlet Days" nº 166-167, en los que los protagonistas John Whiteheart y Lady Fair se encuentran por vez primera en la estación de tren del pueblo, encuentro que, de algún modo, anticipa el final feliz del film, o en los PP 320-321, de los mismos personajes, planos de larga duración que corresponden a una escena en la que ambos están a solas en el interior de la cabaña de Alvarez, palpablemente enamorados. En "the Greatest Question", el PP nº 174 de Nellie -donde se observa un claro "fallo de raccord" de iluminación (en realidad, simplemente una no correspondencia)- momento culminante de la escena en la que los Sres. Hilton, a pesar de su patente pobreza, deciden alojar a Nellie, que ha quedado huérfana, bajo su techo. Este plano subraya la emoción de la protagonista ante este ofrecimiento. El PP contribuye a acentuar la tensión dramática en determinadas escenas en las que hay mucha acción física, como ocurre en "Dream Street", hacia 974 y ss., en el que Sway, el malvado chino, aparece con una iluminación muy marcada desde abajo, y los PP de Gypsie muestran su miedo ante la agresión que se aproxima.

¹⁶Sandy FLITTERMAN-LEWIS: "The Blossom and the Bole: Narrative and Spectacle in Early Film Melodrama". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, Julio 1992.

¹⁷Pierre GUIBERT: "Griffith, Eisenstein, ... et le cinéma d'hier" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 6, Toulouse, Primavera 1973, p. 59.

sufrimiento del personaje protagonista -siempre femenino-¹⁸. Así pues, estamos ante dos utilizaciones diferenciadas del PP: una narrativa en la que el PP se inserta sin problemas en la cadena sintagmática y otra dimensión espectacular, donde el PP afirma su condición autónoma frente a la progresión narrativa, como una clara marca de discontinuidad del discurso¹⁹. De este modo, el PP representa la valorización del ojo, la fuerza de la seducción visual. La mostración del personaje en PP parece ser portadora del deseo de sorprender la intimidad femenina, como afirma Curot²⁰. Por otro lado, el PP constituye un modo de interpelación directo al espectador.

Podemos apreciar, pues, la gran complejidad que recorre la concepción del montaje en Griffith. La planificación de la secuencia, el montaje alternado y el primer plano presentan utilizaciones a menudo contradictorias frente a las tradicionales concepciones homogeneizantes del cine de Griffith. No obstante, es fundamental examinar con un poco más de detalle cómo se produce la correspondencia entre los planos y el grado de motivación en su ordenación, lo que pasamos a analizar a continuación.

7.1.2. El *raccord* y los desplazamientos en el eje.

Hemos señalado en el epígrafe anterior que el montaje alternado constituye la técnica de montaje fundamental en el cine de Griffith. La transición más empleada para pasar de una a otra línea de acción es un tipo

¹⁸Destacamos una escena de "True Heart Susie", concretamente el PP de Susie nº 451, de muy larga duración, en la que vemos a la protagonista haciendo una serie de muecas histéricas y de desesperación, por su impotencia para poder hacer nada contra la boda de William y Bettina. En "Way Down East", cuando Anna Moore está bautizando a su hijo hay varios PP -nº 395- de la protagonista que constituyen una clara muestra del PP como lugar privilegiado para exhibir la topografía de la herida. Lo mismo sucede en "Broken Blossoms" al final de película, cuando Lucy es asesinada por su padre (ver numeraciones citadas en el capítulo anterior).

¹⁹Jacques AUMONT: "Griffith, el marco, la figura" en *Cuadernos de cine*, nº 2, Valencia, 1982, p. 30.

²⁰Frank CUROT: "Griffith, Renoir et le traitement de l'espace filmique" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984, p. 114.

de transición que no necesita de una justificación plástica evidente: el corte neto. No obstante, con el fin de orientar permanentemente al espectador, la técnica más usual consiste en comenzar la nueva escena alternada mediante la repetición obligada, en primer lugar, del plano de situación que servirá de guía. Sin embargo, además de este tipo de transición vamos a encontrar en los films de Griffith que estudiamos la utilización de toda una serie de raccords que motivan y contribuyen a suturar la cadena sintagmática y a configurar la continuidad del SRG. Entre los raccords más habituales cabe destacar el raccord en el eje, el raccord de dirección, el raccord de posición, el raccord de movimiento y el raccord de mirada.

El raccord en el eje constituye un principio básico para operar ordenadamente una fragmentación del espacio. Las principales variaciones que podemos hallar en el eje de acción son de 30²¹, 45²² ó 90²³ grados, siendo este último más frecuente. Generalmente su disposición suele ser bastante gradual, de acuerdo con la disminución progresiva del tamaño de la escala de las figuras, siempre siguiendo una cierta simetría en la planificación de la escena. No obstante, también esta regla básica es transgredida en numerosas ocasiones en los films de Griffith. Los saltos de eje (de acción), que constituyen un tipo de discontinuidad espacial absoluta, son relativamente frecuentes en los films analizados²⁴.

²¹Por ejemplo en "Dream Street", entre los planos 290-292.

²²Por ejemplo, en "The Girl Who Stayed at Home", entre 54-55; en "Broken Blossoms", entre 6-7 y 95-96.

²³Por ejemplo, en "Hearts of the World", entre 65-67; en "A Romance of Happy Valley", entre 193-194; en "The Love Flower", entre 602-604; en "The Greatest Question", entre 300-301; en "The Idol Dancer", entre 300-301; en "Way Down East", entre 10-11; en "Broken Blossoms", entre 52-53.

²⁴Hemos podido observar saltos de eje en las siguientes transiciones: en "A Romance of Happy Valley", entre 121-126 y 268-269; en "True Heart Susie", entre 310-311; en "Scarlet Days", entre 446-447 y 853-855; en "The Greatest Question", entre 434-441 y 704-706 (salto de eje que refuerza el dramatismo de la escena); en "The Idol Dancer", entre 39-40 y 200-201; en "Way Down East", entre 767-768 (también con fuerza dramática); finalmente, en "Orphans of the Storm", entre 129-130.

El *raccord* de dirección y de posición son otras figuras que permiten una transición entre planos manteniendo una cuidada continuidad espacial. Generalmente, el cambio de escala desde un plano de situación (PS) a un PC, PA o PM guarda una coherencia en cuanto a las direcciones de los personajes y a su ubicación en el espacio²⁵. Esta norma habitual será, sin embargo, en ocasiones transgredida²⁶, sin llegar a constituir una discontinuidad espacial total. En las escenas de acción, el *raccord* de movimiento es un elemento esencial para la elaboración de una continuidad espacial²⁷, al permitir relacionar las entradas y salidas de campo de los personajes y la perfecta trabazón de espacios interiores y exteriores. En ciertos momentos, con el fin de facilitar al espectador el seguimiento del movimiento, podemos hallar el empleo del llamado “*raccord* directo”²⁸, considerado como “primitivo” y antecedente de los *raccords* modernos, consistente en la repetición de una parte de la misma acción en ambos

²⁵Aunque estas figuras de montaje son frecuentes, especialmente la del *raccord* de posición, vamos a citar algunos lugares donde se puede hablar de su aparición: en “Hearts of the World”, entre 252-253 (*raccord* de dirección y posición); en “True Heart Susie”, entre 197-198 (de mirada y posición); en “Way Down East”, entre 138-139 (posición); en “Dream Street”, entre 601-603 (posición y dirección); y en “Orphans of the Storm”, entre 1701-1702.

²⁶Hemos hallado los siguientes “fallos” de *raccord* de dirección y posición en los siguientes lugares: en “True Heart Susie”, en 257 (posición), 275 (posición y movimiento), 312-314 (posición) y 578 (posición); en “Broken Blossoms”, en 97 (posición); en “Scarlet Days”, entre 230-239-240 y 822-829 (posiciones); en “The Love Flower”, entre 727-728 (dirección); en “The Greatest Question”, entre 175-177 (posición); en “Way Down East”, en 131-133 (posición); en “Dream Street”, en 428 (posición); en “Orphans of the Storm”, en 180-181 (dirección) y 1082-1084 (posición).

²⁷Citemos algunos ejemplos: en “The Girl Who Stayed at Home”, en 485, 488-489 y 535; en “True Heart Susie”, en 282; en “Broken Blossoms”, en 80-81, 83-84, 330-331, 336-337, 344-345, 353-357, 365-367, etc.; en “The Love Flower”, en 567 (de movimiento y directo); en “Way Down East”, en 453-456 y 969-970 (con corte antes del movimiento) y en “Orphans of the Storm”, entre 535-536.

²⁸Por ejemplo en “Broken Blossoms”, en 361-362 y 380-381; en “The Girl Who Stayed at Home”, en 716-717; en “The Love Flower”, entre 1001-1002; en “Way Down East”, entre 789-790 y en “Orphans of the Storm”, entre 1809-1810.

planos. La utilización de este recurso no está exenta de discontinuidades en el movimiento representado²⁹.

El *raccord* de mirada es el tipo de transición entre planos más eficaz para elaborar una continuidad espacial, a menudo entre planos cuyos espacios no son rigurosamente contiguos. La mirada del personaje hacia el fuera de campo es lo que motiva la disposición del nuevo plano en el que nos es mostrado el objeto de su mirada. Por otro lado, a diferencia de lo que es norma en el cine clásico, en los films que analizamos, la mirada del personaje hacia uno u otro lado es un elemento que determina raramente la propia composición del encuadre en cuanto a la distribución de los "aires". No se sigue la regla matemática de dejar más aire en aquella parte del encuadre hacia donde mira el personaje (una suerte de vacío que reclama ser rellenado rápidamente con una nueva presencia: la del espacio inmediatamente contiguo). La mirada servirá, pues, no sólo para permitir la construcción de una continuidad en el interior de la escena, sino también para suturar, por una parte, la alternancia de espacios y, por otra, los recuerdos vivenciales de los personajes con el presente narrativo. De este modo, el *raccord* de mirada es una pieza clave para garantizar una continuidad espaciotemporal, aunque muchas veces se produzca esta continuidad de un modo más abstracto que literal ya que, en la práctica, la mirada perdida del personaje hacia el fuera de campo relaciona, inverosímilmente, dos espacios o dos tiempos alejados entre sí³⁰. Sin embargo, en algunas ocasiones

²⁹Como sucede en "True Heart Susie", en 402; en "Dream Street", en 134 y 292 y en "Orphans of the Storm", en 443, donde se hablaría de "fallos" en el *raccord* de movimiento.

³⁰En estos casos, se suele hablar de un *raccord* de mirada *imposible* ya que el personaje no puede ver un espacio que él no habita en ese momento, ni lo que está sucediendo en otro lugar y tiempo. La mirada del personaje hacia su pasado (que consiste generalmente en un breve recuerdo o pequeño retroceso -flash-back- que le viene a su mente) es otra estrategia frecuente en el conjunto de films que estudiamos. Aquí la mirada direcciona y sirve para hacer coherente una distorsión temporal discursiva del orden cronológico que rige el desarrollo temporal de la historia. Entre los diferentes ejemplos que podemos citar, podemos constatar la imposibilidad fáctica del *raccord* de mirada en "Hearts of the World", entre 290-294, en los que vemos a Douglas en el frente y a Marie en su casa rezando, con una clara correspondencia de miradas; en "The Girl Who Stayed at Home", en 431 James dirige su mirada hacia la cámara y tras un fundido en negro, lo vemos a él junto a Cutie y Tornado en la fiesta en la que se conocieron (plano 432) y tras un fundido a negro volvemos

podemos observar una no correspondencia de miradas, como consecuencia de un salto de eje o de un fallo de *raccord* de posición o dirección³¹.

Uno de los principios seguidos por el SRG para preservar la coherencia diegética es que los actores nunca miren a cámara. Si en algunos momentos la mirada a cámara es directa es para reclamar una absoluta identificación o empatía del espectador con el personaje, siguiendo así la lógica del melodrama. Como señala Kristin Thompson, el plano /contraplano (*shot / reverse shot*) es un recurso técnico clave en el sistema de continuidad clásico, en el que la mirada constituye un elemento básico para la articulación de los planos. Hemos comprobado cómo el P/CP es casi inexistente en el corpus de films de Griffith que estudiamos si lo comparamos con la técnica institucional. El P/CP clásico corresponde a un sistema de representación en el que hay una absoluta ubicuidad de la cámara en el que ésta llega a ocupar las posiciones de los personajes (no necesariamente su punto de vista). Los casos en los que la cámara ocupa el lugar de uno de los personajes (el llamado *point-of-view shot*, como es

al PM de James como en 431; en "A Romance of Happy Valley", observamos la misma técnica en 273-274-275, un momento de desesperación para nuestro protagonista Logan Jr. que vive en Nueva York donde está probando sin éxito su pequeño invento (la rana de juguete que puede nadar), en 273 mira a través de la ventana y en el plano siguiente vemos un PG del cielo en el que se funde por sobreimpresión la imagen de Jennie en PP con cache, fundiendo a negro para volver a la imagen de Logan Jr. en su habitación; en "The Greatest Question", la mirada de la madre de John hacia el fuera de campo parece motivar la aparición de la imagen de John, su hijo mayor que está a bordo de un submarino donde morirá accidentalmente (planos 310-304); finalmente, en "Orphans of the Storm", cuando Henriette está encerrada en la Bastilla en una celda, en 1058 se subraya en un PP la mirada del personaje al fuera de campo, al que le sigue un PC del Chevalier y un soldado que miran hacia el castillo desde el exterior.

³¹Esto puede comprobarse en "Hearts of the World", entre los planos 134-138, en donde los tres personajes -Douglas, Marie y la Entrometida- que están en el mismo lugar, miran hacia la derecha, sin que haya correspondencia de miradas; en "Dream Street", muchas veces la obligada disposición frontal de los personajes como en 321 (PP del Sway de espaldas que mira a través de una ventana al fondo) no se corresponde con el plano siguiente 322 (PG frontal de la habitación de Gypsie donde ella se encuentra) en la medida en que la relación lógica habitual del estilo griffithiano parece reclamar que al plano en el que vemos mirar al protagonista le debe seguir el plano donde se muestre el objeto mirado desde una posición coherente (en este caso, a través de la ventana).

definido por Branigan³²) son realmente muy escasos en el corpus de películas que hemos analizado³³. Cuando existe, el modo de subrayar una subjetivización de la mirada es producido gracias a una simultánea angulación de cámara³⁴.

Así pues, el sistema de representación griffithiano (siempre en este periodo 1918-1921) no puede ser considerado como un modelo absolutamente homogéneo. De alguna manera, el SRG no está exento de las contradicciones y tensiones que caracterizan el llamado "cine de integración narrativa". Podemos afirmar, ahora sí, que hay una convivencia de prácticas significantes que, por un lado, subrayan el carácter fragmentario y ubicuo, aunque suturado, del montaje griffithiano, pero, por otro lado, existen algunos recursos que ofrecen una resistencia a dicha homogeneización. Creemos estar en condiciones de poder iniciar, en este punto, una

³²E. R. BRANIGAN: *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration in Classical Film*, Amsterdam, Mouton, 1984, p. 2.

³³En "True Heart Susie", hay una escena en la que Bettina mira a través del ojo de la cerradura (plano 659) y, en vez de mostrarnos la habitación donde se encuentra William desde esta posición (y con un cache simulando la forma de dicha cerradura), el plano 660 es un PC de la habitación desde la posición del plano de situación -conocido por nosotros-, totalmente frontal, con la puerta en un lateral. En "Orphans of the Storm", la subjetivización del punto de vista llega a ser notable entre los planos 779 y 782, aunque no llega a quedar del todo claro que vemos al Chevalier Vaudrey y a Henriette en PM a través del punto de vista de Picard.

³⁴Un recurso también muy poco frecuente: en "The Love Flower", en el plano 331 podemos observar una posición de cámara que corresponde a la mirada subjetivizada del Sr. Bevan (padre de Stella) que muestra a Stella, en contrapicado, que está situada en un puente colgante por encima de él; lo mismo sucede en 486-487, en el que vemos respectivamente a Crane, el detective que mira hacia arriba donde Jerry ha subido al mástil del barco y a continuación a Jerry en contrapicado en un PE largo, simulando la perspectiva de Crane; igual ocurre con el plano 495 en el que Crane aparece mirando a través de los prismáticos y el plano siguiente, nº 494, contiene un cache con la típica forma (para nosotros) de los prismáticos, lo que subraya que se trata de una vista desde el punto que ocupa Crane en el espacio (y que en 800-801, en este mismo film, no llega a ser igual); en "Orphans of the Storm", por último, en 930, hay un palpable plano subjetivo de Louise que deambula por la calle, a quien vemos desde el lugar que ocupa Henriette, que está situada en un balcón de un primer piso, apoyado por un picado; lo mismo sucede en 964, en el que vemos a Mme Frochard y Louise, desde la posición de Henriette, también en picado.

caracterización de los sistemas espacial y temporal que se apoyan precisamente en las técnicas de montaje que hemos examinado.

7.2. Las estructuras de reconocimiento y el sistema de articulación espacial.

A pesar de las contradicciones en la utilización de algunos recursos técnicos, el sistema de representación espacial griffithiano parece estar presidido por la necesidad de tender hacia una naturalización del espacio de la representación. Esto es posible mediante un montaje que busca invisibilizar, y hacer transparente, la heterogeneidad que produce la fragmentación del espacio. De este modo, y atendiendo a la peculiar planificación de la secuencia en los films griffithianos, el sistema espacial parece descansar en la sistemática vuelta al plano de situación, elemento casi **fundacional** del SRG. El PS o plano *master* hereda una concepción del espacio muy teatral que define los límites de la acción de la escena y subraya los lados del encuadre, inclusive el espacio desde donde se contempla la representación (la mencionada “cuarta pared” teatral). La aparición recurrente de un cierto número de lugares-base, asociados a una misma posición de cámara, es el prelude necesario a su posterior fragmentación y es también esencial para facilitar una adecuada comprensión de la alternancia espacial y, al mismo tiempo, para favorecer un inmediato **reconocimiento de espacios y personajes** donde éstos se mueven³⁵.

Esta repetición de espacios a la que nos estamos refiriendo constantemente no puede ser mecánicamente interpretada como síntoma o consecuencia de una ubicuidad de la cámara. Por contra, la planificación de la escena (o secuencia mecánica) descansa en una serie de puntos anclados (de posiciones de cámara concretas) en el espacio que están hiperarticulados,

³⁵Entre los numerosos textos que subrayan la importancia del PS, generalmente en la etapa de Griffith en la Biograph, queremos destacar el de John BELTON: “*True Heart Susie*” en *The Silent Picture*, nº 17, Primavera 1973, p. 170 y el de M. Felix RIBEIRO: *D. W. Griffith*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1980, p. 49.

a los que una y otra vez volvemos. Estos planos de situación siempre corresponden a lugares particularmente importantes para el desarrollo de la diégesis narrativa. En "Hearts of the World", los espacios privilegiados son las casas de los protagonistas Douglas y Marie, que comparten un jardín separado por un muro, la plaza del pueblo, la habitación de Marie, el jardín de la casa de Douglas donde se reúnen todos, la plaza del pueblo, el comedor-salón de la taberna, el sótano-refugio donde se esconden Marie y los hermanos de Douglas, etc. Otros espacios secundarios, no menos importantes, son también recurrentes: el pasillo que comunica el comedor de la taberna con la cocina, la propia cocina donde se esconderá Douglas, la habitación-desván en la que Douglas y Marie se enfrentan a Von Strohom, la habitación de la Entrometida, etc. Sin embargo, la fragmentación del espacio llega a ser en algunos momentos tan grande que se hace necesario incluir algún cartel que subraye explícitamente el lugar en el que nos hallamos³⁶. En "The Girl Who Stayed at Home", los espacios más frecuentes son la mansión de Mr. France, en sus vistas exterior, interior del salón y jardín, el interior de la casa de los hermanos James y Ralph Gray en Nueva York³⁷, el restaurante donde cenan James y Cutie, las habitaciones de Atoline y Cutie en la mansión de Mr. France, etc. Las escenas del campo de batalla carecen en ambas películas de marcas espaciales que nos faciliten una cómoda orientación espacial. En este sentido, la espacialidad es sacrificada por la espectacularidad de las escenas.

En "The Greatest Question", los espacios comunes objeto del PS son el rincón junto al río donde se produce la muerte de una mujer a manos de los Sres. Cain, el interior del carramato donde vive Nellie con sus padres, el

³⁶Esto sucede por ejemplo en "Hearts of the World", en el cartel nº 160 que dice así: "The unused upper room", refiriéndose a la habitación-desván de la taberna donde se enfrentarán Douglas y Von Strohom.

³⁷En el cartel nº 25 de este film el fondo del texto es la imagen pictórica de un paisaje de un amanecer en el mar que cambia a la imagen, mediante fundido encadenado, también pictórica, de unos rascacielos iluminados, de noche, y que dice así: "In the Spring of 1914, Mlle. Atoline returns the visit of her American friends".

exterior e interior de la casa de los Sres. Hilton, el interior de la casa de los Sres. Cain, el interior de la buhardilla donde Nellie se enfrenta al Sr. Cain, etc. En "A Romance of Happy Valley", los principales lugares son también subrayados alternativamente: exterior de la casa de los Sres. Logan, interior y exterior de la Iglesia del pueblo, interior de la casa de Jennie, interior de la habitación de Logan Jr. en Nueva York, habitaciones de Jennie y Logan Jr. en casa de sus respectivos padres, etc. "True Heart Susie" está, asimismo, estructurado en torno a una serie de espacios principales: exterior e interior de la casa de Susie, interior de la clase de la escuela del pueblo, exterior de la Iglesia, interior y exterior de la casa de los padres de William, interior de la casa de William y Bettina, etc. En "Way Down East", el número de espacios familiares es cuantioso: la casa de Anna en Nueva Inglaterra donde vive con su madre, la casa de sus primas -las Tremonts-, particularmente el salón donde se celebrará el baile en el que Anna conocerá a Lennox Sanderson, el salón de la casa del falso cura donde contraen matrimonio ambos, interior de la habitación del Rose True Inn donde pasan su noche de bodas, interior de la habitación de la pensión en la que vive Anna, su lugar de residencia, exterior e interior del salón de la casa de los Bartlett, etc. Curiosamente, muchos de los exteriores donde los protagonistas transitan para desplazarse de un lugar a otro, en los cuatro films anteriores, no están bien definidos en sus coordenadas espaciales (nos referimos a caminos, campos, ríos, etc.) que constituyen el fondo perceptivo de muchas escenas y que, aunque el principio de orientación espacial no es relevante en estos casos, permite calificar las relaciones de los personajes entre sí o con su entorno.

"The Love Flower", "The Idol Dancer" y "Scarlet Days" comparten el mismo planteamiento. El paisaje exótico de los mares del sur es el universo espacial que sirve de marco a la acción desarrollada. En "The Love Flower", los PS principales son los correspondientes al exterior, interior del salón y jardín de la casa de los Sres. Bevan y del exterior e interior de la cabaña del Sr. Bevan, mientras que los planos que muestran el exterior de la selva, la playa y las diferentes barcas no determinan claramente

emplazamientos de cámara fijos³⁸. "The Idol Dancer" emplea un número de emplazamientos espaciales bastante limitado: vistas generales del poblado indígena, exterior e interior de la cabaña del reverendo Blythe y exterior e interior de la choza de Old Thomas, además de las playas, el poblado de Wando, la selva, etc., donde no hay PS propiamente dichos. En "Scarlet Days" los espacios principales son el interior y exterior de la taberna de King Bagley, la casa de la tía de Lady Fair, la habitación de Rosy, exterior e interior de la cabaña de Randolph, la calle principal del pueblo, etc., además del típico paisaje del oeste que sirve de marco a la acción.

La acción de "Broken Blossoms" y "Dream Street" transcurre en ambos casos en el barrio chino londinense de Limehouse. En el primero de estos films, los espacios más frecuentados son la calle principal de Limehouse, el exterior e interior de la tienda de Cheng, la habitación del piso de arriba de la tienda de Cheng, el exterior e interior de la casa de Battling y Lucy, la alacena donde se esconde Lucy de su padre, el muelle próximo a la casa de Battling, la casa de té donde va Cheng, etc. En "Dream Street" existe también un número reducido de espacios que aparecen recurrentemente como PS: la habitación de Gypsy, la habitación de Billie, una calle de Limehouse donde se encuentran las casas de Gypsy, y de Billie y James "Spike", y en la que veremos al predicador y al violinista, interior de la tienda de Old Chudder, interior de la casa de Sway, interior del patio de un teatro donde actúa Gypsy, interior de la comisaría de policía, interior de la sala de juicios, etc. En ambas películas hay un deliberado tratamiento peyorativo del espacio urbano, de tal modo que la ciudad aparece como un entorno claustrofóbico y degradado que, a su vez, refuerza y participa activamente en la degradación de los protagonistas.

³⁸Un modo de fijar espacialmente el trayecto de la huida de Bevan y Stella desde su ciudad natal (en una ciudad portuaria en una isla de los mares del Sur) hasta la isla paradisíaca donde buscan ocultarse de la policía es conseguido mediante la utilización de un PD de un mapa (plano nº 221) en el que una línea va trazando el viaje que siguen nuestros protagonistas en su fuga.

Finalmente, nos resta enumerar algunos lugares principales que habitan los personajes de "Orphans of the Storm", cuya naturaleza es más espectacular: exterior, interior y jardines del palacio de los Condes de Linières, la casa del padre de Henriette y padre adoptivo de Louise, el palacio del Marqués de Praille (salones y jardín), la chabola de Mme Frochard, el exterior e interior de la casa de De Vaudrey, la Bastilla y una de las celdas donde son detenidos los protagonistas, el palacio de justicia del pueblo donde serán posteriormente juzgados, la plaza donde se halla la guillotina, etc. Como sucede con las escenas bélicas, el tiroteo en el exterior de la cabaña de Randolph en "Scarlet Days" o, en este último caso, el tratamiento espacial obedece más a razones espectaculares que de orientación y coherencia topográfica.

Uno de los recursos más efectivos empleados por Griffith para destacar diferencias radicales entre los diversos espacios donde se desarrolla la acción y que, además, facilita la orientación del espectador en medio de una alternancia espacial es la utilización de los virados en sus films. De las doce películas del periodo, sólo tres de ellas contienen virados: "Broken Blossoms", "Way Down East" y "Orphans of the Storm". Generalmente, el color amarillo es empleado para los exteriores de día (en algunas ocasiones, también el verde) frente al azul que es utilizado para los exteriores de noche. Griffith emplea el rojo, naranja o sepia para los interiores. Algunos autores han querido ver que los virados han sido utilizados por Griffith para significar algún tipo de contraste simbólico entre diferentes espacios³⁹. Sin embargo, no hemos podido corroborar esta hipótesis; por el contrario, pensamos que el virado cumple una función de refuerzo o anclaje espacial que permite una mejor ubicación espacial, sobre todo en lo referente a la oposición entre interiores y exteriores.

³⁹John GARTENBERG en "D. W. Griffith and the Museum of Modern Art" en *Films in Review*, Vol. XXXII, nº 2, Febrero 1981, señala que los virados en "Broken Blossoms" son utilizados para significar la violencia de la casa de Battling (virados en naranja o rojo) frente a la tranquilidad y paz de la casa de Cheng o el templo (virados en malva o amarillo, y azul, respectivamente). Sin embargo, por poner un ejemplo, las calles de Limehouse también aparecen de azul en algunos momentos del film.

Por otra parte, el sentido de espacialidad que ofrecen los planos de situación y su posterior fragmentación en PC, PE, PA, PM y PP vendrá dado también gracias a un trabajo sobre la noción de fuera de campo, cuya existencia será siempre intermitente o fluctuante⁴⁰. Entre los modos más usuales para construir el fuera de campo podemos destacar los siguientes: por un lado, las entradas y salidas de campo; por otro, las miradas de los personajes hacia los límites del encuadre; finalmente, la propia fragmentación de la figura humana y de los objetos dispuestos en el espacio profílmico, en términos escalares, que también subraya la existencia de un espacio que suponemos contiguo al representado. Este fuera de campo, a menudo, sirve además para poder ligar mediante el montaje alternado (y también metafóricamente) a personajes que se encuentran en lugares diferentes pero cuyos pensamientos o sentimientos están siendo proyectados el uno en el otro⁴¹.

Pero la articulación del sistema espacial del SRG descansa, sobre todo, en una concepción dualista del espacio de la representación. Por una parte, hay un fuerte contraste entre el medio rural y el medio urbano, que corresponde a la tópica oposición entre naturaleza y civilización tan cara al melodrama decimonónico. Los films que desarrollan este contraste axiológico entre espacios son "A Romance of Happy Valley" (el protagonista Logan Jr busca fortuna en un Nueva York inhóspito para posteriormente volver a su medio natural donde será feliz), "Way Down

⁴⁰Robert ADAMS en "D. W. Griffith and the Use of Off-Screen Space" en *Cinema Journal*, Vol. 15, nº 2, Primavera 1976, cita el conocido trabajo de Noël BURCH, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1973, en el que se subraya la importancia del espacio fuera de campo para poder definir adecuadamente el espacio.

⁴¹Esto ocurre frecuentemente en todos los PP que preludian los recuerdos de los personajes. En otras ocasiones, la mirada hacia el fuera de campo puede motivar la aparición del objeto de deseo del personaje que mira. Esto sucede en "Hearts of the World" entre los planos 407 y 409 (que corresponden a un PP de Marie que está abrazando su traje de novia, y que mantiene una mirada hacia el fuera de campo) donde se intercala un PG del campo de batalla en el que vemos a Douglas arrastrándose por el suelo.

East” (cuya protagonista, Anna Moore, será cruelmente seducida en Boston y sólo en el campo podrá recuperar su honor perdido) y “Orphans of the Storm” (donde las intrigas palaciegas y la corrupta París provocarán grandes infortunios a las dos protagonistas, Louise y Henriette). “The Idol Dancer” y “The Love Flower” también plantean esta oposición espacial entre naturaleza y civilización aunque a nivel puramente referencial (en algunos carteles iniciales de ambos films se hace referencia a las ventajas de la vida salvaje frente al ajetreo de la vida en las grandes ciudades). La inocencia de los personajes es subrayada, a menudo, por el medio rural en el que viven los protagonistas: así sucede en “Hearts of the World” (cuya intriga es situada en un pequeño pueblo del medio rural francés), “The Girl Who Stayed at Home” (donde la acción principal se desarrolla en el castillo de Mr. France que se encuentra en el campo), “True Heart Susie” (ambientada también en el medio rural), “Scarlet Days” (cuya historia transcurre en el salvaje oeste) y “The Greatest Question” (donde el paisaje rural es el marco en el que se desarrolla la acción). Finalmente, “Broken Blossoms” y “Dream Street”, aunque espacialmente enmarcadas en el medio urbano, nos retratan el Limehouse londinense como un lugar inhóspito en el que la felicidad es muy difícil de alcanzar. En “Broken Blossoms”, la principal oposición es de tipo cultural: el oriente del que procede Cheng, con un universo de valores eternos, que contrasta con la depravación del occidente corrupto, que encuentra su más fiel expresión en la ciudad. “Dream Street” no contiene, sin embargo este carácter crítico respecto al mundo urbano o al oriente (recordemos que el personaje antagonista es el chino Sway), si bien el Limehouse aquí retratado no está exento de vicio y tentaciones negativas para nuestros protagonistas Billie y James Spike.

Otra de las oposiciones que traspasa la construcción narrativa de los films, a nivel topográfico, es la distinción entre espacios interiores y exteriores. Los espacios interiores constituyen los lugares privilegiados para desarrollar conflictos pero también donde los protagonistas encuentran la protección de su intimidad⁴², y que, algunas veces, adquiere un estatuto de

⁴²La habitación de Marie, en “Hearts of the World”, es el refugio natural donde se esconde cuando estalla la guerra y donde guarda, en un baúl, su traje de novia. En “The Greatest Question”, el

territorialidad, de posesión frente a la amenaza procedente del exterior⁴³. Los espacios interiores estarán asociados siempre a la unidad familiar, auténtico espacio donde se generan los conflictos griffithianos. Salvo alguna excepción, los exteriores representan alegóricamente (es decir, unívocamente la mayor parte de las veces, por la obviedad en su reconocimiento) el peligro y la amenaza que se cierne sobre los protagonistas. Los exteriores, además, serán los espacios del espectáculo visual, como sucede en los tiroteos de "Scarlet Days", las persecuciones de "Orphans of the Storm", la tormenta espectacular en la que se extravía y es rescatada Anna Moore en "Way Down East" o en las escenas bélicas de "Hearts of the World" y "The Girl Who Stayed at Home". Y es que el melodrama, como hemos visto en los dos primeros capítulos de la presente investigación, está poblado de espacios simbólicos⁴⁴, unos espacios que ineludiblemente van a ser asociados a ciertos personajes y a algunas de sus experiencias vitales. En "Orphans of the Storm", durante la escena en que De Vaudrey y Henriette son juzgados en la casa del pueblo, ante el comité de salud pública, acusados por Jacques Forget-Not y Robespierre, y defendidos por Danton, el espacio -esta vez interior- de la representación muy amplio y grandioso remite a un poder frío e injusto que se cierne sobre los personajes protagonistas.

espacio interior del carronato y de la casa de los Hilton son los lugares donde Nellie estará a salvo. Lo mismo ocurre con la habitación del piso superior de la tienda de Cheng, en "Broken Blossoms", auténtico refugio para Lucy de la brutalidad de su padre, o con la habitación del caballero De Vaudrey, en donde se oculta Henriette del Marqués de Praille, en "Orphans of the Storm", etc.

⁴³En cierta manera, existe un marcado sentido de posesión de los espacios, y de territorialidad, como dice Juan Miguel COMPANYY en "El espacio de la representación" en *Contracampo*, nº 9, Madrid, 1980, a propósito del conocido cortometraje de Griffith *The Lonely Villa*, que podemos ver en "Broken Blossoms", en el pequeño espacio, bajo un ladrillo, donde Lucy esconde una carta de su madre, una cinta del pelo y un trozo de papel de plata, único lugar del que Lucy posee la propiedad.

⁴⁴Como afirma Juan Miguel COMPANYY en *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 59, "la tradición del melodrama exige la poetización de los espacios que sirven de fondo a la acción y de los objetos que la pueblan".

De este modo, el espacio del sistema de representación griffithiano se caracteriza, como dice Michael Allen⁴⁵, por estar *emocionalizado* formal y temáticamente. Y es que la noción de espacio reclama una clara dimensión antropológica y ontológica que no debemos olvidar, especialmente en el universo melodramático griffithiano. El *Dasein* heideggeriano nos remite a esta misma idea: la existencia humana no sólo tiene una extensión espacial sino que, sobre todo, “sólo es lo que es en relación a un espacio”, y por tanto necesita el espacio para poder desplegar el ser⁴⁶. Así pues, el ser humano está determinado en su vida por su actitud ante el espacio que le envuelve. Cuando decimos que en el melodrama griffithiano los espacios definen la naturaleza de los conflictos y determinan el desarrollo de la acción dramática, estamos aludiendo a las funciones antropológicas que desempeñan dichos espacios. La casa, el hogar, determina poderosamente la totalidad de la vida humana: es el lugar de protección del mundo, necesario para poder cumplir las misiones que se le asignen, el espacio de seguridad y relajación que necesita para poder luchar de nuevo con el mundo exterior⁴⁷, de ahí su alto grado de sacralización⁴⁸. De este modo, la casa aparece como la fundación de un cosmos sobre un caos, llegando a constituir una imagen del mundo en su totalidad.

⁴⁵Ver la interesante comunicación de Michael ALLEN: “Recognition Plot and Spatial Articulation in Late Griffith”, presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.

⁴⁶Estas ideas han sido magníficamente formuladas por Martin HEIDEGGER: *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, Gaston BACHELARD: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965 y por O. Friedrich BOLLNOW: *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969.

⁴⁷Bollnow, op. cit., pp. 127-128.

⁴⁸Bollnow recoge una interesante apreciación etimológica realizada por Cassirer en un artículo titulado “Das Templum” en *Antiquarische Untersuchungen*, Berlin 1869. Cassirer afirma que “la sacralización comienza con el hecho de desglosar de la totalidad del espacio una zona determinada, que se distingue de las otras y que en cierto sentido se acerca y se rodea religiosamente”. *Templum* significa en latín “lo recortado, separado”, ya que originalmente el término designaba “la parte del cielo recortada por el vuelo de las aves, destinada a la interpretación de los augures y no fue hasta más tarde cuando se le aplicó al templo como edificio” (p. 134).

Sin embargo, conviene no perder de vista que la dimensión espacial está íntimamente imbricada con el sistema temporal en que el dispositivo fílmico también se basa. La relativa ubicuidad de la cámara cumple, además, una función suplementaria, como afirma Rick Altman⁴⁹: **espacializar la progresión temporal**. Examinaremos a continuación la dimensión temporal en el sistema de representación griffithiano que articula el corpus de films de 1918-1921.

7.3. La configuración temporal del sistema de representación griffithiano.

Hemos señalado anteriormente que el montaje alternado es considerado por la mayor parte de los historiadores del cine como uno de los registros principales del cine de Griffith. Indudablemente, este montaje alternado, que supone en primera instancia una alternancia espacial, tiene asimismo una clara dimensión temporal, dependiendo de sus diferentes usos. Así pues, siguiendo la distinción planteada por David Bordwell⁵⁰, podemos hablar de dos tipos de montaje que siguen el principio de la alternancia: por un lado, el montaje paralelo (*parallel editing*) que se refiere a la yuxtaposición de imágenes cuya ordenación no corresponde necesariamente a una simultaneidad temporal; por otro, el montaje cruzado (*crosscutting*) que remite, esta vez sí, a una simultaneidad temporal en las acciones mostradas de manera yuxtapuesta. Como principales ejemplos del montaje paralelo, podemos citar aquellos fragmentos en los que se insertan algunos planos de detalle, cuya función consiste en calificar moralmente determinadas situaciones narrativas⁵¹ y enfatizar las relaciones lógicas o abstractas.

⁴⁹Rick ALTMAN: "The Lonely Villa and Griffith's Paradigmatic Style" en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, nº 1, Invierno 1981.

⁵⁰D. BORDWELL, J. STAIGER & K. THOMPSON: *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., pp. 48-49.

⁵¹Ver nota nº 12.

El montaje cruzado es el tipo de construcción temporal más frecuente en el corpus de films que estudiamos. La estructura temporal del texto griffithiano parece responder, a primera vista, al **principio de linealidad**, es decir, al orden de la progresión casi cronológica de la historia. Y es que el montaje cruzado obedece a una funcionalidad diferente al montaje paralelo: se trata, en este caso, de enfatizar las relaciones causales y cronológicas. En efecto, la ordenación de los diferentes bloques narrativos de los films de Griffith responde a un riguroso orden temporal, en el que cada escena es planteada como antecedente lógico de la siguiente. De este modo, los sucesos (acciones y acontecimientos) están ordenadamente situados en la cadena causal, de tal modo que su desarrollo pueda ser seguido por el espectador sin molestias. La **legibilidad temporal** es otro rasgo importante del SRG.

Sin embargo, la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso presenta una serie de alteraciones que, de algún modo, caminan en sentido contrario a la linealidad temporal, tradicionalmente atribuida a Griffith (incluso como “descubridor”). Nos referimos a tres técnicas fundamentales practicadas en los films que analizamos: en primer lugar, el flash-back, un tipo de anacronía que fractura la linealidad discursiva; en segundo lugar, el “last-minute rescue”, una técnica de montaje alternado que llega a una fragmentación extrema del espacio, como hemos visto, y, al mismo tiempo, a poner en escena radicalmente la simultaneidad temporal; y, finalmente, una utilización de los objetos que constantemente nos renvían a otros momentos del film, y que están cargados de valor simbólico para personajes y público a través de su reconocimiento.

El flash-back es una de las técnicas de transformación temporal del orden de la historia en el discurso. Fue una técnica bastante empleada en el cine mudo norteamericano desde mediados de los años diez que, en opinión de David Bordwell, no debe ser identificada, de forma automática, con el

film clásico hollywoodiense. De hecho, este autor nos recuerda que muchos manuales sobre la escritura del guión recomendaban no emplear el flash-back por tratarse de una técnica que ralentizaba la progresión dramática⁵². Era esencial, para no provocar una pérdida de orientación espaciotemporal del espectador, subrayar el hecho de que dicho flash-back está motivado por el recuerdo o relato de un personaje de la historia⁵³. En este sentido, la utilización de algunas marcas temporales, tales como los fundidos encadenados y el fundido desde o hacia negro, es fundamental para garantizar una adecuada separación del espacio-tiempo presente del espacio-tiempo pasado, y que puede ejemplificarse en muchos lugares de los textos que estudiamos⁵⁴. En otros momentos se hace necesario que los carteles

⁵²Bordwell: "Time in the Classical Film", Capítulo 4 de *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit., p. 42.

⁵³Maureen TURIM en *Flashbacks in Film. Memory & History*, New York & London, Routledge, 1989, nos recuerda la curiosa etimología de la palabra "flash-back": "flash' becomes connected to vision, paving the way for the figuration of memory inherent in the cinematic flashback" (p. 3). Asimismo, se trata de un término cuya utilización comienza en la literatura en el siglo pasado.

⁵⁴Estas marcas de puntuación garantizarán el seguimiento de la acción y, a menudo, significarán la elipsis temporal, aspectos que contribuyen a obtener una mayor fluidez narrativa. Entre los fundidos encadenados (a veces desenfoces que cumplen una función equivalente), destacamos los siguientes: en "The Girl Who Stayed at Home", en 180 para significar una elipsis temporal, que corresponde a un PD de un gramófono en pausa y que, mediante un fundido encadenado, funde con el mismo gramófono, esta vez en marcha; en "A Romance of Happy Valley", en 274, PG de un cielo al atardecer, hay un fundido encadenado, o sobreimpresión, de la imagen de Jennie, lo que corresponde al recuerdo de Logan mientras se halla en Nueva York, lejos de su amada; en "The Greatest Question", el plano 688 comienza con un desenfoco, después de un fundido desde negro, PM de los Sres. Cain que corresponde a un recuerdo de Nellie. En "Way Down East", aparece un fundido encadenado entre los planos 92-93, en la escena de presentación de la granje de los Bartlett, reverso de la casa de los familiares de Anna, en Boston; se trata de una transición de un PD de las flores de un árbol a un PD de un nido donde un pájaro da de comer a sus crías. En este caso, la función del fundido encadenado no es el apoyar una elipsis temporal, ni crear una asociación conceptual mediante un contraste de imágenes. Por el contrario, este fundido encadenado contribuye a dilatar el tiempo, a crear una sensación de suspensión temporal como corresponde a un lugar idílico como es la naturaleza. En "Dream Street", hay un PP de Sway, el chino antagonista de James y mala influencia de Billie, en el que lo vemos herido de muerte a manos de este último y que termina con un desenfoco que podría significar la muerte del personaje, pero sin subjetivizar su punto de vista, ya que el fallecido es el que aparece en la imagen. Al final del primer bloque de "Broken Blossoms", el plano 49 -PS de la calle con Cheng arrastrando un carrito con su equipaje- finaliza con un fundido encadenado muy rápido a la imagen

aporten información suplementaria para poder explicar lo sucedido entretanto⁵⁵.

El flash-back constituye lo que Gérard Genette⁵⁶ llama un tipo de “anacronía retrospectiva”. Más exactamente, el flash-back griffithiano es un tipo de anacronía “interna” dado que su comienzo es posterior al presente narrativo. Pero, a diferencia de lo que es habitual en el cine clásico, el flash-back que podemos ver más empleado en los films de Griffith no es “homodiegético”, es decir, un tipo de flash-back que interfiere decisivamente en la historia interrumpida, sino que es más bien “heterodiegético”⁵⁷. Es, pues, una anacronía interna que no irrumpe en la historia aportando nueva información para una mejor comprensión del relato. La casi totalidad de los flash-backs empleados corresponden a breves y fugaces recuerdos de los protagonistas, muchas veces motivados por la visión de una fotografía u objeto perteneciente al personaje que se echa en

del puerto con un barco saliendo de él. Su función es aquí la de una elipsis temporal, como también ocurre entre 93-94 o 327-328. El fundido desde o a negro constituye otra marca de puntuación temporal omnipresente. Sin embargo, en determinadas ocasiones, la abundancia de fundidos a negro lo que consigue es reforzar la autonomía del plano, como sucede en “The Girl Who Stayed at Home”, entre 305-326. Su valor como elipsis puede ser constatado en el plano 262 de “True Heart Susie”; entre 212-220 de “The Love Flower”; en “The Greatest Question”, entre 127-129; en “The Idol Dancer”, entre 778-779; “Way Down East”, en 128; en “Dream Street”, en 702 y 843; en “Dream Stret”, entre 1015-1280; finalmente, en “Broken Blossoms”, entre 15-16. El fundido en negro aparece también frecuentemente antes y después de los carteles, tanto en los descriptivos como en los de diálogo (que vienen precedidos y seguidos de PP del personaje que pronuncia esas palabras).

⁵⁵En ocasiones, la elipsis temporal es verdaderamente exagerada. Por ejemplo, en el cartel nº 78 de “A Romance of Happy Valley” se dice que han transcurrido ocho años desde que Logan Jr. probaba, sin éxito, su pequeño juguete mecánico hasta que vuelve a su pueblo natal. Esta elipsis es poco previsible por parte del público, a tenor de la información suministrada anteriormente.

⁵⁶Gérard GENETTE: “Discours du récit” en *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁵⁷Podríamos añadir que el flash-back griffithiano, además de ser un tipo de anacronía interna heterodiegética, es también repetitiva y no completiva, en el sentido de que suelen repetir lo que ha sido mostrado con anterioridad. Raras veces el flash-back es completivo, esto es, explica o rellena lagunas que han sido elididas anteriormente.

falta⁵⁸. El propio Griffith era consciente de que esta técnica la había tomado de la literatura naturalista y de su utilidad para crear suspense al suponer, en

⁵⁸Pasamos a señalar a continuación los flash-backs más importantes que hemos ido rastreando a lo largo de los films de Griffith del periodo 1918-21. En "Hearts of the World", hay sendos flash-backs muy breves cuando Douglas recuerda a Marie al ver su retrato junto a la bandera y de Marie cuando mira el retrato de Douglas, y también cuando Marie relata a un soldado que ha visto a Douglas muerto en el campo de batalla (407-409). En "A Romance of Happy Valley", cuando Logan Jr. recuerda a su novia (274); cuando Logan Jr. recuerda la escena en la Iglesia donde el cura le advierte contra el vicio de Nueva York; en 497, Logan Jr. se imagina besando a Jennie (como si se tratase de un flash-forward); finalmente entre 581-584, el Sr. Logan narra cómo se equivocó al confundir a su hijo con un extraño a quien pretende robar el dinero. "The Girl Who Stayed at Home" contiene en la primera escena del film un flash-back en el que Mr. France, un antiguo confederado, recuerda su huída de los Estados Unidos tras haber perdido la guerra (6-8, 10-14); también asistimos a un nuevo flash-back cuando James recuerda otra escena en la que estaba en el jardín de la mansión de los France, con Cutie y Tornado. "En Broken Blossoms", Cheng recuerda varias veces el templo donde recibió sus enseñanzas, imagen en la que vemos a un monje tocando una campana (68). "True Heart Susie" incluye asimismo algunos flash-back brevísimos que constituyen los recuerdos de los personajes: cuando William recuerda a Susie junto al árbol donde está la inscripción amorosa (590); cuando Susie recuerda el día en que William se iba a un College de la ciudad a proseguir sus estudios (636); también al final de película, pero esta vez a cargo del narrador que en el cartel nº 146 dice así: "And we may believe they walk again as they did long years ago", tras el cual vemos un PG (nº 827) de William y Susie con la vaca paseando por un camino, como al principio del film. En la primera escena de "Scarlet Days", un Alvarez pletórico recuerda cómo se había burlado del Sheriff que, confundiendo a Alvarez con otra persona, le informa de la recompensa que existe por su captura (planos 4-15). En "The Greatest Question", tenemos dos pequeños flash-backs consistentes en el recuerdo de la muerte de la mujer sin identidad a manos de los Sres. Cain que Nellie presenció de joven (198) y el recuerdo del día en que se hicieron una fotografía Nellie y Jim (350). "The Idol Dancer" contiene dos flash-backs consistentes en el recuerdo de Dan cuando estaba junto a Old Thomas y Mary (264) y el relato de un indígena colaborador de Wando que confiesa los planes de éste al reverendo Blythe. En "The Love Flower", el recuerdo que tiene Stella de Jerry (445) y también un pequeño flash-forward en el que Stella imagina que ahorcan a su padre (716-718). En "Way Down East", hay un breve recuerdo de Anna que tiene Lennox cuando éste está en una fiesta y siente remordimientos (333). En "Dream Street" hay varios flash-backs: el del predicador cuando está hablando de Jesucristo y los apóstoles (130-131), cuando Spike recuerda cuando estaba con Gypsie (703), cuando Billie recuerda al reverendo y sus palabras (1218 y 1251) y también cuando éste recuerda al violinista (1254), estos dos últimos durante el juicio. Otro flash-back lo constituye el relato de Billie cuando se confiesa autor del asesinato accidental de Sway (1325-1329). Finalmente, "Orphans of the Storm" incorpora asimismo algunos flash-backs: cuando la Condesa Linières recuerda el día que le quitaron a su bebé (57), cuando Jacques Forget-Not recuerda cómo torturaron a su padre los aristócratas (79-85), el recuerdo del Chevalier De Vaudrey cuando dio dinero a los pobres (336-337) y cuando recuerda a Henriette (627) o cuando Henriette le cuenta su historia al Conde (876-883).

la práctica, una detención momentánea del fluir narrativo⁵⁹. Coincidimos con Maureen Turim cuando afirma que la imaginería del fash-back forma parte de un sistema expresivo que busca una respuesta emotiva del espectador: este procedimiento de alteración temporal está, en efecto, íntimamente ligado al PP, imágenes que sirven de punto de arranque de la mayoría de flash-backs y, a su vez, tienen una gran importancia emotiva para el público⁶⁰.

Los flash-backs constituyen una pieza clave del montaje alternado, cuya expresión más genuinamente griffithiana es el llamado "last-minute rescue". También este "rescate en el último minuto" es una técnica que iría en detrimento de la mencionada linealidad que el SRG debería seguir fielmente (atendiendo a la tradicional relación de equivalencia Griffith=cine clásico). En efecto, el suspense es conseguido, no sólo operando el salto de una a otra acción en un momento particularmente importante para su desarrollo sino, sobre todo, porque el corte a la nueva acción produce que ésta permanezca incompleta⁶¹. De este modo, la producción del suspense está vinculada a una detención y a una demora en la resolución de la acción (o acciones), lo que nos conduce a su dilatación temporal. El "last-minute rescue" es, pues, un procedimiento de amplificación y dilatación narrativa que complejiza y confiere densidad al relato y, además, está situado en la tradición del montaje invisible que caracteriza el montaje clásico hollywoodiense (y que abre la puerta de una comprensión radical del montaje como hizo Eisenstein⁶²). Todos los films del periodo 1918-1921

⁵⁹D. W. Griffith señala en "Lo que exijo a las estrellas del cine" en *Contracampo*, nº 9, Madrid, Febrero 1980, p. 62, que el "salto atrás" lo tomó prestado de Charles Dickens. En "Cinéma, miracle de la photographie moderne" en *Cahiers du cinéma*, nº 187, Febrero 1960, subraya la función dilatoria de la acción que posee el flash-back.

⁶⁰Turim hace un análisis del flash-back en sólo unos pocos films de Griffith ("True Heart Susie" y "Orphans of the Storm") que nosotros estudiamos. Op. cit., p. 48.

⁶¹Tom GUNNING en "Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films" en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, nº 1, Invierno 1981, p. 18, hace una observación similar a propósito del cine de Griffith de su periodo en la Biograph, lo que nos confirma, una vez más, la relativa rigidez del SRG.

⁶²Ibid., p. 24.

que analizamos incluyen, de un modo u otro, esta técnica narrativa⁶³. Ciertamente, el suspense es proporcionado jugando con la diferencia de información de personajes y público (cuyo grado de conocimiento es mayor

⁶³“Hearts of the World” contiene un “last-minute rescue” (LMR) poco antes del enfrentamiento, deseado por el público, entre Douglas y Von Strohom que es, de este modo, retardado hasta casi el final del film. En “A Romance of Happy Valley”, entre los planos 363-498, hay un LMR obtenido mediante la alternancia de Jennie que es cortejada por Judas, Logan Jr que mientras está fabricando su juguete y su padre que está desesperado por problemas económicos. “The Girl Who Stayed at Home” también ofrece un LMR, entre 656-720, que consiste en la alternancia de imágenes del frente alemán, la lucha James y el soldado alemán y las imágenes de lo que sucede mientras tanto en la mansión. “Broken Blossoms” ofrece un LMR jugando con el contraste y la alternancia entre la pelea de Battling en el ring y las imágenes de Lucy y Cheng en la habitación de este último donde reina la paz (379-426). Entre 430-551, la alternancia es todavía mayor: Battling va al encuentro de Lucy, Evil Eye está fuera de la casa de Cheng mirando lo que ocurre, Lucy es llevada a casa, al tiempo que vemos la reacción desesperada de Cheng ante la desaparición de Lucy. En “True Heart Susie”, el LMR no es propiamente una acción física de salvar a nadie: entre 589 y 597, hay una alternancia que, por un lado, nos muestra a William que va por un camino, de noche, hacia su casa, mientras su esposa, Bettina, está en casa celebrando una fiesta con sus amigos y Susie se encuentra en su casa releyendo su correspondencia con William. “Scarlet Days” contiene, por el contrario, un LMR en toda regla: mientras nuestros protagonistas están asediados por los secuaces de Bagley en la cabaña de Sir Whiteheart, el Sheriff y los suyos acuden en su rescate. “The Greatest Question” clausura el film mediante un LMR: entre 618-659, mientras Nellie está peleando con el Sr. Cain, Jim acude en su ayuda y, al mismo tiempo, los Hilton descubren petróleo en su jardín, lo que les salvará de la miseria. En “The Idol Dancer”, el LMR se materializa mediante la alternancia de imágenes que muestran a Dan en su barca yendo en ayuda del reverendo y Mary que están en la choza, como prisioneros, y de los indígenas malvados, liderados por Wando, que se disponen a atacar a Dan. “The Love Flower” plantea un LMR a través de la alternancia de las escenas de lucha entre Crane y el Sr. Bevan bajo el agua y las imágenes de Stella y Jerry que están situados fuera sin saber qué ocurre. “Way Down East” no incluye un LMR en la conocida escena en la que Anna sale de casa de los Bartlett en medio de la tormenta de nieve sino poco antes del descubrimiento de su secreto: hay una alternancia entre una escena en la que vemos a Sra. Bartlett en el pueblo hablando con Martha Perkins, la cotilla del pueblo, las imágenes de Anna preparando la cena en casa de los Bartlett y la llegada de Lennox a esta casa. “Dream Street” plantea una alternancia similar cuando la policía se dispone a detener a James como acusado de la muerte de Sway, alternado con imágenes de James y de Gypsie en su habitación. Finalmente, en “Orphans of the Storm”, hay un auténtico LMR (como los que conocemos de los tiempos de Griffith en la Biograph) cuando vemos a Danton que acude a rescatar a De Vaudrey y Henriette de la guillotina: la alternancia se produce entre las imágenes de Danton ante el tribunal de salud pública y después a caballo dirigiéndose hacia el lugar donde se ajusticia a los condenados y de nuestros protagonistas a punto de ser ejecutados (todo ello intercalado, además, por una pequeña digresión, entre 1239-1253, en el que vemos a unos revolucionarios bailando).

en el último caso), y cortando las expectativas de resolución del público⁶⁴. Sin embargo, conviene no olvidar que el “last-minute rescue” representa una simultaneidad de acciones sucesivamente mostradas⁶⁵ y que es un tipo de montaje cruzado, tal y como ha sido definido más arriba.

No obstante, a los dos procedimientos temporales estudiados anteriormente, flash-back y “last-minute rescue”, que contribuyen a dilatar y a aplazar la resolución del conflicto planteado, hay que considerar un tercer elemento no menos relevante en el Sistema de Representación Griffithiano: la utilización de los objetos como huellas de la devastación del paso del tiempo irreversible para los protagonistas. Dichos objetos nos sitúan -a personajes y público- ante la sustitución simbólica de una ausencia. El **reconocimiento** del sustituto simbólico -el objeto material- estimula, de este modo, una *catharsis* de unos y otros, y abre así su memoria. Sin embargo, salvo raras excepciones, en los films de Griffith que analizamos, los objetos no poseen una función metafórica, sino sólo metonímica o alegórica⁶⁶. Pocas veces nos remiten a lo paradigmático⁶⁷; por el contrario,

⁶⁴William CADBURY: “Theme, Felt Life, and the Last-minute Rescue in Griffith After *Intolerance*” en *Film Quarterly*, Vol. 28, nº 1, 1974, pp. 48.

⁶⁵Esta observación es subrayada por André GAUDREULT en “Les détours du récit filmique: sur la naissance du montage parallèle” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 29, Toulouse, Septiembre 1979, p. 91.

⁶⁶Entre estos objetos con una clara función alegórica, es decir, cuya relación con el referente es rígida, esclerotizada, cerrada y casi denotativa (ver capítulo segundo) podemos destacar los siguientes ejemplos. En “Hearts of the World”, las fotografías de Douglas -plano nº 541- y de Marie junto a la bandera norteamericana -plano nº 546- (que produce una fusión del sentimiento amoroso y familiar, y del sentimiento patriótico); el reloj que el amigo de Douglas le da a la Entrometida y el muro semiderruido (que separa las dos casas) que hace recordar a Douglas el momento en que se enamoraron. En “A Romance of Happy Valley”, el reloj de Logan Jr. que lleva el retrato de su madre y una frase de amor grabado en él, y el caballo de juguete de Logan que su madre conserva. En “The Girl Who Stayed at Home”, la bandera confederada que Mr France tiene expuesta en el salón de su mansión, cuya visión motiva su recuerdo del pasado -plano nº 4- (y que se desencadena un flash-back); el reloj de Tornado en el que hay una fotografía de su madre -147 y 409-; el retrato que Cutie conserva de James Grey -376-; el collar de perlas que regala a Cutie su pretendiente, el Conde de Brissac, y que tira al suelo cuando adquiere conciencia de que está traicionando a James -342-, finalmente, la carta enviada por James a Cutie y que ella guarda celosamente -498-. “Broken Blossoms” contiene algunos objetos cuya función es simplemente alegórica o metonímica: el

los objetos que pueblan los melodramas de Griffith nos remiten a diferentes partes de la cadena sintagmática, aunque constituyen una detención del fluir temporal.

Así pues, el sistema temporal del SRG revela una cierta falta de homogeneidad ya que, por una parte, este sistema temporal está presidido por una linealidad y un sentido de progresión del relato hacia la resolución de los conflictos planteados pero, por otro lado, dicho sistema temporal encierra algunas técnicas narrativas que van precisamente en contra del avance del relato: el flash-back, el "last-minute rescue" y la función metonímica o metafórica de los objetos son recursos que suspenden y, a veces, "paralizan" esta progresión temporal, y, en este sentido, se manifiestan como elementos catalíticos de la trama. De este modo, el SRG parece prestar mayor atención al proceso de la construcción narrativa -y a la actividad emotiva y sentimental que ésta despliega en personajes y público- que al desenlace o

kimono con el que Cheng viste a Lucy o los objetos que pueblan la habitación de Cheng que le recuerdan su China natal. En "True Heart Susie", la marca que William graba en el tronco del árbol -30- y la correspondencia de William que Susie conserva. En "Scarlet Days", el retrato de Lady Fair que Rosy conserva. En "The Greatest Question", la fotografía de Nellie y Jim que la primera conserva. En "The Love Flower", el jacinto que representa a Stella. En "Way Down East", el anillo de boda que Lennox Sanderson le da a Anna Moore cuando contraen matrimonio. Finalmente, en "Orphans of the Storm", el medallón que Louise lleva colgado al cuello y que le colocó su madre - la Condesa de Linières- y el chal de Louise que permite que Henriette reconozca su proximidad. En "The Idol Dancer", y en "Dream Street" no hemos hallado objetos, ni siquiera con esta función metonímica.

⁶⁷Entre los escasos objetos que cumplirían esta función metafórica podemos destacar los siguientes. En "Hearts of the World", el traje de novia, que Marie conserva permanentemente, y que abraza cuando encuentra a Douglas herido en el campo de batalla, nos remite a la herida del personaje, y a la tragedia de la guerra que ha impedido la unión de ambos personajes. El traje de novia no nos remite a un momento particular del relato sino al universo trágico vital en el que se hallan inmersos. En "The Girl Who Stayed at Home", cuando un soldado herido muere en presencia de Cutie, los pétalos de una flor que había junto a él, caen, clara metáfora de la muerte. En "Broken Blossoms", el papel de plata, el lazo para el cabello y la carta de su madre que Lucy guarda, nos remiten igualmente a la trágica infancia que suponemos que Lucy ha vivido junto a su padre. La muñeca que Lucy besa (y que ha visto antes en el escaparate de la tienda de Cheng), y que Cheng le da, podría constituir la metáfora del deseo de Cheng por Lucy, así como de la represión sexual de Lucy (Ver el artículo de Nick BROWNE: "Griffith's Family Discourse: Griffith and Freud" en C. Gledhill (ed.): *Home Is Where the Heart Is*, Londres, British Film Institute, 1987, p. 232).

cierre del relato. Es por ello que no debemos perder de vista que la existencia humana (el *Dasein* heideggeriano del que hemos hablado también al tratar el espacio), como la narración histórica o de ficción, tiene sentido en la medida en que el ser humano es un ser-en-el-tiempo, transitado por esta variable. El tiempo humano aparece como competencia para seguir y comprender el relato, en sus variables temporales⁶⁸. El film griffithiano posee una construcción narrativa que lleva desde un orden fracturado hasta una rehabilitación de dicho orden. El cierre es, pues, una “promesa” del acabamiento del relato, de su vuelta a la estabilidad y de su integración⁶⁹ plena en el horizonte de inteligibilidad para el espectador. La disposición de las acciones en el cuerpo del film clásico responde a un criterio causal, como hemos señalado anteriormente. No obstante, y al hilo del análisis de Vicente Benet sobre el tiempo del relato clásico, la lógica de las acciones depende, a su vez, “de unos sistemas configurantes previos en las que aparece un tipo de experiencia del tiempo estrechamente ligada a las estructuras deseantes”⁷⁰. El relato se muestra, pues, como “un narrar de algo que no es narración, sino proceso de vida”, en el que lo narrado es la temporalidad de la vida⁷¹. De ahí la extrema importancia de los procesos proyectivos operados desde la instancia receptora, y el sentido mismo de la tarea hermenéutica que me propongo como espectador y crítico de una serie de relatos cinematográficos.

⁶⁸Ver la “Presentación a la edición española” de Manuel Maceiras al texto de Paul RICOEUR: *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Vol. I, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987, p. 29.

⁶⁹Paul RICOEUR en *Tiempo y narración. Configuración temporal en el relato de ficción*, Vol. II, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987, p. 45, cita en este punto a Frank Kermode y su obra *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983.

⁷⁰V. Benet, op. cit., p. 82.

⁷¹Ibid., p. 138. Ricoeur afirma en otro lugar, y referido al mismo problema: “A este respecto, alguien podría sentir ganas de decir: tantos poetas -incluso poemas-, tantas ‘vivencias’ temporales. Este es, sin duda, el caso: por eso esta ‘vivencia’ sólo puede buscarse oblicuamente a través del almacén temporal, como aquello a lo que este almacén se ajusta y conviene” (p. 143).

Ambos sistemas narrativos, espacio y tiempo, ofrecen dos dimensiones fundamentales y fundacionales del relato griffithiano. A nuestro entender, y siendo fieles al concepto heideggeriano en el que se basa la propuesta de Ricoeur, su disociación puede conducir a una comprensión incompleta del sistema de representación griffithiano. Espacio y tiempo se muestran, asimismo, como dos sistemas articulados desde la propia operación de montaje que hemos examinado al principio del presente capítulo. Creemos conveniente proceder, en este punto, a una recapitulación de los aspectos tratados más relevantes y así poder hacer algunas consideraciones sobre la concepción del montaje en el SRG.

7.4. Espacio, tiempo y montaje en el SRG.

Como hemos podido observar, la textura de los films griffithianos que analizamos presenta una serie de contradicciones internas que hacen difícil su automática relación con el paradigma clásico. El espacio aparece constantemente fragmentado aunque en el marco de una continuidad profílmica asegurada mediante la utilización del *raccord* (de mirada, dirección, posición, en el eje, etc.) y del plano de situación que repetidamente nos invita al **reconocimiento espacial**, pero en la que se detectan los “hilos blancos o hilvanes que unen los planos entre sí”⁷² (ver, si no, todas las excepciones a los *raccords*). Pero esta fragmentación del espacio, detectable también en una ausencia de la estructura plano/contraplano tan grata al modelo clásico, es consecuencia de una operación temporal -de la mencionada “espacialización de la progresión temporal”, como afirma Altman- que, a su vez, rompe y violenta el orden cronológico de la historia: nos referimos a las técnicas del flash-back, el “last-minute rescue” y la utilización de los objetos, tres elementos que contrarrestan la inevitable progresión del relato hacia su resolución y hacia el restablecimiento del equilibrio original. Y es que a la fundamental **naturalización del espacio de la representación** a la que tiende el SRG, hay que añadir otra función no

⁷²Jacques AUMONT en “Griffith, el marco, la figura”, op. cit., p. 27

menos importante: la espectacularización de la puesta en escena griffithiana.

En efecto, aunque la continuidad es reiteradamente buscada a través del empleo de diferentes técnicas de montaje, asistimos simultáneamente a una afirmación de la autonomía del plano, a una suspensión momentánea del fluir temporal mediante las técnicas citadas, incluso empleando algunos recursos que, a simple vista, pasan desapercibidos, como el caso del fundido desde o a negro, que tiene como efecto inmediato subrayar dicha autonomía. Sin embargo, hablar aquí de “fallos” en la creación de la continuidad espaciotemporal (o, atendiendo a la unidad significativa de la escena, del “fallo de raccord”) sería caer, a nuestro entender, en un teleologismo extremo que sólo pondría en evidencia nuestro exagerado apego a las prácticas fílmicas dominantes. Creemos necesario asumir, por tanto, que el SRG debe ser descrito en unos términos que den cuenta de la complejidad del modelo tendente, al mismo tiempo, a la continuidad (verosimilitud espaciotemporal) y a la discontinuidad (al espectáculo, es decir, a la producción de “golpes de efecto visuales” que la narración melodramática estima tanto). En este sentido, antes que hablar de “fallo de continuidad” (que encierra sin duda una valoración peyorativa de la carencia de continuidad), resulta más adecuado hablar en términos de “no correspondencia” espacial o temporal.

El montaje alternado, paralelo o cruzado, conduce, sin embargo, a una fragmentación del espacio-tiempo tendente a presentar los trozos de acción cada vez más pequeños, con el fin de ralentizar / posponer al máximo la resolución del conflicto. A menudo la fragmentación es tal que el seguimiento de la acción se revela muy difícil para el público. Este exceso en el montaje -ejemplarmente representado por el “last-minute rescue”- sitúa al espectador en una posición de cierta ambigüedad, subrayando, en todo caso, su función escópica, en la que, por un lado, se acrecienta la angustia, pero también aumenta el placer de la mirada que puede contemplar, en toda su magnitud, el sufrimiento de la víctima. El sostenimiento excesivo de varias líneas de acción se encuentra compensado por una también excesiva

repetición de planos y emplazamientos de cámara (que, a su vez, constituye una prueba palpable del principio de economía griffithiano -en la construcción narrativa, pero también en la producción-). La excesiva alternancia de acciones tiene como consecuencia una fractura del ideal simétrico de la puesta en escena griffithiana: a diferencia del cine clásico, en el que la secuencia posee una unidad y unos límites, que permiten ver en ella un reflejo de la estructura global del film⁷³, las películas de Griffith analizadas por nosotros presentan una enorme resistencia a ser segmentadas en bloques narrativos y secuencias (como unidades de acción). En este sentido, vemos aquí una de las huellas del cine de atracciones, una nueva resistencia a la integración narrativa.

No obstante, el montaje alternado griffithiano constituye, en sí mismo, una técnica que presenta cierta homogeneidad discursiva, esta vez a la luz del conjunto de las doce películas que hemos estudiado. De este modo, el público estaba muy familiarizado (quizás también, hastiado -al menos, la crítica cinematográfica de la época-) con las técnicas narrativas empleadas por Griffith. El montaje alternado griffithiano aparece, pues, como una **estructura de reconocimiento narrativa**, es decir, como una estrategia discursiva que el público conocía perfectamente. La repetición, el carácter serial, de dichas estrategias textuales invitaba, mediante el reconocimiento, a crear, a su vez, un nuevo espectáculo, con un alto grado de participación activa y autoconsciencia, en el que personajes y público comparten un universo emotivo y ético común. Y es que no podemos olvidar que el montaje alternado del SRG se funda sobre una comprensión ética de la realidad entendida en términos dualistas, donde la dialéctica de los contrastes, emotivos (alegría, llanto, tristeza, preocupación, etc.) y ontológicos (la eterna lucha del Bien-Mal), se convierte en el trasunto cultural y vital del público.

La integración narrativa parece venir de la mano de lo que Tom Gunning ha denominado la “continuidad trayectorial”, una concepción

⁷³Vicente Benet, op. cit., p. 83.

narrativa basada en el seguimiento de la trayectoria del personaje, como elemento esencial del relato, y en la que el espectador “siente placer al ver desaparecer y después reaparecer los objetos de su interés”⁷⁴. El reconocimiento de personajes, espacios, estrategias discursivas, etc., es pues, fuente de goce escópico para el público. Esa reaparición constante de recursos irá progresivamente integrando y construyendo lo que llamamos la continuidad del SRG.

Sin embargo, la integración de elementos, aparentemente centrífugos, es posible gracias a la convergencia de otras estrategias narrativas encargadas de la disposición de la información narrativa, tales como la aspectualización y la formalización del punto de vista que conoceremos con el nombre de “el sistema del narrador”, y que pasamos a examinar en el siguiente capítulo.

⁷⁴Tom GUNNING: “La presencia del narrador: la herencia de los films Biograph de Griffith” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 2, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 106. El concepto de “continuidad trayectorial” es tomado por Gunning de Sigmund Freud.

CAPITULO OCTAVO EL SISTEMA DEL NARRADOR

Hemos visto cómo espacio y tiempo son dos parámetros fundamentales del Sistema de Representación Griffithiano. Del mismo modo que ambos aspectos mantienen entre sí una relación de mutua interdependencia, hemos de completar el análisis del corpus de films de Griffith de 1918-1921 introduciendo un tercer elemento que, de alguna manera, proporciona la coherencia necesaria al modelo de investigación propuesto: nos referimos al sistema del narrador y, por extensión, al estudio de las estructuras narrativas de las películas. En efecto, lo profílmico y la composición, por una parte, que constituyen una organización de la puesta en escena, y la concepción del montaje fílmico, basada en un trabajo sobre las coordenadas espaciotemporales, por otra, son, a nuestro entender, “efectos textuales” de la elaboración primordial y el diseño de la organización narrativa de lo que denominamos “el sistema del narrador”. Se trata, en este punto, de iniciar un análisis de las diferentes estrategias discursivas que sostienen el texto griffithiano.

En el presente capítulo, vamos a centrar nuestra atención en el examen de tres cuestiones centrales: por un lado, el problema de la disposición del material narrativo, esto es, la determinación de las estructuras narrativas del cine de Griffith; por otro lado, la formalización del punto de vista y los modos cómo se vehicula la transmisión informativa al espectador; finalmente, a través del examen de las partituras compuestas para algunos de los films de Griffith de 1918-1921, la función de la música en el sistema del narrador. El segundo aspecto reclama un estudio atento de las diferentes voces presentes en el relato griffithiano que nosotros agrupamos en tres

núcleos principales: mediante los personajes, el narrador representado y el narrador no representado o narrador implícito. Precisamente, la categoría del metanarrador, en tanto representación del autor en la obra, sería el responsable más directo de la organización del texto. Todas estas cuestiones acerca del problema de la enunciación narrativa podrán, además, ser evaluadas a través del estudio de las relaciones entre narrativa verbal y fílmica, mediante el examen de los carteles y la comparación de algunos films de Griffith con las obras teatrales y literarias que sirvieron de material base para su adaptación fílmica. A continuación, pasaremos a examinar uno de los aspectos donde más patente se hace la presencia del narrador implícito, en tanto que instancia calificadora de los diferentes momentos dramáticos: nos referimos a la música compuesta expresamente para ocho de los doce films que analizamos en esta investigación. En efecto, el examen atento de estas composiciones musicales, desde un punto de vista histórico y textual, nos permitirá comprender mejor en qué consiste y cómo se opera la “integración narrativa”. Cerraremos el capítulo octavo con una reflexión sobre la naturaleza ética del sistema del narrador.

8.1. Estructura de la narración griffithiana.

Si hay algo que empieza a tomar cuerpo, a estas alturas de nuestro análisis textual, es la enorme familiaridad que guardan entre sí las diferentes historias relatadas en el corpus de films de Griffith de 1918 a 1921. En efecto, en todas y cada de estas películas nos encontramos frente a unas narraciones basadas en un mismo esquema estructural muy simple, a saber, la lógica de un inicio, desarrollo y desenlace, un tipo de organización del relato que se vincula, comúnmente, con el relato clásico.

El **arranque** de los films constituye el punto de partida del relato. El principio de economía narrativa del film clásico suele dictar una cierta precipitación en la exposición del conflicto¹. Sin embargo, en el corpus de

¹Los manuales para guionistas, tan de moda (lamentablemente) hoy, suelen destacar la importancia del arranque o *planteamiento* del film como espacio privilegiado para exponer, hábil y suscintamente, el conflicto narrativo. En la lógica del discurso del cine institucional, se dice que

films que estudiamos, el inicio del film consiste, generalmente, en una extensa introducción en la que se nos retrata un universo o cosmos que, como su nombre indica, remite a la idea de un orden primordial o equilibrio en el que viven los personajes descritos². Así pues, la catálisis parece habitar, desde un principio, la materia narrativa griffithiana, al privilegiarse la descripción del espacio y del carácter físico y psicológico del personaje sobre la propia acción. De este modo, la situación dramática constituye el elemento privilegiado por Griffith ya que posee gran importancia al dotar al

este punto es clave para captar la atención del espectador. De ahí que sea necesario exponer el conflicto lo antes posible. Ver, por ejemplo, el texto de Linda SEGER: *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid, Rialp, 1991, p. 33.

²Aunque todos los films del periodo 1918-21 cumplen este principio narrativo, vamos a citar algunos ejemplos significativos. "Hearts of the World" comienza con una larga introducción (inicio que podría situarse entre los planos 1-180, aproximadamente, cuando nuestros protagonistas están en plena preparación de la boda y conocen la noticia del estallido de la guerra) en la que nos son presentados los distintos personajes principales y la situación vital en que la viven. Douglas y Marie son los hijos primogénitos de dos familias norteamericanas que viven en un idílico pueblecito rural francés, precisamente, en la *Rue de la Paix*, como subraya el cartel nº 10. En lugar de plantear el nudo principal de la acción muy pronto, el drama de la guerra que separará a la pareja protagonista, la exposición del nudo dramático es postergada hasta bien tarde. Por otra parte, es curioso observar como en la Sinopsis de "Hearts of the World" que, originalmente, iba a titularse "Love's Struggle", el arranque del film llega a ocupar cinco páginas de un total de quince páginas de extensión total. En principio, la sinopsis nos ofrece mayor información sobre el pasado de los padres de Marie y Douglas: ambos eran dos jóvenes estudiantes de arte que se marcharon a Francia a proseguir sus estudios. Allí contrajeron matrimonio con dos jóvenes francesas y fundaron sus respectivas familias. A lo largo de estas primeras cinco páginas hay una larga descripción de todos los personajes de la historia, principales y secundarios como la Entrometida, Mr. Cukoo, Von Strohom (que aparece como turista alemán), etc. *D. W. Griffith's Microfilm Collection*, op. cit. "A Romance of Happy Valley" posee un arranque muy similar. La primera parte del film consta de 265 planos y 60 carteles, desde la presentación de la familia Logan y de la de Jennie hasta la huida de Logan Jr. a la gran ciudad. También en este caso, asistimos a una dilatación muy larga de la exposición de la historia, haciéndose hincapié en la descripción minuciosa del entorno en el que viven nuestros protagonistas. En efecto, como en el caso anterior, la sinopsis del film también se extiende con detalle en la descripción de los personajes y del entorno rural -el viejo Kentucky-. Otros films donde se puede constatar el empleo de esta misma técnica dilatoria en el arranque de la historia son "The Girl Who Stayed at Home", donde el protagonista anuncia a Cutie su intención de alistarse en el cartel nº 55, plano 216, bien avanzado el film. "Broken Blossoms" tiene, asimismo, una extensa introducción en la que se nos muestra a Cheng en su país natal, su modo de vida y su forma de relacionarse con el mundo, antes de iniciarse la historia principal en el Limehouse londinense. En "True Heart Susie", el arranque del film es también prolongado hasta muy tarde, cuando William parte a la ciudad donde recibirá la educación para ser ministro de la iglesia.

relato de verosimilitud³. La “situación dramática” consiste en la exposición de los parámetros básicos que sirven de “fondo perceptivo” al desarrollo de la acción. Estas situaciones dramáticas suelen consistir en una serie de condiciones negativas para los personajes, a menudo como consecuencia de un *fatum* insuperable: la guerra en “Hearts of the World” y “The Girl Who Stayed at Home”; las diferencias de clase en “Orphans of the Storm” o en “Way Down East”; las diferencias de raza en “Broken Blossoms”; la tormenta que acaba con la vida marital de Bettina y William y provoca que este último enviude y pueda contraer matrimonio con Susie en “True Heart Susie”; o, finalmente, en “Way Down East”, la impredecibilidad de la tormenta de nieve que separa a David y Anna, y también los reúne. De este modo, la situación dramática preside el arranque del film, favoreciendo así la ubicación espaciotemporal y dramática (del griego, *drao*, acción), una característica muy propia del relato melodramático⁴.

El desarrollo de los films constituye la parte central de los relatos griffithianos, en los que plantea los intentos por parte de nuestros protagonistas, no sin dificultades, de superar los obstáculos que se les presentan para conseguir sus objetivos. El héroe protagonista actúa con el fin de reestablecer el orden primordial perdido o con el fin de rellenar una carencia básica⁵. En otras ocasiones, el desarrollo narrativo de los films se

³En efecto, Griffith señala repetidamente que el elemento básico de inspiración de sus films es la vida que entiende como el “verdadero drama” y que desea reproducir en sus historias (Ver D. W. Griffith: “Le cinéma dramatique” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 6, Toulouse, Primavera 1973, p. 3).

⁴John BELTON insiste bastante en la relación del concepto de “situación dramática” con el clasicismo cinematográfico y el modelo melodrama. Ver su artículo “Classical Style, Melodrama, and the Cinema of Excess: Griffith and Borzage” en *Cinema Stylists*, Metuchen, N. J., The Scarecrow Press, 1983, pp. 172-174.

⁵En el caso de los films bélicos, los protagonistas Douglas (“Hearts of the World”) y James y Ralph (“The Girl Who Stayed at Home”) luchan en la guerra por -en representación de- todos nosotros contra el enemigo alemán. Tanto William (“True Heart Susie”) como Logan Jr. (“A Romance of Happy Valley”) sienten la necesidad de labrarse un futuro y para ello habrán de salir del pueblo.

apoyará en el valor protector del protagonista⁶ en favor de la heroína-víctima. En este sentido, resulta pertinente establecer la distinción entre acción - dependiente de un agente, el héroe, generalmente masculino- y acontecimiento -acción sufrida por la víctima, siempre femenina-, elementos que configuran el universo sensitivo de los protagonistas melodramáticos⁷. Son varias las estrategias empleadas para estructurar este desarrollo de la acción: bien a través de la dialéctica de los **contrastes** entre las diferentes situaciones dramáticas, bien mediante la **acumulación** de sucesos (acciones y acontecimientos). El procedimiento formal empleado sistemáticamente por Griffith será el montaje alternado, del que hemos hablado extensamente en el capítulo anterior. No obstante, la organización lógica de la cadena de sucesos responde generalmente a un **esquema causal**, en el que los efectos de una determinada acción se convertirán en causas de nuevos efectos, siempre bajo la premisa del contraste alternado de las diversas líneas de acción⁸. Si la causalidad rige la organización interna del relato griffithiano, no

⁶Así sucede con Sir Whiteheart y Alvarez en "Scarlet Days" que cumplen una función meramente protectora de Lady Fair; con Jim en "The Greatest Question", que salvará a Nellie de las agresiones de los Sres. Cain; con Dan en "The Idol Dancer", que protegerá a Mary de las malvadas garras de los indígenas; con Jerry respecto a Stella en "The Love Flower"; con David respecto a Anna en "Way Down East"; con Billie y James respecto a Gypsie en "Dream Street" o con De Vaudrey y Picard respecto a Henriette y Louise en "Orphans of the Storm".

⁷Como subraya John BELTON en "True Heart Susie" en *The Silent Picture*, nº 17, Primavera 1973, "True Heart Susie" es uno de los films de Griffith donde se expresa con mayor claridad el victimismo y el sacrificio como elementos estructuradores del relato. Efectivamente, la historia del film es muy simple: para costear los estudios a William, Susie vende la vaca que más estima, anónimamente. Nuestra protagonista habrá de aceptar resignadamente que William ignore quien le ha pagado sus estudios y que, incluso, contraiga matrimonio con Bettina, sin reparar en su belleza física y espiritual.

⁸Podemos constatar un marcado contraste entre los comportamientos y actitudes de Marie -que se hace cargo del cuidado de sus jóvenes cuñados- y de Douglas -que lucha valientemente contra el enemigo alemán-, frente a las actitudes de Von Strohom y los alemanes que abusan de las jóvenes del pueblo, obligándolas a trabajar en el campo como animales, en "Hearts of the World". La acumulación de sucesos es patente al final del film cuando asistimos al deseado enfrentamiento entre Marie-Douglas y Von Strohom, la guerra personal que Bettina hace por su cuenta contra los alemanes, la llegada de la ayuda de Mr. Cukoo y la lucha de los soldados aliados que acaban expulsando del pueblo al invasor alemán. Algo similar ocurre en "The Girl Who Stayed at Home", en la que la guerra irá complicando las cosas a los protagonistas (acentuando su separación), pero también acumulando conflictos secundarios que se resuelven súbitamente al final del film: Ralph es

es menos cierto que la cadena causal de acciones y acontecimientos posee un carácter bastante catalítico, es decir, está constantemente suspendida por la presencia de catálisis que van retrasando o posponiendo el desenlace⁹. La alternancia se presenta como un eje vertebrador de la estructura del relato, al introducir constantemente pequeños desequilibrios que reclaman la presencia de la acción ausente y, por consiguiente, el pase a otras acciones que son simultáneas o no en el tiempo. Por otra parte, esta disimetría, como la llama Bellour¹⁰, asegura que el relato progrese entre unas polaridades marcadas. Y es que uno de los principios ontológicos que presiden la construcción del relato griffithiano es la eterna lucha del Bien contra el Mal. Las historias de los films que analizamos están impregnadas de una concepción dualista - bastante maniquea- de la realidad¹¹. Estamos lejos, pues, de un análisis dialéctico de lo real y ante un desciframiento o traducción axiológica de las

hecho prisionero de los alemanes, Cutie asiste a la muerte de su pretendiente -el Conde de Brissac-, Mr. France habrá de huir del castillo con sus amigos y familia, etc. En "Broken Blossoms" se subraya, al principio del film, el contraste entre la actitud de los marineros occidentales, bebedores y proclives a la violencia, frente a la rectitud y actitud pacífica de Cheng, modo de anticipar el futuro destino del "Hombre Amarillo" en el Limehouse londinense, donde habrá de verse con Battling Burrows. "Dream Street" participa, asimismo, de este mismo planteamiento dualista, perfectamente representado por el violinista y el predicador.

⁹Tomamos la distinción barthesiana entre núcleos y catálisis, dos categorías funcionales básicas que podemos hallar en el relato: por un lado, los núcleos, "verdaderos `nudos` del relato" y las catálisis que "no hacen otra cosa que `llenar` el espacio narrativo de las funciones-nudo". Ver Roland BARTHES: "Introducción al análisis estructural de los relatos" en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 20.

¹⁰Raymond BELLOUR: "Raconter / Alterner" en *Le cinéma américain. Analyse de films*, 2 Vol., Paris, Flammarion, 1980, p. 85.

¹¹Este aspecto ha sido subrayado por muchos estudiosos de Griffith, entre los que destacamos a Alan CASTY en "The Films of D. W. Griffith: A Style for the Times" en *Journal of Popular Film*, nº 1, Primavera 1972, y los trabajos de Gian Piero BRUNETTA en "Constitution du récit et place du spectateur chez D. W. Griffith" en *D. W. Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984 y *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*, Madrid, Cátedra, 1987. Brunetta destaca la importancia de las estructuras binarias de los films de Griffith que, aunque referidas al periodo de la Biograph, tienen una clara presencia aquí también. No obstante, discrepamos del planteamiento metodológico de Brunetta, ya que en el artículo mencionado arriba, el teleologismo del que hemos hablado anteriormente llega a extremos notables, como cuando afirma que Griffith, en un momento dado, "commence à découvrir la spécificité du langage cinématographique" (p. 253).

conductas de los personajes en términos de bondad o maldad¹². Los films que analizamos están jalonados de contrastes y oposiciones dualistas, como hemos visto al estudiar la noción de espacio, pero también al plantear un radical enfrentamiento individuo vs. sociedad¹³. Es ésta una idea típicamente burguesa, propia de la ética capitalista, que la narración melodramática ha explotado recurrentemente.

Pero si el relato tiene sentido es, sobre todo, en función del cierre narrativo. De este modo, la promesa de conclusión de las líneas de acción abiertas es garantía de la inteligibilidad del propio film. El desenlace es clave en el planteamiento y desarrollo de cada una de las películas, otorgando sentido al despliegue de esfuerzos de los protagonistas por reestablecer el equilibrio perdido, por rellenar o completar una ausencia¹⁴. El cierre

¹²En este sentido, los bandos enfrentados por la guerra son automáticamente identificados con los "buenos" y "malos" en "Hearts of the World", aunque en "The Girl Who Stayed at Home", se arroja una pequeña duda a este respecto al mostrarnos a un soldado alemán -Tornado- que tiene recuerdos "humanos" (cuando piensa en su madre) y en cierto momento salva a Ralph de la muerte (lo que disgustó bastante a las autoridades norteamericanas, como hemos señalado en el capítulo quinto). Lo mismo sucede con "Way Down East", donde Lennox Sanderson representa la tentación y el descaro, frente a la inocencia y bondad de Anna Moore; en "Scarlet Days", cuando se oponen las conductas de Sir Whiteheart a las de King Bagley; en "The Greatest Question", el contraste entre los Sres. Cain y los Hilton (protectores de Nellie); en "Orphans of the Storm", entre los revolucionarios, a los que se compara con los bolcheviques, y nuestros protagonistas (que forman parte de la aristocracia). Este último film es, en opinión de Edward WAGENKNECHT en *The Movies in the Age of Innocence*, Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1962, una prueba fehaciente de la influencia de Dickens en Griffith, ya que el film está repleto de consideraciones políticas, como *A Tale of Two Cities*, que en ningún momento son disimuladas. No obstante, "Broken Blossoms" posee un planteamiento que se aleja de los presupuestos maniqueos a los que hemos aludido, al presentar un protagonista de raza oriental con el que se llega a identificar el público.

¹³Afirman su condición individual personajes como Logan Jr. en "A Romance in Happy Valley", Cheng en "Broken Blossoms", William en "True Heart Susie" o Billie en "Dream Street". La sociedad londinense de "Broken Blossoms" o "Dream Street", la sociedad hipócrita de "The Love Flower" (que no castiga el adulterio) y la sociedad revolucionaria de "Orphans of the Storm" constituyen un serio obstáculo, a superar, para la felicidad de los protagonistas de los films.

¹⁴Esta ausencia puede ser evidente, como en "Hearts of the World" o "The Girl Who Stayed at Home", donde hay una separación de los protagonistas, o un poco más sutil como sucede en "Broken Blossoms", donde Lucy proclama la carencia de afecto materno, cuya presencia es tan sólo dibujada mediante unas pocas líneas de una carta escrita por su madre, ya fallecida, y por su

narrativo obliga a que las diferentes líneas de acción converjan en un punto determinado. Como ocurre en el relato clásico, este cierre tendrá siempre la forma de *happy-end*, donde habrá una recompensa placentera para personajes -héroes-víctimas- y público, que ha ido sufriendo paralelamente con aquellos. Sin embargo, este sufrimiento parece más propio de la forma narrativa melodramática que, en este punto, se aleja del clasicismo narrativo, precisamente debido a la estrategia desplegada: la acumulación de acciones diversas y la dilación del desenlace hasta el último momento¹⁵. Este recurso que busca acentuar la tensión dramática hasta sus límites será, no obstante, compensado también mediante una prolongación o dilatación del final narrativo, en el que podremos contemplar a los protagonistas pletóricos de felicidad tras haber superado las dificultades¹⁶.

inclinación hacia las muñecas que Cheng exhibe en el escaparate de su tienda. En "A Romance of Happy Valley", la orfandad de Nellie será compensada por el afecto que recibe de los Hilton, como ocurre con los Girard en "Orphans of the Storm".

¹⁵Hemos descrito en el capítulo anterior la técnica griffithiana del montaje alternado y cómo éste va aumentando a medida que nos vamos aproximando a la resolución del conflicto planteado en cada uno de los films. Como afirma Gunning, la construcción del suspense está relacionada con esta técnica que consiste en provocar una detención, al menos aparente, de la acción lo que extiende (dilata) en el tiempo su posible avance. La suspensión momentánea de la acción atentaría, pues, contra un principio básico del cine de integración narrativa: la progresión inexorable de la acción hacia su desenlace. Nos hallamos, de este modo, ante una estrategia narrativa que participa del "cine de atracciones" (que dispersa, y no concentra, la atención del espectador) relacionada con otras prácticas significantes espectaculares pertenecientes al paradigma melodramático (vaudeville, music-hall, melodrama teatral, etc.). Ver el artículo de Tom GUNNING: "Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films" en *Quarterly Review of Film Studies*, op. cit.

¹⁶Este estenso final feliz puede encontrarse en la mayoría de films del periodo: en "Hearts of the World", entre 1010-1040, donde Marie y Douglas celebran el fin de la guerra y de sus calamidades; en "A Romance of Happy Valley", entre 616-630, en cuya escena podemos ver a Logan Jr. y Jennie abrazados; en "The Girl Who Stayed at Home", entre 746-766, vemos a Grey y Cutie juntos, varias veces, abrazados o besándose; en "True Heart Susie", el plano final 827 nos muestra a Susie y William paseando juntos por el campo, como al principio del film; en "Scarlet Days", entre 858-874, escena en la que vemos a Lady Fair y Sir Whiteheart abrazándose; en "The Greatest Question", entre 779-791, donde se nos muestra a Zecke, el criado negro, ataviado con bastón y chistera (recordemos que cuando la pobreza agobiaba a los Hilton, Zecke les amenazó con abandonarlos por no cobrar su sueldo, y poco después descubren petróleo en el jardín de su casa), y a nuestros protagonistas Jennie y Jim juntos; en "The Idol Dancer", entre 764-787, en donde Dan y Mary se prometen y contraen matrimonio; en "The Love Flower", entre 1003-1031, escena en la

Así pues, el trayecto del relato griffithiano posee un marcado trazado circular que parte de un impulso centrífugo de las líneas de acción secundarias expuestas en el desarrollo y que, posteriormente, se transmutan en un movimiento centrípeto convergente de dichas líneas en el cierre del relato¹⁷. La circularidad es además subrayada mediante una constante repetición de estas características estructurales del film griffithiano, que nos reenvían constantemente a la idea de familiaridad del relato. Es posible, pues, hablar de la presencia de unas claras **estructuras de reconocimiento narrativas** que el espectador identifica sin dificultad alguna. Encontramos en todos los films del periodo las mismas estrategias basadas en la acumulación, el contraste, similares situaciones dramáticas, la circularidad estructural y la segmentación primordial del relato en sus partes de inicio-desarrollo-desenlace. Por otra parte, el **tratamiento** de la materia narrativa recibe una orientación bastante homogénea en los films que estudiamos: nos referimos a la **emoción** como un modo esencial para atrapar al espectador, pero también como expresión de una sensibilidad que hemos calificado, al comienzo de esta investigación, de “melodramática”. Muchos títulos de los films estudiados remiten directamente a este nivel puramente emotivo¹⁸.

que Jerry y Stella parten hacia la civilización donde se casan, sabiendo que dan por muerto al padre de Stella, para volver a la Isla en viaje de novios; en “Way Down East”, entre 1276 y 1333, asistimos a la boda de David y Anna; en “Dream Street”, entre 1332-1366, vemos a Gypsy y James Spike ya casados con un hijo y Billie que se lleva muy bien con los tres; en “Orphans of the Storm”, entre 1865 y 1886, donde vemos, en un final de ensueño a Henriette y Louise, con sus respectivos novios, De Vaudrey y Pierre Frochard, junto al Doctor que ha curado a Louise su ceguera y la Condesa que sanciona ambas uniones. El único film que presenta un final que no se ajusta al *happy end* es quizás “Broken Blossoms”, cuyo cierre narrativo, entre los planos 587-614, termina dramáticamente con el suicidio de Cheng, aunque los dos últimos planos de film, del templo y de dos pagodas saliendo del puerto, insinúan un encuentro espiritual de los protagonistas; un final, en definitiva, que constituye una sublimación de la muerte.

¹⁷La idea de circularidad de los films de Griffith parece ser una constante estructural desde su etapa en la Biograph, como recogen los estudios de Allen Marshall DENTELBAUM: “D. W. Griffith and the Possibilities of *Enoch Arden*” en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, nº 1, Invierno 1981 y de M. Felix RIBEIRO: *D. W. Griffith*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1980.

¹⁸Los títulos y subtítulos de los films de Griffith constituyen una materia primordial con la que nos encontramos, de un modo inmediato, al enfrentarnos a sus películas. La materia narrativa -

Sin embargo, la construcción estructural del relato griffithiano depende, en gran medida, de las diferentes estrategias movilizadas para obtener una continua identificación del espectador. Los “efectos de identificación”, no obstante, han de ser examinados considerando además uno de los principales mecanismos de la construcción textual del film, a saber, la formalización del punto de vista, la presencia de diferentes voces narrativas encargadas de ir suministrando la información narrativa al público. Pasamos, pues, a analizar esta cuestión fundamental que nos permitirá hablar del “sistema del narrador” como la clave que determina el diseño de la organización narrativa del film griffithiano.

8.2. Formalización del punto de vista.

Como hemos visto en el capítulo cuarto, el problema de la enunciación narrativa está en el centro del debate sobre la caracterización del texto clásico. En este punto existen dos posiciones claramente enfrentadas: por un lado, la representada por Tom Gunning y André Gaudreault, que postulan la necesidad de hablar de una instancia enunciativa organizadora del

fundamentalmente emotiva-, los lugares donde transcurre la acción, las situaciones dramáticas o el tiempo dramático son algunos aspectos sugeridos desde el propio bautismo sintético de las películas de Griffith. Títulos como “Hearts of the World”, “A Romance of Happy Valley”, “Broken Blossoms”, “True Heart Susie”, “The Love Flower”, “Dream Street” y “Orphans of the Storm” remiten, de una manera indefinida, al carácter universalizador de sus historias (que están inspiradas en la realidad cotidiana y que pueden ocurrir a cualquiera de los espectadores de los films) pero también remiten al nivel de los sentimientos más elementales como el amor paterno o materno, el amor de pareja, la compasión, la amistad, las ilusiones, los sueños, etc. En algunos casos, la referencia al pasado está realizada con una clara conciencia de la operación que se está llevando a cabo: es el caso del subtítulo de “Hearts of the World”, que dice “The Story of a Village. An Old-Fashioned Play with a New-Fashioned Theme”, suerte de contradicción dialéctica en la que el pasado se alza como garantía de calidad narrativa sin renunciar a la novedad como reclamo fundamental para captar la audiencia. “Scarlet Days” lleva por subtítulo “A Tale of the Old West”, forma de establecer una cierta complicidad con un público buen conocedor de las convenciones del género western. “Broken Blossoms” posee, por otra parte, la belleza de un *haiku*, como observa Sandy Flitterman-Lewis, ya que se trata de un título que evoca metafóricamente la lucha entre la violencia y la delicada belleza del lirio, como fuente fundamental de la poética del film. Ver su comunicación “The Blossom and the Bole: Narrative and Visual Spectacle in Early Film Melodrama”, op. cit.

texto fílmico, que el primero denomina genéricamente “narrador fílmico”, mientras que el segundo la llama el “mega narrador”¹⁹; por otro, la posición de David Bordwell, quien considera irrelevante las nociones de “omnisciencia” y “transparencia” enunciativas, lo que puede conducir a una concepción del relato en la que acciones y personajes parece que se muestren “naturalmente”, sin ninguna intermediación. Hemos mostrado, de una forma bastante pormenorizada, la ingenuidad y falta de consistencia de la concepción bordwelliana de la narración clásica, por cuanto que todo enunciado exige, por sí mismo, algún tipo de instancia narrativa que efectúe dicho acto de enunciación. Resulta, pues, bastante ingenuo concebir un texto fílmico en el que no existan mediaciones narrativas que, a fin de cuentas, son la condición de posibilidad de la propia materia narrativa.

Hecha esta aclaración inicial, creemos oportuno recurrir a la tónica distinción de tres diferentes voces narrativas presentes en el corpus de films que analizamos, a saber, el narrador implícito o metanarrador, el narrador representado y la información suministrada por los propios personajes.

Si hay un rasgo básico que, tópicamente, caracteriza el film clásico es la invisibilización de las huellas enunciativas, el hacer “transparente” y perfectamente homogéneo la heterogeneidad de imágenes que componen el discurso fílmico. Para ello, es absolutamente necesario ocultar la presencia de la instancia enunciativa más primordial, la voz del narrador implícito. Uno de los elementos que contribuyeron decisivamente, en opinión de Gunning, a la aparición de un cine en el que la integración narrativa fuera esencial era la figura del comentador. Como recuerdan Burch y Gunning²⁰,

¹⁹Esta instancia narrativa recibe diferentes denominaciones en distintos autores. S. Chatman, en su texto citado *Historia y discurso*, habla de “narrador implícito o no representado”, mientras que F. Jost, en *L’œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, habla de procesos de “ocularización cero” (que correspondería al narrador implícito o metanarrador), de “ocularización interna primaria” (correspondiente al narrador explícito o representado) y, finalmente, de “ocularización interna secundaria” (que corresponde al grado de sabiduría de los personajes).

²⁰Citado en el capítulo cuarto.

la figura del comentador, al mismo tiempo que facilitaba una mejor comprensión del relato fílmico, tenía como efecto secundario forzar un distanciamiento del espectador respecto a la ficción. Algunos críticos de cine de los años diez como Frank Woods lamentaban la presencia de tales explicaciones que constituían un “añadido” percibido forzosamente. La inclusión de carteles explicativos sustituirá progresivamente esta función asumida por el comentador. Esta tendencia consistente en dirigirse al público procede del teatro, concretamente del melodrama, de la comedia y el vaudeville²¹. Se trata de un rasgo no autorizado en el cine clásico, ya que rompe la ficción dramática.

En los films de Griffith del periodo 1918-1921 encontramos un narrador representado en los carteles que está constantemente dirigiéndose al público, bien para subrayar la verosimilitud de las historias u ofreciéndonos sus opiniones sobre las mismas²², bien para calificar positiva o

²¹Ver texto citado de Tom Gunning, “Le style non-continu du cinéma des premiers temps (1900-1906)” en *Les cahiers de la cinémathèque*, p. 27.

²²Esto sucede particularmente al principio de los films. A medida que las historias se van desarrollando, la presencia del narrador irá borrándose paulatinamente. En “Hearts of the World”, las primeras imágenes nos muestran a Griffith que está visitando el campo de batalla y al presidente Lloyd George. Los primeros carteles dicen así. Nº 1: “We beg your indulgence for this short prologue. It has no possible interest, save to vouch for the rather unusual event of an American producer being allowed to take pictures on an actual battlefield”. Nº 2: “D. W. Griffith sets up his camera in the British front line trench at Cambrin, fifty yards from the enemy’s lines”. En el cartel nº 5 se dice lo siguiente: “Apologies -and thanks. The picture follows”, lo que constituye una referencia al film desde la exterioridad del relato. En este caso, se trata de un recurso que pretende resaltar el realismo y también la espectacularidad de las imágenes contenidas en el film, de la que es garante la presencia del propio director en el escenario de la acción del film. El grado de autoconsciencia del narrador resulta también notable al principio de “A Romance of Happy Valley”, cuando el narrador señala en el cartel nº 3: “Must all our stories point a moral? Here we shall find one readily `Harm not the stranger within your gates, lest you yourself be hurt’”, y en el siguiente, nº 4: “Now shall we travel down the Pike, past Old Lady Smiles at the toll-gate...”. En el primer cartel de “The Girl Who Stayed at Home”, el narrador señala que la acción se sitúa “On a June Day, gold with spring and blossoms...”, una descripción hiperbólica del espacio-tiempo donde transcurre la acción. “Broken Blossoms” no renuncia, asimismo, a este carácter moralista de un narrador que se presenta muy visible en los carteles, como ocurre en el nº 2, que termina diciendo “So, perhaps, Battling may even carry a message of warning”. La historia adquiere un tono parabólico desde el primer cartel del film, de la que se pretende extraer algún tipo de enseñanza moral para los espectadores: “It is a tale of temple bells sounding at sunset before the image of

negativamente las situaciones dramáticas y a los personajes²³. A través de los ejemplos seleccionados en las notas anteriores, podemos constatar cómo

Buddah; it is a tale of love and lovers; it is a tale of tears". En los carteles de esta película se hace patente el afán de Griffith por elaborar un lenguaje estetizante, cargado de metáforas y de imágenes muy rebuscadas. "True Heart Susie" comienza con un reflexión que hace el narrador acerca de la naturaleza de las relaciones de pareja en la sociedad de la época. Así el cartel nº 2 dice: "Do men look for the true heart in women? Or are most of them caught by the net of paint, powder and suggestive clothes?". El film es dedicado a las mujeres, en el siguiente cartel: "To the Women of the World, enslaved by Civilization-". En "Scarlet Days", el narrador se permite incluso citar fuentes literarias para situarnos mejor en el contexto histórico del film (cartel nº 2: "We refer you to 'Reminiscences of a Ranger', by Horace Bell, H. C. Mervin's 'Bret Harte', or Hittell's 'History of California'"). En algunos carteles, el narrador introduce algunas notas con explicaciones suplementarias como en el nº 7: "Dreaming of past events. Note: This gentle -appearing youth was the most famous desperado and gunman in all California". También en "The Greatest Question" podemos encontrar una reflexión filosófica del narrador previamente al inicio del relato, como en los carteles nº 2 al 4: "If only one that we have known, who has gone before could return to give a word of Hope! For behind the strongest faith, there is a Great Question", aludiendo así a la muerte como tema principal de la historia que los espectadores van a conocer (aunque luego, ese tema quede olvidado). "The Idol Dancer" arranca con una explicación del carácter de la historia que narra el film: "A tale of love and adventure of men outstripped and buffeted by eddying fortunes" (cartel nº 3), buscando asegurar unas buenas dosis de espectacularidad y de realismo de la puesta en escena como reclamos principales del film. Al principio de "The Love Flower", el narrador nos da su opinión acerca de la fuerza del amor para superar la traición y la incompreensión: "In what measure shall love forgive these deeds done for its sake?" (cartel nº 3). Una reflexión similar es formulada en los primeros cartes de "Way Down East", cuando el narrador destaca el elevado valor moral de la monogamia frente a la poligamia, terreno en el que las mujeres se muestran más virtuosas que los hombres: "Today woman brought up from childhood to expect ONE CONSTANT MATE possibly suffers more than at any point in the history of mankind, because not yet has the man -animal reached this high standard -except perhaps in theory" (cartel nº 2). El narrador representado realiza una auténtica descripción de las fuerzas internas del relato en el segundo cartel de "Dream Street": "There are two influences in the play, the force of GOOD which is merely CONSCIENCE, represented by a preacher of the street. The opposing force -TEMPTATION to EVIL- which is represented by a violin player -a trickster of the streets", ofreciendo así la clave principal para la comprensión del relato. Por último, la historia relatada en "Orphans of the Storm" pretende ser, por boca del narrador, una suerte de lección moral para la sociedad norteamericana contemporánea, como señala el cartel nº 4: "The lesson -the French Revolution RIGHTLY overthrew a BAD government. But we in America should be careful lest we with a GOOD government mistake fanatics for leaders and exchange our decent law and order for Anarchy and Bolchevism".

²³El narrador aparece a lo largo de todos los films, marcadamente, emitiendo juicios de valor sobre personajes y situaciones dramáticas, poniéndose del lado de los protagonistas. En "Hearts of the World", el cartel 63 muestra cómo el narrador posee una absoluta omnisciencia y conocimiento sobre lo que piensan los personajes, cuando dice: "Though an American citizen, believing the land that is good to live in is good enough to fight for, he makes his farewells and offers his life to

France" (subrayado del propio texto). En el cartel nº 182, el narrador representado se permite realizar un juicio de valor sobre el fin de la guerra: "America! -Returning home after freeing the world from Autocracy and the horrors of war- we hope forever and ever". En el nº 136, tras una escena en la que hemos visto a los alemanes disfrutar de una orgía, el narrador explícito no se resiste a calificar la injusta situación que se produce en la guerra entre vencedores y vencidos, con un texto que dice: "Life's contrast's!", al que sigue otra escena en la que podemos ver a la madre de Douglas muy enferma con sus hermanitos. Se trata, en definitiva, de un narrador que sabe más que los personajes como lo demuestra el hecho de que conoce detalles de la vida anterior de los personajes al momento en que arranca el film, como señala el cartel nº 12: "The Boy, son of the other American painter, with the genius denied the father, has just returned from Paris". La sabiduría del narrador es patente en "A Romance of Happy Valley", cuando éste nos anticipa el final de la aventura de Logan Jr. en Nueva York, en el cartel nº 61, cuando se acaba de instalar en esta ciudad: "In the city, we would like to find John in some magnificent occupation, but facts cannot be altered. His chief ambition is to invent a toy frog that will swim", o como en otros carteles donde se permite calificar la actitud del padre de Logan cuando confunde a su hijo con un intruso al que va a robar, por ejemplo el nº 97 que dice "The Temptation". En otras ocasiones, el narrador explica las razones de la reacción de un determinado personaje, por ejemplo, cuando Atoline no se deja besar por Ralph, al principio de "The Girl Who Stayed at Home", cartel nº 20: "To one of her training, her betrothal is as sacred as marriage and love for another a temptation that must be conquered". En el cartel nº 30, el narrador califica negativamente a Turnverein: "The pride of Turnverein -half drunk and half german". En "Broken Blossoms", el narrador interviene frecuentemente para calificar la brutalidad de Battling frente a la dulzura y delicadeza de Lucy, e incluso de Cheng. Battling, que es calificado en el cartel nº 21 como "an abysmal brute -a gorilla of the jungles of East London-", contrasta con la fragilidad de Lucy, su hija, que nos es presentada como el único resto de belleza que queda en el Limehouse, en el cartel nº 27, "In every group there is one, weaker than the rest -the butt of uncouth wit or ill-temper. Poor Lucy is one of these". El hombre amarillo es presentado en el cartel nº 7 como un ser idealista, dispuesto a civilizar a los occidentales con sus conocimientos de Buda: "The Yellow man holds a great dream to take the glorious message of peace to the barbarous Anglo-Saxons, sons of turmoil and strife". El narrador nos presenta a los jóvenes protagonistas de "True Heart Susie" como dos ingenuos en el cartel nº 14, del siguiente modo: "Of course they don't know what poor simple idiots they are -and we, who have never been so foolish, can hardly hope to understand -but-", estableciendo una fuerte complicidad entre narrador y público que quedan situados en un mismo nivel de conocimiento. En "Scarlet Days", cuando el narrador presenta los principales personajes de la historia siempre emplea algún calificativo que nos permite encuadrarlos entre "buenos" y "malos". De este modo, en el cartel nº 11, se dice que Little Flameheart es una "piteous maiden"; en el nº 13, que Sir Whiteheart es "a clean young Virginian" y en el nº 16 que Bagley es un "ex-convict and sluice-robber". En "The Greatest Question", el narrador califica negativamente la casa de los Sres. Cain, donde Nellie trabajará (cartel nº 49: "The House of Shadows". La presentación de Dan en "The Idol Dancer" no está exenta de tópicos -sobre el típico aventurero- y de algunas referencias al pasado del personaje: "Without the courage to run the good race -without illusions -without flutes -without dreams- save that he might have lived a better life in the distant land from which he came" (cartel nº 19). En "The Love Flower", la protagonista del film, Stella, es un personaje cargado de simpatía para el narrador: "Girlish dreams sighed into the pink ear of a rose beneath the azure southern skies" (cartel nº 8). En otras ocasiones, el narrador se sirve de la ironía para presentarnos un personaje negativo, como sucede en "Way Down East" con Lennox Sanderson: "He has three specialities-

el narrador representado se caracteriza en el SRG por afirmar constantemente su presencia, con un talante bastante diferente al que puede aparecer en la narración clásica, donde prevalece una función instrumental del narrador. En el film clásico, el narrador explícito se convierte en un procedimiento textual para ofrecer la información narrativa que no puede ser suministrada por personajes o de un modo "directo". En este sentido, el narrador representado griffithiano parece estar a medio camino entre el comentarista del "cine de atracciones" y el narrador clásico. En términos generales, este narrador representado ocupa una posición de omnisciencia informativa por encima de los personajes, con una expresión formulada casi siempre en tercera persona, mediante un estilo indirecto libre, aunque a veces, como hemos visto, aparezca dirigiéndose al público en primera persona. Ello puede dar una idea acerca del relativo "primitivismo"²⁴ de la focalización narrativa de los films de Griffith que estudiamos si los comparamos con los trabajos de otros realizadores como Lubitsch, Ford, Vidor, etc., de este mismo periodo mudo en el contexto del cine norteamericano.

Así pues, el narrador representado que aparece en los films de Griffith adquiere una función demiúrgica, constituye el principio organizador de la información narrativa y, asimismo, se muestra absolutamente

ladies --*ladies* --and LADIES". Otra de las atribuciones más frecuentes del narrador es la posibilidad de poder entrar en la mente de los personajes y así puede darnos a conocer sus pensamientos más íntimos, como ocurre en "dream Stret", cuando nos indica que Gypsy sueña con ser una princesa egipcia: "Everywhere she builds romances --on the docks she dreams she is an Egyptian princess --sometimes--" (cartel nº 14). Finalmente, en "Orphans of the Storm" encontramos esta misma actitud de un narrador que no se resiste a permanecer en silencio sin calificar constantemente situaciones y personajes. De este modo, cuando Jean Girard no abandona a su hija sino que además recoge a Louise en las escaleras de la catedral, el narrador afirma, en el cartel nº 11, lo siguiente: "With the unusual inconsistency of mankind -- he returns home with both babies" (cartel nº 12).

²⁴Estamos ahora en condiciones de poder comprender la razón principal por la que historiadores como Jacobs, Sadoul y Mitry (cuyas aproximaciones han sido revisadas en el capítulo cuarto) han considerado este cine de Griffith posterior a "Intolerance" como "primitivo". No empleamos este término con un sentido peyorativo, sino para destacar la gran homogeneidad del estilo de Griffith desde su etapa en la Biograph.

“comprometido” moralmente con lo que sucede a los personajes. Esta actitud del narrador encierra en sí misma las bases para el establecimiento tanto de una **identificación** como de un **distanciamiento** del espectador con los personajes y el relato. Por un lado, parece claro que la actitud moralista del narrador a favor de ciertos personajes y en contra de otros tiene como efecto inmediato un despertar del sentimiento de solidaridad y rechazo del público con respecto a los diferentes personajes. Sin embargo, la presencia, a menudo exagerada -de nuevo, el “exceso”- del narrador en estos films, y sobre todo su **carácter autoconsciente** respecto a la ficción dramática (muy subrayada a menudo), revela una posición desde la que se habla que raya la exterioridad del relato, lo que, sin duda, constituye una fuerza que empuja al distanciamiento del espectador. El montaje alternado griffithiano, bajo la forma de flash-back, “last-minute rescue”, etc., será una estrategia textual que compensará el impulso centrífugo del relato -que provoca el distanciamiento del espectador- y permitirá que éste se pueda identificar con las situaciones dramáticas planteadas y los personajes retratados. Especialmente efectivos son, en este sentido, los raccords empleados, las miradas de los personajes y los primeros planos que permiten una identificación física y psicológica del público con las vivencias de los protagonistas.

El narrador representado, además, se ocupará de retratar la naturaleza del conflicto como motor de la narración, un conflicto que reclama la toma de partido sin ambigüedades, esto es, la identificación del espectador²⁵. Asistimos, pues, a un tipo de organización textual que nos remite al universo del melodrama en el que el narrador aparecía a menudo calificando explícitamente las situaciones dramáticas representadas y reclamando, de este modo, la participación y solidaridad del público. El realismo de la puesta en escena es cargado así de un emotivismo que es garante

²⁵Tanto Robert Lang, en “Griffith’s ‘Picturalisation of History’: *The Birth of a Nation*”, Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992 (p. 18), como André Gaudreault, en “De L’arrivée d’un train à The Lonedale Operator: une trajectoire à parcourir” en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L’Harmattan, 1984, (p. 60), señalan que en el film griffithiano el conflicto como motor de la ficción dramática es preparado por el narrador y es clave para la implicación del espectador.

precisamente de la posible empatía de la audiencia con el universo escenificado. Sin embargo, este emotivismo empujará el relato hacia los límites de la plausibilidad (es decir, hacia situaciones extremas), en la lógica del pensamiento melodramático, lo que puede provocar, a su vez, un cierto distanciamiento del drama. Quizás, esta excesiva presencia del narrador en los films de 1918-1921 fuera una de las razones principales de la disminución del interés del público y de la crítica especializada (con una concepción del mundo “trasnochada” para la época) por las películas de Griffith que, como vemos, no evolucionó sustancialmente desde el estilo de sus cortometrajes para la Biograph.

El sistema de representación griffithiano tiene su eje central en el sistema del narrador. No obstante, hemos detenido nuestra atención en el narrador representado o explícito, en detrimento del narrador no representado. Es conveniente señalar que la existencia del metanarrador es rastreable en todo momento como responsable de la organización enunciativa del relato. La disposición del material profilmico, la composición del encuadre, la iluminación efectista, dramática o realista, la articulación espaciotemporal, el montaje alternado, etc., son siempre opciones cuya responsabilidad hay que atribuir al narrador implícito por encima del narrador representado -que puede fingir un desconocimiento sobre lo que va a suceder- y de los personajes. Si los films de Griffith del periodo 1918-21 están más cerca del cine de integración narrativa que del llamado “cine clásico” es básicamente por la articulación de las voces narrativas en estos textos. Todavía es patente la presencia de una instancia mediadora entre espectador y narración, ya que además del narrador representado, el metanarrador no consigue invisibilizarse del todo al tratarse de textos en los que hay un fuerte dirigismo enunciativo.

El reiterado empleo de una serie de recursos técnicos y narrativos tiene como efecto inmediato una absoluta predicibilidad de las historias que, de algún modo, resta fuerza al suspense narrativo. Como ocurre con el melodrama teatral, los espectadores parecen tener más información que los propios personajes. Sin embargo, ello no resta emoción y no es obstáculo

para que el espectador quede atrapado por la diégesis. En este caso, el **reconocimiento estructural** se convierte en un valor añadido del film griffithiano, dado que el interés girará en la exposición de un conflicto verosímil para el público que permita la proyección del deseo del público por ver resueltos dichos conflictos. El propio narrador (representado o no) se esforzará notablemente por plantear unos conflictos a los que no sea ajeno la audiencia. En este sentido, el marco de relaciones actanciales es planteado como un universo bien conocido por el público, en el que las oposiciones masculino-femenino, los roles que desempeñan los personajes (el héroe, la heroína-víctima, el malvado, el chistoso, etc.) y la familia como núcleo donde se generan y resuelven los conflictos, constituyen elementos muy cercanos al mundo ético del espectador. Las diferentes situaciones melodramáticas planteadas en los films de Griffith parecen girar en torno a una constante: el peligro de inminente destrucción de la unidad familiar contra la que habrán de mobilizarse todos los esfuerzos para resolver este problema. La actitud del narrador ante esta amenaza del núcleo familiar, generalmente procedente del exterior, determina de un modo muy poco matizado cómo la Ley ha sido infringida y así se justifica el Deseo de reinstaurar el orden inicial.

El *raccord* de mirada (que aparece de un modo cuanto menos irregular), la estructura plano / contraplano (aún bastante incipiente) y la escasa subjetividad de la mirada del SRG, tratados en el capítulo anterior, nos remiten a una deficiente movilidad de la cámara y, por tanto, a un modelo de representación que no está presidido exclusivamente por el principio de la transparencia enunciativa, y al que cabe situar, en un nivel equivalente, el realismo (y verosimilitud) y espectacularidad de la puesta en escena. Hemos visto cómo la integración narrativa consigue cuajar gracias a la utilización de estructuras de reconocimiento que funcionan en diferentes niveles (profílmico, compositivo, actancial, articulación espaciotemporal, narrativo). La utilización de estas estrategias que focalizan la comprensión e inteligibilidad del relato serán reforzadas aun más mediante dos recursos suplementarios, fundamentales para la constitución de dicha integración narrativa: por una parte, la adaptación literaria, como uno de los

procedimientos que Griffith emplea para reduplicar los reconocimientos narrativos y así obtener un alto grado de comunicabilidad con el público, al tratarse de textos literarios bastante conocidos por la audiencia; por otro lado, la composición de las bandas sonoras responderá igualmente a este criterio de refuerzo de identificaciones de personajes, situaciones dramáticas y de perfecta empatía con el público que, de este modo, se verá empujado hacia el interior de la diégesis. Pasemos a examinar a continuación estos dos aspectos importantes del sistema del narrador.

8.3. La integración de la narrativa verbal con la imagen.

Hemos podido comprobar en el epígrafe anterior, particularmente en los ejemplos señalados, cómo los carteles son la materia idónea donde se revela la presencia del narrador. A diferencia de la tendencia general en “el cine de la segunda época”, por emplear la expresión de Eric de Kuyper²⁶, los carteles expositivos son mucho más abundantes que los de diálogo en el SRG, un hecho que confirma nuestra hipótesis acerca de la singularidad del modelo griffithiano respecto al cine comercial que se estaba realizando en esos años. En efecto, a finales de los años diez, esta tendencia fue invirtiéndose, con un paulatino predominio de los carteles de diálogo sobre los expositivos. En el caso de los films de Griffith de 1918 a 1921, hemos podido comprobar que los carteles de diálogo irán incrementando su número a medida que la acción avanza y que el espectador va recibiendo más información sobre sus coordenadas espaciotemporales. Sin embargo, la ubicación de estos carteles de diálogo irá mecánicamente precedida y seguida de primeros planos que no dejan duda alguna sobre quién es el que pronuncia tales expresiones. El tamaño de las letras, los signos de puntuación y la ornamentación de algunos carteles, así como el lenguaje que aparece en ellos, son recursos que servirán para caracterizar a nuestros

²⁶Eric de KUYPER: “Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix” en *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, nº 1 y nº 2, La cinémathèque française, Editions Yellow Now, mayo-noviembre 1992.

personajes, desde un punto de vista social y también narrativo, es decir, en función de la situación dramática²⁷. Como indica el propio Griffith²⁸, el uso de carteles permite que la acción aumente y que la historia resulte más compacta, posibilitando asimismo acortar la duración del film e imprimir mayor ritmo a la narración.

Los carteles de los films de Griffith son, por otra parte, un procedimiento fundamental para el propio diseño y construcción de la trama de sus películas. Como hemos señalado en el capítulo quinto, ciertamente en el terreno de lo hipotético, los carteles eran elaborados en segundo lugar, tras la elaboración de la sinopsis-argumento de cada una de las películas. A falta de un guión literario y de otro técnico, Griffith se servía del listado de carteles para ir realizando el montaje del film, cumpliendo, de este modo, una función de primer orden para la construcción del armazón estructural del relato. El lenguaje “poetizante” empleado en los carteles nos remite a la vocación “frustrada” de Griffith como escritor literario. En efecto, sus primeras experiencias en el campo de cine, fueron en calidad de actor secundario y de guionista para la Biograph, como recogen sus principales

²⁷Nos referimos a la utilización de ciertos signos de puntuación de los carteles de diálogo que estarían en consonancia con la situación dramática representada. Por ejemplo, en “The Girl Who Stayed at Home”, cuando el soldado alemán pide agua, aparece un cartel (nº 124) con las palabras “Wasser, Wasser!” con el signo de exclamación que da cuenta del dramatismo y desesperación de este personaje. Además, en muchos carteles de diálogo se revela de nuevo la presencia del narrador cuando, por ejemplo, incorpora aclaraciones o traducciones al inglés (en *italica*, generalmente), como en este caso al traducir las palabras al inglés o, en otras ocasiones en las que éste aclara quien habla o a quien corresponde la intervención que estamos leyendo. El texto del diálogo en mayúsculas viene a significar la diferencia de tono empleado por el personaje (traducción de un efecto sonoro en visual). La ornamentación del cartel, en la que puede aparecer un motivo decorativo, un paisaje, etc., servirá de apoyo, igualmente, al tono de la escena (por ejemplo, cuando Douglas le declara su amor a Marie, en el cartel nº 38, aparecen unas flores como fondo al texto “Only you -forever and ever”, palabras que resonarán durante todo el film). En opinión de William Everson, el lenguaje de los carteles de los films de Griffith es muy visual y, además, se caracteriza por emplear repeticiones de algunas expresiones con el fin de crear un climax simbólico y también permitir reconocimientos de personajes, situaciones dramáticas, etc. Ver *American Silent Film*, op. cit., p. 140.

²⁸En un texto de agosto de 1926, D. W. Griffith hace estas afirmaciones acerca de la utilidad de los carteles. Ver “Rótulos: su utilidad” en *Contracampo*, nº 9, op. cit., p. 64.

biógrafos²⁹. Entre los materiales que se conservan en la *D. W. Griffith Microfilm Collection*, destacan dos tipos principales. Por una parte, las sinopsis de ocho films, de los doce que estudiamos, que se caracterizan por tener un estilo muy literario e incluir algunos episodios que finalmente no aparecerán en las películas. Su extensión suele ser de cinco a diez páginas, sin una separación de actos y escenas, procedimiento que solía ser bastante frecuente entre los realizadores de aquellos años. Por tanto, estas sinopsis parecen ser un primer material de partida ya que, de cara a la producción de los films, es necesario disponer de una segmentación clara de las diferentes escenas. Por otra parte, el segundo tipo de material de trabajo que podemos hallar entre esta documentación personal corresponde a los listados de carteles, necesarios para encargar a los laboratorios de revelado y positivado de los films, que se encargaban de prepararlos. Entre ambos materiales se supone que debía existir algún tipo de material de trabajo que permitiría a Griffith dirigir la interpretación de cada una de las escenas. A la luz de los testimonios de Brown, Bitzer, Arvidson o Gish, parece ser que no existían guiones de trabajo, y que la concepción de cada una de las escenas estaba en la cabeza de Griffith. El sistema de rodaje, como hemos visto en el capítulo quinto, debía seguir un orden bastante lineal, con lo que la historia se iba construyendo a medida que el rodaje avanzaba. Esta técnica de trabajo, sin duda, fue responsable de que durante el montaje se desechara mucho material rodado, lo que disparó el coste de muchas de sus producciones.

Así pues, es difícil reconocer en el sistema de trabajo de Griffith una huella clara de los métodos de producción teatral. El propio Griffith, como recoge Russell Merritt, cuando ha hablado de sus influencias en el campo del cine, siempre ha hecho mención a la literatura (novela y poesía) y a la pintura clásica, pero nunca al teatro, aunque pasó toda su adolescencia trabajando como actor en modestas compañías de teatro, recorriendo todo el país³⁰. Las

²⁹Entre estos textos, destacamos el análisis de esta cuestión que realiza Eileen BOWSER en "Griffith's Film Career Before *The Adventures of Dollie*" en *Film Before Griffith*, Los Angeles / London, J. Fell (ed.) & The University of California Press, 1983, pp. 367-368.

³⁰Ver el interesante artículo de Russell MERRITT: "Rescued from a Perilous Nest: D. W. Griffith's Escape from Theatre into Film" en *Cinema Journal*, op. cit., p. 4. En este sentido, es bastante

opiniones de Griffith sobre el espectáculo teatral siempre se han caracterizado por considerarlo como un medio lleno de artificio que el cine no comparte, por necesitar este último un “realismo intenso” que al teatro no le vendría mal. Para Griffith, las obras teatrales son una materia de trabajo de partida muy interesante para el cine, aunque estas obras necesiten, en su adaptación, una serie de cambios. En este sentido, Griffith ha subrayado que el cine necesita de una producción propia de libretos³¹.

Efectivamente, de los doce films que se conservan del periodo 1918-1921, únicamente cuatro films son adaptaciones literarias³². La mayor parte del trabajo realizado procede de un material inédito elaborado por Griffith y/o por Stanner E. V. Taylor. Sin embargo, a la luz de las obras originales, las adaptaciones realizadas constituyen, en realidad, elementos de inspiración o de referencia de partida que han sufrido profundas modificaciones y cambios. Nos referimos a las adaptaciones de “Orphans of the Storm” y “Way Down East”, dos obras teatrales que gozaron de gran popularidad durante el siglo pasado, y de “Broken Blossoms” y “Dream Street”, que están inspiradas en algunos cuentos de Thomas Burke, recogidos en la antología *Limehouse Nights*.

“Orphans of the Storm” es un melodrama teatral francés escrito por Eugene Cormon y Adolphe Philippe D’Ennery, traducido al inglés por Hart Jackson en 1870³³. Se trata de una obra de teatro que gozó de gran éxito

patente la amargura que Griffith sentía por su experiencia del mundo teatral, del que siempre renegó.

³¹Estas declaraciones sobre el teatro, han sido realizadas, en 1914, por D. W. Griffith en “Respuesta a dos cuestiones” en *Contracampo*, nº 9, op. cit., p. 57.

³²En opinión de William EVERSON, en *Love in the Film*, Secanens, New Jersey, Citadel Press, 1979, pp. 23-24, “True Heart Susie” está inspirado en *Great Expectations* y *David Copperfield* de Charles Dickens, en lo que respecta al final del film cuando Susie ve cómo el hombre de quien está enamorada contrae matrimonio con una amiga.

³³Eugene Cormon, único autor del que tenemos un poco de información, vivió desde 1811 a 1903. La obra que comentamos, “The Two Orphans or In the Hands of Heaven” está publicada en una

entre el público, que fue estrenada en Nueva York en febrero de 1875, permaneciendo en cartel durante bastantes años. La pieza teatral tiene el argumento siguiente. En el primer acto, la acción comienza, en septiembre de 1865 en un café de París situado en una plaza cerca del Pont Neuf, donde están sentados conversando Antoine, criado al servicio del Marqués de Menton, y Picard, sirviente de De Vaudrey. Una mendiga, La Frochard, aparece por allí pidiendo limosna. Poco después se presentan sus dos hijos, Pierre, que siente vergüenza por vivir de la caridad de los demás, y Jacques, a quien le gusta beber alcohol y vivir aprovechándose del prójimo. Las dos hermanas Louise y Henriette se sientan en una de las mesas de este mismo local, donde esperan a un tal Monsieur Martin. Poco a poco cae la noche y las dos hermanas están indefensas frente a los peligros de esta ciudad. La belleza de Henriette es motivo suficiente para que Antoine, con la complicidad forzada de Picard, la secuestre para disfrute del mujeriego Marqués de Menton y, al mismo tiempo, Louise, la hermana ciega, es raptada por La Frochard y su hijo Jacques, con la débil oposición de Pierre. Ya en casa del Barón De Vaudrey, a donde llevan a Henriette, ésta cuenta que su hermana Louise es ciega. La inicial altanería del Barón se transforma en compasión por la víctima, enamorándose perdidamente de Henriette, seducido por su belleza y pureza espiritual, y decide ayudarla llevándola -ya en el segundo acto- a la oficina del Prefecto de Policía, el Conde Edmund Levant, que, junto a su esposa, la Condesa Diane Levant, intentan convencer a su sobrino De Vaudrey para que siente la cabeza fundando una familia. De Vaudrey dice que está enamorado de la joven Henriette y pide ayuda para encontrar a Louise. Su tía confiesa en este momento el alto precio que tuvo que pagar con la renuncia a su bebé por amar a un hombre que no era de su condición. La segunda escena transcurre en una plaza cubierta de nieve frente a la Iglesia de San Suplicio, donde los mendigos La Frochard y Jacques obligan a Louise a pedir limosna. Un doctor que se encuentra con Louise muestra interés por su caso. La Condesa, que ha acudido a la ceremonia religiosa, escucha la maravillosa voz de Louise. Mientras, De Vaudrey y

pequeña antología (muy difícil de hallar) titulada *Famous Victorian Melodramas (Under Two Flags, The Two Orphans y Hazel Kirke)*, Nueva York, Sterling Publishing Co., Inc., 1983.

Henriette están en casa del Barón, que declara su amor a la joven. La Condesa acude a la casa para advertirles que el Conde está muy disgustado con el Barón por querer contraer matrimonio con una mujer de clase social baja. Mientras están en la casa, Henriette oye la voz de Louise procedente del exterior. Esta escena culmina con la detención de Henriette por el Conde, quien la encierra en una prisión-hospital con el fin de alejarla de su sobrino. El acto tercero comienza con la escena de Henriette en la prisión, donde el doctor que la atiende le comenta que ha visto a su hermana Louise y que conoce a La Frochard. La hermana Geneviève, una monja superiora que dirige el hospital-prisión, miente para evitar que Henriette fuera conducida al exilio en Cayenne y colabora en su fuga. Mientras tanto, Pierre se enfrenta a La Frochard y a Jacques porque están maltratando a Louise, quien está muy débil. De Vaudrey y Henriette localizan finalmente la casa de La Frochard, gracias a la información del doctor y la ayuda de la policía, en una escena final en la que la Condesa reconoce a Louise como su hija, Pierre es perdonado por haberla defendido y el doctor afirma que Louise recobrará la vista, con la ayuda del cielo.

A la luz de las características de la obra teatral, podemos señalar algunas diferencias notables respecto a la adaptación de Griffith. En primer lugar, como es propio en todo melodrama teatral, hay un interés especial por crear situaciones dramáticas límite, en la que una acumulación de sucesos parece arrastrar a las víctimas. De este modo, los espacios donde transcurre la acción no son especialmente fundamentales: por contra, asistimos a una cierta sobriedad de la puesta en escena si la comparamos con la versión cinematográfica. Por otra parte, los personajes aparecen definidos de una manera mucho más matizada: el Conde Edmund Levant posee una ambivalencia que le hace ser cruel con Henriette por tratar de impedir la relación de ésta con su sobrino De Vaudrey. El propio De vaudrey es retratado al principio de la obra como un hombre mujeriego, hastiado de la monotonía de la vida aristócrata, que gusta de aprovecharse de mujeres indefensas. La acción está situada, además, en un contexto histórico diferente al film, donde la revolución francesa es utilizada por Griffith para reforzar el efecto espectacular y para establecer un juicio moral sobre la

anarquía y el bolchevismo. El realismo en la puesta en escena fílmica es subrayado mediante la utilización de numerosos espacios, muy vistosos, y una acción poblada de personajes históricos conocidos por el gran público (tales como Robespierre o Danton). Finalmente, la construcción de los personajes responde igualmente a criterios diferentes en ambos casos. Si en la obra teatral De Vaudrey es retratado como una persona que sufre una evolución a lo largo de la historia, en el film aparece como un personaje muy positivo desde el primer momento, sin ambigüedades, como un héroe para Henriette y Louise. El efectismo dramático adquiere tintes “excesivos” en la versión de Griffith por lo que respecta al planteamiento global de la historia³⁴. En efecto, la versión fílmica comienza con una escena muy dramática en la que vemos cómo le es arrebatada su hija a la Condesa de Linières y posteriormente abandonada en las escaleras de la catedral. Griffith se preocupa por ofrecernos el pasado y evolución de los personajes hasta que comienza el núcleo fundamental de la historia: la separación y reencuentro de las dos hermanas. El film añade numerosas informaciones que en la obra teatral simplemente no existen. Griffith introduce nuevos personajes como el Marqués de Praille, el perverso aristócrata que ordena el secuestro de Henriette, que será salvada por De Vaudrey, verdadero secuestrador de esta joven en la obra teatral. La ambientación de la historia en plena revolución francesa es un parámetro temporal que multiplica el interés del relato ya que aporta mayor ritmo a la acción (por ejemplo, con el juicio de Henriette y De Vaudrey y la defensa de Danton), justificando así las ejecuciones públicas y el last-minute rescue final. Por si fuera poco, a diferencia de la obra teatral en la que al final sólo hay una apertura de expectativas respecto a la curación de Louise y una insinuación muy sutil sobre la futura relación de De Vaudrey-Henriette y Pierre-Louise, en el film hay una escena añadida en la que podemos ver a nuestros protagonistas con

³⁴En la obra teatral, hay un elemento importante a tener en cuenta que también subraya el dramatismo: se trata de la música. Al principio de la pieza teatral, cuando Henriette y Louise están en el café, Picard canta una canción en la que habla del carácter dominante y mujeriego de su señor. Louise también cantará sus penas en el café, a duo con su hermana Henriette, y cuando esté mendigando por las calles con La Frochard.

sus deseos plenamente cumplidos, en la que las dos parejas van a contraer matrimonio y Louise recupera la vista.

Si en el caso de la adaptación teatral de "Orphans of the Storm" hay notables diferencias entre ambos textos, en "Way Down East" las divergencias no son tan exageradas. "Way Down East. A Romance of New England Life" fue una obra de teatro escrita por Lottie Blair Parker, novelada por Joseph R. Grismer y dirigida en los Estados Unidos por el director teatral William Brady³⁵. Como en el caso anterior, esta obra gozó de gran popularidad entre el público, llegando a estar en cartel durante más de veinte años³⁶.

La adaptación de Griffith de la obra de Grismer (escrita en 1900), a diferencia de "Orphans of the Storm", no presenta modificaciones sustanciales. El argumento permanece casi inalterable. El comienzo de la novela sitúa la acción en un partido de fútbol americano que enfrenta los equipos de las universidades de Harvard y Yale. Lennox Sanderson aparece como el jugador estrella del equipo de Harvard. Su capacidad para seducir mujeres es puesta a prueba en esta primera aparición en la que los Trémont, los familiares bostonianos de Anna Moore, hablan sobre sus múltiples cualidades humanas. La protagonista del relato, Anna, que está ya viviendo con sus primos, se enamora perdidamente de Lennox. El film de Griffith,

³⁵Los derechos de autor se reparten, pues, entre los dos escritores y el director teatral. La única versión que hemos podido encontrar corresponde a la versión novelada de Joseph Grismer (cuyo nombre aparece a la misma altura que el de Brady, mientras que el de Parker tiene una tipografía más pequeña). Esta obra aparece en una antología elaborada por Lyle H. Wright: *American Fiction 1876-1900*, San Marino, California, 1966, que hemos obtenido en microfilm de la Research Publications Inc., New Haven, Connecticut.

³⁶Como señala Lillian Gish en su autobiografía, op. cit. Por su parte, Sarah KOZLOFF, en "Where Wessex Meets New England: Griffith's *Way Down East* & Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*" en *Film / Literature Quarterly*, Vol. 13, nº 1, Primavera 1985, señala los numerosos puntos de contacto entre la obra de Hardy, de 1891, y de Lotte Blair Parker, de 1897. *Tess* también fue una novela muy conocida por el gran público, ya que apareció publicada por entregas en la revista *Harper's Bazaar*. Kozloff afirma que el parecido entre ambas obras es tan asombroso que la sospecha de plagio es difícil de descartar.

por contra, comienza mostrándonos a Anna en casa con su madre antes de partir hacia Boston. Como en otras ocasiones, la presentación del núcleo familiar primordial (roto por la necesidad económica) constituye el obligado arranque del film. El posterior desarrollo de la acción es seguido linealmente por Griffith, quien da un tratamiento ligeramente diferente a las dos escenas cruciales del film. En la novela tiene particular importancia todo el proceso relativo al descubrimiento del pasado de Anna por parte de los Bartlett y, por contra, el rescate en la tormenta posee un tratamiento bastante superfluo. Nuevamente, Griffith acumula toda la **tensión dramática** en la escena del enfrentamiento entre Anna, Lennox y los Bartlett, y explota la **espectacularidad** de la escena del rescate de Anna por David en los rápidos del río helado, con resultados más efectistas en el film. El final feliz de ambos relatos será más dilatado en la versión fílmica.

Los restantes casos de adaptación cinematográfica de obras literarias corresponden a algunos cuentos de Thomas Burke, pertenecientes a su antología *Limehouse Nights. Tales of Chinatown*.³⁷ Como hemos comentado en el capítulo quinto, "Broken Blossoms" de Griffith está, en realidad, inspirado en la obra literaria de Burke, lo que fue motivo de fuertes disputas entre los dos. En efecto, la obra literaria comienza como el film con ese carácter casi onírico que marcará la cadencia poética del relato: "It is a tale of love and lovers that they tell in the low-lit Causeway that slinks from West India Dock Road to the dark waste of waters beyond". En el cuento hay una presentación muy temprana de Battling Burrows y de Lucy, en términos similares a los del film. Desde el punto de vista de la focalización

³⁷Thomas Burke es un escritor que se enmarca en el estilo más puro de la era victoriana. La edición de esta obra (original de 1916) que hemos consultado corresponde a una edición realizada en Londres por Grant Richards Limited, de 1920, donde se encuentran los cuentos "The Chink and the Child" y "Gina of the Chinatown" (esta antología lleva por título *Broken Blossoms. A Selection of Stories from "Limehouse Nights"*, que al tratarse de una edición de 1920, no podemos afirmar si este título procede del film de Griffith o es original de Burke). "The Sign of the Lamp" aparece en otra antología de cuentos de Burke *Limehouse Nights*, publicada en Nueva York por Robert M. McBride & Company, Segunda Edición de 1926 (la primera es de 1917). Posteriormente, hemos obtenido un ejemplar original de la obra de Burke, donde aparecen todos los cuentos de la antología de Burke, publicada en Gran Bretaña por la Daily Express Fiction Library.

narrativa, el narrador se muestra completamente implicado en el relato, por ejemplo, cuando Lucy es llevada a casa a la fuerza por Battling y asesinada y Cheng descubre que ya no está en el piso superior de su tienda, el narrador dice lo siguiente: "I pray devoutly that you may never suffer what Cheng Huan suffered in that moment."³⁸ Cheng Huan es retratado en el cuento como un ser delicado y sensible (de un modo apenas insinuado), que estaba silenciosamente enamorado de Lucy, y que solía reunirse con sus compatriotas en un salón de té (y no un fumadero de opio, como muestra el film). El final del relato de Burke es también otro punto de divergencia. Lucy muere a manos de Battling y Cheng se suicida clavándose un puñal, pero Battling morirá como consecuencia de la mordedura de una serpiente venenosa que Cheng había dejado en casa de Battling, donde la policía encontrará los tres cadáveres a la mañana siguiente. Como sucede con "Orphans of the Storm", Griffith aportará información suplementaria sobre el pasado de Cheng, dedicando todo el primer bloque del film a la presentación de éste en su China natal. El enfrentamiento de Cheng y Battling constituye otro elemento importante de divergencia entre las dos historias, que permite, en el caso de la película, satisfacer el odio alimentado en el público por Battling. Sin duda, la violenta ("truculenta") resolución del film y la constante aparición de la pagoda y el templo chinos imprimen un carácter místico a la historia de Griffith y, al mismo tiempo, abren una puerta a la esperanza a pesar de la muerte de los dos protagonistas (un final que en el cuento adquiere tintes trágicos, sin esperanza alguna). El film consigue, por contra, dosificar con efectividad el dramatismo de toda la secuencia final. El montaje alternado del film que nos muestra a Cheng desesperado, a Battling propinando una paliza mortal a Lucy y a la policía acudiendo al lugar de los hechos, son líneas de acción convergentes que consiguen imprimir un ritmo a la acción del que carece el relato de Burke.

Por último, "Dream Street" es también una adaptación de dos cuentos de Thomas Burke: "Gina of Chinatown" y "The Sign of the Lamp". Quizás sea éste el caso en el que existan menos puntos de contacto entre obras

³⁸Corresponde a la página 36, de la versión de Grant Richards Limited.

literarias y película. Es sabido que con esta nueva adaptación de Burke Griffith pretendía obtener un éxito asegurado. Sin embargo, el resultado fue muy diferente al esperado. En este caso, sólo puede hablarse de una inspiración, básicamente de circunstancias y nombres de personajes. En efecto, "Gina of the Chinatown" cuenta la historia de una joven de familia muy humilde -Gina Brentano- que posee un don natural para la danza (recordemos que Gypsy Fair, en el film, también es bailarina). Para cumplir con su sueño de bailarina, tras la trágica muerte de su padre, comienza a trabajar en un music-hall donde tendrá malas compañías, y en el que aparece fugazmente un joven llamado Billy (como uno de los protagonistas del film). Durante una de sus primeras actuaciones, hay un amago de incendio que provoca cierta histeria entre el público, que Gina consigue aplacar, alentada por Billy, mediante su actuación (episodio que también aparece en el film). El mundo de las drogas en el que están inmersos los que viven el mundo del vaudeville y el music-hall irá degradando paulatinamente la salud de Gina hasta llevarla a su muerte. "The Sign of the Lamp" trata la historia de un chino, Sway Lim (cuyo nombre coincide con el chino que intenta forzar a Gypsy en "Dream Street"), que sufre un profundo desengaño amoroso. Sway se enamora de una mujer perversa llamada Poppy Sturdish, que se sirve del oriental para proteger a su amante Hunk Bottles, prófugo de la policía. Poppy trata de servirse de la ayuda de Sway para poder verse con Hunk, para lo cual emplea un sistema de comunicación que ambos conocen, consistente en colocar una lámpara de gas en la ventana cuando el camino esté despejado. Sway, muy dolido por las humillaciones que recibe de Poppy, traicionará a los amantes. Así pues, podemos afirmar que "Dream Street" recibió una escasa influencia de estos dos cuentos de Burke, si no es tan solo a nivel de nombres de personajes o de ambientes descritos.

A la luz de las cuatro obras literarias en las que Griffith se basó para la producción de "Broken Blossoms" (1919), "Way Down East" (1920), "Dream Street" (1921) y "Orphans of the Storm" (1921), es patente que el grado de fidelidad con los textos de partida fue realmente escaso. Una de las principales razones para la selección de estas obras era el grado de popularidad que las obras teatrales y los cuentos de Burke tenían entre el

público. En este sentido, la **familiaridad** de las historias relatadas y el **reconocimiento estructural** de ciertos rasgos de las historias narradas constituían, de alguna manera, una importante garantía para su éxito en la pantalla. En mayor o menor medida, estas adaptaciones cinematográficas son realmente, más que adaptaciones, “reelaboraciones analógicas”³⁹ de las obras originales, en las que Griffith pliega las características principales de dichos relatos a los principios narrativos que rigen su Sistema de Representación: la espectacularidad y el realismo de la puesta en escena, la dialéctica moralizante de los contrastes y el énfasis y acentuación dramática de las situaciones narrativas. Unos parámetros que permitirán elaborar una nítida integración narrativa bajo el incontestable mandato de la voz del narrador. Por otra parte, no queremos dejar de tratar otro de los ámbitos donde es perfectamente detectable la presencia del narrador (esta vez, no representado). Nos referimos al uso de la música, cuyo uso extradiegético, la inmensa mayoría de las veces, empujará al espectador hacia el interior de la diégesis, y cuyo valor integrador es tan importante como los elementos examinados con anterioridad. Pasemos, pues, a tratar, con cierto detenimiento, el estudio de las bandas sonoras que acompañaron las proyecciones de la mayoría de films de Griffith y, de modo general, el papel que desempeñó la música en el todo el periodo mudo.

8.4. La música en el sistema de representación griffithiano.

En los principales estudios sobre películas del periodo mudo se observa, frecuentemente, una muy extendida tendencia a ignorar la incidencia de la música en el carácter de los films mudos a la que hay que sumar la escasa importancia que posee la música en los tratados sobre narrativa fílmica. En efecto, la historiografía tradicional ha omitido sistemáticamente el peso de este aspecto, una actitud que puede verse reflejada en el uso de la expresión para designar al cine producido antes de la llegada de la tecnología de sonido sincronizado para cine: el “cine mudo” o

³⁹Por emplear la expresión que utiliza Carmen PEÑA-ARDID en *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1992, p. 92.

“silent cinema”. Como afirma Gillian Anderson, el término “silent film” no aparece escrito hasta 1918, en un artículo de prensa sobre cine, publicado por el *New York Times* ⁴⁰. Este hecho debe confirmarnos una idea fundamental sobre el cine mudo⁴¹: la escasa conciencia de los espectadores y críticos de la época de una falta o carencia de una banda sonora. De este modo, el cine entre 1894 y 1929 estuvo muy lejos de ser “silencioso o mudo”. La fuerza de este tópico ha sido tan profunda que la mayoría de investigadores del relato fílmico no se han molestado ni siquiera en indagar sobre la existencia de las partituras musicales compuestas para las películas mudas, como ocurre con Mitry, quien llega a decir que “desde 1908 hasta finales del mudo sólo hay, en efecto, una decena de partituras”⁴². Un catálogo recientemente publicado por la Library of Congress de Washington llega a relacionar hasta 1047 partituras musicales para cine mudo que posee en sus fondos documentales, lo que constituye una muestra fehaciente de la importancia de la música en este periodo del cine, si además atendemos al hecho de que se trata de un tipo de materiales cuya conservación y catalogación es más compleja que en el caso de la película cinematográfica⁴³.

Existen diversas interpretaciones sobre la utilización de la música en cine. Una de las creencias más ingenuas y extendidas hace referencia a la capacidad de la música para enmascarar el ruido que hacían los proyectores

⁴⁰Gillian B. ANDERSON: “No Music Until Cue”. D. W. Griffith’s *Way Down East* in Italy” en *Griffithiana*, nº 38/39, Genova, Marzo 1991, p. 159.

⁴¹Aunque la expresión tiene escasa fortuna, como hemos señalado más de una vez, creemos oportuno seguir utilizando este término ya que es el más sintético que conocemos para designar al cine producido desde 1894 a 1926. También queremos dejar constancia de la importancia que tuvo el comentador, especialmente hasta 1910, un argumento más que contradice el carácter “silencioso” del cine hasta la llegada de la tecnología del sonido sincronizado.

⁴²Ver Jean MITRY: *Estética y psicología del cine*, Vol. 2, Las formas, Madrid, Siglo XXI, 1978, p. 135.

⁴³En efecto, se calcula que sólo se conserva un cinco por ciento del material existente en la época. Ello es debido a que el interés por el tema de la música en el cine mudo es realmente muy reciente. El catálogo al que nos referimos es el elaborado por Gillian B. ANDERSON: *Music for Silent Films 1894-1929. A Guide*, Washington D. C., Library of Congress, Music Division, 1988.

de cine cuando éstos hicieron su aparición⁴⁴. Otra interpretación, que quizás encierra algo de verdad, es la que ofrece Epstein cuando señala que la música libró “al espectador del terrible peso del silencio”⁴⁵. Sin embargo, la explicación que ofrece mayor credibilidad es la que relaciona el cinematógrafo con las artes espectaculares más populares del siglo XIX. El melodrama teatral, el vaudeville y el music-hall, además de la ópera, empleaban música como uno de los recursos expresivos fundamentales para subrayar el realismo y espectacularidad de la puesta en escena. No obstante, estos cuatro espectáculos hacen usos bien diferenciados de la música: mientras que el vaudeville y el music-hall son espectáculos estructurados sobre números musicales con cantantes o bailarines (y que, en el caso del vaudeville, están intercalados entre pequeñas representaciones teatrales, números de magia, malabaristas, etc.), la ópera y el melodrama teatral encuentran en la música un recursos idóneo para “dramatizar”⁴⁶ y, en consecuencia, narrativizar las historias relatadas.

El antecedente más inmediato de la utilización de la música en cine debe sobre todo buscarse en el melodrama teatral. Como hemos visto en el capítulo segundo, las entradas de los personajes en la escena, el establecimiento del clima dramático o el reconocimiento espacial y narrativo dependían, en gran medida, del uso expresivo de la música. A nuestro entender, la música permitía hacer más legible el dramatismo de la puesta en escena. Las marcas melódicas y, de manera más especial su repetición,

⁴⁴Opinión manifestada en uno de los primeros estudios sobre la música en cine por Kurt LONDON en *Film Music*, New York, Arno Press, 1936.

⁴⁵Citado por Mitry, op. cit., p. 136.

⁴⁶Existe un magnífico trabajo sobre el valor dramático de la música en cine y los puntos de contacto de éste con la ópera realizado por Jose Luis Téllez, sobre el que volveremos más adelante. Jose Luis TELLEZ: “Notas para una teoría de la música dramática I, II, III, IV y V” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 1, 2, 5, 6 y 8, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989-1991.

favorecían una cómoda identificación de personajes y situaciones dramáticas, una idea que ha sido enunciada por numerosos estudiosos⁴⁷.

Así pues, no debe pareceros extraño que directores de cine procedentes del mundo teatral como David Wark Griffith o David Belasco otorgaran una gran importancia a la música en el nuevo medio fílmico. De este modo, un compositor como William F. Peters (1871-1938), coautor de las partituras de "Way Down East" y "Orphans of the Storm", trabajó anteriormente como director musical para David Belasco⁴⁸, entre otros. Según los testimonios de la época, todas las proyecciones cinematográficas disponían siempre de un acompañamiento musical, algunas sólo con piano u órgano, otras con un refuerzo de percusión y, finalmente, y menos frecuentemente, con grandes orquestas de veinte hasta setenta músicos reservadas para películas de mayor presupuesto y que eran exhibidas en las principales salas de las grandes ciudades, o para las "premières". El volumen de trabajo en el ámbito de la música para cine llegó a ser realmente muy notable como lo demuestra el hecho de que en 1920 la Loew's Theater Chain tuviera en plantilla 600 músicos de orquesta y 200 organistas (de los cuales 100 estaban en la ciudad de Nueva York). Como es sabido, las partituras para cine mudo solían incluir siempre fragmentos de composiciones clásicas, temas y canciones populares, etc., mediante los cuales se hacían arreglos para ir adecuándolos al ritmo y acción de los films. Así pues, por citar algunos ejemplos, en los años veinte Erno Rapee, compositor y director musical en diferentes distribuidoras-productoras como la Fox, la Universal o la Warner, llegó a compilar y publicar una colección

⁴⁷En este sentido, queremos destacar los estudios realizados por Claudia GORBMAN: *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987; W. DARBY & J. DU BOIS: *American Silent Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, Jefferson, North Carolina & London, Mc Farland & Company, Inc., 1990; David ROBINSON: *Music of the Shadows: The Use of the Musical Accompaniment with Silent Film 1896-1936*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1990; y el de Jan SHEPHERD: "Music as a Melodramatic Language". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, Julio de 1992.

⁴⁸Información proporcionada por Gillian ANDERSON en "Lillian on the Rocks. D. W. Griffith's Way Down East in Italy", op. cit.

de 1924 fragmentos musicales para pequeñas orquestas que llevaban indicaciones sobre las atmósferas dramáticas, estableciendo diversas categorías. Para “cues” o marcas como “sea and storm”, Rapee seleccionó “En la cueva del Rey de la Montaña”, perteneciente a la suite de *Peer Gynt* de Grieg, para “pastorale”, “El sueño de una noche de verano” de Mendelssohn, y cientos de partituras de autores clásicos como Wagner, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, etc, siempre con su marca musical correspondiente para la sincronización con la imagen⁴⁹. Hugo Riesenfeld (1879-1939), director y compositor muy importante en el mismo período, hizo una selección de obras clásicas para emplear en cine, con un total de 6.000 partituras y miles de piezas musicales sin orquestar. Pero, sin lugar a dudas, la productora que contaba con la biblioteca de partituras más completa, con diferencia, era la Loew’s, con un total de 50.000 textos musicales. Su departamento de cine llegó a compilar 167 partituras por partes cada semana⁵⁰. Entre los compositores que trabajaron con Griffith en los films que analizamos, destacan Carli Elinor, compositor de “Hearts of the World” y director musical de la cadena de teatros Clune, Louis Gottschalk, que compuso la partitura de “Broken Blossoms” y las de “Way Down East” y “Orphans of the Storm”, junto a Louis Silvers, quien trabajó en la Fox durante los años treinta. Todos ellos eran expertos en la realización de arreglos musicales para cine a partir de música clásica.

De este modo, a la luz de la magnitud de estas informaciones, el mal llamado “cine mudo” adquiere ante nosotros un aspecto bien diferente al tratamiento que suele recibir en los textos historiográficos tradicionales. Se exige, pues, una revisión completa de los presupuestos de la investigación cinematográfica que, durante décadas, ha ignorado la importancia que la música poseía en el texto fílmico hasta la llegada de los sistemas técnicos de sincronización del sonido. No obstante, queremos hacer constar que nuestra aproximación al problema de la relación entre música y cine mudo pretende

⁴⁹Darby / Du Bois, op. cit., p. 6.

⁵⁰Gillian Anderson, *Music for Silent Films*, op. cit., p. xxii.

tan solo subrayar la importancia del tema y ser una síntesis efectiva de conceptos que tienen un indudable interés para el estudio del melodrama griffithiano en los films que analizamos, de 1918-1921. Atendiendo a las reflexiones, por ejemplo, de Gadamer sobre epistemología historiográfica⁵¹, la no consideración del papel de la música en el sistema de representación griffithiano podría constituir un grave obstáculo para la comprensión del funcionamiento textual de los films analizados. La falta de información detallada sobre este particular revela, antes que nada, la profunda lejanía del cine mudo (como un peculiar sistema de representación espectacular a distinguir del cine sonoro) respecto al cine que nosotros conocemos. Lamentablemente, no estamos en condiciones de hacer un estudio exhaustivo sobre la relación música-cine, un tema que podría erigirse en otra tesis doctoral de naturaleza bien distinta. Sin embargo, nuestra investigación sobre la música en los films de Griffith no puede dejar de lado un mínimo nivel de reflexión sobre las características y funciones de la música en el cine mudo. Tras este rápido examen, pasaremos a analizar con cierto detalle algunos fragmentos musicales correspondientes a las partituras compuestas para los films de Griffith del periodo 1918-1921.

8.4.1. Principales recursos de la música en el cine mudo.

Uno de los aspectos más reiterados entre los estudios sobre la música para cine es el de su deuda con la música sinfónica y, en particular, con la técnica wagneriana del leitmotiv que consiste en el desarrollo de una serie de temas que permitirán una fácil identificación de personajes, atmósferas o espacios, acciones y emociones. El leitmotiv es, de este modo, un recurso idóneo “para reconocer figuras, sentimientos y símbolos”⁵² que se relaciona

⁵¹Aspecto analizado al final del capítulo cuarto.

⁵²ADORNO, T. & EISLER, H.: *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 18. Este texto tiene su antecedente en la obra que H. EISLER publicó en solitario unos años antes, *Composing for the Films*, New York, Oxford University Press, 1947, en el que se hace una crítica bastante radical de los usos habituales de la música en cine y una propuesta poética de trabajo en este ámbito. La crítica de ambos autores que al principio trabajaron juntos en este estudio y que al final publicaron conjuntamente, se dirige contra el uso sistemático de lo melódico en cine (que habría frenado la

directamente con lo que hemos definido como **reconocimiento estructural**, esta vez **musical**. Así pues, la utilización de la música para cine responde a la necesidad de construir un dispositivo que permita un inmediato refuerzo de las imágenes, en el que la música es un elemento parasitario de la imagen, determinado por ella⁵³. Es frecuente adaptar el “tempo” musical al ritmo visual del film, lo que los músicos cinematográficos denominan la “técnica del Mickey-Mousing”⁵⁴. La música para cine mudo adquiere, de este modo, un claro carácter **descriptivo e imitativo** de la imagen. Pero el leitmotiv posee una segunda función esencial que no debe pasar inadvertida: la repetición de temas musicales no sólo permite la correcta identificación de determinados personajes, situaciones dramáticas, etc., sino que también provee de **continuidad** al relato visual, una continuidad que se construye sobre lo sintagmático pero que, necesariamente, ha de reposar en lo paradigmático.

En este sentido, hemos visto cómo el *raccord* (de mirada, dirección o movimiento) es un elemento fundamental para construir una continuidad espaciotemporal a nivel visual. La música, como la imagen, es un recurso que permite igualmente empastar adecuadamente los fragmentos visuales o planos y que contribuye a “suturar”, con gran eficacia, la heterogeneidad

evolución de la música en cine, p. 23), contra el tópico de que la música ha de pasar inadvertida (p. 25), contra la “incansable utilización de un reducido número de fragmentos musicales” (p. 30), contra los clichés que afectan también a la instrumentación (p. 34) y, sobre todo, contra la estandarización de los recursos empleados en la construcción de las bandas sonoras para cine (p. 31). Ambos encuentran la raíz de la estandarización en la producción masiva de films, lo que ha llevado a que la música para cine haya “sacado al kitsch de sus escondrijos y lo haya institucionalizado” (p. 74). Esta posición ante la música para cine y, en general, la cultura de masas debe recordarnos las reflexiones de Walter Benjamin, en su artículo conocido “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, op. cit.

⁵³El propio Dimitry SHOSTAKOVICH en “La música de ‘La Nueva Babilonia’” (1929) señala que “la finalidad fundamental de la música consiste en estar en sintonía con las cadencias y el ritmo del film, de aumentar su fuerza de impacto”. Citado por G. RAPISARDA (ed.) en *Cine y vanguardia en la Unión Soviética*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 152.

⁵⁴Reseñado por Charles M. BERG en *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*, New York, Arno Press, 1976.

intrínseca del dispositivo cinematográfico. Los diferentes fragmentos clásicos o temas centrales del film serán ligados mediante modulaciones armónicas que permitan una “suave” transición de cada escena con la siguiente. En esta línea, Beynon, un crítico musical de la época interesado en el cine, recomienda que todas las secciones de una partitura para film deben presentarse sin interrupciones, es decir, perfectamente ligadas. Asimismo, cuando la acción lo requiera, el silencio podrá emplearse con fines dramáticos⁵⁵.

Precisamente, esta adecuación de la partitura musical a la acción representada en la imagen nos habla de la gran capacidad que posee la música para transformar el sentido de la narración. En efecto, la música, en tanto que discurso basado en evoluciones melódicas y armónicas en el tiempo, provee al film de un sentido de temporalidad que las imágenes no poseen por sí mismas. La música constituiría, de este modo, una especie de “precipitado del tiempo”⁵⁶ y marcaría el pulso de la progresión del relato mediante variaciones de tempo y dinámica. Michel Chion ha subrayado el papel de la música en la dilatación o precipitación de la duración fílmica que, al mismo tiempo, puede llegar a modificar sustancialmente la significación de los espacios⁵⁷. Un determinado tema musical adquiere determinadas connotaciones emotivas en función de su construcción armónica, donde tienen especial importancia la tonalidad empleada y la orquestación. Y es que la música para cine tiene, en especial, una cualidad fundamental: la capacidad

⁵⁵De este modo, Beynon señala que la utilización del silencio cuando el Kaiser hace su aparición en “Hearts of the World” (1918) es muy efectiva para retratar el odio que el público y los personajes sienten hacia esa figura y todo lo que ésta simboliza. Citado por Charles M. Berg en *An Investigation of the Motives for Realization of Music to Accompany the American Silent Film*, op. cit., p. 201.

⁵⁶Gilles DELEUZE utiliza la expresión “cristales del tiempo” para referirse, entre otras cosas, a la función que desempeña la música en cine: “Lo que se oye en el cristal es el galope y el ritornelo como las dos dimensiones del tiempo musical, siendo el uno la precipitación de los presentes que pasan y el otro la elevación o la recaída de los pasados que se conservan”. En *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, p. 128.

⁵⁷Michel CHION: “La musique au cinéma” en *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985.

de **amplificar la emoción**, creando así, en algunos momentos, un movimiento empático -centrípeto- del espectador hacia la pantalla. El film, como arte del movimiento, encuentra su correlato complementario en la materia musical que acaba asumiendo una clara función utilitaria (más que artística), al servicio de la imagen⁵⁸. La música en el cine mudo, a pesar de ser casi siempre un elemento extradiégetico, cuya fuente suele situarse en el exterior del film, permite marcar y destacar, no obstante, los momentos narrativamente fuertes. Como señala Margarita Fernández de Sevilla, el “poder envolvente de la música involucra al espectador en el devenir narrativo”⁵⁹.

Esta relación entre música y diégesis fílmica es especialmente importante en la constitución del modo de narración clásico⁶⁰. Además de la **legibilidad** a la que hemos aludido antes, la música contribuye a reforzar el **principio de invisibilidad** de las voces enunciativas del discurso fílmico, al tratarse de un recurso que “integra el ojo en el oído, merced a la metáfora del

⁵⁸Ver Roy M. PRENDERGAST: *Film Music. A Neglected Art*, New York, W. Norton & Co., 1991, p. 5.

⁵⁹“La eficacia de lo obvio (*La música de Lo que el viento se llevó*)” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 13, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Otoño 1992, p. 139.

⁶⁰Nos llama la atención las afirmaciones que realiza Alejandro PACHON RAMIREZ, en su estudio *La música en el cine contemporáneo*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1992, donde llega a decir, con escasa fortuna, que para Noël Burch el MRI se refiere a “ese antiguo cine mudo”, revelando así un profundo desconocimiento de la obra de este autor y de las nociones básicas de la teoría fílmica. Muy seguro de sí mismo, Pachón no vacila en señalar que el análisis de Vicente Sánchez-Biosca (en particular, su prólogo a *Nacimiento del relato cinematográfico*, de Brunetta) es ahistórico, frío y “alejado del contacto con el testimonio directo de los protagonistas y de un punto de vista humanístico” (p. 18). La actitud arrogante y su desconfianza hacia el nivel teórico demuestran la validez que aún tienen las advertencias de Garroni (en su *Proyecto de semiótica*) acerca del rechazo por la teoría que la crítica fílmica corriente (Pachón se presenta como crítico de cine y profesor de Didáctica de las Ciencias Sociales) suele manifestar sin tapujos. Comentarios de este tipo corroboran la detectable falta de rigor y reflexión madura sobre la naturaleza del cine, en la que debe y puede fundamentarse, posteriormente, cualquier trabajo crítico.

tiempo”⁶¹, esto es, a la repetición de los temas asociados a diferentes elementos del relato. La música para cine es, en el interior del sistema de representación clásico, un discurso que se pliega a las exigencias narrativas que la historia determina, referencial y connotativamente. Así pues, la lógica del discurso clásico reclamará que la música no manifieste su presencia en exceso y, por tanto, permanezca inaudible. Este principio de inaudibilidad, constatado por Claudia Gorbman⁶², no significa en absoluto que la música no tenga un papel estructural primordial en la construcción de la narración; por el contrario, lo que con este principio pretende expresar Gorbman es que su modo de actuación sea lo más sutil e inconsciente posible para el público, es decir, que el espectador no pueda detectar conscientemente la existencia de una banda musical, ya que ello podría significar un momentáneo distanciamiento del relato. Por otra parte, la repetición de ciertos temas musicales o leitmotifs dotará al texto fílmico de una **continuidad** narrativa que, gracias al carácter serial de la construcción musical, podrá adquirir un sentido de **unidad** (reforzado por la omnipresencia, muchas veces casi imperceptible, de fondos musicales).

En este sentido, la música constituye, en el texto fílmico mudo, un elemento básico para la **integración narrativa**. Podríamos decir que cumple una función de anclaje narrativo que cierra y refuerza la significación narrativa, por emplear la expresión de Barthes⁶³. En el cine más comercial y masivo, como el que corresponde, en general, a la producción fílmica de

⁶¹Jose Luis Tellez, “Notas para una teoría de la música (I)” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 1, op. cit., p. 169.

⁶²Claudia GORBMAN: *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 73.

⁶³Barthes señala que en la relación entre los mensajes lingüístico e icónico pueden distinguirse dos funciones fundamentales: por una lado, la función de anclaje, basada en la idea de redundancia, en la que la imagen fotográfica se presenta como parasitaria o paráfrasis del texto escrito; por otro lado, la función de relevo corresponde a las imágenes que sirven de complemento al texto lingüístico. Creemos que esta distinción puede adecuarse bastante bien al problema de la relación entre música y banda imagen, en el medio cinematográfico. Roland BARTHES: “Le message photographique” en *Communications*, nº 1, Paris, 1961.

David W. Griffith, nos vamos a encontrar con una construcción musical, a menudo de extrema simplicidad, con la que se persigue reforzar la **impresión de realidad**, dado que la música está al servicio de la descripción de espacios, constituye un modo de calificar las situaciones dramáticas y de describir las emociones y sentimientos internos de los personajes. Sin embargo, en ocasiones, las partituras musicales para las bandas sonoras de los films de Griffith de 1918-1921 tienen fragmentos en los que el lirismo alcanza cotas de gran dramatismo que subrayan un exceso del carácter melodramático de las situaciones narradas. Una vez más, nos encontraremos, también en el terreno de la música, ante una tensión entre la "suavidad" de la superficie textual del discurso fílmico y una cierta "rugosidad" correspondiente al exceso discursivo, provocador de un inevitable distanciamiento que, de este modo, puede suspender, de forma momentánea, la impresión de realidad. El espesor o exceso del trazo del discurso musical en el cine mudo nos aproxima a la otra gran dimensión del cine griffithiano: nos referimos a su **vocación espectacular** que pretende ser compatible con el realismo de la puesta en escena.

Pero además, como afirma Tellez⁶⁴, el realismo y la espectacularidad de la composición musical no hacen sino mostrar la distancia, necesaria en toda dramaturgia como el melodrama, entre representación y significación. La música para cine ofrece, de forma ambigua y sinérgicamente, un complemento a la representación que determina su sentido. Sin embargo, es hora de que concretemos este conjunto de reflexiones en el análisis de una materia musical específica. Pasemos, pues, a examinar, mediante una serie de ejemplos concretos, el papel de la música en la narrativa fílmica de las películas de Griffith.

⁶⁴Jose Luis TELLEZ: "Notas para una teoría de la música (II)" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 2, op. cit., p. 159.

8.4.2. Análisis de las partituras musicales del corpus de films seleccionado.

Como hemos señalado, ocho de los doce films estudiados poseen partitura musical compuesta: "Hearts of the World" (1918) de Carli Elinor, "A Romance of Happy Valley" (1919) de Harley Hamilton, "Broken Blossoms" (1919) de Louis F. Gottschalk, "The Greatest Question" (1919) de Albert Pesce, "The Love Flower" (1920) de Albert Pesce, "Way Down East" (1920) de Louis Silvers y William F. Peters, "Dream Street" (1921) de Louis Silvers y "Orphans of the Storm" (1921) de Louis F. Gottschalk y Louis Silvers. Durante mi estancia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York supe que estas partituras se hallaban depositadas en la Biblioteca del Congreso de Washington. Allí, obtuve permiso para hacer copias de microfilm sólo de unos pocos fragmentos, ya que el copyright sigue en manos de los herederos de los compositores. La selección de los fragmentos fue realizada basándome en el reconocimiento de melodías conocidas y siguiendo las "cues" o marcas narrativas que figuran en las partituras y que sirven para la sincronización de la interpretación musical con la proyección de los films.

Ya en Valencia, y en contacto con uno de los mejores músicos de la ciudad, D. Gabriel Teruel Machí, pianista titular de la Orquesta de Valencia (y también profesor mío de música), ha tenido la gentileza de interpretar una selección de fragmentos musicales, hasta un total de 40 segmentos de los ocho films. Los fragmentos han sido seleccionados atendiendo a la relación de la música con la acción visual que transcurre en el film. Hemos creído interesante aportar un documento sonoro -en Compact Disc⁶⁵- junto a la presente investigación, además de las partituras musicales, que permitiera el poder hacernos una idea más completa sobre el carácter de esta música en relación con la imagen. Es obvio que lo ideal hubiera sido poder ofrecer una cinta de video donde se pudiera ver los fragmentos de las películas y oír las composiciones musicales, pero la obtención de las copias de los films en

⁶⁵Todos los detalles sobre la obtención de las partituras, interpretación de la música y su posterior grabación los encontrará el lector en el Apéndice I sobre las partituras musicales.

video ha resultado imposible. Con todo, creemos que el documento sonoro que presentamos tiene gran interés en la medida en que constituye un espacio idóneo donde pueden contrastarse las ideas que hemos venido exponiendo en el subepígrafe anterior.

La interpretación de las partituras, por tanto, plantea tres problemas principales. En primer lugar, hemos utilizado un módulo de sonidos que contiene en ROM una serie de timbres que no guardan mucho parecido con los instrumentos tradicionales, con el consiguiente peligro de crear una idea falsa sobre cómo sonarían originalmente estas composiciones. No obstante, la presentación de esta información sonora tiene sentido en tanto material de trabajo, sin ánimo de ser una reconstrucción fiel de la partitura original. En segundo lugar, el tempo de los fragmentos sufriría sin duda alteraciones significativas si dispusiéramos de las bandas imagen correspondientes. El tempo empleado en cada uno de los fragmentos está en función de lo que sucede a nivel de acción y del contexto argumental. Finalmente, nos hemos atrevido a orquestar muchos fragmentos, aunque todas las partituras son para piano, en los casos en que existían indicaciones concretas sobre los diferentes instrumentos musicales que debían sonar. Como afirma Gillian Anderson, la velocidad de proyección de los films, una variable no estandarizada en aquellos años, puede alterar considerablemente el tempo y carácter de la composición musical. En efecto, en "Way Down East" la secuencia de Anna y David en el río helado durará 5,30 minutos u 8 minutos en función de la velocidad de proyección. En esta misma secuencia, hay además otro problema adicional: sólo hay una "cue" o marca referida a la acción visual para todo el extenso pasaje⁶⁶. Con el fin de no resultar tediosos con un análisis musicológico que poca rentabilidad podría tener para un estudio sobre cine, nuestros comentarios sobre los fragmentos musicales van a destacar cuestiones básicas, no excesivamente técnicas, que

⁶⁶Gillian B. ANDERSON: "No Music Until Cue". The Reconstruction of D. W. Griffith's *Intolerance* en *Griffithiana*, op. cit., p. 160. Para solucionar este problema, hemos seguido las "cues" que la propia Anderson ha dejado escritas en la copia de esta partitura, y que han sido dispuestas tras un elaborado análisis de esta cuestión por dicha autora.

sean lo más comprensibles para estudiosos del cine (más que de música), para lo cual procederemos de forma lineal, desde el primer fragmento hasta el número cuarenta⁶⁷.

Los primeros cuatro fragmentos pertenecen a "Hearts of the World" (1918), partitura compuesta por Carli Elinor. El primer fragmento corresponde a la cue "The Huns Song of Hate", es decir, cuando comienza el conflicto bélico entre alemanes y aliados. El trémolo violento de la mano izquierda, acompañado por una frase melódica corta y muy incisiva, nos remite a la idea de acción física que, en este sentido, apoya perfectamente el dramatismo de las imágenes. El segundo fragmento, perteneciente a la misma secuencia, describe igualmente a los soldados alemanes, esta vez saliendo de sus trincheras ("Huns charging on the run"). El tono menor del pasaje (mediante una combinación de un acorde en La menor -tónica- con la quinta -Mi mayor-) confiere de gran dramatismo a la escena. En nuestra opinión, estos compases pertenecen a "La forza del destino" de Verdi, lo que constituye un ejemplo de utilización de material clásico, con unas claras reminiscencias para el público. El fragmento nº 3 describe la tristeza que sienten nuestros protagonistas Douglas y Marie, ahora separados por la guerra ("The Boy broken hearted" y "Gish on the Bed", son las marcas narrativas). Este pasaje también emplea un trémolo para la mano izquierda, más suave que en el primer fragmento. La melodía empleada es muy triste, y consta de dos frases, una ascendente y otra descendente. La primera frase, a su vez, posee dos incisos, uno ascendente y otro descendente: el primero está en Re mayor y el segundo en Mi menor. El enlace o resolución de estos dos incisos queda en el aire (mediante la suspensión de una nota, una blanca con puntillo) y se resuelve en los dos últimos compases. Finalmente, el cuarto fragmento, cuya marca genérica es "The German Artillery", está en Do mayor, una tonalidad frecuente en marchas militares, asociada al valor y la valentía. La melodía está compuesta por un arpeggio (sucesión de notas de un acorde) de Do mayor (con la estructura tónica, tercera mayor y quinta).

⁶⁷Es conveniente escuchar uno por uno los fragmentos musicales del CD, al tiempo que pueden cotejarse con las partituras en notación musical que figuran en el Apéndice I.

Estos pocos compases corresponde al conocido tema de "Notung", la espada de Sigfrido en "El anillo del Nibelundo" de Richard Wagner.

De "A Romance of Happy Valley" (1919), partitura compuesta por Harley Hamilton, sólo disponemos de un pequeño fragmento, el nº 5, que corresponde al principio de la película, cuando Nellie está con su familia en la Iglesia, a la que poco después acude Logan Jr. La melodía empleada es muy sencilla (muy transparente) y relajante, con un acompañamiento, en el que los contracantos apoyan la melodía sin taparla o restarle importancia. El cambio súbito de los cuatro últimos compases, correspondiente a la aparición de Logan Jr. que Jennie ve en el exterior a través de una ventana, es una melodía que crea tensión mediante el trémolo, sin llegar a ser dramática. La sonoridad de esta melodía recuerda poderosamente los himnos religiosos.

Los fragmentos nº 6 al nº 13 pertenecen a "Broken Blossoms" (1919), composición musical de Louis F. Gottschalk. El nº 6 corresponde al principio de la película cuando aparece el cartel que comienza con las palabras "It is a tale of Temple Bells". La melodía, reforzada con un gong y campanas, posee claras reminiscencias orientales, debido a la estructura de intervalos o separación entre las notas que responde al orden: un tono y medio + un tono + un tono + un tono y medio, frente a la tradicional estructura melódica occidental (un tono + un tono + un semitono + un tono + un tono + un tono + un semitono). En el fragmento nº 7, cuya marca narrativa es "Street Scene", las intervenciones de los diferentes instrumentos (violines, arpa, oboe, flauta, trompas, etc.) podrían definir actividades distintas que podemos contemplar en las calles de la ciudad china donde vive Cheng. El contrabajo siempre está interpretando la misma nota, una nota pedal que es lo que une todas las intervenciones cortas. Se trata de una melodía sencilla, intrascendente, que finaliza mediante una serie de acordes de quintas seguidas, características del sistema musical popular oriental. El siguiente fragmento, el nº 8, corresponde a la exposición o presentación del

tema del Limehouse londinense⁶⁸, donde vive ahora nuestro protagonista Cheng. Es una melodía muy sencilla, interpretada por dos instrumentos de viento-madera: la flauta y el oboe. Las cuerdas sirven aquí para reforzar esta melodía, como un colchón armónico. El arpa da el sentido rítmico a esta melodía, y contribuye a su desarrollo. Sin duda, la elección de los instrumentos responde a la sutileza y delicadeza del tema. La utilización de un tono menor en este fragmento, en Mi menor, remitiría a la melancolía que siente el protagonista, alejado ahora de su hogar y de su cultura. El fragmento nº 9 constituye la reexposición de un tema que se ha escuchado con anterioridad. Lucy acaba de morir tras haber sido brutalmente golpeada por su padre. El tratamiento del tema es aquí bastante solemne. El ritmo de 3/4, con un tempo bastante lento (negra=85), está más cerca de una marcha fúnebre (no macabra) que de un vals. La tonalidad en Mi bemol mayor subraya la melancolía que impregna esta melodía y la tristeza que, sin duda, conmueve al público. El siguiente fragmento, el nº 10, califica perfectamente al personaje de Battling Burrows. En él podemos observar la presencia de una célula rítmica muy reiterativa (corchea con puntillo y semicorchea), casi obsesiva, que remite a la personalidad violenta de este personaje. El fragmento nº 11 corresponde a la melodía que hemos podido escuchar en el fragmento nº 9, cuando Cheng coloca el cuerpo de Lucy sobre la cama de su habitación, al final de la película. En este caso, la melodía suena un poco distinta porque ha habido un cambio de tonalidad, de Mi bemol mayor a Re mayor, lo que confiere a la melodía de mayor solemnidad. Aquí, el cello es un instrumento solista, significando perfectamente la tristeza del personaje, frente al pasaje anterior, en el que los únicos testigos de lo sucedido eran los espectadores. El fragmento nº 12, reexposición del tema asociado a la felicidad de Cheng y Lucy. La variación melódica estriba, en este caso, en la utilización de unos incisos o células rítmicas que recuerdan el ritmo oriental (negra + corchea + corchea). El último fragmento de este film, el nº 13,

⁶⁸Es este el único fragmento que no tenemos en partitura (que, misteriosamente, no logramos identificar en Washington). A partir de la versión de Carl Davis, basada en la partitura original de Gottschalk, para la versión de "Broken Blossoms" editada en video y emitida en televisión, Gabriel TERUEL ha reconstruido este pasaje, de oído.

corresponde al suicidio de Cheng Huan. Se trata de una melodía muy fúnebre que se compone de una nota tenida (tenutto) con trémolo, a la que sigue una célula rítmica, que después se repite, cambiando de tonalidad, de manera ascendente (ya sin la nota tennutto ni trémolo) que aumenta el dramatismo. La puntuación, marcada por el gong, iría en la misma línea.

Hemos seleccionado del film "The Greatest Question" (1919) tres fragmentos de la partitura musical compuesta por Albert Pesce. El primero de ellos, el nº 14, es una melodía intrascendente y graciosa que suena cuando vemos a Nellie jugando cerca del río donde vive en un carromato con sus padres. El ritmo de 3/4 es usual en el vals y en las canciones de baile. Esta melodía, cuya sonoridad es muy infantil, define muy bien a la joven Nellie. A riesgo de equivocarnos, creemos que esta melodía es un fragmento de una danza de Leo Delibes. El fragmento nº 15 describe los sentimientos y reacciones de Nellie cuando es testigo del asesinato de una mujer por parte de los Sres. Cain. El ritmo de la melodía está reforzado por la presencia de unos tresillos que remiten a la idea de actividad y, al mismo tiempo, producen y reflejan una cierta ansiedad de Nellie. Esta ansiedad estaría subrayada por la utilización de unos silencios que van entrecortando la melodía (estructura: silencio + 2 notas + silencio + 2 notas, síncopa que causa el silencio antes del tresillo). De alguna manera, este ritmo entrecortado tendría relación con la impotencia que Nellie (y el público) experimenta ante los hechos que contempla, lo que le produce ansiedad. El último fragmento correspondiente al cierre del film, el nº 16, es una melodía muy sencilla que recuerda bastante el nº 14. Ambas melodías son muy semejantes en tempo y tonalidad (negra=140; Mi mayor), con una utilización del tono mayor que denota optimismo (Nellie jugando al principio del film; "happy-end").

Tres son los fragmentos que hemos seleccionado de "The Love Flower" (1920), cuya composición musical estuvo a cargo de Albert Pesce, como en el film anterior. El fragmento nº 17, que suena en una de las escenas iniciales del film cuando la Sra. Bevan está en casa con un amante, aprovechando que su marido está ausente, consiste en una melodía que

califica, incluso moralmente, la situación dramática. Se trata de una melodía traviesa, pícaro, en la que los pizzicatos y mordentes contribuyen a dar un carácter irónico al fragmento. El fragmento nº 18 corresponde a una de las escenas más importantes de la película, en la que el Sr. Bevan sorprende a los adúlteros y, tras una pelea, matará accidentalmente al amante de su mujer, lo que precipitará su huida. En este pasaje, asistimos a una exposición de una serie de escalas cromáticas ascendentes que dan un carácter dramático que se corresponde perfectamente con la situación planteada. Las últimas escalas, en acelerando, con los violines haciendo escalas descendentes, dan un carácter más dramático, describiendo la catástrofe que está teniendo lugar. Por último, el fragmento nº 19 consiste en una melodía, muy conocida por el público, al tratarse de "La Marcha Militar" de Schubert⁶⁹, que acompaña la aparición de un mapa en pantalla, en el que una línea va describiendo la fuga de Bevan y de su hija Stella. El ritmo de este fragmento, de tratamiento muy lineal, define muy bien el trayecto de los personajes.

"Way Down East" (1920) constituye quizás la partitura más interesante desde el punto de vista técnico. Hemos seleccionado un total de diez fragmentos (del 20 al 29), de la composición de Louis Silvers y William F. Peters. El fragmento nº 20, extremadamente popular por tratarse del "Sueño de amor" de Liszt, de connotaciones marcadamente románticas, subraya, de un modo efectivo, el sentimiento de melancolía y tristeza (reforzado por la utilización de un tono menor -Re menor-) que funciona como anticipación -dispuesta para el público- del desarrollo trágico de la relación de Anna y Lennox. El fragmento nº 21 corresponde a una escena muy dramática, en la que Lennox le dice a Anna que en realidad no están casados. La melodía posee un sentido trascendente, gracias al ritmo sincopado (casi agresivo). La construcción de acordes menores contrasta con la tonalidad en Re mayor del tema. Al final del fragmento, las escalas cromáticas descendentes reflejan muy bien el sentimiento de decepción y

⁶⁹Resulta cuanto menos llamativo que Carmine Coppola emplee esta misma música para todos los pasajes en los que se describen, mediante mapas, las conquistas de Napoleón en el film de Abel Gance.

frustración de Anna (y también, de cierta desesperación). El siguiente fragmento, el nº 22, consiste en la melodía que suena cuando Anna descubre que está embarazada de Lennox. La construcción melódica juega con la combinación de dos segmentos que contrastan: uno alegre, interpretado por el arpa, y que consiste en una serie de arpeggios en Fa mayor (que se corresponde con la melodía que sonaba cuando tenía lugar, en la primera parte del film, la falsa ceremonia nupcial de Anna-Lennox, y que el espectador puede reconocer perfectamente); el otro segmento se compone de elementos que remiten a la idea de tristeza, interpretado por el violín y el cello (cello que repite el último inciso, subrayando el dolor de la protagonista), mediante una melodía de factura muy simple. El siguiente fragmento, el nº 23, posee un marcado carácter dramático, en concordancia con el contenido de la escena: la muerte del bebé de Anna. Se trata de una marcha fúnebre muy dramática como consecuencia de la utilización de varios elementos significantes. Toda la construcción melódica reposa sobre dos acordes que se presentan como la nota pedal mediante cuerdas-base, mientras se van construyendo escalas descendentes que contienen un ritmo definido (una negra + dos corcheas), lo que imprime un carácter fúnebre. Estas escalas menores descendentes (en Re menor) van desde la tónica (Re menor) hasta la quinta (La). El fragmento nº 24 corresponde al desarrollo musical que suena en uno de los momentos más dramáticos de la película: es el momento en el que se descubre toda la verdad sobre el pasado de Anna, lo que provoca el enfado del Sr. Bartlett, que la echa de casa. Vuelve a sonar la misma música que en el fragmento nº 21 (cuando Anna tuvo la primera gran decepción, al conocer que había sido víctima de la falta de escrúpulos de Lennox). Se repite exactamente el mismo final, con escalas cromáticas descendentes, porque se repite la misma situación dramática, un nuevo rechazo. Podemos escuchar el mismo ritmo sincopado, las mismas notas-pedal, y un tempo mucho más rápido que acentúa aún más el dramatismo de la escena. El siguiente fragmento, el nº 25, vuelve a utilizar un recurso muy efectivo para describir la ansiedad, esta vez de Lennox Sanderson, que aparece ante los demás como el verdadero culpable de todas las desgracias de Anna. El trémolo refuerza, junto con los bajos, el dramatismo de la situación. La construcción melódica de este fragmento nº

25 se basa en repeticiones de frases musicales que remiten igualmente a esta misma idea de ansiedad y desesperación del personaje. El fragmento nº 26⁷⁰ posee un ritmo marcado y muy repetitivo, que crea una fuerte tensión, coincidiendo con el momento en que Anna sale de casa de los Bartlett y se adentra en la tormenta de nieve. La sección de cuerdas-base refuerza, nuevamente, el carácter dramático. Una serie de acordes disminuidos nos conducen a un climax de tensión que estalla para, a continuación, entrar los trémolos. El pasaje posee tres partes bien diferenciadas rítmicamente, con un cambio de compás: 4/4 (preparación), 3/4 (explosión), 4/4 (vuelta al comienzo, insistiéndose en la misma frase de la explosión). Todos los elementos que aparecen, pues, son muy repetitivos, con una progresión ascendente tonal en cada repetición lo que contribuye a subrayar la desesperación de los personajes y del público, que se ven impotentes ante la tragedia que se ha desatado. El siguiente fragmento, el nº 27, corresponde a la parte final del desarrollo del "last-minute rescue", poco antes del desenlace. En efecto, Anna ha quedado desmayada sobre un témpano de nieve que está a punto de precipitarse por las cataratas. En esta larga secuencia, son muy numerosos los planos de detalle del agua y los trozos de hielo que van creando remolinos por la cercanía de los rápidos. El pasaje comienza con una preparación mediante un trémolo. A continuación, hay una serie de células cromáticas ascendentes y descendentes que, para dar realismo, están apoyadas por terceras. De nuevo aparecen los acordes disminuidos, con lo que se crea una fuerte tensión. Los cambios de tonos de las escalas cromáticas reflejan la inestabilidad (e imprevisibilidad) de la acción. La tensión es incrementada mediante la utilización de escalas cromáticas que anteceden a las variaciones (subidas) de tonalidad, que acumulan mayor tensión (compases 7 al 9), que concluye (compás 10) con acordes muy marcados que llevan a un trémolo apoteósico en el último compás. El fragmento nº 28, que coincide con la resolución de esta

⁷⁰Recordamos al lector que esta sección, desde el fragmento nº 26 al nº 28, tiene originalmente una única "cue" genérica, como hemos explicado antes. Estamos siguiendo la interpretación que Anderdon ha realizado cuando coloca, ella misma, una serie de marcas narrativas que permitieron la reconstrucción de la partitura y del propio film.

secuencia, está directamente tomado de la obertura de “El holandés errante” de R. Wagner. El carácter heroico está apoyado por el uso de la trompa. En este caso, la utilización de escalas cromáticas ascendentes remite a la idea de salvación y rescate por parte de David. Se trata de una melodía muy clara, en Re menor, que va desde la tónica (Re) hasta la quinta (La). Finalmente, el fragmento nº 29, correspondiente al cierre del film que se plantea como “happy-end”, posee una introducción consistente en una serie de acordes de campanas que subrayan el carácter festivo de la celebración nupcial. La melodía principal, de una gran simplicidad estructural y con un tempo solemne, evoluciona hasta un tema envolvente, muy suave y pegadizo, que informa perfectamente de la felicidad que inunda a los personajes del film.

De la partitura de “Dream Street” (1921), compuesta por Louis Silvers, hemos seleccionado un total de cinco fragmentos, del 30 al 34. El fragmento nº 30 consiste en la melodía que irá asociada a la figura del violinista, personaje negativo (que representa el diablo) que se sirve de la música para inspirar en los protagonistas y transeúntes malos pensamientos. Se trata, en cierto sentido, de una música diegética, en la medida en que la cámara nos mostrará la fuente del sonido. La música que interpreta el violinista es muy conocida por el público, las “Danzas húngaras” de Brahms, y se caracteriza por su ritmo y gran virtuosismo. El siguiente fragmento, nº 31, que posee un carácter bastante lírico (en la mayor), reforzado por la presencia los trinos, constituye el tema principal de la película, permitiendo así una rápida identificación del espacio, muy pregnante, donde transcurre la historia del film. El compas de 2/4, con ritmos sincopados, favorece que el tempo lento se desarrolle con fluidez, lo que remitiría a la vida cotidiana en la “calle de los sueños”. El fragmento nº 32 corresponde, por contra, a la melodía que irá asociada al sacerdote, contrapunto moral del violinista en el film. El comienzo tiene cierto aire de himno religioso. Como en casos anteriores, vuelven a aparecer una serie de acordes disminuidos, en progresión tonal ascendente, que se asemejan bastante, a nuestro entender, a algunos compases de “La muerte de Sigfrido” de R. Wagner. El fragmento nº 33 describe el sentimiento de Billie, que está profundamente enamorado de Gypsie. Se trata de una

melodía sencilla, agradable y muy repetitiva, con ritmo decidido. El nº 34 acompaña la aparición súbita de James Spike en casa de Gypsie, donde se encuentra también su hermano. La tensión del ambiente está representada mediante una alteración del ritmo respecto al fragmento anterior, con un trémolo de timbales en crescendo hasta que entra un ritmo sincopado, junto con los acordes disminuidos con sus respectivas inversiones (que, a su vez, van descendiendo, lo que sugiere un sentimiento de frustración). Las células de escalas que van ascendiendo y descendiendo crean un clima de tensión que refleja la inestabilidad de la situación y el enfrentamiento entre los dos hermanos.

El último film analizado por nosotros para el que Griffith encargó la realización de una partitura musical es "Orphans of the Storm" (1921), a cargo de William F. Peters y Louis F. Gottschalk. Seis son los fragmentos elegidos, desde el nº 35 al nº 40. El fragmento nº 35 posee un claro ritmo agitado, mediante la utilización de una serie de acordes a contratiempo, muy distanciados en altura tonal, y un tempo muy rápido (negra=145) y compás 2/4 (que eleva más aún este ritmo). Esta música suena cuando comienza el film, justo antes de que la acción se inicie, por lo que constituye una anticipación del ritmo de la acción que habrá de venir. El siguiente fragmento, el nº 36, está muy marcado por el empleo de un ritmo ternario (mediante el uso de tresillos). Se trata de una melodía melancólica, en tonalidad menor (Re menor), con escalas cromáticas descendientes. El fragmento nº 37 consiste en una melodía sencilla, sin llegar a ser infantil, con tratamiento de marcha (ritmo binario, 2/4, con una estructura de tónica + acorde), que describe la inocencia y juventud de nuestras protagonistas, Louise y Henriette, que se están preparando para ir a la ciudad de Paris. El nº 38 describe, mediante la sucesión de arpeggios y una melodía sencilla, el proceso de búsqueda de Henriette de su hermana Louise. De repente reconoce el chal de su hermana en el suelo. Este reconocimiento está acompañado en la banda musical de un cambio brusco, con la aparición súbita de un cello y unos trémolos, elementos que imprimen tensión y dan cuenta del cambio de estado de ánimo en Henriette (que así se le abre la puerta de la esperanza de poder hallar a su hermana secuestrada). Al mismo

tiempo, la interrupción de la melodía del principio de este pasaje constituye una llamada de atención al propio espectador. El fragmento nº 39 posee un tratamiento bastante irónico que se refleja en la utilización de un ritmo rápido (negra=131, binario 2/4), marcado por los bajos. Esta música suena cuando vemos en la imagen una de las principales ocupaciones de los parisinos durante la revolución: la contemplación de ejecuciones en la guillotina, auténtico espectáculo de entretenimiento. Griffith pretende, en esta escena, provocar en el público un sentimiento de rechazo, aunque sin dar al tema un tratamiento trágico. Así pues, todo el pasaje posee un tratamiento casi sarcástico, con el que se busca distanciar al espectador de la pantalla. Cuando entra el trémolo, la melodía se detiene, con lo que parece crearse una expectativa que corresponde a la ejecución, propiamente dicha, marcada además por los acordes cromáticos descendentes con la conclusión de una campana. El tema musical se repite una y otra vez, con lo que se insiste en el carácter mecánico y deshumanizado de las ejecuciones que los revolucionarios realizan de forma casi rutinaria. Por último, el fragmento nº 40, correspondiente al extenso discurso de Danton en defensa del Chevalier De Vaudrey y Henriette, parece reproducir lo que sería un diálogo o discurso, estableciendo para ello un largo fraseo. El pasaje se compone de dos melodías diferentes: la primera está compuesta por células rítmicas que aparecen primero en sentido descendente y posteriormente en sentido ascendente, que se repite al mismo tiempo que una segunda melodía hace su aparición, a contratiempo, entrelazándose con la primera frase melódica. El ritmo de base es el mismo en todo el fragmento, sugiriendo cierta picardía del personaje para convencer al tribunal del pueblo. La tonalidad utilizada, el Do mayor, provee a este pasaje de cierto optimismo ante la capacidad seductora de Danton, y anticipa el "happy-end" del film, con la salvación de nuestros protagonistas al final de la película.

Los ejemplos que acabamos de examinar nos pueden servir para confirmar buena parte de las consideraciones que hemos venido realizando a largo de las páginas anteriores. En primer lugar, la música es un registro que sirve de constante apoyo a la acción física puesta en escena en la banda-imagen. El ritmo (a través del tempo o del compás), la tonalidad (que,

usualmente, cuando se trata de tonalidades menores, sugiere melancolía o tristeza) y la instrumentación (definitoria de los personajes, de su estado de ánimo y psicología) son recursos que inciden, con un gran sentido de economía narrativa, en la **descripción y calificación** de las múltiples situaciones dramáticas. En segundo lugar, la música contribuye a reforzar el **realismo y verosimilitud** de la puesta en escena, mediante esos mismos recursos retóricos que proveen a la acción descrita en la imagen cinematográfica -por naturaleza, bidimensional- de un sentido de espacialidad y profundidad que la imagen por sí misma no es capaz de ofrecer. En tercer lugar, la música provee al cinematógrafo de un sentido completo de **espectacularidad** (dad la complejidad de algunas composiciones melódicas y de algunas orquestaciones cuyo resultado es muy aparente). Finalmente, la música es un recurso idóneo para lograr una **sutura y continuidad** espaciotemporal del discurso fílmico, fundamentalmente mediante un juego de reconocimientos de espacios-tiempos a los que están indisolublemente unidos ciertas construcciones melódicas. El reconocimiento de estas estructuras musicales tiene lugar a un doble nivel: por una parte, en el que concierne a la repetición de ciertas melodías que suenan cada vez que ciertos personajes hacen su entrada en campo o cuando nos encontramos ante determinados espacios anteriormente mostrados; por otro lado, el reconocimiento también opera en un nivel más profundo, muchas veces inconsciente, en la utilización de fragmentos musicales pertenecientes a obras populares o clásicas bien conocidas por el público que, en sí mismas, poseen ciertas connotaciones emotivas, espaciales o dramáticas⁷¹.

No obstante, la disposición de esta información narrativa en el discurso musical, sólo puede ser posible en virtud de la presencia de la misma instancia narrativa que es responsable de la organización del material visual a nivel compositivo, en el montaje o en la estructuración de la historia

⁷¹Podemos contabilizar hasta un total de diez fragmentos de procedencia popular o clásica: el nº 2, de Verdi, el nº 4, de Wagner, el nº 5, que procede de un himno religioso, el nº 14, de Delibes, el nº 19; de Schubert; el nº 20, de Liszt, el nº 30, de Brahms y los números 4, 28 y 32 de Wagner.

-personajes, lógica de las acciones u organización del punto de vista-: el narrador implícito o metanarrador. En efecto, la utilización y funcionalidad de la música en las partituras compuestas para los films de David W. Griffith de 1918 a 1921 demuestra que la música es un registro idóneo para organizar el tejido textual del desarrollo dramático, haciendo posible, simultáneamente, que esta presencia del narrador (como diría Gunning) sea bastante invisible. Una invisibilidad a menudo no siempre preservada debido al exceso en la representación hiperdramática de personajes y situaciones. Como en otros casos anteriores (composición, montaje, sistemas espacial y temporal), la música explicita claramente la gran ambivalencia y complejidad del sistema de representación griffithiano, un modelo de escritura que oscila entre la transparencia y, desde nuestra perspectiva actual, la deconstrucción de los mismos principios que configuran el discurso clásico. En este sentido, parece coherente hablar de un modelo de representación, no exento de cierta ambigüedad, que cabe situar entre el cine de los primeros años y el llamado "cine clásico": nos referimos al del "cine de integración narrativa". Corresponde, pues, en este momento, iniciar una recapitulación que gire sobre dicho concepto, como cierre a esta segunda parte de carácter analítico.

8.5. El "cine de integración narrativa" y el sistema del narrador.

A lo largo de las últimas doscientas páginas hemos venido realizando un detenido análisis de un corpus de films concreto, los films dirigidos por David Wark Griffith de 1918 a 1921, sobre el que pretendíamos ir contrastando dos tópicos generales examinados con detalle en la primera parte: la noción de melodrama y la de cine clásico. Poco a poco han ido apareciendo importantes características textuales que relacionan el sistema de representación griffithiano con ambos tipos de estrategias textuales, de forma matizada. Con respecto al modo melodramático, podemos observar cómo el conjunto de films de Griffith estudiados coincide casi literalmente con todos y cada uno de los rasgos apuntados en nuestro análisis sincrónico. Sin embargo, el sistema de representación griffithiano mantiene una posición más compleja y menos unívoca en relación con la caracterización del modo de narración clásico. En este sentido, ha sido conveniente matizar

esta cuestión, introduciendo el concepto de “cine de integración narrativa” propuesto por Tom Gunning. En efecto, buen número de estrategias textuales que aparecen en el SRG serían definitorias de un modelo de representación que estaría a caballo entre el “cine de atracciones” y el “cine clásico”.

De este modo, en el nivel de lo **profilmico y compositivo**, el SRG está construido para disfrute y goce escópico del espectador, a través de un realismo de la puesta en escena y una configuración textual que apunta al lugar desde donde se contempla el dolor y sufrimiento de la víctima, estableciendo así una homología entre sujeto de la enunciación y sujeto-espectador. Por otro lado, el SRG sirve a una función espectacular, en la que la lógica fotográfica está absorbida por la lógica narrativa, cuya fuerza es básicamente integradora. La repetición y serialidad de estas estrategias profílmicas y espectaculares (a través de un trabajo sobre la decoración, iluminación, atrezzo, caracterización física del personaje y configuración del encuadre) posibilita la aparición de una serie de **estructuras de reconocimiento iconográficas**.

Por lo que respecta al montaje fílmico, y a los sistemas espacial y temporal, el modelo griffithiano se mantiene en una posición ambigua, donde la continuidad e invisibilidad de la representación es el principio rector de la construcción espaciotemporal, precisamente para alcanzar el realismo de la puesta en escena perseguido. De nuevo, el principio de espectacularidad del SRG introduce cierta inestabilidad al modelo que lo aproxima (o no abandona) al cine de atracciones. El montaje alternado, con sus especiales formalizaciones de “flash-back”, “last-minute rescue”, etc., llega a configurar un modo bien definido de vehicular la información narrativa, que acaba constituyendo unas **estructuras de reconocimiento espaciales y narrativas**.

Pero, además, la disposición del material narrativo es responsabilidad de ciertas instancias narrativas que sirven de mediación entre relato y público. Por una parte, las historias de los films de Griffith presentan un

mismo tipo de construcción narrativa, con la típica estructura de arranque, desarrollo y cierre, tan frecuente en la narración melodramática, y que se basa en la dialéctica de contrastes y en un hiperdramatismo de las situaciones narrativas. En efecto, el relato melodramático griffithiano, cuya materia principal es la emoción, especialmente la del espectador, está recorrido por otra dialéctica, esta vez la del distanciamiento-identificación del espectador, que promueve un movimiento oscilante del espectador centrífugo-centrípeto, y que apunta hacia el exceso como uno de los más básicos ingredientes del melodrama. Un exceso que, a menudo, se vuelve contra el fluir narrativo, un principio básico del modo de narración clásico. El narrador implícito alcanza en el SRG importantes cuotas en el borrado de su presencia. Sin embargo, la dimensión ética, que se materializa en sus decisivas intervenciones para calificar a los personajes y las situaciones dramáticas, reclama constantemente su implicación directa en el relato, mediante un narrador representado que no se mantiene al margen del universo de la representación, sino que está profundamente comprometido con lo que en él sucede. Es en la materia musical donde su presencia también es manifiesta. Situado siempre entre esa dialéctica entre el realismo y la espectacularidad excesiva, la música en el SRG plantea la profunda ambigüedad del modelo. La regularidad en el empleo de unas mismas estrategias narrativas, también en lo musical, nos llevará al reconocimiento de unas constantes **estructuras narrativas y musicales**. Lo que el sistema de representación griffithiano deja bien claro es que todo el modelo adquiere coherencia interna en virtud del sistema del narrador que rige la organización textual del relato y que define un modelo de representación, cercano al modo de narración clásico, y que hemos definido como “cine de integración narrativa”. Sin embargo, es necesario profundizar un poco más en las fuentes de dicho modelo, en su dimensión antropológica y psicoanalítica, y en su imbricación con el paradigma de pensamiento que constituye el relato melodramático, una reflexión con la que culminaremos la presente investigación en el próximo y último capítulo de esta tesis doctoral.

**PARTE TERCERA:
A MODO DE CONCLUSION**

El trayecto que hemos seguido en nuestra investigación comenzó con el examen teórico, en la Parte Primera, de algunos temas fundamentales para la comprensión del melodrama cinematográfico. Por un lado, iniciamos nuestro estudio con el examen de la noción de melodrama, primero desde una perspectiva diacrónica, a continuación tratando de hacer una caracterización sincrónica del mismo, con el fin de ampliar las posibilidades de aplicación de este concepto a otros medios de comunicación y a diferentes geografías y momentos históricos. El segundo aspecto analizado, no menos importante, se refería al del melodrama como género, lo que motivó una reflexión extensa sobre la cuestión de los géneros en literatura y cine, con consecuencias interesantes para el estudio del problema de los géneros y, sobre todo, para “desmitificar” y acotar el uso de las distinciones genéricas en el lenguaje cotidiano del crítico. Finalmente, dentro de este primer gran bloque, intentamos deconstruir la tradicional ubicación de Griffith como uno de los principales “patriarcas” del cine clásico, lo que nos llevó a una revisión exhaustiva de la noción de “cine clásico”, a través de algunos de los teóricos más importantes de la actualidad: N. Burch, K. Thompson, D. Bordwell, T. Gunning y A. Gaudreault. Esta reflexión general sobre el concepto de cine clásico sirvió especialmente para poder sentar las bases epistemológicas de un trabajo de análisis histórico y crítico que hemos abordado en la Parte Segunda. En efecto, nuestro análisis del corpus de films seleccionado, los films de David Wark Griffith de 1918-1921, ha pretendido no prescindir de las aportaciones más diversas -pero complementarias- de la sociología, la historiografía, la tecnología, la estética y el análisis textual. Llegados a este punto, se impone que tratemos de realizar una recapitulación general que vaya más allá de una repetición mecánica de las ideas principales que han ido apareciendo en este trabajo de investigación. Así pues, esta Parte Tercera pretende exponer algunas líneas de trabajo que, lamentablemente, no podremos desarrollar en toda su extensión en estas páginas por carecer de tiempo y de suficiente perspectiva autocrítica.

CAPITULO NOVENO

DAVID WARK GRIFFITH Y EL MELODRAMA

Nuestra investigación ha ido desarrollando un trabajo a un doble nivel. Por una parte, hemos intentado acotar la noción de melodrama desde las dimensiones diacrónica y sincrónica. Por otra parte, hemos tratado de hacer un estudio exhaustivo de la producción fílmica de Griffith en el periodo de 1918 a 1921. La interrelación de ambas cuestiones se hace, pues, inevitable en una reflexión de marcado tono conclusivo, como es de esperar en un capítulo final. Sin embargo, la complejidad del tema (y un cierto “pudor” científico) nos impide hablar en términos de conclusiones. Por el contrario, nuestro propósito es ampliar el debate iniciado y señalar los posibles caminos a seguir que podrían enriquecer mucho más el trabajo que presentamos. A nuestro entender, todo el debate teórico y el análisis textual desplegados en las cuatrocientas páginas anteriores deben servir para tratar de abrir nuestro horizonte hacia niveles de reflexión productivos que susciten polémica y un debate más abierto.

En este sentido, el examen de la relación de Griffith y el melodrama abre dos ámbitos de reflexión distintos que están perfectamente interconectados. En primer lugar, el examen global del conjunto de textos analizados puede ser relacionado con una reflexión general sobre la naturaleza de la cultura de masas, con su carácter serial y su vinculación con las estructuras del relato mítico, lo que motivará una nueva revisión del concepto de reconocimiento. En segundo lugar, y a la luz de la relación del cine de Griffith (del periodo concreto examinado, de 1918 a 1921) con el llamado “cine de integración narrativa”, se hace necesario examinar la

relación de este concepto con el de melodrama. Pasemos a tratar, siquiera brevemente, ambas cuestiones.

9.1. Tiempo y serialidad: El carácter mítico de la escritura melodramática.

Si hay algo que llama poderosamente la atención, tras nuestro análisis textual, es el enorme parecido existente entre todos los textos analizados. En todos ellos, podemos reconocer la presencia de ciertas estrategias narrativas y una misma utilización de un conjunto de recursos retóricos bien definido. El melodrama griffithiano propicia una actitud de absoluta complicidad del espectador que, una y otra vez, como en un ritual, es testigo de la aparición recurrente de lo que hemos denominado **“estructuras de reconocimiento”**. En este sentido, creemos justificado hablar de una **“serialidad ritual”** en la que la audiencia se enfrenta repetidamente a un mismo tipo de historias, donde unos personajes que adoptan siempre roles similares -el héroe, la víctima, el antagonista, etc.- habitan un mismo universo axiológico, mediante unas técnicas de puesta en escena que presentan una homogeneidad bastante constante a lo largo de todos los films. Precisamente, la noción de **“ritualidad”** nos remite a esa idea de repetición casi **“mecánica”** del acto de consumo que define buena parte de textos encuadrados dentro de lo que se ha dado en llamar la cultura de masas.

En efecto, la repetición -consciente o inconsciente¹- de gestos paradigmáticos (el rescate de la víctima por parte del héroe masculino, la crueldad del antagonista, el sufrimiento de la víctima) remite a una **ontología original**. El espectáculo-melodrama se convierte así en un espacio para la re-creación del drama humano que se vuelve más soportable y, de este modo, asegura la catársis del público. Una de las reglas básicas que

¹Como ha señalado Freud, “la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición, inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos”. Ver Sigmund FREUD: “Lo siniestro” en *Obras completas*, Vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, p. 2496.

garantizan la verosimilitud del ritual es el fingimiento (de los propios films y del espectador) de saberse siempre diferente para transmitir, sin embargo, el mismo contenido fundamental. Desde un punto de vista antropológico, la vinculación del melodrama griffithiano con el pensamiento mítico es, a nuestro entender, bastante manifiesta. La repetición de las palabras del relato mítico constituye un ritual -en las culturas primitivas pero también en la cultura contemporánea- que persigue exorcizar el mal y el dolor humanos, y poner a la naturaleza de su parte. Claude Lévi-Strauss finaliza su obra *Mitológicas: lo crudo y lo cocido* con las siguientes palabras: “El pensamiento mítico no acepta la naturaleza más que a condición de repetirla”². De este modo, los actos y objetos de los relatos griffithianos adquieren realidad gracias a la repetición de los gestos paradigmáticos, una repetición que tiene como efecto inmediato la abolición implícita del tiempo “profano” y de la “historia”³.

La estructura del relato mítico, por otra parte, coincide plenamente, en su simplicidad, con las estructuras narrativas de los films que hemos analizado. El melodrama griffithiano presenta una estructura triádica en la que una situación de orden inicial se ve fracturada por la presencia de un elemento extraño externo o interno (un deseo prohibido) provocador de un desequilibrio que habrá de ser restituido mediante la movilización de unas fuerzas heroicas que desenbocarán en el restablecimiento del orden inicial. La circularidad de las estructuras narrativas de los films de Griffith remite también a los procesos recurrentes de la naturaleza (por ejemplo, a sus ciclos vitales). Este carácter serial de las estructuras narrativas repiten constantemente el sacrificio primordial de la víctima-heroína y la salvación heroica sobre el que se sostiene todo el edificio social. La estructura triádica del relato mítico, auténtico armazón estructural del relato griffithiano, favorece, en virtud de su simplicidad, ser rellenada por cualquier tipo de

²Claude LEVI-STRAUSS: *Mitológicas: lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, pp. 334-335.

³Mircea ELIADE: *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza / Emecé, 1993, p. 41.

contenido⁴. El esquematismo del melodrama puede albergar, de este modo, las ideologías más enfrentadas y viene a representar la legitimación del orden social y una determinada visión de mundo, de marcado acento ético y moralizante (como subraya constantemente el narrador griffithiano a través de las distintas instancias enunciativas).

Pero el melodrama griffithiano constituye, asimismo, un espacio de entrecruzamiento clave de las escrituras contemporáneas o, como diría Genette, una suerte de *palimpsesto hipertextual*⁵. Es la síntesis del melodrama teatral, la novela decimonónica, la tragedia, los modelos iconográficos victorianos, el music-hall, el vaudeville, etc. A su través, el espectador puede reconocer la huella de todos los espectáculos anteriores y, a menudo, simultáneos al melodrama fílmico. Como en el relato mítico - donde cada mito parece remitir a otros anteriores-, el melodrama posee una estructura hojaldrada que posibilita -e incluso alienta- el reconocimiento en su interior de una matriz de significaciones donde cada elemento (cada rasgo melodramático) remite siempre a otros textos melodramáticos. Así pues, la escritura melodramática se presenta como la matriz textual que mejor define la cultura contemporánea. En la era de la reproductibilidad técnica, el texto melodramático ofrece una ambivalencia y ambigüedad estructurales que impregnan la práctica totalidad de las prácticas significantes actuales. Términos como cita o intertextualidad parecen insuficientes para explicar la naturaleza de un tipo de escritura que casi se confunde con el *ontos* de la propia narración occidental que hunde sus raíces en el relato mítico. Una transición, la del mito al logos, tradicionalmente vista como secuencial y aproblemática que, a nuestro entender, nunca ha llegado a culminarse. La escritura melodramática señala, pues, un punto ciego, suerte de materia

⁴Es esta una reflexión señalada por Leif FURHAMMAR & Folke ISAKSSON al hilo del film de propaganda en *Politics and Film*, New York, Praeger Publishers, 1971, p. 155.

⁵Gérard GENETTE: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

informe (por carecer de límites precisos) que nos hablaría de la eterna relación problemática del hombre, la naturaleza y la divinidad⁶.

Al mismo tiempo, el carácter serial de la escritura melodramática es una fuente fundamental de **placer** para el público. La repetición de las mismas estrategias narrativas del melodrama responde, como ocurre con la serie televisiva, “a la necesidad infantil, pero no por ello morbosa, de volver a oír siempre la misma historia, de verse consolado por el *regreso de lo idéntico* superficialmente encubierto”. Así pues, el melodrama “consuela a su usuario porque premia su capacidad de previsión: el usuario es feliz porque se descubre capaz de adivinar lo que sucederá y porque saborea el regreso de lo esperado”⁷. El propio Sigmund Freud señala el origen lejano, en el desarrollo ontogenético, del placer que proporciona en el niño el reconocimiento de la madre o de un objeto, y que se conoce como el juego de “Fort / Da”, en el que el observador siente placer al ver desaparecer y posteriormente reaparecer los objetos de interés⁸. Como sucede en el mito, cuya repetición ritual refuerza un reconocimiento o rememoración del origen primordial, en el melodrama los múltiples reconocimientos iconográficos, espaciales, actanciales, narrativos o musicales son elementos placenteros,

⁶Una triada hegeliana que muestra, desgarradamente, el devenir histórico de un sujeto marcado, desde el origen, por una realidad a la que trata de dar sentido. Félix DUQUE en *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 1986, desarrolla toda una teoría antropológica desde esta perspectiva, basándose en la descripción del desarrollo de estadios tecnonaturales (técnicos, en tanto que la técnica representa el modo de enfrentarnos y reconocernos ante la naturaleza) que no son sucesivos en el tiempo, sino que, de algún modo, se van superponiendo unos a otros, revelando como núcleo fundamental la relación Hombre-Naturaleza-Dios.

⁷Umberto ECO: “La innovación en el serial” en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, p. 138. Aunque Umberto Eco se refiere al serial televisivo, creemos que sus palabras pueden aplicarse perfectamente al melodrama griffithiano. El subrayado es de Eco.

⁸Sigmund FREUD en “Más allá del principio del placer” en *Obras completas*, Vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, p. 2512. Gunning se sirve de este concepto para introducir la noción de “continuidad trayectorial” para designar la forma primitiva de continuidad que atribuye a determinados films “primitivos”, en los que la aparición / desaparición de los personajes permite construir un cierto trayecto que determina una continuidad. Ver “La presencia del narrador...” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 2, op. cit., p. 106.

por ser conocidos de antemano, que consolidan la comprensión moral y el orden social del universo del espectador.

Pero la serialidad de estas estructuras provocará, además, una transformación radical de la experiencia temporal: el tiempo ya no es vivido, en virtud de la repetición, como lineal y progresivo. El juego espectacular (de las re-presentaciones) termina modificando nuestra percepción del tiempo, que así parece transmutarse en pura atemporalidad, revistiendo de trascendentalidad el drama humano. El sistema de representación griffithiano insiste -diríamos radicalmente- en presentar un universo axiológico estable con unos valores inmutables, propios de la sociedad victoriana donde vió la luz. De este modo, la repetición adquiere un claro valor simbólico en el que, como dice Deleuze, "el simulacro es la letra de la repetición misma"⁹. Una repetición que juega a "afirmar la vida, desde la conciencia de la muerte". Y es que en el melodrama la repetición también remite, por defecto y por exceso, a lo reprimido. De este modo, la escritura melodramática, como el relato mítico, adquiere un necesario carácter terapéutico para el ser humano, precisamente a través de la repetición ritual. Sin embargo, el tejido textual melodramático griffithiano está jalonado de elementos disfuncionales que subrayan aquello que se pretende expulsar del discurso consciente: el *Ello*, que podemos ver representado en lo que hemos definido como el exceso de la escritura melodramática, y que alejará, no sin contradicciones y paradojas, al SRG del modelo clásico.

9.2. El cine de integración narrativa y el melodrama.

A lo largo del extenso examen realizado del corpus de films de Griffith, en un periodo considerado por buen número de críticos como la época de estabilización del modo de narración clásico, se ha ido poniendo de relieve cómo el sistema de representación griffithiano presenta una aparente homogeneidad textual que reconocemos en la utilización repetida de ciertos recursos retóricos. Una repetición de estructuras de reconocimiento que,

⁹Gilles DELEUZE: *Diferencia y repetición*, Madrid, Ediciones Júcar, 1988, p. 61.

como señala Peter Brooks, posibilita y garantiza, en un nivel primario, la comprensión de las tramas (*plot*) narrativas¹⁰. Pero Griffith, en tanto necesario patriarca, representa el modelo de estabilidad característico de la escritura clásica fílmica -referente obligado de toda cinematografía y de todo cineasta- que encierra, al mismo tiempo, una serie de contradicciones que lo alejan de dicho modelo. Por una parte, la escritura de Griffith se caracteriza por seguir el principio de naturalización del espacio de la representación, de construcción narrativa causal y clausurada, con un montaje planteado, en términos generales, como sutura de la continuidad de los planos y, finalmente, por hacer del borrado de toda huella enunciativa uno de sus fundamentos básicos. Por otra parte, el sistema de representación griffithiano (de los años examinados) presenta una serie de rugosidades que subrayan la tensionalidad y no uniformidad del modelo: una composición a menudo des-centrada, con una iluminación marcada en los primeros planos que ofrece una clara resistencia al desarrollo sintagmático y proclama la autonomía del plano; un montaje alternado que, aunque basado en el modelo de la transparencia y el borrado, muestra su heterogeneidad en la no poco frecuente falta de correspondencia entre planos (aunque motivada) -lo que configura un sistema espacial conceptualmente coherente pero no así en su diseño literal- y en la utilización de ciertas técnicas como el "last-minute rescue", el flash-back o el uso de los objetos, que causan una ruptura de la linealidad temporal que preside, de manera general, el SRG -lo que determina la construcción de un sistema temporal interiormente inestable-; finalmente, aunque el SRG sigue el principio de transparencia enunciativa, el narrador griffithiano no se resiste a calificar constantemente personajes y situaciones dramáticas (a través de la narrativa verbal de los carteles, pero también mediante una utilización marcada de la música), lo que se traduce en una explicitación de la presencia del narrador y el consiguiente distanciamiento del espectador (frente a la identificación que reclama el modelo de la transparencia). Esta tensionalidad del sistema de representación griffithiano ha sido puesta en relación por nosotros con la doble vocación del

¹⁰Peter BROOKS: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, p. 25.

modelo: por un lado, una **dimensión realista** cuya puesta en escena persigue restituir la realidad, en la lógica de las teorías miméticas del arte; por otro, una **dimensión espectacular** que busca conmover al espectador, basándose en “**efectos hiperdramáticos**” que, paradójicamente, impiden la posibilidad de una restitución completa de esa realidad.

En este sentido, el concepto de “cine de integración narrativa” propuesto por Tom Gunning resulta operativo, aunque siendo conscientes de que esta noción ha sido desarrollada para dar cuenta de la configuración narrativa de los films de Griffith en sus comienzos en la Biograph. El examen de los films de 1918 a 1921 muestra, por otra parte, la relativa estabilidad del SRG desde los films de la Biograph hasta los años que nosotros hemos estudiado, como hemos visto paso a paso. Hemos conservado esta conceptualización dado que describe eficazmente la textura de unos films que no pueden asociarse, de forma automática, al paradigma clásico (que, generalmente, solemos relacionar con el cine sonoro de los treinta, y que convendría matizar mucho más). Nos parece que la noción de Gunning es operativa en tanto describe una sistema fílmico que se encuentra entre el cine de los primeros tiempos o “cine de atracciones” (que atrapa - atrae- la atención del público de un modo desigual, como en el espectáculo de feria), donde predomina la función espectacular (que hemos identificado también con el “exceso”) y lo narrativo tiene escasa importancia, y el “cine clásico”, en el que la función realista enmascara en gran medida lo espectacular (espectacularidad que estará al servicio de un realismo -y verosimilitud- que se despliega narrativamente).

El carácter de integración narrativa del cine de Griffith procede fundamentalmente, como hemos ido poniendo de manifiesto, de la materia melodramática. En efecto, el melodrama aparece como una materia maleable (estallada en significaciones, es decir, en reconocimientos para el público) que proveerá de coherencia, de “hebras sólidas” para la construcción del relato fílmico. El melodrama, en tanto concepto “multidimensional” que trasciende los límites de las distinciones genéricas, representa un modelo de comprensión del mundo en cuya fuente bebe el

nuevo medio cinematográfico. El sistema de representación griffithiano comparte con el espectáculo melodramático esa doble dimensión realista y espectacular de la que hemos hablado más arriba. En este sentido, ahora se torna más comprensible la intuición de muchos estudiosos del cine que han afirmado la vinculación del cine clásico (e, incluso, del cine en general - Bourget-) con el modelo melodrama (Krütnik o Altman¹¹). Nosotros hemos pretendido subrayar esta relación al diseñar un trayecto que ha partido precisamente del examen de la noción de melodrama y que ha culminado con el análisis histórico y textual de un material cinematográfico como el de Griffith. Sin embargo, este trayecto recorrido -somos conscientes- no deja de ser una aproximación parcial al melodrama fílmico. Es necesario ahora extender este trabajo al estudio de otras cinematografías como las de Stroheim, Sternberg, Vidor, Sjöström, etc., cuya labor fue desarrollada en este mismo periodo que hemos estudiado. La caracterización sincrónica del modelo melodrama basándose en la determinación de un conjunto, ciertamente difuso, de rasgos melodramáticos pretende ser un instrumento de trabajo para ser aplicado en el futuro a nuevos corpus de films.

Nuestra investigación, que ha pretendido conservar un marcado tono hermenéutico, no puede entenderse sino en el permanente terreno movedizo de la provisionalidad. Nociones como “melodrama”, “género”, “clasicismo” o “sistema de representación griffithiano”, entre otras, han sido sucesivamente de-con-struidas y re-con-struidas, tratando de des-hacer los conceptos desde un reconocimiento implícito, al mismo tiempo, de las estructuras. Una concepción dialéctica que se ha servido de sucesivos

¹¹Robert ALTMAN se hace eco explícitamente de esta sospecha en “Dickens, Griffith, and Film Theory Today” en Jane GAINES (ed.): *Classical Hollywood Narrative*, Darhan & London, Duke University Press, 1992. Altman señala que “Like others students of cinema, however, Bordwell and Thompson pay little attention to the possible contribution of melodramatic material to the classical paradigm. This repression of popular theater has the effect of denying Hollywood cinema its fundamental connection to popular traditions and to their characteristic forms of spectacle and narrative. By eschewing the more popular serial forms and theatrical adaptations critics abandon the opportunity to understand what is going on beneath and within the classical aspects of Hollywood narrative” (subrayado nuestro) (pp. 25-26). Una idea que hemos tratado de defender a lo largo de las páginas de esta tesis.

reconocimientos y extrañamientos -también repetidos-, y que han terminado configurando un metalenguaje (o varios) también atravesado por estructuras serializadas. Un recorrido -ciertamente circular- que camina junto a y desde el reconocimiento estructural.

APENDICE 1
FRAGMENTOS DE LAS PARTITURAS MUSICALES

FRAGMENTOS DE LAS PARTITURAS MUSICALES DE LOS FILMS

Presentamos a continuación la selección de fragmentos de las partituras compuestas para ocho de los doce films que hemos analizado en nuestra tesis. La reproducción de estas partituras musicales ofrece algunas diferencias formales respecto a los originales que, en ningún caso, suponen alteración alguna de la tonalidad, tempo o variación melódica y armónica. Con el fin de facilitar la comprensión e inteligibilidad de este material, a nuestro juicio muy valioso, adjuntamos a esta investigación, una grabación en CD en la que se pueden escuchar los fragmentos musicales que hemos analizado en el capítulo octavo.

Como hemos señalado anteriormente, ofrecemos sólo unos cuantos fragmentos de las partituras dado que en la Library of Congress de Washington únicamente se nos permitió reproducir unas pocas páginas de los microfilms de las partituras. Ello se debe al estricto celo de dicha institución por los derechos de autor que, en muchos casos, todavía hoy siguen en propiedad de los herederos de los compositores. Por otra parte, hubiera sido imposible reproducir la totalidad de las partituras de los ocho films (tarea tan absurda como la reproducción del découpage completo de los doce films de Griffith que hemos creído también innecesaria). Queremos insistir en nuestro profundo agradecimiento y admiración por la especialista en música para cine mudo **Gillian Anderson**, quien nos facilitó enormemente esta labor y, por extensión, a la **Music Division de la Library of Congress**.

Con todo, este trabajo de reproducción escrita y sonora de las partituras no habría sido posible sin la sabiduría y trabajo de **D. Gabriel Teruel Machí**, Pianista Titular de la Orquesta de Valencia, que ha sido el intérprete y, muchas veces, el “reconstructor” de los pasajes que faltaban (y que él pudo reescribir gracias a sus profundos conocimientos musicales).

Ciertamente, el timbre de los instrumentos que pueden escuchar suena bastante “electrónico”: ello se debe a la utilización de sonidos producidos artificialmente. A pesar de este evidente problema, nos hemos atrevido a adjuntar este material ya que creemos que puede ser de gran ayuda para entender mejor lo que hemos querido expresar en nuestro análisis.

El *CD* que acompaña nuestra investigación ha sido realizado gracias a la colaboración desinteresada de algunos amigos profesionales de la música. Por un lado, la grabación y mezcla de la voz en off (de un servidor) y de la música, masterizado en D.A.T. (Digital Audio Tape) fue llevada a cabo en los Estudios Fluor de Valencia, gracias al buen hacer del Gerente y Técnico de Sonido, **D. Pascual Torres Alberich** y su socio, también Técnico en Sonido, **D. Hernán Cortés**. A partir de este D.A.T. hemos realizado una transferencia a CD llevada a cabo gracias a la generosa *ayuda* de la Empresa Sonoidea de Valencia, a su Gerente, **D. Carlos Castel**, y al Técnico de Sonido, Especialista en Informática Musical, **D. Miguel Pérez**. Puede constatarse, por tanto, que el proceso de grabación del *CD* que presentamos no ha estado exento de numerosas dificultades y complejidades técnicas¹.

¹Creo necesario y oportuno explicar, con cierto detenimiento, todo el proceso seguido para la reproducción de las partituras y la grabación de la música. Hemos de señalar, no obstante, que todo el proceso ha sido coordinado por mí, es decir, no se trata de un trabajo encargado a profesionales del sonido sin más, sino que he participado activamente en esta tarea gracias a mis conocimientos de informática musical que me he visto obligado a adquirir como profesor de esta materia en Formación Profesional desde hace algunos años. Las partituras han sido interpretadas en un piano eléctrico conectado vía MIDI (Musical Instrument Digital Interface) a un ordenador Atari. El programa informático empleado ha sido el Cubase, uno de los más extendidos en el campo de la grabación musical. La ejecución musical permite obtener de manera automática, gracias al Cubase, un texto completo en notación musical, que es el que forma parte de este apéndice. Cada uno de los fragmentos musicales ha sido archivado como MidiFile. Esta parte del proceso ha sido realizada por **D. Gabriel Teruel**. A continuación, mediante un ordenador Atari y el mismo programa, he procedido a imprimir las partituras correspondientes, distinguiendo las diferentes voces y añadiendo algunas informaciones sobre el tempo, la tonalidad, el compás y el encabezamiento de las mismas. La grabación de la música ha seguido un proceso paralelo. Disponiendo de los ficheros Midifile sobre los fragmentos de las partituras sólo hemos necesitado un ordenador (en este caso, un PC con el programa Cubase que lee también estos ficheros por estar grabados en un diskette formateado en MS-Dos) y un Módulo de Sonidos, también llamado “Generador de Tonos” -Yamaha TG-100- que es una suerte de Sintetizador sin teclado que posee una serie de sonidos grabados en ROM y, por supuesto, el sistema de comunicación MIDI con el ordenador compatible. Estos fragmentos han sido

Pasamos, sin más dilación, a exponer los fragmentos musicales seleccionados en el sistema de notación musical. Ofrecemos, en primer lugar, los textos introductorios a cada uno de los fragmentos y, a continuación, las correspondientes partituras².

1. Hearts of the World. (1918)

Composición: Carli Elinor

1.1. Fragmento nº 1: Unidad³ nº 27

“reinterpretados” por el ordenador y el módulo, y grabados en una pista de un grabador multipista Akai. Paralelamente, hemos grabado mi voz presentando dichos fragmentos en otra pista. El paso siguiente ha consistido en grabar, de forma intercalada, esta voz en off de presentación del fragmento y el correspondiente pasaje musical, ya en el orden adecuado en una cinta DAT. La grabación de ambas fuentes sonoras ha sido llevada a cabo en los Estudios Fluor, con la asistencia de D. Pascual Torres y D. Hernán Cortés. Debido a las características técnicas de este DAT, cuya frecuencia de muestreo es de 48 kHz, para poder realizar una correcta transferencia de DAT a CD ha sido necesario cambiar esta frecuencia de muestreo a 44,1 kHz. Esta parte del proceso ha sido realizada por D. Miguel Pérez en la empresa Sonoidea, cuyo gerente es D. Carlos Castel. La grabación en D.A.T. ha sido grabada en un Disco Duro de un Apple MacIntosh, mediante un programa de tratamiento de sonido digital por ordenador, el Sound Designer II, que nos ha permitido limpiar la grabación de saturaciones y ruidos, y reordenar todos los fragmentos en el orden adecuado. A continuación, hemos procedido a transferir el sonido desde el ordenador, con la nueva frecuencia de muestreo, a un Compact Disc Grabador (un Marantz CDR 610), para obtener el Master en CD. Las copias finales en CD proceden del master original. Puede parecer un tanto tediosa esta explicación, pero hemos creído necesario incluirla con el fin de destacar la profesionalidad y el trabajo de todos los que han colaborado en este proyecto y que me han permitido hacer posible esta grabación que ahora presento.

²Remitimos al lector de este trabajo al capítulo quinto donde hemos dado cuenta de los resúmenes argumentales de las películas que hemos analizado. La relectura de dichos resúmenes servirá para poder situar mejor cada uno de estos fragmentos en el contexto argumental del film correspondiente.

³Empleamos la palabra “unidad” para designar la numeración que aparece en las propias partituras, al principio de cada uno de los fragmentos.

Cue⁴: “The Huns Song of Hate”.

Corresponde a una escena de lucha en el frente de batalla, hacia el principio de la contienda militar.

1.2. Fragmento nº 2:

Unidad nº 28

Cue: “(Huns charging on the run)”.

Los alemanes salen de sus trincheras, en esta misma escena.

1.3. Fragmento nº 3:

Unidad nº 30A

Cue: “The Boy broken hearted”. “Gish on the Bed”.

Durante la contienda bélica, nuestros protagonistas han sufrido la separación. Mientras Douglas está en el frente de batalla con el corazón “destrozado”, Marie se encuentra en su habitación, muy desolada.

1.4 Fragmento nº 4:

Unidad nº 31

Cue: “The German Artillery”

Mientras, en el campo de batalla suenan los cañones de los ejércitos.

2. A Romance of Happy Valley. (1919)

Composición: Harley Hamilton

2.1. Fragmento nº 5:

Unidad nº 23-24

Cue: “May the Grace of God...”

⁴Como hemos señalado repetidamente, el término inglés “cue” significa “marca” y consiste en una breve información escrita que aparece junto al fragmento con el fin de posibilitar una sincronización, siempre aproximada, de la interpretación de la orquesta o del piano con la imagen.

Al principio del film, Jennie ha acudido, junto a su familia, a la iglesia. Durante la celebración, la protagonista ve a Logan Jr. a través de una de las ventanas.

3. Broken Blossoms. (1919)

Composición: Louis F. Gottschalk

3.1. Fragmento nº 6:

Unidad nº 1

Cue: "It is a tale of Temple Bells"

Arranque del film, en un lugar del oriente lejano.

3.2. Fragmento nº 7:

Unidad nº 1

Cue: "Street Scene"

Breve escena cotidiana en las calles de la ciudad china donde vive nuestro protagonista, Cheng.

3.3. Fragmento nº 8:

Unidad sin numeración

Cue: "Limehouse"

Presentación de las calles del Limehouse londinense, donde vive ahora Cheng Huan.

3.4. Fragmento nº 9:

Unidad nº 20

Cue: "Dying she gives her last little smile"

Lucy muere tras ser violentamente agredida por su padre, Battling Burrows.

3.5. Fragmento nº 10:

Unidad nº 21

Cue: "At Battling Appearance"

Cuando vemos a Battling solo, tras haber asesinado a su hija, suena esta música que lo identifica.

3.6. Fragmento nº 11:

Unidad nº 21A

Cue: "(Chink places Lucy on the coach)"

El hombre amarillo coloca el cuerpo de Lucy sobre la cama de su habitación.

3.7. Fragmento nº 12:

Unidad nº 21B

Cue: "(Chink & Lucy in room)"

Nuestros protagonistas se encuentran en la habitación de Cheng.

3.8. Fragmento nº 13:

Unidad nº 21C

Cue: "When Chink stabs himself"

Finalmente, Cheng Huan se suicida.

4. The Greatest Question. (1919)

Composición: Albert Pesce

4.1. Fragmento nº 14:

Unidad nº 3

Cue sin determinar

Al principio del film Nellie está jugando junto al río donde vive en un viejo carromato con sus padres.

4.2. Fragmento nº 15:

Unidad nº 4

Cue: "Martin Cain and Wife attacking a woman"

Nellie sorprende a los Sres. Cain que están asesinando a una mujer.

4.3. Fragmento nº 16:

Unidad nº 53

Cue sin determinar

Ultimos compases que suenan al final de la película. Melodía correspondiente al tema principal de "The Greatest Question".

5. The Love Flower. (1920)

Composición: Albert Pesce

5.1. Fragmento nº 17:

Unidad nº 13B

Cue: "Margherite alone"

La Sra. Bevan está en su propia casa con un amante.

5.2. Fragmento nº 18:

Unidad nº 14

Cue: "Bevan discovers lovers in room"

Thomas Bevan sorprende a los adúlteros.

5.3. Fragmento nº 19:

Unidad nº 17

Cue: "Map showing on screen"

Una mapa aparece en pantalla, describiendo la fuga de nuestros protagonistas, Bevan y su hija Stella.

6. Way Down East. (1920)

Composición: Louis Silvers y William F. Peters

6.1. Fragmento nº 20:

Unidad nº 20

Cue: "Press button of phonograph"

Durante la fiesta en casa de sus familiares de Boston, Anna Moore se enamora de Lennox Sanderson.

6.2. Fragmento nº 21.

Unidad nº 83

Cue: "Anna looks at Sanderson"

Lennox le dice a Anna que en realidad no están casados. Reacción de Anna ante esta noticia.

6.3. Fragmento nº 22.

Unidad nº 130

Cue sin determinar

Anna se siente estafada y muy desgraciada porque está embarazada de Lennox. Suena la melodía asociada a la ceremonia nupcial.

6.4. Fragmento nº 23.

Unidad sin numeración

Cue: "The little hands"

Anna se da cuenta de que su bebe tiene las manos frías. El médico le comunica que su hijo ha muerto.

6.5. Fragmento nº 24.

Unidad nº 28. Parte Segunda.

Cue: "Close up Anna"

Anna, Lennox, y algunos amigos están cenando en casa de los Bartlett. El Sr. Bartlett le pregunta a Anna si es cierto que ella ha tenido un

hijo ilegítimo. Anna dice la verdad y deja en evidencia a Lennox, que ignoraba haber dejado embarazada a Anna. David se queda perplejo. El Sr. Bartlett echa de casa a Anna. En el exterior hay una fuerte tormenta de nieve.

6.6. Fragmento nº 25.

Unidad nº 70

Cue: "Sanderson close up"

Reacción de Sanderson ante la confesión de Anna que lo deja en evidencia.

6.7. Fragmento nº 26.

Unidad nº 76

Cue: "Sanderson in sleight" "David in Storm"

Anna ha salido de casa de los Bartlett. David le sigue a través de la tormenta.

6.8. Fragmento nº 27.

Unidad nº 34B

Cue: "Waterfall"

Anna está desmayada en un témpano de nieve que está a punto de precipitarse por las cataratas del río.

6.9. Fragmento nº 28.

Unidad sin numeración

Cue sin determinar

Melodía correspondiente al final de esta larga secuencia, cuando David logra salvar a Anna de la muerte.

6.10. Fragmento nº 29.

Unidad nº 93

Cue: "David & Anna"

El film se cierra con la celebración del enlace David Bartlett y Anna Moore, ante la presencia de familiares y amigos.

7. Dream Street. (1921)

Composición: Louis Silvers

7.1. Fragmento nº 30.

Unidad sin numeración

Cue: "Violinist & Crowd"

Melodía musical asociada al violinista que toca en las calles del Limehouse, y que despierta las bajas pasiones de sus habitantes.

7.2. Fragmento nº 31.

Unidad nº 44

Cue: "Dream Street"

Tema principal que identifica la "Calle de los Sueños" donde se desarrolla la acción del film.

7.3. Fragmento nº 32.

Unidad nº 67

Cue: "Minister's head close up"

Melodía asociada al predicador que, mediante sus sermones en la calle, inspira tranquilidad y paz a los transeuntes.

7.4. Fragmento nº 33.

Unidad nº 68

Cue: "Billie picks up flowers"

Billie lleva unas flores a Gypsie, de quien está enamorado.

7.5. Fragmento nº 34.

Unidad nº 69

Cue: "Jimmy enters room"

James Spike, hermano de Billie, también enamorado de Gypsie, entra en la misma habitación.

8. Orphans of the Storm. (1921)

Composición: William F. Peters y L. F. Gottschalk

8.1. Fragmento nº 35.

Unidad nº2

Cue: "Picture"

Comienzo del film.

8.2. Fragmento nº 36.

Unidad nº 3

Cue: "To protect the Family" "Baby Henriette"

A la Condesa de Linières le es arrebatada su hija ilegítima. Mientras Jean Girard deja a su hija Henriette en las escaleras de entrada de una Iglesia.

8.3. Fragmento nº 37.

Unidad nº 11

Cue: "The Two Orphans"

Melodía correspondiente a las dos hermanas, Louise y Henriette.

8.4. Fragmento nº 38.

Unidad nº 62

Cue: "Henriette in street" "My sister's shawl"

Henriette encuentra el chal de Louise en la calle. Presiente, así, su cercanía.

8.5. Fragmento nº 39.

Unidad nº 87

Cue: "Crowd of people in street"

Las calles de Paris están abarrotadas de personas deseosas de disfrutar con los juicios populares y las ejecuciones públicas.

8.6. Fragmento nº 40.

Unidad nº 88

Cue: "Danton's plea for mercy"

Danton pide el perdón del Tribunal del pueblo para el Chevalier De Vaudrey y Henriette.

HEARTS OF THE WORLD

FRAGMENTO 1

♩-120

PIANO

PIANO

1 2 3 4 5 6

PIANO

PIANO

7

8

9

Detailed description: This is a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system has a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'PIANO' and contains measures 6 and 7. The second system contains measures 8 and 9. The third system contains measure 10. The fourth system contains measure 11. The fifth system contains measure 12. The music features a steady bass line with eighth-note patterns and sparse treble clef accompaniment. Measure numbers 7, 8, and 9 are indicated at the start of their respective systems.

HEARTS OF THE WORLD

FRAGMENTO 2



♩-120

PIANO

PIANO

PIANO

HEARTS OF THE WORLD

FRAGMENTO 3

PIANO -75

The musical score is written for piano and consists of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'PIANO' with a metronome marking of 75. The score is divided into measures, with measure numbers 1 through 11 indicated. The melody line is written in the upper staff, and the piano accompaniment is written in the lower staff. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The melody is a simple, flowing line of eighth and quarter notes. The score ends with a double bar line at measure 11.

HEARTS OF THE WORLD

FRAGMENTO 4

♩ = 120

PIANO

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system starts with a tempo marking of ♩ = 120 and the word 'PIANO' written above the treble staff. The second system also has 'PIANO' written above the treble staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Measure numbers 2, 3, 4, and 5 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth measure.

A ROMANCE OF HAPPY VALLEY

FRAGMENTO 5

♩-105

PIANO

PIANO

6

11

16

21

23

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked 'PIANO' and the time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score is numbered 1 through 23. The first system covers measures 1-6, the second 6-11, the third 11-16, and the fourth 16-23. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with chords and eighth-note patterns.

PIANO

23 24 25

PIANO

25 26 27

Detailed description: This is a musical score for piano, consisting of two systems of three staves each. The first system covers measures 23, 24, and 25. The second system covers measures 25, 26, and 27. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The upper staff in each system contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower two staves provide harmonic accompaniment with chords and single notes. The word 'PIANO' is written above the first staff of each system. Measure numbers 23, 24, 25, 26, and 27 are placed above the first staff of their respective measures.

BROKEN BLOSSOMS

FRAGMENTO 6

J-125

CAMPANAS

GONG

BROKEN BLOSSOMS

FRAGMENTO 7

♩-135

Musical score for 'Broken Blossoms' (Fragmento 7). The score is written for a full orchestra and includes the following instruments:

- CUERDAS (Strings)
- VIOLIN
- PIZZICATO
- CELLO
- CONTRABAJO
- ARPA
- OBOE
- CLARINETE
- FLAUTA
- TROMPAS
- TROMPETA
- TROMBON
- TIMBALES
- CONG

The score is divided into six measures, numbered 2 through 6. The tempo is marked as quarter note = 135. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The string parts (Violin, Cello, Contrabajo) play a steady eighth-note accompaniment. The woodwinds (Oboe, Clarinete, Flauta) and brass (Trompas, Trompeta, Trombon) play melodic lines. The percussion (Timbales, Cong) provides a rhythmic accompaniment.

CUERDAS

7 8 9 10 11

VOLIN

PIZZICATO

CELLO

CONTRABAJO

ARPA

OBOE

CLARINETE

FLAUTA

TROMPAS

TROMPETA

TROMBON

TIMBALES

CONG

This musical score page features 13 staves. The top staff is labeled 'CUERDAS' and includes measures 7, 8, 9, 10, and 11. The second staff is for 'VOLIN' (Violin), the third for 'PIZZICATO' (Cello/Piccolo), the fourth for 'CELLO', the fifth for 'CONTRABAJO' (Double Bass), the sixth for 'ARPA' (Harp), the seventh for 'OBOE', the eighth for 'CLARINETE' (Clarinet), the ninth for 'FLAUTA' (Flute), the tenth for 'TROMPAS' (Trumpets), the eleventh for 'TROMPETA' (Trumpet), the twelfth for 'TROMBON' (Trombone), and the thirteenth for 'TIMBALES' (Timpani). The bottom staff is labeled 'CONG' (Conga). The score contains various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

CUERDAS

12 13 14 15 16

VIOLIN

PIZZICATO

CELLO

CONTRABAJO

ARPA

OBOE

CLARINETE

FLAUTA

TROMPAS

TROMPETA

TROMBON

TIMBALES

CONG

This musical score page contains ten staves for various instruments. The top staff is labeled 'CUERDAS' and has measure numbers 12, 13, 14, 15, and 16. The instruments listed are Violin, Pizzicato, Cello, Contrabajo, Arpa, Oboe, Clarinete, Flauta, Trompas, Trompeta, Trombon, Timbales, and Cong. The Violin staff shows a melodic line with some rests. The Pizzicato staff has a few notes in measures 14 and 15. The Cello and Contrabajo staves have a steady bass line. The Arpa staff has a few notes in measures 12, 13, and 14. The Oboe, Clarinete, Flauta, Trompas, and Trompeta staves have various melodic and harmonic parts. The Trombon, Timbales, and Cong staves are mostly empty, indicating rests.

CIERDAS 16 17 18 19 20

VOLIN

PIZZICATO

CELLO

CONTRABAJO

ARPA

OBOE

CLARINETE

FLAUTA

TROMPAS

TROMPETA

TROMBON

TIMBALES

CONG

This musical score page features 13 staves for various instruments. The top staff is labeled 'CIERDAS' and includes measure numbers 16, 17, 18, 19, and 20. The instruments listed are Violin, Pizzicato, Cello, Contrabajo, Arpa, Oboe, Clarinete, Flauta, Trompas, Trompeta, Trombon, Timbales, and Cong. The score shows musical notation for measures 16 through 20, with some instruments having rests or specific markings like 'PIZZICATO' and 'ARPA'.

CUERDAS 21 22 23 24 25

VIOLIN

PIZZICATO

CELLO

CONTRABAJO

ARPA

OBOE

CLARINETE

FLAUTA

TROMBAS

TROMPETA

TROMBON

TIMBALES

CONG

This musical score page contains ten staves for various instruments. The top staff is labeled 'CUERDAS' and includes measure numbers 21 through 25. The instruments listed are Violin, Pizzicato, Cello, Contrabajo, Arpa, Oboe, Clarinete, Flauta, Trombas, Trompeta, Trombon, Timbales, and Cong. The score shows musical notation for each instrument, including notes, rests, and dynamic markings. The Pizzicato and Arpa parts feature prominent chords in measures 23 and 24. The Trompeta and Trombon parts have more active lines with eighth and sixteenth notes.

CUERDAS 26 27 28 29 30 31

VIOLIN

PIZZICATO

CELLO

CONTRABAJO

ARPA

OBOE

CLARINETE

FLAUTA

TROMPAS

TROMPETA

TROMBON

TIMBALES

CONG

This musical score page contains 13 staves for various instruments. The top staff is labeled 'CUERDAS' and includes measure numbers 26 through 31. The instruments listed are Violin, Pizzicato, Cello, Contrabajo, Arpa, Oboe, Clarinete, Flauta, Trompas, Trompeta, Trombon, Timbales, and Cong. The score shows musical notation for each instrument, including notes, rests, and specific performance instructions like 'PIZZICATO' and 'CONG'. The notation is in a standard musical format with a treble clef and a key signature of one flat.

CUERDAS 32 33 34 35

VIOLIN

PIZZICATO

CELLO

CONTRABAJO

ARRA

OBOE

CLARINETE

FLAUTA

TROMBAS

TROMPETA

TROMBON

TIMBALES

CONG

A musical score page for a symphony orchestra, numbered 454. The score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, the word 'CUERDAS' is written above the first staff, with measure numbers 32, 33, 34, and 35 marked above the staff. The instruments listed on the left side of the staves are: VIOLIN, PIZZICATO, CELLO, CONTRABAJO, ARRA, OBOE, CLARINETE, FLAUTA, TROMBAS, TROMPETA, TROMBON, TIMBALES, and CONG. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The score is enclosed in a rectangular box.

BROKEN BLOSSOMS

FRAGMENTO 8

♩-140

FLAUTA

ARPA

OBOE

CUERDAS

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14

14 15 16 17 18 19 20

FLAUTA 21 22 23 24 25

ARPA

OBOE

CUERDAS

25 26 27 28 29

29 30 31 32 33

33 34 35 36

This musical score is arranged in four systems, each containing four staves. The instruments are Flute (FLAUTA), Harp (ARPA), Oboe (OBOE), and Strings (CUERDAS). The first system covers measures 21-25, the second 25-29, the third 29-33, and the fourth 33-36. The Flute part is written in a single line with a treble clef. The Harp part is in a single line with a treble clef. The Oboe part is in a single line with a treble clef. The Strings part is in a single line with a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

BROKEN BLOSSOMS

FRAGMENTO 9

PIANO *J-es*

The musical score is arranged in three systems, each with four staves. The top two staves of each system are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score begins with a piano dynamic marking and a tempo marking of 'J-es'. The first system contains measures 1 through 8. The second system contains measures 9 through 18. The third system contains measures 19 through 28. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 28.

PIANO

29 30 31 32 33 34 35

PIANO

Detailed description: This is a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The second system also has two staves: the top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The word 'PIANO' is written above the first staff and below the second staff. Measures 29 through 35 are indicated by numbers above the first staff. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall texture is light and delicate, consistent with the 'piano' dynamic marking.

BROKEN BLOSSOMS

FRAGMENTO 10

♩-120

PIANO

PIANO

5

5

6

7

8

9

10

11

Detailed description: This is a musical score for a piano and violin. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) features a piano part with a treble and bass clef and a violin part with a treble clef. The second system (measures 6-8) continues the piano part and introduces a second violin part with a treble clef. The third system (measures 9-11) continues both piano and violin parts. The music is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 120. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part consists of a flowing eighth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The violin part provides harmonic support and melodic counterpoint.

PIANO

PIANO

11 12 13 14

14 15 16 17

17 18 19 20

20 21 22 23

Detailed description: This page of a musical score contains 13 measures of music, numbered 11 through 23. The score is written for piano and consists of four systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 11-14) features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 15-17) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 18-20) shows the melodic line becoming more active with sixteenth notes. The fourth system (measures 21-23) concludes the passage with a final melodic flourish and a steady bass line. The word 'PIANO' is written above the first and second systems.

PIANO

24 25

PIANO

Detailed description: This is a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff, and the second system also has a treble and bass staff. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. Measure 24 shows a melodic phrase with eighth notes, and measure 25 continues this phrase. The word 'PIANO' is written above the first treble staff and below the second treble staff. The score is enclosed in a double bar line at the end of measure 25.

BROKEN BLOSSOMS

FRAGMENTO 11



♩ = 85

CUERDAS

PIANO

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

10 11 12 13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

29 30 31 32 33 34 35

BROKEN BLOSSOMS

FRAGMENTO 12

PIANO ♩-126

5

5 6 7 8 9

PIANO

PIANO

CONG

8

9

10

11

12

13

14

THE GREATEST QUESTION

FRAGMENTO 14

$\text{♩} = 140$

PIANO

2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13

14 15 16 17 18

19 20 21 22

THE GREATEST QUESTION

FRAGMENTO 15

$\text{♩} = 120$

Musical score for Violin, Cuerda, and Piano. The score is divided into three systems, each containing staves for Violin, Cuerda, and Piano. The tempo is marked $\text{♩} = 120$. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of 7 measures. The first system contains measures 1-3, the second system contains measures 4-5, and the third system contains measures 6-7. The Violin and Cuerda parts feature triplet patterns. The Piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

Musical score for Violin, Cuerda, and Piano. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of staves. The first system includes Violin, Cuerda, and Piano parts. The second system includes Violin, Cuerda, and Piano parts. The third system includes Violin, Cuerda, and Piano parts. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *p* and *mf*. Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated at the bottom of the staves.

VOLIN

CUERDA

PIANO

16 17 18 19

19 20 21

21 22 23

23

THE GREATEST QUESTION

FRAGMENTO 16

$\text{♩} = 140$

PIANO

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 140. The music is in 4/4 time and features a complex, flowing melodic line with many slurs and ties. The piece ends with a double bar line.

THE LOVE FLOWER

FRAGMENTO 17

Musical score for "THE LOVE FLOWER" (FRAGMENTO 17). The score is written for Violin, Pizzicato, Cuerdas (Strings), and Clarinete (Clarinet). The tempo is marked as ♩ = 96. The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system covers measures 1 through 6, the second system covers measures 7 through 12, and the third system covers measures 13 through 19. The Violin part features a melodic line with various ornaments and dynamics. The Pizzicato part provides a rhythmic accompaniment. The Cuerdas and Clarinete parts are mostly silent in this fragment.

Musical score for Violin, Pizzicato, and Clarinet. Measures 19-25. The Violin part features a melodic line with a triplet of eighth notes at measure 21. The Pizzicato part provides a rhythmic accompaniment. The Clarinet part is mostly silent, with a few notes at the end of the system.



Musical score for Violin, Pizzicato, and Clarinet. Measures 25-31. The Violin part continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes at measure 29. The Pizzicato part continues with a rhythmic accompaniment. The Clarinet part is mostly silent, with a few notes at the end of the system.



Musical score for Violin, Pizzicato, and Clarinet. Measures 31-35. The Violin part continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes at measure 33. The Pizzicato part continues with a rhythmic accompaniment. The Clarinet part is mostly silent, with a few notes at the end of the system.



THE LOVE FLOWER

FRAGMENTO 18

Musical score for "THE LOVE FLOWER" (FRAGMENTO 18). The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- VIOLIN**: Starts at measure 1 with a tempo marking of $\text{♩} = 205$. The melody is primarily in the right hand.
- PIZZICATO**: A single staff with pizzicato markings, primarily active in measures 4 and 5.
- CUERDAS**: String section, providing harmonic support and rhythmic accompaniment.
- CLARINETE**: Clarinet part, mostly resting in the first system.
- PICCOLO**: Piccolo part, mostly resting in the first system.
- TROMBON**: Trombone part, mostly resting in the first system.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 5 through 10. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Musical score for measures 10-15. The score includes staves for VIOLIN, PIZZICATO, CUERDAS, CLARINETE, PICCOLO, and TROMBON. The notation shows rhythmic patterns and melodic lines for the violin and strings, with the pizzicato section playing chords. The clarinet, piccolo, and trombone parts are mostly silent in this section.

Musical score for measures 15-18. The score includes staves for VIOLIN, PIZZICATO, CUERDAS, CLARINETE, PICCOLO, and TROMBON. The notation shows rhythmic patterns and melodic lines for the violin and strings, with the pizzicato section playing chords. The clarinet, piccolo, and trombone parts are mostly silent in this section.

Musical score for Violin, Pizzicato, Cuerdas, Clarinete, Piccolo, and Trombon. The score is divided into two systems, each containing three measures.

System 1 (Measures 19-21):

- VIOLIN:** Measure 19 has a whole rest. Measures 20 and 21 have whole notes.
- PIZZICATO:** Measure 19 has a whole rest. Measures 20 and 21 have eighth-note triplets.
- CUERDAS:** Measure 19 has a whole rest. Measures 20 and 21 have eighth-note triplets.
- CLARINETE:** Measure 19 has a whole rest. Measures 20 and 21 have eighth-note triplets.
- PICCOLO:** Measure 19 has a whole rest. Measures 20 and 21 have eighth-note triplets.
- TROMBON:** Measure 19 has a whole rest. Measures 20 and 21 have eighth-note triplets.

System 2 (Measures 21-24):

- VIOLIN:** Measure 21 has a whole rest. Measures 22 and 23 have whole notes. Measure 24 has a whole rest.
- PIZZICATO:** Measure 21 has a whole rest. Measures 22 and 23 have eighth-note triplets. Measure 24 has a whole rest.
- CUERDAS:** Measure 21 has a whole rest. Measures 22 and 23 have eighth-note triplets. Measure 24 has a whole rest.
- CLARINETE:** Measure 21 has a whole rest. Measures 22 and 23 have eighth-note triplets. Measure 24 has a whole rest.
- PICCOLO:** Measure 21 has a whole rest. Measures 22 and 23 have eighth-note triplets. Measure 24 has a whole rest.
- TROMBON:** Measure 21 has a whole rest. Measures 22 and 23 have eighth-note triplets. Measure 24 has a whole rest.

Musical score for Violin, Pizzicato, Cuerdas, Clarinete, Piccolo, and Trombon. The score is divided into two systems, each containing five staves. The first system covers measures 24 to 28, and the second system covers measures 28 to 31. The instruments are labeled as follows:

- VIOLIN** (Staff 1): Measures 24, 25, 26, 27, 28.
- PIZZICATO** (Staff 2): Measures 24, 25, 26, 27, 28.
- CUERDAS** (Staff 3): Measures 24, 25, 26, 27, 28.
- CLARINETE** (Staff 4): Measures 24, 25, 26, 27, 28.
- PICCOLO** (Staff 5): Measures 24, 25, 26, 27, 28.
- TROMBON** (Staff 6): Measures 24, 25, 26, 27, 28.

The second system continues the notation for measures 28 to 31, with the same instrument labels. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Musical score for Violin, Pizzicato, Cuerdas, Clarinete, Piccolo, and Trombon.

VIOLIN (Measures 32-37)

PIZZICATO (Measures 32-37)

CUERDAS (Measures 32-37)

CLARINETE (Measures 32-37)

PICCOLO (Measures 32-37)

TROMBON (Measures 32-37)

Measures 37-41

Musical score for measures 42 and 43. The score includes staves for VIOLIN, PIZZICATO, CUERDAS, CLARINETE, FICCOLO, and TROMBON. The CUERDAS staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals (flats and naturals).

Musical score for measures 43, 44, and 45. The score includes staves for VIOLIN, PIZZICATO, CUERDAS, CLARINETE, FICCOLO, and TROMBON. The CUERDAS staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals (flats and naturals).

Musical score for measures 41-43. The score includes staves for VIOLIN, PIZZICATO, CUERDAS, CLARINETE, PICCOLO, and TROMBON. The CUERDAS part features a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals (flats and naturals).

Musical score for measures 43-46. The score includes staves for VIOLIN, PIZZICATO, CUERDAS, CLARINETE, PICCOLO, and TROMBON. The CUERDAS part continues with a rhythmic pattern of eighth notes, showing some melodic development and accidentals.

Musical score for various instruments, including Violin, Pizzicato, Cello, Clarinet, Piccolo, and Trombone. The score is written on six staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The instruments are listed vertically on the left side of the staves.

VIOLIN
PIZZICATO
CELLO
CLARINETE
PICCOLO
TROMBON

THE LOVE FLOWER

FRAGMENTO 19

♩-117

FLAUTA

VOLIN

ORGANO

2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14

14 15 16 17 18 19 20

FLAUTA

21 22 23 24 25 27

VOLIN

ORGANO

27 28 29 30 31 32 33

33 34 35 36 37 38 39

FLAUTA 40 41 42 43 44 45 46

VOLIN

ORGANO

46 47 48 49 50 51 52

52 53 54 55 56 57 58

58 59 60 61 62 63 64

FLAUTA 65 66 67 68 69 70 71 72

VOLIN

ORGANO

This system contains measures 65 through 72. The flute part is mostly rests. The violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The organ part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

72 73 74 75 76 77 78

This system contains measures 72 through 78. The flute part is mostly rests. The violin part continues with a melodic line. The organ part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

78 79 80 81 82 83 84 85

This system contains measures 78 through 85. The flute part is mostly rests. The violin part continues with a melodic line. The organ part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

85 86 87 88 89 90 91 92

This system contains measures 85 through 92. The flute part is mostly rests. The violin part continues with a melodic line. The organ part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

FLAUTA

VIOLIN

ORGANO

Musical score for measures 93-98. The Flute part (FLAUTA) is in the top staff, the Violin part (VIOLIN) is in the second staff, and the Organ part (ORGANO) is in the bottom two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 93, 94, 95, 96, 97, and 98 are indicated above the Flute staff.

Musical score for measures 99-104. The Flute part (FLAUTA) is in the top staff, the Violin part (VIOLIN) is in the second staff, and the Organ part (ORGANO) is in the bottom two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 99, 100, 101, 102, 103, and 104 are indicated above the Flute staff.

Musical score for measures 104-111. The Flute part (FLAUTA) is in the top staff, the Violin part (VIOLIN) is in the second staff, and the Organ part (ORGANO) is in the bottom two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, and 111 are indicated above the Flute staff.

FLAUTA 112 113 114 115 116

VIOLIN

ORGANO

116 117 118 119 120 121 122

122 123

WAY DOWN EAST

FRAGMENTO 20

♩-73

VOLIN

CUERDA

PIANO

PIANO

5

5 6 7 8 9

Musical score for Violin, Strings, and Piano. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system includes staves for Violin (VIOLIN), Strings (CUERDA), and two Piano (PIANO) parts. The second system continues the Piano parts. The music features a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The first system covers measures 9 to 13, and the second system covers measures 13 to 17. The Violin part has trills marked with a '3' above the notes. The Piano parts feature a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

Musical score for Violin and Cuerda (string) parts, including piano accompaniment. The score is divided into two systems, each with five staves. The first system covers measures 18 to 21, and the second system covers measures 22 to 25. The Violin and Cuerda parts feature triplets and a flat (b) in the first measure of each system. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in the upper and lower staves.

VIOLIN 3
CUERDA 3
PIANO
PIANO

18 19 20 21
22 23 24 25

WAY DOWN EAST

FRAGMENTO 21

J-85

The musical score is arranged in two systems, each with five staves. The top staff is for Violin, the second for Strings (Cuerda), and the bottom three are for Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 4 through 8. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, while the violin and strings play a melodic line.

Musical score for Violin, String Ensemble, and Piano. The score is divided into two systems, numbered 9-13 and 13-14.

System 1 (Measures 9-13):

- VIOLIN:** Treble clef, melodic line with eighth and sixteenth notes.
- CUERDA:** Treble clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- PIANO (Right Hand):** Treble clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- PIANO (Left Hand):** Bass clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.

System 2 (Measures 13-14):

- VIOLIN:** Treble clef, melodic line with eighth and sixteenth notes.
- CUERDA:** Treble clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- PIANO (Right Hand):** Treble clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- PIANO (Left Hand):** Bass clef, accompaniment with eighth and sixteenth notes.

VOLIN 15

CUERDA

PIANO

15 16

Musical score for Violin, String Quartet, and Piano. The score is divided into two systems, each containing five staves.

System 1 (Measures 16-17):

- VIOLIN:** Measure 16 has a whole note G4. Measure 17 has a whole note G4.
- CUERDA:** Measure 16 has a whole note G4. Measure 17 has a whole note G4.
- PIANO:** Measure 16 has a whole rest. Measure 17 has a whole rest.
- PIANO (Lower):** Measure 16 has a whole rest. Measure 17 has a whole rest.
- PIANO (Upper):** Measure 16 has a whole rest. Measure 17 has a whole rest.

System 2 (Measures 17-18):

- VIOLIN:** Measure 17 has a whole note G4. Measure 18 has a whole note G4.
- CUERDA:** Measure 17 has a whole note G4. Measure 18 has a whole note G4.
- PIANO:** Measure 17 has a whole rest. Measure 18 has a whole rest.
- PIANO (Lower):** Measure 17 has a whole rest. Measure 18 has a whole rest.
- PIANO (Upper):** Measure 17 has a whole rest. Measure 18 has a whole rest.

VOLIN 19

CUERDA

PIANO

This system contains measures 19 and 20. The Violin part has a whole note chord in measure 19 and a half note chord in measure 20. The Strings part has a whole note chord in measure 19 and a half note chord in measure 20. The Piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

19 20

This system continues measures 19 and 20. The Violin part has a whole note chord in measure 19 and a half note chord in measure 20. The Strings part has a whole note chord in measure 19 and a half note chord in measure 20. The Piano part continues the complex rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 20-21. The score is arranged in five systems, each with two staves. The instruments are labeled as follows:

- System 1: VIOLIN (top staff), CUERDA (bottom staff)
- System 2: PIANO (top staff), PIANO (bottom staff)
- System 3: PIANO (top staff), PIANO (bottom staff)
- System 4: PIANO (top staff), PIANO (bottom staff)
- System 5: PIANO (top staff), PIANO (bottom staff)

The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 21 is indicated at the end of the first system. The piano part in the fourth system features a dense, rhythmic texture with many beamed notes.

Musical score for measures 21-22. The score is arranged in five systems, each with two staves. The instruments are labeled as follows:

- System 1: VIOLIN (top staff), CUERDA (bottom staff)
- System 2: PIANO (top staff), PIANO (bottom staff)
- System 3: PIANO (top staff), PIANO (bottom staff)
- System 4: PIANO (top staff), PIANO (bottom staff)
- System 5: PIANO (top staff), PIANO (bottom staff)

The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 21 is indicated at the beginning of the first system, and measure 22 is indicated at the end of the first system. The piano part in the fifth system features a dense, rhythmic texture with many beamed notes.

WAY DOWN EAST

FRAGMENTO 22

$\text{♩} = 80$

VIOLIN

CELLO

PIANO

PIANO

3

4

5

6

7

Musical score for Violin, Cello, and two Pianos. The score is written on four staves. The top staff is labeled "VIOLIN", the second staff "CELLO", the third staff "PIANO", and the bottom staff "PIANO". The music is in 2/4 time and features a melodic line in the upper strings and a rhythmic accompaniment in the lower strings.

WAY DOWN EAST

FRAGMENTO 23

$\text{♩} = 90$

CELLO

CUERDA

CUERDA

PIANO

PIANO

PIANO

6 7 8 9 10 11

CELO 12 13 14 15 16

CUERDA

CUERDA

PIANO

PIANO

PIANO

16 17 18 19 20

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features six staves. The top staff is for the Cello (CELO), with measures 12 through 16. The second and third staves are for strings (CUERDA). The fourth, fifth, and sixth staves are for the piano (PIANO). The score is divided into two systems. The first system covers measures 12-16, and the second system covers measures 16-20. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. The Cello part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The strings provide harmonic support with sustained notes and chords. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

CELLO

21 22 23 24 25

CUERDA —3—

CUERDA

PIANO

PIANO —3—

PIANO

WAY DOWN EAST

FRAGMENTO 24

♩-153

PIANO

PIANO

CELLO

CUERDA

CUERDA

4

5

6

7

8

PIANO

PIANO

CELLO

CUERDA

CUERDA

13 14

Detailed description: This is a page of a musical score. It features five staves. The top staff is for the Piano, with two 'PIANO' markings. The second staff is for the Cello, with a 'CELLO' marking. The third and fourth staves are for the String section, with 'CUERDA' markings. The score is divided into two systems. The first system covers measures 9, 10, 11, 12, and 13. The second system covers measures 13 and 14. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The piano part has a melodic line with some grace notes. The cello part has a rhythmic accompaniment. The string parts have a consistent rhythmic pattern.

PIANO

PIANO

CELLO

CUERDA

CUERDA

15

16

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet or similar ensemble. It features five staves. The top staff is for the Piano, with a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff is also for the Piano, with a bass clef. The third staff is for the Cello, with a bass clef. The fourth and fifth staves are for the Strings (CUERDA), with treble and bass clefs respectively. The score shows measures 14, 15, and 16. Measures 14 and 15 contain a continuous sixteenth-note pattern in the Piano and String parts. Measure 16 shows a change in the Piano part, with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a similar change in the String part. The page number 502 is at the bottom.

This musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Piano (top), Cello (middle), and Violin (bottom). The Piano and Violin parts feature a melodic line with triplets, while the Cello part provides a harmonic accompaniment. The second system continues the Piano and Violin parts, with the Cello part remaining silent. The score is marked with 'PIANO' and 'CUELDA' (likely a typo for 'CUELA' or 'CUELA').

System 1:

- Piano:** Treble clef, 4/4 time. Measures 16-17. Melodic line with triplets. Markings: **PIANO**, **PIANO**. Measure 17 ends with a fermata.
- Cello:** Bass clef, 4/4 time. Measures 16-17. Accompaniment with chords. Marking: **CELLO**.
- Violin:** Treble clef, 4/4 time. Measures 16-17. Melodic line with triplets. Marking: **CUELDA**.

System 2:

- Piano:** Treble clef, 4/4 time. Measures 17-18. Continuation of the melodic line. Marking: **PIANO**.
- Cello:** Bass clef, 4/4 time. Measures 17-18. Continuation of the accompaniment. Marking: **CELLO**.
- Violin:** Treble clef, 4/4 time. Measures 17-18. Continuation of the melodic line. Marking: **CUELDA**.

PIANO

PIANO

CELLO

CUERDA

CUERDA

19

19

20

Detailed description: This is a page of musical notation for a string quartet and piano. The score is divided into two systems, measures 19 and 20. The first system (measures 19-19) includes staves for Piano (right hand), Piano (left hand), Cello, and two Violin (CUERDA) parts. The second system (measures 20-20) includes staves for Piano (right hand), Piano (left hand), Cello, and two Violin (CUERDA) parts. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. There are several trills marked with a '3' and a horizontal line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The page number '504' is at the bottom.

PIANO

PIANO

CELLO

CUERDA

CUERDA

21

22

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano and string ensemble. It contains measures 20, 21, and 22. The piano part (measures 20-22) features a melodic line with triplets and a dynamic marking of 'PIANO'. The string parts (measures 20-22) include staves for Cello and Strings (CUERDA). The string parts feature sustained chords in measures 20 and 21, and a rhythmic pattern in measure 22. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

PIANO

PIANO

CELLO

CUERDA

CUERDA

23

Detailed description: This is a musical score for a section of a piece. It consists of five staves. The top two staves are for the Piano, both in treble clef with a 4/4 time signature. The third staff is for the Cello, in bass clef with a 4/4 time signature. The bottom two staves are for the Strings (CUERDA), both in treble clef with a 4/4 time signature. The Cello part contains a melodic line starting with a sharp sign, followed by two triplets of eighth notes, and then a few more notes. The Piano and String parts are mostly rests, with some notes in the Piano part. A measure number '23' is written at the top right of the first staff.

WAY DOWN EAST

FRAGMENTO 25

♩-147

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

1 2 3

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

The image shows a musical score for Piano and Strings, consisting of three systems of staves. The first system (measures 5-6) has four staves: two for Piano (treble and bass clefs) and two for Strings (treble and bass clefs). The second system (measures 5-6) also has four staves, with the Piano part continuing in the same clefs and the Strings part in the same clefs. The third system (measures 6-7) has four staves: the top two are for Piano (treble and bass clefs) and the bottom two are for Strings (treble and bass clefs). The Piano part features a melodic line with some grace notes and rests. The Strings part features a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. Measure numbers 5, 6, and 7 are indicated at the beginning of their respective systems.

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

8

9

10

11

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of four staves. The top two staves are labeled 'PIANO' and the bottom two are labeled 'CUERDA'. The music is in 3/4 time and G major. The first system (measures 8-9) features a piano accompaniment of chords and a guitar part with eighth-note triplets. The second system (measures 9-10) continues the piano accompaniment and guitar part, with the guitar part using eighth-note pairs. The third system (measures 10-11) shows the piano accompaniment ending with a whole note chord and the guitar part continuing with eighth-note pairs. Measure numbers 8, 9, 10, and 11 are indicated at the end of their respective systems.

WAY DOWN EAST

FRAGMENTO 26

♩-151

The musical score is arranged in two systems of staves. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 6 through 9. The score is divided into three parts: PIANO and CUERDA. The PIANO part consists of two staves (treble and bass clef), and the CUERDA part also consists of two staves (treble and bass clef). The tempo is marked as quarter note = 151. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The PIANO part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The CUERDA part provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and arpeggiated figures. Measure 9 includes a triplet of eighth notes in the PIANO right hand and CUERDA right hand.

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

10 11 12

3 3 3

3 3 3

Detailed description: This is a page of musical notation for piano and strings. It contains two systems of music. The first system covers measures 10, 11, and 12. The second system covers measures 10, 11, and 12. The piano part is written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The string parts are written in both treble and bass clefs. The piano part features a melodic line with some grace notes and a final measure with a fermata. The string parts provide harmonic support with chords and moving lines. In the second system, the string parts feature triplets of eighth notes in measures 11 and 12. The page number 512 is centered at the bottom.

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

13 14

14 15

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano and string ensemble. The score is divided into two systems. The first system covers measures 13 and 14. It features a piano part with two staves (treble and bass clef) and two string parts (treble and bass clef). The piano part has a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The string parts consist of two staves, each with a treble and bass clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system covers measures 14 and 15. The piano part continues with its melodic and bass lines. The string parts now feature a more complex texture, with the upper strings playing a melodic line with slurs and the lower strings playing a rhythmic accompaniment. The page is numbered 13 and 14 at the top right, and 14 and 15 at the bottom left of the systems.

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

VI 16

17

Detailed description: This is a page of musical notation for piano and strings. It contains two systems of staves, labeled 16 and 17. Each system has five staves. The top two staves are for the piano, and the bottom three are for strings. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The string part consists of a rhythmic accompaniment in the first violin and a more complex texture in the first and second violas. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and articulation marks like slurs and accents. The page number 514 is centered at the bottom.

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

18 19 20

This musical score is arranged in two systems. The first system contains measures 18 and 19, while the second system contains measures 19 and 20. Each system features five staves: two for the piano (treble and bass clefs) and three for the strings (treble, bass, and a lower bass clef). The piano part in the first system has a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The string part includes a treble staff with a melodic line and two bass staves with dense, rhythmic accompaniment. Measure numbers 18, 19, and 20 are clearly marked at the beginning of their respective measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets.

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

23

WAY DOWN EAST

FRAGMENTO 27

-100

The musical score consists of six staves. The first two staves are labeled 'PIANO' and contain a piano accompaniment. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The next two staves are labeled 'CUERDA' and contain a string accompaniment. The third staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth and sixth staves are also labeled 'CUERDA' and contain a string accompaniment. The fifth staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The sixth staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is marked with a tempo of quarter note = 100.

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

5

6

Detailed description: This is a page of musical notation for piano and strings. It contains two systems of music, labeled 5 and 6. Each system consists of six staves. The top two staves are for the piano, and the bottom four are for the strings. The piano part features a melodic line with some rests and a final chord. The string part provides a rhythmic accompaniment with a consistent eighth-note pattern. The notation includes clefs, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. Measure numbers 5 and 6 are indicated at the beginning of their respective systems.

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

This musical score page contains two systems of music. The first system includes a piano part (PIANO) and two string parts (CUERDA). The piano part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 8. The string parts provide harmonic support with chords and some melodic fragments. The second system continues the piano part with a more complex melodic line, including a triplet of eighth notes in measure 9. The string parts continue with chords and some melodic lines. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. Measure numbers 7, 8, 9, and 10 are indicated at the beginning of their respective measures.

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

This musical score consists of four systems of staves. The first system is labeled 'PIANO' and contains a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system is also labeled 'PIANO' and contains two empty staves. The third system is labeled 'CUERDA' and contains a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The fourth system is also labeled 'CUERDA' and contains two empty staves. The score is for measures 10 and 11, with a double bar line at the end of measure 11.

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

12

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano and string ensemble. It contains two systems of staves. The first system has a piano part (treble clef) and a string part (bass clef). The piano part features a melodic line with four triplets, each marked with a '3' and a horizontal line above it. The string part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system has a piano part (treble clef) and a string part (bass clef). The piano part is mostly silent, with a few notes at the end. The string part continues with the same rhythmic accompaniment. The page is numbered '12' at the end of the first system.

WAY DOWN EAST

FRAGMENTO 28

J-249

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is for the Piano, with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex, rhythmic melody with many beamed notes. The second staff is also labeled 'PIANO' and has a bass clef, providing a harmonic accompaniment. The third staff is for the Cuerdas (strings), with a treble clef and a key signature of one flat, mirroring the piano's melody. The fourth staff is also labeled 'CUERDA' and has a bass clef, providing a harmonic accompaniment. The fifth and sixth staves are for the Trompas (trumpets), with a treble clef and a key signature of one flat, and a bass clef respectively, providing a harmonic accompaniment. The seventh staff is for the Trompas, with a bass clef and a key signature of one flat, providing a harmonic accompaniment. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

TROMBAS

6 7 8

Detailed description: This is a page of a musical score, likely for a symphony or concert band. It features two systems of music. The first system contains six staves: two for Piano (top two), two for Strings (CUERDA, middle two), and two for Trombones (TROMBAS, bottom two). The second system contains seven staves: one for Piano (top), two for Strings (CUERDA, middle two), and four for Trombones (TROMBAS, bottom four). The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). The first system covers measures 5 and 6, while the second system covers measures 6, 7, and 8. The Piano part in the first system consists of a steady eighth-note melody. The Strings and Trombones provide harmonic support with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

TROMPAS

10

11

12

PIANO

PIANO

CUERDA

CUERDA

TROMBAS

13

Detailed description: This is a page of musical notation for a score. It features six staves. The top staff is for the Piano, with a dynamic marking of 'PIANO' and a measure number '13'. The second and third staves are for the Strings, with a dynamic marking of 'PIANO' and 'CUERDA' (String). The fourth and fifth staves are for the Trombones, with a dynamic marking of 'TROMBAS'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

WAY DOWN EAST

FRAGMENTO 29

J-92

The musical score is arranged in two systems. The first system contains five staves: Piano (top), Flauto (second), Campanas (third), Cuerdas (fourth), and Cuerdas (fifth). The second system contains four staves: Flauto (top), Cuerdas (second), Cuerdas (third), and Cuerdas (bottom). The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is numbered 1 through 5, and the second system is numbered 6 through 10.

PIANO

PIANO

CAMPANAS

CUERDA

CUERDA

10 11 12 13

13 14 15 16

16 17 18 19 20 21

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features five staves: two for Piano (PIANO), one for Campanas (CAMPANAS), and two for Cuerdas (CUERDA). The score is divided into three systems. The first system covers measures 10 to 13, the second system covers measures 13 to 16, and the third system covers measures 16 to 21. The music is written in treble and bass clefs with various accidentals and articulation marks. Triplet markings (a '3' over a bracket) are present in measures 11, 12, 13, 14, and 15. The Campanas part is mostly silent, with some notes appearing in measures 17 and 18. The Cuerdas parts provide harmonic support and rhythmic patterns throughout the piece.

PIANO 22

PIANO

CAMPANAS

CUERDA

CUERDA

The image shows a musical score for five staves. The top staff is labeled 'PIANO' and has a measure number '22' above it. It contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is also labeled 'PIANO' and contains a similar melodic line. The third staff is labeled 'CAMPANAS' and contains a rhythmic pattern of notes. The fourth and fifth staves are both labeled 'CUERDA' and contain rhythmic patterns of notes. The score is written in a standard musical notation style.

DREAM STREET

FRAGMENTO 30

$\text{♩} = 142$

VOLIN

CUERDA

PIANO

PIANO

The musical score is arranged in three systems, each with four staves. The top staff is for Violin, the second for Strings (CUERDA), the third for Piano, and the fourth for Piano. The music is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 142. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 4-7, and the third system covers measures 7-9. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Musical score for Violin and Strings, measures 9-10.

VOLIN
Measures 9-10: Rapid sixteenth-note runs in the violin part.

CUERDA
Measures 9-10: Rapid sixteenth-note runs in the string ensemble.

PIANO
Measures 9-10: Sparse accompaniment in the piano part, including chords and single notes.

PIANO
Measures 9-10: Sparse accompaniment in the piano part, including chords and single notes.

Measure 10 is marked with a "10" above the staff.

DREAM STREET

FRAGMENTO 31

$\text{♩} = 67$

VIOLIN
CUERDA
PIANO

Measures 1-6, 7-11, 12-14 are indicated by measure numbers above the staves.

Musical score for Violin, Cuerda (Strings), and Piano. The score is divided into three measures, numbered 15, 16, and 17. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Violin part consists of a single melodic line. The Cuerda part consists of a single melodic line. The Piano part consists of a complex accompaniment with many beamed notes.

The score is written on four staves. The top staff is for Violin, the second for Cuerda, the third for Piano (treble clef), and the bottom for Piano (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 15 shows the beginning of the section. Measure 16 continues the melodic lines. Measure 17 concludes the section with a double bar line.

DREAM STREET

FRAGMENTO 32

Musical score for Oboe and Piano. The score is divided into two systems, each with five staves. The top staff is for OBOE, and the bottom four staves are for PIANO. The music is in 3/4 time and features a melodic line for the oboe and a harmonic accompaniment for the piano. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 12. A tempo marking of quarter note = 88 is shown at the beginning.

♩ = 88

OBOE

PIANO

PIANO

7 8 9 10 11 12

OB OE

PIANO

PIANO

Musical score for measures 13-15. The score is arranged in three systems. The first system contains measures 13, 14, and 15. The top staff is for Oboe (OB OE) and contains whole rests. The middle staff is for Piano (PIANO) and contains whole notes. The bottom system contains two staves for Piano (PIANO), with the upper staff playing a complex melodic line and the lower staff playing a bass line. Measure numbers 13, 14, and 15 are indicated above the first staff.

15 16 17 18

Musical score for measures 15-18. The score is arranged in three systems. The first system contains measures 15, 16, and 17. The top staff is for Oboe (OB OE) and contains whole rests. The middle staff is for Piano (PIANO) and contains whole notes. The bottom system contains two staves for Piano (PIANO), with the upper staff playing a complex melodic line and the lower staff playing a bass line. Measure numbers 15, 16, 17, and 18 are indicated above the first staff.

18 19

Musical score for measures 18-19. The score is arranged in three systems. The first system contains measures 18 and 19. The top staff is for Oboe (OB OE) and contains whole rests. The middle staff is for Piano (PIANO) and contains whole notes. The bottom system contains two staves for Piano (PIANO), with the upper staff playing a complex melodic line and the lower staff playing a bass line. Measure numbers 18 and 19 are indicated above the first staff.

DREAM STREET

FRAGMENTO 33

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains a treble and bass staff. The first system is marked with a piano dynamic and includes a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and chords. Measure numbers 1 through 19 are indicated at the beginning of each line. The final system (measures 18-19) shows a more active bass line with many beamed notes, while the treble staff has fewer notes, suggesting a shift in the piano's role.

DREAM STREET

FRAGMENTO 34

J-122

Musical score for 'DREAM STREET' (FRAGMENTO 34), J-122. The score is arranged in a system of seven staves, each representing a different instrument. The instruments are: VIOLIN, CUERDA, VIOLIN, CUERDA, TIMBALES, CONTRABAJO, METAL, and PERCUSION. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains dense rhythmic patterns for all instruments, while the second measure shows a more sparse arrangement with some instruments playing sustained notes or rests.

Musical score for measures 3 to 5. The score includes staves for VIOLIN, CUERDA (string), TIMBALES, CONTRABAJO (bass), METAL, and PERCUSION (percussion). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A triplet of eighth notes is marked in the METAL staff at measure 5.

Musical score for measures 5 to 7. The score includes staves for VIOLIN, CUERDA, TIMBALES, CONTRABAJO, METAL, and PERCUSION. The music continues with a complex rhythmic pattern. A triplet of eighth notes is marked in the METAL staff at measure 7.

Musical score for Violin and String sections, measures 7-8. The score is written for Violin and Cuerda (String) parts. The Violin part features a melodic line with a key signature change from one flat to two flats between measures 7 and 8. The Cuerda part provides harmonic support with a similar melodic contour. The percussion parts (Timbales, Contrabajo, Metal, Percusion) are shown as empty staves, indicating they are silent during these measures.

Musical score for Horns and Percussion, measures 9-12. The score is written for Horns (Trumpet and Trombone) and Percussion parts. The Horns part features a melodic line with a key signature change from two flats to one flat between measures 9 and 10. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin and Cuerda parts are shown as empty staves, indicating they are silent during these measures.

ORPHANS OF THE STORM

FRAGMENTO 35

J-145

PIANO

8

9

10

11

12

13

14

14

15

16

17

17

18

19

19

20

21

22

22

23

24

ORPHANS OF THE STORM

FRAGMENTO 36

-119



Musical score for Violin, Cuerdas, and Piano. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 4 through 6. The instruments are labeled as VIOLIN, CUERDA, CUERDA, PIANO, and PIANO. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values.

Musical score for Violin, Strings, and Piano. The score is divided into three systems, each with five staves. The first system (measures 7-8) features a Violin part with a melodic line and a string section (CUERDA) providing harmonic support. The piano part (PIANO) has a rhythmic accompaniment. The second system (measures 9-10) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 11-12) shows a more active piano part with a complex rhythmic pattern.

VIOLIN
CUERDA
CUERDA
PIANO
PIANO

7 8 9 10 11 12

VOLIN 13 14

CUERDA

CUERDA

PIANO

PIANO

14 15 16

16 17 18

VIOLIN 19 20

CUERDA.

CUERDA.

PIANO

PIANO

20 21 22

22 23

ORPHANS OF THE STORM

FRAGMENTO 37

♩-94

PIANO

PIANO

11 12 13 14 15 16

ORPHANS OF THE STORM

FRAGMENTO 38

Musical score for "Orphans of the Storm" (Fragmento 38). The score is arranged for Violin, Strings (Cuerda), Cello, and Piano. The tempo is marked as -80. The score is divided into two systems, each with a double bar line. The first system contains staves for Violin, Cello, and Piano. The second system contains staves for Violin, Cello, and Piano. The Violin part features a melodic line with a fermata and a final measure marked with a '3'. The Cello part is mostly silent, with a few notes in the second system. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a final measure marked with a '5'.

VOLIN $\text{♩} = 80$

CUERDA

CELLO

PIANO

PIANO

Musical score for Violin, Cello, and Piano. The score is divided into three systems, each with two measures. The instruments are labeled: VIOLIN, CUERDA, CELLO, and PIANO. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a time signature of 4/4. The first system covers measures 6 and 7, the second system covers measures 7 and 8, and the third system covers measures 9 and 10. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

VIOLIN
CUERDA
CELLO
PIANO
PIANO

6 7
7 8
9 10

Musical score for Violin, String quartet, and Piano. The score is divided into two systems. The first system contains measures 10, 11, and 12. The second system contains measures 11, 12, and 13. The instruments are Violin, CuernDA (Violin II), Cello, and PIANO (Piano). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Violin part features a melodic line with a fermata in measure 11. The String quartet provides harmonic support with sustained notes and moving lines. The Piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

ORPHANS OF THE STORM

FRAGMENTO 39

J-131

The musical score is arranged in two systems, each with four staves. The top staff of each system is for the right hand of a piano, the second for the left hand, the third for a second piano, and the fourth for a campana. The piece is in 2/4 time. The first system contains measures 1 through 8. The second system contains measures 9 through 13. Measure 10 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 11 features a triplet of eighth notes in the left hand. The tempo is marked 'PIANO' at the beginning of each system.

PIANO

14 15 16 17

PIANO

CAMPANA

17 18

PIANO

ORPHANS OF THE STORM

FRAGMENTO 40

♩-120

PIANO

PIANO

PIANO

PIANO

8 9 10 11 12 13 14

14 15 16 17 18 19

PIANO

20 21 22

PIANO

PIANO

PIANO

Detailed description: This is a musical score for piano, consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains measures 20, 21, and 22. The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, featuring a dense texture of sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The word 'PIANO' is written above the first, second, and fourth staves. Measure numbers 20, 21, and 22 are placed above the first staff.

**APENDICE 2
FILMOGRAFIA**

FILMOGRAFIA.¹

1. **Hearts of the World.** The Story of a Village. An Old-Fashioned Play with a New-Fashioned Theme. (1918)

Dirección: D. W. Griffith.

Ayudante de dirección: Erich Von Stroheim.

Argumento: Capitán Victor Marier (=D. W. Griffith), basado en una historia de M. Gaston de Tolignac (=D. W. Griffith).

Fotografía: Billy Bitzer.

Cámara: Karl Brown.

Montaje² : James E. Smith, Rose Smith.

Música (sincronizada): D. W. Griffith, Carli Elinor.

Supervisión técnica: Erich Von Stroheim.

Vestuario para Lillian Gish: Nathan of London.

Decorados: "Huck" Wortman.

Títulos: D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith. Paramount Pictures / Artcraft.

Metraje: en 35mm, 9261 pies; en 16mm, 3603 pies -133,30 minutos a 18 fotogramas por segundo.

Rodaje: Gran Bretaña, Francia, California.

Estreno: 44th Street Theatre, Nueva York, el 4 de abril de 1918.

¹ En la siguiente filmografía de D. W. Griffith que presentamos en este capítulo nos hemos basado en los créditos de los films y también en dos textos fundamentales como son el de RAMIREZ, Gabriel: *El cine de Griffith*, México, Era, 1972 y la colección de textos y filmografía dirigidas por BRION, Patrick en: *D. W. Griffith. Le cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982. Obviamente, esta filmografía sólo se refiere al periodo que hemos analizado en esta tesis y contrastado también con las fichas técnicas que presenta Eileen Bowser en el texto de Iris Barry, *D. W. Griffith: American Film Master*, New York, The Museum of Modern Art, 1965. No hemos estudiado en nuestra tesis *The Fall of Babylon* (1919) y *The Mother and the Law* (1919) ya que se trata de dos films que originariamente constituían el episodio de Babilonia y el episodio Moderno de *Intolerance* (1916).

² En el film se utiliza material documental de los frentes de batalla.

Intérpretes: Lillian Gish (Marie Stephenson); Robert Harron (Douglas Gordon Hamilton); Jack Cosgrave (el padre de Douglas); Kate Bruce (la madre de Douglas); Adolphe Lestina (el abuelo de Marie); Josephine Crowell (la madre de Marie); Marion Emmons y Francis Marion (los hermanos de Douglas); Ben Alexander (el hermano menor de Douglas); Dorothy Gish (la entrometida); Robert Anderson (Mr. Cuckoo); George Fawcett (el carpintero del pueblo); George Siegmann (Von Strohom); Fay Holderness (la posadera); L. Lowry (el músico ciego); Eugène Pouyet (el obrero); Anna Mae Walthall (una joven campesina francesa); Yvette Duvoisin (la refugiada); Herbert Sutch (el comandante francés); Alphonse Dufort y Jean Dumercier (dos vagabundos); Gaston Rivière y Jules Lemontier (dos cargadores); Georges Loyer (obrero sin empleo); George Nicholls (sargento alemán); Mrs. Mary Gish (madre refugiada); Mrs. Harron (la mujer con la hija); Mary Harron (la mujer perdida); Jessie Harron (muchacha refugiada); Johnny Harron (el muchacho con el barril); Mary Hay (una bailarina); Noel Coward (el carretonero); Erich Von Stroheim (un soldado alemán).

2. *The Great Love*³. (1918)

Dirección: D. W. Griffith.

Argumento: Capitán Victor Marier (=D. W. Griffith) y Stanner E. V. Taylor.

Fotografía: Billy Bitzer.

Cámara: Karl Brown.

Montaje⁴: James E. Smith.

Títulos: D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith. Paramount Pictures / Artcraft.

³ No existen copias de este film tal y como señala Gabriel Ramírez en su texto y como hemos confirmado en nuestra estancia en el M.O.M.A. de Nueva York.

⁴ Parece ser que *The Great Love* empleaba planos rodados para *Hearts of the World*

Metraje: 7 bobinas.

Estreno: Strand, Nueva York, el 11 de agosto de 1918.

Intérpretes: Lillian Gish (Susie Broadplains); Robert Harron (Jim Young); Henry B. Walthall (Sir Robert Brighton); Gloria Hope (Jessie Lovewell); Maxfield Stanley (John Broadplains); George Fawcett (Reverendo Josephus Broadplains); Rosemary Theby (Miss Corintee); George Siegmann (Mr. Seymour); Queen Alexandra; Lilly Elsie; Lady Diana Manners; Mr. John Lavery; Bettina Stuart-Wortley; Miss Elisabeth Asquith; Violet Keppel; Condesa de Massarena; Miss Montague; Princesa de Mónaco; Lady Paget; Sir Frederick Treves; Baronesa de Rothschild; Sir Henry Stanley (ellos mismos); D. W. Griffith (Hombre que pasa).

3. Liberty Bond⁵ . (1918)

Dirección: D. W. Griffith.

Argumento: D. W. Griffith

Fotografía: Billy Bitzer.

Producción: Paramount Pictures / Artcraft.

Metraje: 1 bobinas.

Estreno: Fecha desconocida.

Intérpretes: Lillian Gish; Kate Bruce; Carol Dempster; George Fawcett.

4. The Greatest Thing in Life⁶ . (1918)

Dirección: D. W. Griffith.

⁵ De este cortometraje no se conservan copias según los archivos del M.O.M.A. de Nueva York.

⁶ De este film tampoco se conservan copias.

Argumento: Capitán Victor Marier (=D. W. Griffith), Stanner E. V. Taylor.

Fotografía: Billy Bitzer.

Cámara: Karl Brown.

Montaje: James E. Smith.

Títulos: D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith. Paramount Pictures / Artcraft.

Metraje: 7 bobinas.

Estreno: Los Angeles, California, el 16 de diciembre de 1918 y Strand, Nueva York, el 22 de diciembre de 1918.

Intérpretes: Lillian Gish (Jeanette Peret); Robert Harron (Edward Livingston); Adolphe Lestina (Leo Peret); David Butler (Mr. LeBebé); Elmo Lincoln (el soldado americano); Edward Piel (el oficial alemán); Kate Bruce (la tía de Jeanette); Peaches Jackson (Mlle. Peaches); Clarine (Claire) Seymour; Carol Dempster; Mr. Rodolfo Di Valentina (Rudolph Valentino) (bailarines).

5. A Romance of Happy Valley. (1919)

Dirección: D. W. Griffith.

Argumento: Capitán Victor Marier (=D. W. Griffith), basado en una historia de Mary Castleman.

Fotografía: Billy Bitzer.

Cámara: Karl Brown.

Montaje: James E. Smith.

Música: Arreglo realizado por Harley Hamilton.

Títulos: D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith. Paramount Pictures / Artcraft.

Metraje: en 35mm, 4912 pies; en 16mm, 1982 pies -aprox. 95 minutos a 18 fotogramas por minuto- (metraje original: 5905 pies). Copia coloreada.

Estreno: Strand, Nueva York, el 26 de enero de 1919.

Intérpretes: Lillian Gish (Jennie Timberlake); Robert Harron (John L Logan jr.); Lydia Yeaman Titus (Old Lady Smiles); George Fawcett

(John L. Logan Padre); **Kate Bruce** (la señora Logan); **George Nicholls** (padre de Jennie); **Adolphe Lestina** (Jim Darkly); **Bertram Grasby** (Judas); **Andrew Arbuckle** (el pastor); **Porter Strong** (el negro); **Frances Sparks** (Topsy); **Carol Dempster** (la joven que John encuentra en Nueva York).

6. **The Girl Who Stayed at Home**⁷ . Griffith's Short Story Series. (1919)

Dirección: D. W. Griffith.

Argumento: Stanner E. V. Taylor y D. W. Griffith a partir de una historia de Stanner E. V. Taylor.

Fotografía: Billy Bitzer.

Cámara: Karl Brown.

Montaje : James E. Smith.

Títulos: D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith. Paramount Pictures / Artcraft.

Metraje: en 35mm, 6201 pies; en 16mm, 2477 pies.

Estreno: Strand, Nueva York, el 23 de marzo de 1919.

Intérpretes: **Richard Barthelmess** (Ralph Grey); **Robert Harron** (James Grey); **Carol Dempster** (Mlle. Atoline France); **Adolphe Lestina** (Monsieur France); **Syn de Conde** (Conde de Brissac); **George Fawcett** (Edward Grey); **Kate Bruce** (la señora Grey); **Frances Parkes** (el amigo); **Edward Peil** (Turnverein Terror); **Clarine (Claire) Seymour** ("Cutie Beautiful"); **Tully Marshall -A Man-about-Town-** (viejo amigo de Marshall); **David Butler** (Johann August Kant); **The Honorable Joseph Scott** (el presidente de la comisión de reforma); **Rodolfo Di Valantina (Rudolph Valentino)** (el bailarín); **Provost Marshall General E. H. Crowder** (él mismo); **el general March** (él mismo); **el secretario de la guerra Newton Baker** (él mismo); **Milla Davenport** (una madre alemana).

⁷ Ultimo film de la serie antibélica que D. W. Griffith realizó para la Paramount.

7. Broken Blossoms⁸ . The Yellow Man and the Girl. (1919)

Dirección: D. W. Griffith.

Ayudante de dirección: Henry Carr.

Argumento: D. W. Griffith, basado en el cuento "The Chink and the Child" en *Limehouse Nights* de Thomas Burke.

Fotografía: Billy Bitzer.

Cámara: Karl Brown.

Efectos fotográficos especiales: Hendrick Sartov.

Montaje : James E. Smith, Rose Smith.

Música (sincronizada): D. W. Griffith y Louis F. Gottschalk.

Consejero técnico: Moon Kwan.

Títulos: D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith Inc. Paramount Pictures / Artcraft.

Metraje: en 35mm, 5990 pies; en 16mm, 2396 pies - aprox. 89 minutos a 18 fotogramas por segundo-. Copia coloreada.

Estreno: George M. Cohan Theater, Nueva York, el 13 de mayo de 1919.

Intérpretes: Lillian Gish (Lucy); **Richard Barthelmess** (Chen Huan); **Donald Crisp** ("Battling" Burrows); **Arthur Howard** (manager de Burrows); **Edward Peil** ("Evil Eye"); **Norman "Kid McCoy" Selby** (el boxeador); **George Béranger** (el espía); **Moy Luke Ming**.

8. True Heart Susie. Griffith's Short Story Series. (1919)

Dirección: D. W. Griffith.

Argumento: D. W. Griffith, basado en una historia de Marion Fremont.

Fotografía: Billy Bitzer.

Cámara: Karl Brown.

⁸ Film rodado entre *The Greatest Thing in Life* y *The Girl Who Stayed at Home*.

Montaje : James E. Smith.

Títulos: D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith. Paramount Pictures / Artcraft.

Metraje: en 35mm, 5602 pies; en 16mm, 2229 pies -aprox. 85 mm a 18 fotogramas por segundo-. Copia coloreada.

Estreno: Strand, Nueva York, el 1 de junio de 1919.

Intérpretes: Lillian Gish (Susie); Robert Harron (William Jenkins); Wilbur Higby (el padre de William); Loyola O'Connor (la tía de Susie); George Fawcett (el extranjero); Clarine (Claire) Seymour (Bettina Hopkins); Kate Bruce (la tía de Bettina); Carol Dempster (la amiga de Bettina); Raymond Cannon (Sporty Malone).

9. *The Fall of Babylon*⁹ . (1919)

Dirección: D. W. Griffith.

Ayudantes de dirección: Arthur Berthelon, Allan Dwan, Erich Von Stroheim, W. Christy Cabanne, W. S. Van Dyke, Tod Browning, Jack Conway, George Nicholls, Lloyd Ingraham, Mike Siebert, Monte Blue, Spec Hale, Joseph Henabery, George Hill, Victor Fleming y George Siegmann.

Supervisores: Ted Duncan y Mike Siebert.

Argumento: D. W. Griffith.

Fotografía: Billy Bitzer.

Cámara: Karl Brown.

Montaje: James E. Smith, Rose Smith, Joe Allen y D. W. Griffith.

Música (sincronizada): D. W. Griffith, Joseph Carl Breil.

Decorados: Frank "Huck" Wortman, Shorty English, Jim Newman, Walter Hall y R. Ellis Wales.

Accesorios (Atrezzo): Ralph de Lacey, Hal Sullivan.

⁹ Este film no es analizado en nuestra tesis por ser originariamente parte de *Intolerance*.

Consejero técnico decorados: Rabbin Myers, P. Dodd.

Títulos: Rabbi L. Myers, Anita Loos.

Supervisor Títulos: D. W. Griffith.

Producción y Distribución: Wark Producing Corporation.

Metraje: en 35mm, 4612 pies; en 16mm, 1844 pies -78 minutos a 45 pies por minuto. Copia coloreada.

Estreno: 21 de julio de 1919.

Intérpretes: **Constance Talmadge** (la hija de la montaña); **Elmer Clifton** (el músico); **Alfred Paget** (el príncipe Baltasar); **Seena Owen** (la princesa Atarea); **Carl Stockdale** (el rey Nabonidas de Babilonia); **Tully Marshall** (el gran sacerdote de Bel); **George Siegmann** (Ciro, el persa); **Elmo Lincoln** (el segundo sacerdote de Bel); **George Fawcett** (el juez babilónico); **Kate Bruce** (la madre); **Loyola O'Connor** (la esclava de Attarea); **James Curley** (el conductor del carruaje de Giro); **Howard Scott** (un rico hombre de Babilonia); **Alma Rubens, Ruth Darling y Margaret Mooney** (muchachas en el mercado de esposas); **Mildred Harris y Pauline Starke** (las favoritas del harem); **Winifred Westover** (la favorita de Egibi); **Grace Wilson** (la primera bailarina); **Lotta Clifton** (la segunda bailarina); **Ah Singh y Ranji Singh** (dos sacerdotes de Nergel); **Ed Burns y James Burns** (cuádrigas de los sacerdotes de Bel); **Martin Landry** (el comisario de la prisión); **Wallace Reid** (joven muerto en combate); **Charles Eagle Eye** (jefe bárbaro); **William Dark Cloud** (el jefe etíope); **Charles Van Cortlandt** (Gobyras, el lugarteniente de Giro); **Jack Cosgrove** (el jefe de eunucos); **Ruth St Denis** (la bailarina); **Sir Herbert Beerbohm Tree; Douglas Fairbanks; Owen Moore; Frank Campeau.**

10. *The Mother and the Law*¹⁰. (1919)

Dirección: D. W. Griffith.

Ayudantes de dirección: Arthur Berthelon, Allan Dwan, Erich Von Stroheim, W. Christy Cabanne, W. S. Van Dyke, Tod Browning, Jack Conway, George Nicholls, Lloyd Ingraham, Mike Siebert, Monte Blue,

¹⁰Este film no es analizado en nuestra tesis por ser originariamente parte de *Intolerance*.

Spec Hale, Joseph Henabery, George Hill, Victor Fleming y George Siegmann.

Supervisores: Ted Duncan y Mike Siebert.

Argumento: D. W. Griffith.

Fotografía: Billy Bitzer.

Cámara: Karl Brown.

Montaje: James E. Smith, Rose Smith, Joe Allen y D. W. Griffith.

Música (sincronizada): D. W. Griffith, Joseph Carl Breil.

Decorados: Frank "Huck" Wortman, Shorty English, Jim Newman, Walter Hall y R. Ellis Wales.

Accesorios (Atrezzo): Ralph de Lacey, Hal Sullivan.

Consejero técnico decorados: Rabbin Myers, P. Dodd.

Títulos: Rabbi L. Myers, Anita Loos.

Supervisor Títulos: D. W. Griffith.

Producción y Distribución: Wark Producing Corporation.

Metraje: en 35mm, 6740 pies; en 16mm, 2696 pies -112 minutos a 65 pies por minuto. Copia coloreada.

Estreno: 18 de agosto de 1919.

Intérpretes: Mae Marsh (la muchacha); Robert Harron (el muchacho); Fred A. Turner (el padre de la muchacha); Sam de Grasse (Arthur Jenkins); Vera Lewis (Mary T. Jenkins); Mary Alden, Pearl Elmore, Lucille Brown, Luray Huntley y Mrs Arthur Mackley (las cinco reformadoras); Miriam Cooper (la prostituta); Walter Long (el pandillero); Tully Marshall (una de sus amigas); Tom Wilson (el policía); Ralph Lewis (el gobernador); Lloyd Ingraham (el juez); Barney Bernard (el abogado del joven); Reverendo A. W. Mc Clure (el padre Farley); Max Davidson (el vecino); Monte Blue (el huelguista); Marguerite Marsh (la debutante); Jennie Lee (la mujer que baila con los empleados de Jenkins); Tod Browning (el dueño del carro); Edward Dillon (el detective); Clyde Hopkins (la secretaria de Jenkins); William Brown (el director de la prisión); Alberta Lee (la vecina).

11. **Scarlet Days. A Tale of the Old West. (1919)**

Dirección: D. W. Griffith.

Argumento: Stanner E. V. Taylor.

Fotografía: Billy Bitzer.

Cámara: Karl Brown.

Montaje: James E. Smith.

Títulos: D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith. Paramount Pictures / Artcraft.

Metraje: 7 bobinas. No hay información sobre metraje en pies.

Rodaje: Tuolumme County (California).

Estreno: Rivoli, Nueva York, el 10 de noviembre de 1919.

Intérpretes: **Richard Barthelmess** (Alvarez, el bandido; *The Wandering Knight*); **Carol Dempster** (Lady Fair); **Eugenie Besserer** (Rosy Nell); **Clarine (Claire) Seymour** (Chiquita; *Little Flameheart*); **Ralph Graves** (Randolph; *Sir Whiteheart*); **George Fawcett** (el sheriff); **Walter Long** (King Bagley); **Kate Bruce** (la tía); **Adolphe Lestina** (amigo de Randolph); **Rhea Haines** (Spasm Sal); **Herbert Sutch** (el segundo sheriff); **J. Wesley Varner** (un hombre de Alvarez).

12. **The Greatest Question. (1919)**

Dirección: D. W. Griffith.

Argumento: Stanner E. V. Taylor, basado en la historia de William Hale.

Fotografía: Billy Bitzer.

Montaje: James E. Smith.

Música: Arreglo musical por Albert Pesce.

Títulos: D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith. First National Pictures.

Metraje: en 35mm, 5449 pies; en 16mm, 2180 pies.

Rodaje: California, New Rochelle (Nueva York).

Estreno: Strand, Nueva York, el 28 de diciembre de 1919.

Intérpretes: Lillian Gish (Nellie Jarvis o “Little Miss Yes’m”); Robert Harron (Jimmie Hilton); Ralph Graves (John Hilton jr.); Eugenie Besserer (la señora Hilton); George Fawcett (el señor Hilton); Tom Wilson (el tío Zeke); Josephine Crowell (la señora Cain); George Nicholls (Martin Cain).

13. **The Idol Dancer**¹¹ . (1920)

Dirección: D. W. Griffith.

Argumento: Stanner E. V. Taylor, basado en la historia de Gordon Ray Young *Blood of the Coverters*.

Fotografía: Billy Bitzer.

Montaje: James E. Smith.

Producción: D. W. Griffith. First National Pictures.

Metraje: en 35mm, 6797 pies; en 16mm, 2719 pies -aprox. 85 minutos a 18 fotogramas por segundo-.

Rodaje: Fort Lauderdale, Bahamas, Mamaroneck.

Estreno: Strand, Nueva York, el 21 de marzo de 1920.

Intérpretes: Richard Barthelmess (Dan Mc Guire, el hombre en la playa; *The Beachcomber*); Clarine (Claire) Seymour (Mary “White Almond Flower”); Creighton Hale (Walter Kincaid); George Mac Quarrie (el reverendo Franklin Blythe); Kate Bruce (la señora Blythe); Porter Strong (Peter; *A Native Minister*); Florence Short (Pansy); Anders Randolph (el curioso; *The Blackbirder*); Walter James (el jefe Wando); Thomas Carr (Donald Blythe); Herbert Sutch (el viejo Thomas); Adolphe Lestina (el esclavo negro); Ben Grauer (el sirviente indígena); Walter Kolomuku (el músico indígena).

¹¹El primer título de este film fue *The Rainbow Isle*.

14. **The Love Flower**¹² . (1920)

Dirección: D. W. Griffith.

Argumento: D. W. Griffith, basado en la novela *The Black Beach* de Ralph Stock. Publicado en el semanario *Collier's Weekly*.

Fotografía: Billy Bitzer.

Montaje: James E. Smith.

Música (sincronizada): Arreglo realizado por Albert Pesce.

Títulos: D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith Inc. First National Pictures.

Distribución: United Artists Corporation.

Metraje: en 35mm, 7203 pies -aprox. 90 minutos a 80 pies por minuto-.

Rodaje: Fort Lauderdale, Bahamas, Mamaroneck.

Estreno: Strand, Nueva York, el 22 de agosto de 1920.

Intérpretes: **Richard Barthelmess** (Jerry Trevethon); **Carol Dempster** (Stella Bevan); **George Mac Quarrie** (Thomas Bevan, padre de Stella); **Anders Randolph** (Mathew Crane); **Florence Short** (la señora Bevan); **Crauford Kent** (el visitante); **Adolphe Lestina** (el viejo sirviente de Bevan); **William James** y **Jack Manning** (asistentes de Crane).

15. **Way Down East**¹³ . (1920)

Dirección: D. W. Griffith.

Dirección del segundo equipo: Elmer Clifton.

Ayudante de dirección: Herbert Sutch y Frank Walsh.

Argumento: Guión de Anthony Paul Kelly a partir de la pieza teatral de Lottie Blair Parker, dirigida en los escenarios por William A. Brady y novelada por Joseph R. Grismer.

¹²Este film fue distribuido con otros títulos: *Black Beach* y *The Gamest Girl*.

¹³*Way Down East* fue reeditado en 1931 con pista sonora y una duración reducida a 110 minutos, bajo la supervisión del propio Griffith.

Adaptación: D. W. Griffith.

Fotografía: Billy Bitzer, Hendrick Sartov y Charles Downs.

Montaje: James E. Smith, Rose Smith.

Dirección artística (Decorados): Charles O. Seessel, Clifford Pember.

Vestuario: Lady Duff Gordon, O'Kane Cromwell. **Pielés:** Otto Kahn Inc.

Música (sincronizada): Louis Silvers y William F. Peters (arreglo orquestal). Composición original para piano realizada por William Perry.

Consejero técnico: Frank Wortman.

Títulos: Victor Georg y D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith. D. W. Griffith Inc. United Artists.

Ayudante de producción: Leigh Smith.

Distribución: United Artists.

Metraje: Versión restaurada por el M.O.M.A. en 35mm, 11100 pies; versión restaurada por Karl Malkames para Paul Killiam Shows, Inc., 9413 pies. Duración versión M.O.M.A. 165 minutos a 18 fotogramas por segundo. Copia coloreada.

Rodaje: White River Junction (Vermont), Orienta Point, Mamaroneck, Farmington (Conn.).

Estreno: Middletown y Kingston, Nueva York, el 20 de agosto de 1920 y 44th Street Theatre, Nueva York, el 3 de septiembre de 1920.

Intérpretes: Lillian Gish (Anna Moore); Richard Barthelmess (David Bartlett); Mrs. David Landau (la madre de Anna); Lowell Sherman (Lennox Sanderson); Burr Mc Intosh (Squire Bartlett); Kate Bruce (Mrs. Bartlett); Mary Hay¹⁴ (Kate Brewster); Josephine Bernard (Mrs. Tremont); Mrs. Morgan Belmont (Diana Tremont); Patricia Fruen (la hermana de Diana); Florence Short (la tía excéntrica); Vivian Ogden (Martha Perkins); Porter Strong (Seth Holcomb); George Neville (Reuben Whipple); Edgar Nelson (Hi Holler); Creighton Hale (el profesor Sterling); Emily Fitzroy (Maria Poole); Herbert Sutch (figurante en escena de la boda); Norma Shearer (joven figurante en escena de la danza); Frank Walsh (Joven figurante en escena de la danza); Allan Law (primer doble de

¹⁴ Substituyó a Clarine Seymour quien falleció durante el rodaje.

Lillian Gish); **Elmer Clifton** (segundo doble de Lillian Gish); **Habitantes de Vermont** (ellos mismos).

16. **Dream Street**¹⁵ . (1921)

Dirección: D. W. Griffith.

Argumento: Roy Sinclair (=D. W. Griffith), basado en los cuentos “Gina of Chinatown” y “The Sign of the Lamp” de *Limehouse Nights* de Thomas Burke.

Fotografía: Billy Bitzer y Hendrik Sartov.

Montaje: James E. Smith y Rose Smith.

Música (sincronizada): Louis Silvers.

Consejero técnico: Frank Wortman.

Dirección artística: C. Blythe Sherwood.

Decorados: Charles M. Kirk.

Títulos: D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith. D. W. Griffith Inc. / United Artists.

Metraje: en 35mm, 9096 pies -aprox. 118 minutos a 21 fotogramas por segundo.

Rodaje: Gran Bretaña, Francia, California.

Estreno: Central Theatre, Nueva York, el 12 de abril de 1921.

Intérpretes: **Carol Dempster** (Gypsy Fair); **Ralph Graves** (James “Spike” Mc Fadden); **Tyrone Power** (el predicador de las calles); **Charles Emmett Mack** (Billy Mc Fadden); **Edward Peil** (Swan Way); **W. J. Ferguson** (el padre de Gypsy); **Porter Strong** (Samuel Jones); **George Neville** (Tom Chudder); **Charles Slattery** (el inspector de policía); **Morgan Wallace** (el violinista disfrazado).

¹⁵ El film fue distribuido paralelamente (aunque por poco tiempo) con un sistema de sincronización diseñado por Orlando Kellum y con un prólogo titulado *The Evolution of the Motion Picture* en el que aparecía el propio Griffith.

17. Orphans of the Storm¹⁶. (1921)

Dirección: D. W. Griffith.

Ayudante de dirección: Herbert Sutch.

Argumento: Palmer Jackson, basado en la adaptación del Marqués Gaston de Tolignac (=D. W. Griffith) de la pieza *The Two Orphans* de Adolphe Phillipe D'Ennery y Eugène Cormon.

Fotografía: Hendrik Sartov, Paul Allen, Joseph Ruttenberg y Billy Bitzer.

Montaje: James E. Smith, Rose Smith.

Música (sincronizada): William Frederick Peters y Louis F. Gottschalk.

Consejero técnico: Frank Wortman.

Decorados: Edward Scholl y Charles M. Kirk.

Títulos: D. W. Griffith.

Producción: D. W. Griffith. D. W. Griffith Inc. / United Artists.

Metraje: en 35mm, 11399 pies; en 16mm, 4560 pies -aprox. 160 minutos-.

Rodaje: Mamaroneck.

Estreno: Boston, el 12 de diciembre de 1921 y en el Apollo Theatre, Nueva York, el 2 de enero de 1922. (según Patrick Brion y Eileen Bowser, el 28 de diciembre de 1921 en Nueva York).

Intérpretes: Lillian Gish (Henriette Girard); Dorothy Gish (Louise Girard); Joseph Schildkraut (el caballero de Vaudrey); Frank Losee (el conde de Linières); Morgan Wallace (el marqués de Praille); Catherine Emmet (la condesa de Linières); Lucille La Verne (Madame Frochard); Sheldon Lewis (Jacques Frochard); Frank Puglia (Pierre Frochard); Creighton Hale (Picard); Monte Blue (Danton); Leslie King (Jacques-Forget-Not); Sidney Herbert (Robespierre); Lee Kohlmar (Rey Luis XVI); Adolphe Lestina (el doctor); Kate Bruce (la hermana Geneviève); Flora Finch (la campesina que muere de hambre); Louis Wolheim (el verdugo); Kenny Delmar (el caballero de Vaudrey, de niño); Herbert Sutch y D. W. Griffith (dos aristócratas libertinos); James Smith y Rose Smith (dos bailarines); Dorothy Mc Connell y Ruth Cleaver (las dos

¹⁶ El primer título del film fue *The Two Orphans*.

primas); **Leslie King** (notario); **Fay Marbe, Porter Strong y Una Merkel** (dobles de Lillian Gish).

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de carácter general.

-ALTHUSSER, Louis: "Los defectos de la economía clásica. Bosquejo del concepto de tiempo histórico" en *Para leer El capital*, Buenos Aires, s. XXI, 1969.

-ARNHEIM, Rudolf: *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984.

-AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M. & VERNET, M.: *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1985.

-BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

-BAILLY, Antoine: *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, Vigésimosexta Edición, 1963.

-BAUDRY, Jean-Louis: "Cinéma: Effects produits par l'appareil de base" en *Cinéthique*, nº 7-8, 1970.

-BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Barcelona, Rialp, 1990.

-BENET, Vicente & SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: "Vestigios de un cine que fue clásico. A modo de introducción" en *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Segunda época, nº 14, Junio 1993.

-BENHABIB, Seyla: "Feminism and Posmodernism: An Uneasy Alliance" en *Praxis International*, Vol. 11, nº 2, Julio 1991.

-BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.

- BLACK, Max: “¿Cómo significan las imágenes?” en Black, Gombrich & Hochberg: *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1983.
- BOLLNOW, O. Friedrich: *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969.
- BONITZER, Pascal: *Peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.
- BOUVERESSE, Jacques: *Wittgenstein y la estética*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1993. Introducción, traducción y notas a cargo de J. J. Marzal y S. Rubio.
- CHIARENZA, Carl: “Notes on Aesthetic Relationships between Seventeenth-Century Dutch Painting and Nineteenth-Century Photography” en *One Hundred Years of Photographic History*, Alburquerque, Van Deren Coke (ed.) & University of New Mexico Press, 1975.
- COLAIZZI, Giulia (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990.
- COMPANY, Juan Miguel: *La realidad como sospecha*, Valencia & Minneapolis, Instituto de Cine y Radiotelevisión & Hiperión, 1985.
- COMPANY, Juan Miguel & TALENS, Jenaro: “El espacio textual: tesis sobre la noción de texto” en *Cuadernos de Filología*, I, 1, Universidad de Valencia, Noviembre, 1979.
- COMOLLI, Jean-Louis: “Technique et idéologie” en *Cahiers du cinéma*, n. 229-231 y 233-236, Paris, 1971-72.
- COOK, Pam (ed.): *The Cinema Book*, London, British Film Institute, 1985.
- DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar Universidad, 1988.

- DERRIDA, Jacques: *La diseminación*, Madrid, Pirámide, 1978.
- DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- DESLANDES, Jacques: *Histoire comparée du cinéma*, Vol. I, Bruselas, Casterman, 1966.
- DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- DUQUE, Félix: *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 1986.
- DURKHEIM, Emile: *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza, 1993.
- ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1968.
- ECO, Umberto: *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1984.
- ECO, Umberto: "La innovación en el serial" en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988.
- ECO, Umberto: *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1974.
- ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1978.
- ENGELS, Friedrich: *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, Madrid, Fundamentos, 1970.
- ERLICH, Viktor: *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

- FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía*, 4 Vol., Madrid, Alianza, 1979.
- FONTCUBERTA, Joan: *Estética fotográfica. Selección de textos*, Barcelona, Blume, 1984.
- FOSTER, Hal (ed.): *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.
- FOUCAULT, Michel: *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 1988.
- FOUCAULT, Michel: *Raymond Roussel*, México, Siglo XXI, 1973.
- FRANCASTEL, Pierre: *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1975.
- FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1975.
- FREUD, Sigmund: "Lo siniestro" en *Obras completas*, Vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.
- FREUD, Sigmund: "Más allá del principio del placer" en *Obras completas*, Vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.
- FRYE, Northrop: *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957.
- FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke: *Politics and Film*, New York, Praeger Publishers, 1971, 1971.
- GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- GALASSI, Peter: *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1981.

- GARDINER, Patrick: *La naturaleza de la explicación histórica*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- GARRONI, Emilio: *Proyecto de semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GENETTE, Gérard: *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GOMBRICH, Ernst: *Arte e Ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- GOMBRICH, Ernst: *El sentido de orden*, Madrid, Alianza, 1980.
- GOMBRICH, Ernst: *Historia del arte*, Madrid, Alianza Forma, 1979.
- GOMBRICH, Ernst: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- GOMERY, Douglas: *El sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1992.
- GOMERY, Douglas: *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1992.
- GONZALEZ REQUENA, Jesús: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1988.
- GONZALEZ REQUENA, Jesús: “¿Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto?” en *Eutopías*, Vol. 2, nº 1, Invierno 1986.
- GONZALEZ REQUENA, Jesús: *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal, 1989.

- GREIMASS, A. J.: “Contribución a la teoría de la interpretación del relato mítico” en *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973.
- GUBERN, Román: *Historia del cine*, Barcelona, Danae, 1969.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. II, Madrid, Guadarrama, 1957.
- HEIDEGGER, Martin: *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- JACOBS, Lewis: *La azarosa historia del cine americano*, 2 Vol., Barcelona, Lumen, 1971. (ed. orig. 1939)
- JAKOBSON, Roman: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta Agostini, 1985.
- JAMESON, Frederic: “Posmodernismo y sociedad de consumo” en *La posmodernidad*, Barcelona, H. Foster (ed.) & Kairós, 1985.
- JAUSS, Hans R.: *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.
- KOSZARSKI, Richard: *Erich Von Stroheim y Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1993.
- KUYPER, Eric de: “Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix” en *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, nº 1 y nº 2, La cinémathèque française, Editions Yellow Now, mayo-noviembre 1992.
- LACAN, Jacques: “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos*, Vol. I, México, s. XXI, 1984.

-LACAN, Jacques: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

-LAKATOS, Imre: *La crítica y el desarrollo del conocimiento*, Barcelona, Grijalbo, 1975.

-LANGER, Susan: *Sentimiento y forma*, México, Universidad Autónoma de México, 1957.

-LEVI-STRAUSS, Claude: "El análisis estructural del mito" en *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1987.

-LEVI-STRAUSS, Claude: *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido: Introducción a una ciencia de la mitología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

-LEVI-STRAUSS, Claude: *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 1987.

-LEVI-STRAUSS, Claude & PROPP, Vladimir: *Polémica*, Madrid, Fundamentos, 1982.

-LOPEZ-PUMAREJO, Tomás: *Aproximación a la telenovela*, Madrid, Cátedra, 1987.

-LOTMAN, Yuri: *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

-LOTMAN, Yuri: *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

-LYOTARD, Jean François: *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.

-MARCHAN, Simón: *La estética en la cultura moderna (De la Ilustración a la crisis del estructuralismo)*, Barcelona, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1982.

-MARZAL, Jose Javier & RUBIO, Salvador & CORTES-MUÑOZ, Guillem: "La serie televisiva desde la noción de esquema-familia (*Hotel, Falcon Crest y Hill Street Blues*)" en *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

-MARZAL, Jose Javier & RUBIO, Salvador: "Sobre el encadenamiento de los planos y la creación de espacio en *Das Kabinett des Doktor Caligari*" en *Imatge. Butlletí de l'Aula de Cinema*, Valencia, Universitat de València, 1986.

-METZ, Christian: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.

-METZ, Christian: *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

-MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine. Las estructuras*, Vol. 1, Madrid, s. XXI, 1978.

-MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine. Las formas*, Vol. 2, Madrid, s. XXI, 1978.

-MITRY, Jean: *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.

-MOLES, Abraham: *El kitsch. El arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós, 1990.

-MONNEROT, J.: *Les lois du tragique*, Paris, P. U. F., 1969.

-MONSACRE, Hélène: *Les larmes d'Achilles. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, Editions Albin Michel, 1984.

-MORDDEN, Ethan: *Los estudios de Hollywood*, Barcelona, Ultramar, 1988.

- MUKAROVSKY, Jan: *Norma y función en arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- NICHOLSON, Linda J. (ed.): "Introduction" en *Feminism / Postmodernism*, New York & London, Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1990.
- PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.
- PERETTI, Cristina de: *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- PLATON: *La república*, Madrid, Gredos, 1980.
- POPPER, Karl: *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Alianza, 1981.
- REISZ, Karel: *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1966.
- RICOEUR, Paul: *Freud and Philosophy*, New Haven, Yale University Press, 1970.
- SADOUL, Georges: *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949.
- SADOUL, Georges: *Histoire générale du cinéma*, Vol. 4, Paris, Denoël, 1973.
- SALVADOR, Vicent: *El gest poètic. Cap a una teoria del poema*, València, Institut de Filologia Valenciana & Institut de Cinema i Ràdio-Televisió, 1984.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: "Posmodernidad y relato: el trayecto electrónico" en *Telos*, nº 16, Diciembre-Febrero 1988-89.

- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago: *Diccionario etimológico latino-español*, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1985.
- SILVERMAN, Kaja: *The Subject of Semiotics*, Nueva York, Oxford University Press, 1983.
- SOMVILLE, Pierre: *Essai sur la poétique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1975.
- TALENS, Jenaro: "Documentalidad vs. Ficcionalidad" en *Revista de Occidente*, nº 53, 1985.
- TODOROV, Tzvetan: *Mikhail Bakhtin: le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- TRIAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988.
- VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- VATTIMO, G. et al.: *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- VILAR, Pierre: *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*, Barcelona, Crítica, 1980.
- VON WRIGHT, Georg Henrik: *Explicación y comprensión*, Madrid, Alianza, 1979.

-VV.AA.: *Historia universal del cine*, Vol. I, Barcelona, Planeta, 1990.

-VV.AA.: *La familia*, Madrid, Península, 1970.

-WEBER, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1969.

-WRIGHT, Georg Henrik von: *Explicación y comprensión*, Madrid, Alianza Universidad, 1979.

-ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987.

2. Sobre la narración y el film clásico¹.

-ALLEN, Robert & GOMERY, Douglas: *Film Theory: Theory and Practice*, New York, Alfred A. Knopf, 1985.

-ALTMAN, Rick: "Dickens, Griffith, and the Film Theory Today" en *Classical Hollywood Narrative*, Darham & London, Jane Gaines (ed.) & Duke University Press, 1992.

-AUMONT, J. & MARIE, M.: *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1989. Hay traducción castellana con el título *El análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990.

-AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M. & VERNET, M.: *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1984.

-BARON, Anne-Marie: *Balzac cinéaste*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

-BARTHES, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

-BARTHES, Roland: "Introducción al análisis estructural de los relatos" en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

-BAXTER, Peter: "On the History and Ideology of Film Lighting" en *Screen*, Vol. 16, nº 3, Otoño 1975.

-BELLOUR, Raymond (ed.): *Le cinéma américain. Analyse de films*, 2 Vol., Paris, Flammarion, 1980.

¹Incluimos en esta sección bibliográfica, no sólo los estudios específicos sobre el film clásico, sino también un buen número de textos que tratan los problemas de la narración en cine y también en literatura, dos tradiciones académicas que han de considerarse como convergentes.

- BENET, Vicente: *El tiempo de la narración clásica: Los films de gangsters de Warner Bros (1930-1932)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.
- BERGALA, Alain: *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Paris, Ligue Française de l'enseignement fragmentaire et de l'éducation permanente, 1977.
- BROWNLOW, Bruce: "Silent Films -What Was the Right Speed?" en *Early Cinema. Space-Frame-Narrative*, London, T. Elsaesser / A. Barker & British Film Institute, 1990.
- BORDWELL, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989.
- BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1986.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J. & THOMPSON, K.: *The Classical Hollywood Cinema*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985.
- BORDWELL, D. & THOMPSON, K.: *Film Art. An Introduction*, London, MacGraw-Hill, 1990.
- BORDWELL, D. & THOMPSON, K.: "Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema" en *Wide Angle*, Vol. 5, nº 3, 1983.
- BOWSER, Eileen: "Toward Narrative, 1907: The Mill Girl" en *Film Before Griffith*, Los Angeles / London, The University of California Press, 1983.
- BRANIGAN, E. R.: "Formal Permutations of the Point-of-View Shot" en *Screen*, Vol. 16, nº 3, 1975.

- BRANIGAN, E. R.: *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration in Classical Film*, Amsterdam, Mouton, 1984.
- BROOKS, Peter: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York, Random House, 1984.
- BRUNETTA, Gian Piero: *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BURCH, Noël: "Correction Please or How We got into Pictures". Folleto de presentación del film del mismo autor. Art Council of Great Britain, 1979.
- BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BURCH, Noël: *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, 1985.
- BURCH, Noël: *Life to Those Shadows*, Londres, British Film Institute Publications, 1990.
- BURCH, Noël: "Narrative / Diegesis -Thresholds, Limits" en *Screen*, Vol. 23, nº 2, Julio-Agosto 1982.
- BURCH, Noël: "Passion, poursuite: la linéarisation" en *Communications*, nº 38, Paris, Seuil, Septiembre 1983.
- BURCH, Noël: "Porter o la ambivalencia" en *Cuadernos de cine*, nº 2, Valencia, 1982.
- BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.
- BURCH, Noël: "Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach" en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, P. Rosen (ed.) & Columbia University Press, 1986.

- CAMPA, C. & SANCHEZ-BIOSCA, V.: "Narratividad clásica y poética de la modernidad" en *Contracampo*, nº 36, Madrid, Verano 1984.
- CAMPBELL, Joseph: *El Héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CASETTI, Francesco: *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra, 1989.
- CASETTI, F. & DI CHIO, F.: *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.
- CAUGHIE, John (ed.): *Theories of Authorship*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981.
- CAVE, Terence: *Recognitions*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- CHATEAU, Dominique: "Diégèse et énonciation" en *Communications*, nº 38, Paris, Seuil, Septiembre 1983.
- CHATMAN, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990.
- CHATMAN, Seymour: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHATMAN, Seymour: "How do we Establish New Codes of Verisimilitude?" *The Sign in Music and Literature*, Austin, W. Steiner (ed.) & University of Texas Press, 1981.

-CHERCHI, P. & CODELLI, L. (eds.): *Sulla Via de Hollywood:1911-1920*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'immagine, 1988.

-CHEVREL, Yves: *Le naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

-CIMENT, Michel: *Les conquérants d'un nouveau monde: Essais sur le cinéma américain*, Paris, Gallimard, 1981.

-COMOLLI, Jean-Louis: "Technique et Idéologie. Caméra, perspective et profondeur de champ" en *Cahiers du cinéma*, nº 229, 230, 231, 233, 234-235 y 236, 1971-1972.

-COMPANY, Juan Miguel: "Dialécticas de lo mismo" en *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de Generalitat Valenciana, 1989.

-COMPANY, Juan Miguel: "El espacio de la representación" en *Contracampo*, nº 9, Madrid, Febrero 1980.

-COMPANY, Juan Miguel: *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987.

-COMPANY, Juan Miguel: "La mirada del tiempo (Modos de ver en el cine primitivo)" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 2, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

-COMPANY, Juan Miguel: "Mirada / Punto de vista / Representación" en *Eutopías*, Vol. 1, nº 1-2, Valencia, Institute of Ideologies & Literature / Instituto de Cine y Radio-Televisión / Hiperión, 1985.

-COMPANY, Juan Miguel: "Una escritura de la persuasión" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 5, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

- COMPANY, J. M. / MARZAL, J. J. & RUBIO, S.: "Blasco Ibañez y el cine" en *Historia del cine Valenciano*, Fascículo nº 3, Valencia, Diario Levante, Marzo 1991.
- COMPANY, J. M. & SANCHEZ-BIOSCA, V.: "Una escritura del tiempo" en *Contracampo*, nº 40-41, Valencia, Invierno 1986.
- COOK, D.: *A History of Narrative Film*, London, W. Norton & Co., 1981.
- CORTES-MUÑOZ, G. / MARZAL, J. J. / RUBIO, S.: "La serie televisiva desde la noción de esquema-familia" en *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.
- DE CORDOVA, Richard: "The Emergence of the Star System in America" en *Wide Angle*, Vol. 6, nº 4, Invierno 1984.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1984.
- ELSAESSER, Thomas & BARKER, Adam: *Early Cinema. Space-Frame-Narrative*, London, British Film Institute, 1990.
- ELSAESSER, Thomas (ed.): "General Introduction. Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology" en *Early Cinema. Space-Frame-Narrative*, London, British Film Institute, 1990.
- FAUVRE, Jean: *Le miroir de sorcière*, Paris, Jose Corti, 1992.
- FELL, John: *El filme y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Ediciones TresTiempos, 1977.
- FELL, John: *Film Before Griffith*, Berkeley, Los Angeles, The University of California Press, 1983.

-FURHAMMAR, L. & ISAKSSON, F.: *Politics and Film*, New York, Praeger Publishers, 1971.

-GAUDREULT, André: *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

-GAUDREULT, André: "Les détours du récit filmique: Sur la naissance du montage parallèle" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 29, Perpignan, Invierno 1979.

-GAUDREULT, André: "'Theatralité' et 'Narrativité' dans l'oeuvre de Georges Méliès" en *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1984.

-GENETTE, Gérard: "Discours du récit" en *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

-GENETTE, Gérard: "Fronteras del relato" en *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, 1982.

-GOMERY, Douglas: *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1992.

-GONZALEZ REQUENA, Jesús: "Desplazando la mirada: Hitchcock vs. Griffith" en *Contracampo*, nº 38, Madrid, 1988.

-GONZALEZ REQUENA, Jesús: "En los límites del cine clásico: La escritura de Douglas Sirk" en *Eutopías*, Vol. I, nº 1-2, Valencia, Institute of Ideologies & Literature / Instituto de Cine y Radio-Televisión & Hiperión, 1985.

-GONZALEZ REQUENA, Jesús: "Enunciación, punto de vista, sujeto" en *Contracampo*, nº 42, Valencia, Verano-Otoño 1987.

-GONZALEZ REQUENA, Jesús: "Espejos" en *Contracampo*, nº 6, Madrid, Octubre-Noviembre, 1979.

-GONZALEZ REQUENA, Jesús: "Identificación y suspense a la luz del psicoanálisis" en *Contracampo*, nº 32, Madrid, 1983.

-GONZALEZ REQUENA, Jesús: "La fotografía, el cine, lo siniestro" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 8, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Diciembre 1990 / Febrero 1991.

-GUBERN, Román: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974.

-GUBERN, Román: "Orígenes, tanteos, lecturas y engaños" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 2, Valencia, Filmoteca de la Generalidad Valenciana, 1989.

-GUNNING, Tom: "An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film" en *Film Before Griffith*, Los Angeles & London, J. Fell (ed.) & The University of California Press, 1983.

-GUNNING, Tom: "'Primitive' Cinema. A Frame-up? Or The Trick's on Us" en *Early Cinema. Space-Frame-Narrative*, London, T. Elsaesser / A. Barker & British Film Institute, 1990.

-GUNNING, Tom: "The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" en *Wide Angle*, Vol. 8, nº 3 y 4, 1986.

-GUNNING, Tom: "Under the Sign of the Scorpion; or, Interpretation where is thy sting?" en *Semiotica* 92- 1/2, 1992, p. 107-119.

-HEATH, Stephen: "On Screen, in Frame: Film and Ideology" en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 1, nº 3, Agosto 1976.

-JACOBS, Lea: "David Belasco, Cecil B. DeMille et l'éclairage `à la Lasky'" en *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, nº 2, Paris, La Cinémathèque Française, Editions Yellow Now, Noviembre 1992.

-JOST, François: *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

-KEPLEY, Vance: "Spatial Articulation in the Classical Cinema" en *Wide Angle*, Vol. 5, nº 3, 1983.

-KERR, Paul (ed.): *The Hollywood Film Industry*, London / New York, Routledge & Kegan Paul / British Film Institute, 1986.

-MARZAL, Jose Javier / RUBIO, Salvador: "El modelo de representación institucional cinematográfico a la luz de los melodramas griffithianos de 1918-1921". Comunicación presentada en el IX *Congrés de Filosofia al P. V.*, abril 1992.

-OUDART, Jean-Pierre: "La suture" en *Cahiers du cinéma*, nº 211 y 212, Abril-Mayo 1969.

-PALAO ERRANDO, Jose Antonio: "De la reversibilidad de la muerte: catálisis, aleatoriedad y ausencia de fin en la telenovela" en *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

-PEÑA-ARDID, Carmen: *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.

-PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974.

-PROSPER, José: *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo C.E.U., 1991.

- RABIGER, Michael: *Dirección de documentales*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión (I.O.R.T.V.), 1987.
- REISZ, Karl: *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1960.
- RICOEUR, Paul: *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad, 1987.
- RICOEUR, Paul: *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad, 1987.
- SALT, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*, London, Starword, 1983.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: "El dispositivo descubierto" en *Contracampo*, nº 42, Valencia, Verano-Otoño 1987.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: "Montaje del espacio / Espacio del montaje" en *Eutopías*, Vol. I, nº 1-2, Valencia, Institute of Ideologies & Literature / Instituto de Cine y Radio-Television & Hiperión, 1985.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Sombras de Weimar*, Madrid, Verdoux, 1990.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.
- SOLER, Elena S.: "El retorno de lo mismo: Falcon Crest y la disgregación del relato" en *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.
- STAIGER, Janet: "Combination and Litigation. Structures of US Film Distribution, 1896-1917" en *Early Cinema. Space-Frame-Narrative*, London, T. Elsaesser / A. Barker & British Film Institute, 1990.

-STEMPEL, Tom: *Framework. A History of Screenwriting in the American Film*, New York, The Continuum Publishing Company, 1988.

-STERNBERG, Meir: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore / London, The John Hopkins University Press, 1978.

-THOMPSON, Kristin: "Los límites de la experimentación en Hollywood" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 14, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, junio 1993.

-THOMPSON, Kristin: "The Concept of Cinematic Excess" en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Philip Rosen (ed.) & Columbia University Press, 1986.

-TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

-TODOROV, Tzvetan: *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

-TURIM, Maureen: *Flashbacks in Film. Memory & History*, New York & London, Routledge, 1989.

-URRUTIA, Jorge (ed.): *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

-ZUNZUNEGUI, Santos: "¿Qué punto de vista?" en *Contracampo*, nº 42, Valencia, Verano-Otoño 1987.

3. Sobre el melodrama cinematográfico en cine y literatura¹.

-ABET, André: "Tout ce que le ciel permet" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

-AFFRON, Charles: *Cinema and Sentiment*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

-AFFRON, Charles: *Star Acting: Gish, Garbo, Davis*, New York, Dutton, 1977.

-ALLEN, Robert: *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill / London, University of North Carolina Press, 1985.

-AMENGUAL, Barthélémy: "Propos pédants sur le mélodrame d'hier et le faux mélo d'aujourd'hui" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

-ANG, Ien: *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London / New York, Methuen, 1985.

-ARLEN, Michael: "On Giving the Devil His Due" en *The Camera Age. Essays on Television*, New York, Straus & Giroux, 1981.

-APIA, Adriano: "Matarazzo et le mélodrame" en *Les cahiers de la*

¹En este apartado recogemos toda la bibliografía que hemos encontrado sobre el melodrama en cine y literatura. Si bien lo que nos interesa es el melodrama cinematográfico, es cierto que la mayoría de textos que conocemos parten de estudios literarios. Dada la práctica inexistencia de estudios concretos centrados en los melodramas de Griffith, nos hemos visto obligados a recoger información relativa a otros directores, con la esperanza de poder tomar ideas y conceptos aplicables a nuestro autor.

cinémathèque, nº 28, Toulouse, 1979.

-BALDIZZONE, José: "Le calvaire d'une courtisane ou le mélo mis à nu" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

-BALDIZZONE, José: "Mensonges: un mélo libéré?" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

-BALIO, Tino: "The Woman's Film as a Production Trend During the 1930s". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.

-BARGAINNIER, Earl: "Melodrama as Formula" en *Journal of Popular Culture*, Vol. 9, nº 3, Invierno 1975.

-BASINGER, Jeanine: "When Women Wept" en *American Film*, nº 2, Septiembre 1977.

-BELTON, John: "Classical Style, Melodrama, and the Cinema of Excess: Griffith and Borzage" en *Cinema Stylists*, Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press, 1983.

-BELTON, John: "Souls made Great By Adversity" en *Focus*, nº 9, 1973.

-BERGSTROM, Janet: "Enunciation and Sexual Difference" en *Camera Obscura*, nº 3 y 4, 1979.

-BERMEL, Albert: "Where Melodrama Meets Farce" en *Melodrama*, New York, New York Literary Forum, 1980.

-BEYLIE, Claude: "Guirlande pour le mélo" en *Les cahiers de la*

cinémathèque, n° 28, Toulouse, 1979.

-BEYLIE, Claude: "Le mélodrame, splendeur du faux" en *Cinéma 71*, n° 161, Paris, décembre 1971.

-BEYLIE, Claude: "Propositions pour le mélo" en *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 28, Toulouse, 1979.

-BEYLIE, Claude & TESSIER, Max: "Mélo, mon bon souci" en *Cinéma 71*, n° 161, Paris, décembre 1971.

-BLEYS, Jean-Pierre: "John Cromwell ou la mélodie du mélodrame" en *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 28, Toulouse, 1979.

-BOOTH, Michael: *English Melodrama*, London, Herbert Jenkins, 1965.

-BORDE, Raymond: "Pourquoi le mélo" en *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 4, Toulouse, 1971.

-BOURGET, Jean-Loup: "Aspects du mélodrama américain" en *Positif*, n° 131, octobre 1971.

-BOURGET, Jean-Loup: "Au ciel j'irai la voir un jour" en *Positif*, n° 183-184, 1976.

-BOURGET, Jean-Loup: "Faces of the American Melodrama: Joan Crawford" en *Film Reader*, n° 3, febrero 1978.

-BOURGET, Jean-Loup: "Griffith, Welles et le mélodrame" en *Positif*, n° 265, 1983.

- BOURGET, Jean-Loup: *Le mélodrama hollywoodien*, Paris, Stock / Cinéma, 1985.
- BOURGET, Jean-Loup: "Sirk and the Critics" en *Bright Lights*, nº 6, Invierno 1977/78.
- BOYD-BOWMAN, Susan: "Heavy Breathing in Shropshire: The Re-Release of *Gone to Earth* " en *Screen*, Vol. 27, nº 6, Noviembre-Diciembre 1986.
- BRAUN, Eric: "A Decade of Gainsborough Melodrama: 1942-50" en *Films*, Vol. 4, nº 3, Marzo 1984 y Vol. 4, nº 4, Abril 1984.
- BRETEQUE, François de la: "*Nuit de Décembre* et la structure du double dans le mélodrame" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.
- BREWSTER, Ben: "A Scene at the Movies" en *Screen*, Vol. 23, nº 2, Julio-Agosto 1982.
- BREWSTER, B. & JACOBS, L.: "Moving Pictures and Theatrical Tableaux". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.
- BROOKS, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven & London, Yale University Press, 1976.
- BROOKS, Peter: "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame" en *Poétique*, nº19, 1974.

- BURGOYNE, Robert: "Narrative and Sexual Excess" en *October* 21, Verano 1982.
- BURZLAFF, Werner: "*Le lac aux chimères. Le film et ses sources*" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.
- CADARS, Pierre: "L'enfer aux rideaux de soie" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.
- CAMPARI, Roberta: "Vidor, Sirk, Minnelli" en *Cinema & Cinema*, Anno 10, nº 37, Octubre-Diciembre 1983.
- CARROLL, Noël: "The Moral Ecology of Melodrama: The Family Plot and *Magnificent Obsession*" en *Melodrama*, New York, New York Literary Forum, 1980.
- CITTI, Pierre: "Le drame au Grand-Guignol des origines à 1914" en *Europe. Revue littéraire*, nº 703-704, Noviembre-Diciembre 1987.
- COMPANY, Juan Miguel: "Dulces prendas por mi mal halladas" en *Acerca del melodrama*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.
- COMPANY, Juan Miguel / SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: "Una escritura del tiempo" en *Contracampo*, nº 40 / 41,
- COOK, Pam (ed.): "Melodrama" en *The Cinema Book*, New York, Pantheon Books, 1986.
- COWIE, Elisabeth: "Putting into the Picture Melodrama's Mise en scène". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.

- CREED, Barbara: "The Position of Women in Hollywood Melodrama" en *Australian Journal of Screen Theory*, nº 4, 1978.
- CROW, Bryan: "The Cinematic and the Melodramatic in *A Woman of Affairs*" en *Wide Angle*, Vol. 4, nº 2, 1980.
- CUBITT, Sean: "Cancelling Popular Culture" en *Screen*, Vol. 27, nº 6, Noviembre-Diciembre 1986.
- CUNNINGHAM, Stuart: "Stock, Schock and Schlock" en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, nº 4, Otoño 1981.
- CUNNINGHAM, Stuart: "The `Force-Field´ of Melodrama" en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 9, nº 2, 1984.
- DAKOVIC, Devena: "Metamelodrama: Europe and America (A Comparative Study)". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.
- DAVIES, Robertson: *The Mirror of Nature*, Toronto, University of Toronto Press, 1982.
- DE CORDOVA, Richard: "A Case of Mistaken Legitimacy: Class and Generational Difference in Three Family Melodramas" en *Home Is Where the Heart Is*, C. Gledhill ed. & British Film Institute, 1987.
- DE LAURETIS, Teresa: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.
- DELON, Michel: "Le décor médiéval chez Loaisel de Tréogate" en *Europe. Revue littéraire*, nº 703-704, Noviembre-Diciembre 1987.

-DENIS, Andrée: "Le mélodrama, véhicule de l'influence dramatique allemande (1798-1820)

-DISHER, Wilson: *Blood and Thunder: Mid-Victorian Melodrama and Its Origins*, London, F. Muller, 1949.

-DOANE, Mary Ann: "Caught and Rebecca : The Inscription of Feminity as Absence" en *Enclitic*, Vol. 5, nº 2, Otoño 1981 y Vol. 6, nº 1, Primavera 1982.

-DOANE, Mary Ann: *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

-DOANE, Mary Ann: "The 'Woman's Film': Possession and Address" en *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, Los Angeles, M. A. Doane, P. Mellencamp, L. Williams eds. & AFI Monograph Series, 1983.

-DOANE, M.; MELLENCAMP, P. & WILLIAMS, L.: "Introduction" en *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, Los Angeles, M. A. Doane, P. Mellencamp, L. Williams eds. & AFI Monograph Series, 1983.

-DURGNAT, R. E.: "Ways of Melodrama" en *Sight and Sound*, Vol. 21, nº 1, Agosto-Septiembre 1951.

-ECKERT, Charles W.: "The Anatomy of a Proletarian Film: Warner's *Marked Woman*" en *Film Quarterly*, Vol. 27, nº 2, Invierno 1973/74.

-EHRENSTEIN, David: "Melodrama and the New Woman" en *Film Comment*, Vol. 14, nº 5, Septiembre-October, 1978.

-EL NOUTY, Nassan: *Théâtre et pré-cinéma: essai sur la problématique du spectacle au XIX siècle*, Paris, Nizet, 1978.

-ELSAESSER, Thomas: "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, University of Texas & B. K. Grant, 1986.

-ELSAESSER, Thomas: "Vincente Minnelli" en *Home Is Where the Heart Is*, London, C. Gledhill ed. & British Film Institute, 1987.

-EVERSON, William: *Love in the Film*, Secanens, New Jersey, Citadel Press, 1979.

-EYQUEM, Olivier: "Un mélo familial des années cinquante: *There's Always Tomorrow* de Douglas Sirk" en *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 28, Toulouse, 1979.

-EYQUEM, Olivier: "Un retour du mélodrame américain" en *Positif*, n° 228, 229 y 230, 1980.

-FELL, John: "Disolvencias con luz de gas" en *El filme y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1977.

-FELL, John: "Melodrama, the Movies, and Genre" en *Melodrama*, New York, D. Gerould (ed.) & New York Literary Forum, 1980.

-FELL, John: "Melogenre" en *North Dakota Quarterly*, Vol. 51, n° 3, Verano 1983.

-FELL, John: "Motive, Mischief and Melodrama: The State of Film Narrative in 1907" en *Film Before Griffith*, Los Angeles & London, J. Fell

(ed.) & The University of California Press, 1983.

-FERNANDEZ, Enrique: "Added Attraction `Witnesses always everywhere´. The Rhetorical Strategies of `Memories of Underdevelopment´" en *Wide Angle*, Vol. 4, nº 2, 1980.

-FEUER, Jane: "Melodrama, Serial Form and Television Today" en *Screen*, Vol. 27, nº 6, Noviembre-Diciembre 1986.

-FIELDLER, Leslie: "Via col vento : applausi e lacrime" en *Cinema & Cinema*, Anno 10, nº 37, Octubre-Diciembre 1983.

-FINCH, Mark: "Sex and Address in *Dinasty* " en *Screen*, Vol. 27, nº 6, Noviembre-Diciembre 1986.

-FINK, Guido: "Gli occhi degli angeli" en *Cinema & Cinema*, Anno 10, nº 37, Octubre-Diciembre 1983.

-FISHBEIN, Leslie: "The Demise of the Cult of True Womanhood in Early American Film, 1900-1930" en *Journal of Popular Film and TV*, Vol. 12, nº 2,

-FLINN, Carol: "The `Problem´ of Femininity in Theories of Film Music" en *Screen*, Vol. 27, nº 6, Noviembre-Diciembre 1986.

-FLITTERMAN, Sandy: "Guest in the House. Rupture and Reconstitution of the Bourgeois Nuclear Family" en *Wide Angle*, Vol. 4, nº 2, 1980.

-FLITTERMAN, Sandy: "Woman, Desire and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema" en *Theories of Autorialship*, London, J. Caughie (ed.), Routledge & Kegan Paul / British Film Institute, 1981.

-FRANTZ, Pierre: "Naissance d'un public" en *Europe. Revue littéraire*, nº 703-704, Noviembre-Diciembre 1987.

-FRENKEL, Lise: "Autour du festival de Bondy" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

-FRYE, Northrop: *The Secular Scripture*, New York, Routledge, 1976.

-GEROULD, Daniel: "Russian Formalist Theories of Melodrama" en *Journal of American Culture*, Vol. 1, nº 1, Primavera 1978.

-GLEDHILL, Christine (ed.): "The Melodramatic Field: An Investigation" en *Home Is Where the Heart Is*, London, British Film Institute, 1987.

-GOIMARD, Jacques: "Le mélo, de l'image au concept" en *Europe. Revue littéraire*, nº 703-704, Noviembre-Diciembre 1987.

-GOIMARD, Jacques: "Le mot et la chose" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

-GONZALEZ REQUENA, Jesús: "Escenografía de la herida" en *Acerca del melodrama*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.

-GONZALEZ REQUENA, Jesús: "Espejos" en *Contracampo*, nº 6, Madrid, Octubre-Noviembre 1979.

-GONZALEZ REQUENA, Jesús: "Identificación y suspense a la luz del psicoanálisis" en *Contracampo*, nº 32, 1983.

-GONZALEZ REQUENA, Jesús: *La metáfora del espejo*, Valencia &

Madrid, Instituto de Cine y Radio-Televisión & Hiperión, 1986.

-GREENE, Naomi: "Coppola, Cimino: The Operatics of History" en *Film Quarterly*, Vol. 38, nº 2, Invierno 1984/85.

-GRIMSTEAD, David: *Melodrama Unveiled: Theater and Culture 1800-1850*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

-GUBERN, Román: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1973.

-GUNNING, Tom: "The Horror of Opacity: The Melodrama of Sensation in the Plays of André de Lorde". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.

-HAGAN, John: "Cinema and the Romantic Tradition" en *Film Before Griffith*, Los Angeles & London, John Fell (ed.) & The University of California Press, 1983.

-HARPER, Sue: "Historical Pleasures: Gainborough Costume Melodrama" en *Home Is Where the Heart Is*, London, C. Gledhill (ed.) & British Film Institute, 1987.

-HASKELL, Molly: "The Woman's Film" en *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Baltimore, Penguin, 1974.

-HEATH, S.; NOWELL-SMITH, G.: "A Note on 'Family Romance'" en *Screen*, Vol. 18, nº 2, Verano 1977.

-HEILMAN, Robert: *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle, University of Washington Press, 1968.

- HENRY, Michael: "Le Fra Angelico du mélodrame" en *Positif*, nº 183-184, 1976.
- HIGSON, Andrew & VINCENDEAU, Ginette: "Introduction" en *Screen*, Vol. 27, nº 6, Noviembre-Diciembre 1986.
- HORRIGAN, Bill: "An Afterword Note to Jean-Loup Bourget's Article" en *Film Reader*, nº 3, Febrero 1978.
- JACOBS, Lea: "Censorship and the Fallen Woman Cycle" en *Home Is Where the Heart Is*, London, C. Gledhill (ed.) & British Film Institute, 1987.
- KAPLAN, E. Ann: "The Case of the Missing Mother: Maternal Issues in Vidor's *Stella Dallas*" en *Heresies*, nº 16, 1983.
- KAPLAN, E. Ann: "Mothering, Feminism and Representation. The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-1940" en *Home Is Where the Heart Is*, London, C. Gledhill (ed.) & British Film Institute, 1987.
- KAPLAN, E. Ann: *Women and Film. Both Sides of the Camera*, New York and London, Methuen, 1983.
- KAPLAN, E. Ann: *Women in Film Noir*, London, British Institute, 1978.
- KAUFFMANN, Stanley: "Melodrama and Farce: A Note on a Fusion in Film" en *Melodrama*, New York, D. Gerould (ed.) & New York Literary Forum, 1980.
- KLEINHANS, Chuck: "Notes on Melodrama and the Family under Capitalism" en *Film Reader*, nº 3, Febrero 1978.

-KLINGER, Barbara: “‘Cinema/Ideology/Criticism’ Revisited: The Progressive Text” en *Screen*, Vol. 25, n° 1, Enero-Febrero 1984.

-KRAKOVITCH, Odile: “Robert Macaire ou la grande peur des censeurs” en *Europe. Revue littéraire*, n° 703-704, Noviembre-Diciembre 1987.

-KRISTEVA, Julia: *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

-KRÜTNIK, Frank: “The Shanghai Gesture. The Exotic and the Melodrama” en *Wide Angle*, Vol. 4, n° 2, 1980.

-KUHN, Annette: *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.

-KUHN, Annette: “Women’s Genres” en *Screen*, Vol. 25, n° 1, Enero-Febrero 1984.

-LACAN, Jacques: “L’essence de la tragédie” en *L’éthique de la psychoanalyse, Séminaire VII*, Barcelona, Paidós, 1980.

-LANG, Robert: *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*, New Jersey, Princeton University Press, 1989.

-LAPLACE, Maria: “Producing and Consuming the Woman’s Film: Discursive Struggle in *Now Voyager*” en *Home Is Where the Heart Is*, London, C. Gledhill & British Film Institute, 1987.

-LA POLLA, Franco: “Non è più tempo d’eroi, ovvero: Su alcuni limiti della macchina da presa, oggi” en *Cinema & Cinema*, Anno 10, n° 37, Octubre-

Diciembre 1983.

-LAURETIS, Teresa de: "Through the Looking-Glass" en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Philip Rosen (ed.) & Columbia University Press, 1986.

-LAW, Alma: "The Two Orphans in Revolutionary Disguise" en *Melodrama*, New York, D. Gerould (ed.) & New York Literary Forum, 1980.

-LEBRUN, Michel: "Les figures imposées du mélo" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

-LECLAIRE, Serge: *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychoanalyse*, Paris, Seuil, 1971.

-LEHMAN, Peter: "Melodrama" en *Wide Angle*, Vol. 4, nº 2, 1980.

-LINDERMAN, Deborah: "Uncoded Images in the Heterogeneous Text" en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Phillip Rosen & Columbia University Press, 1986.

-LLINAS, Francesc & MAQUA, Javier: *El cadáver del tiempo. (El collage como transmisión narrativa / ideológica)*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

-MacCABE, Colin: "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure" en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Philip Rosen (ed.) & Columbia University Press, 1986.

-MacKINNON, Kenneth: "The Family as Platonic Form in 50s Melodrama". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*,

Londres, julio 1992.

-MALTBY, Richard: "The Social Evil, The Moral Order, and the Melodramatic Imagination 1890-1915". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.

-MARIAS, Miguel: "La melodía del drama o melodrama sin fronteras" en *Acerca del melodrama*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.

-MARTINI, Emanuela: "La luce verde" en *Cinema & Cinema*, Anno 10, nº 37, Octubre-Diciembre 1983.

-MAYER, Geoff: "Formula and Genre, myths and patterns" en *Australian Journal of Screen Theory*, nº 4, 1978.

-McCONNELL, Frank: *The Spoken Seen: Films and the Romantic Imagination*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1975.

-McCONNELL, Frank: "The World of Melodrama: Pawns" en *Storytelling and Mythmaking: Images from Film and Literature*, New York, Oxford University Press, 1979.

-McLEAN, Albert: *American Vaudeville as Ritual*, Lexington, University of Kentucky Press, 1965.

-McNIVEN, Roger: "The Middle-Class American Home of the 50s: the Use of Architecture in Nicholas Ray's *Bigger than Life* and Sirk's *All that Heaven Allows*" en *Cinema Journal*, Vol. 22, nº 4, Verano 1983.

-MEISEL, Martin: "Speaking Pictures" en *Melodrama*, New York, D. Gerould (ed.) & New York Literary Forum, 1980.

- METAYER, Léon: "La leçon de l'heroïne (1830-1870)" en *Europe. Revue littéraire*, nº 703-704, Noviembre-Diciembre 1987.
- MINGANTI, Franco: "Dettagli di un melodramma terminale" en *Cinema & Cinema*, Año 10, nº 37, Octubre-Diciembre 1983.
- MITRY, Jean: "Le mélodrame" en *Histoire du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- MODLESKI, Tania: "Time and Desire in the Woman's Film" en *Cinema Journal*, Vol. 23, nº 3, Primavera 1984.
- MORSE, David: "Aspects of Melodrama" en *Monogram*, Vol. 4, 1972.
- MULVEY, Laura: "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)" en *Framework*, nº 15, nº 16 y nº 17, 1986.
- MULVEY, Laura: "Douglas Sirk and Melodrama" en *Australian Journal of Screen Theory*, nº 3, 1977.
- MULVEY, Laura: "Melodrama In and Out of the Home" en *High Theory / Low Culture*, New York, Colin MacCabe (ed.) & St. Martin's Press, 1986.
- MULVEY, Laura: "Notes on Sirk and Melodrama" en *Movie*, nº 25, Invierno 1977/78.
- MULVEY, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Screen*, Vol. 16, nº 3, Otoño 1975. Hay traducción castellana de Santos Zunzunegui, *Placer visual y cine narrativo*. Documentos de trabajo, Vol. 1, Valencia &

Minnesota, Fundación Shakespeare / Instituto de Cine y Radiotelevisión / Department of Spanish and Portuguese, Universidad de Valencia / University of Minnesota, julio 1988.

-NEALE, Stephen: "Melodrama and Tears" en *Screen*, Vol. 27, nº 6, Noviembre-Diciembre 1986.

-NEALE, Stephen: "On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.

-NICHOLS, Bill: "Revolution & Melodrama. A Marxist View of Some Recent Films" en *Cinema (U.S.)*, Vol. 6, nº 1, 1970.

-NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1984.

-NOWELL-SMITH, Geoffrey: "Minnelli and Melodrama" en *Screen*, Vol. 18, nº 2, Verano 1977.

-OMS, Marcel: "*Les enfants du paradis* : la mutation cinématographique du mélodrame" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

-ORR, Christopher: "Closure and Cotainment. Marylee Hadley in 'Written on the Wind'" en *Wide Angle*, Vol. 4, nº 2, 1980.

-PEREZ PERUCHA, Julio: "Pero...¿Hacia dónde?" en *Acerca del melodrama*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.

-PITTIOT, Pierre: "Structures orphelines" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

- POLETTE, René: "Mélodrama et roman-feuilleton sous le second Empire" en *Europe. Revue littéraire*, n° 703-704, Novembre-Décembre 1987.
- POLLOCK, Griselda: "Report on the Weekend School" en *Screen*, Vol. 18, n° 2, Verano 1977.
- PONCE, Vicente: "Avatares del rostro" en *Acerca del melodrama*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.
- PRZYBOS, Julia: *L'Entreprise Mélodramatique*, Paris, Librairie José Corti, 1987.
- RAHILL, Frank, Frank: *The World of Melodrama*, University Park, Pa, Pennsylvania State University Press, 1967.
- REGALDO, Marc: "Mélodrame et Révolution française" en *Europe. Revue littéraire*, n° 703-704, Novembre-Décembre 1987.
- RHODIE, Sam: "Semiotic Constraints in *Now, Voyager*" en *The Australian Journal of Screen Theory*, n° 4, 1978.
- ROBERT, Marthe: *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- ROBINSON, Casey: "*Dark Victory*" en *The Australian Journal of Screen Theory*, Vol. 4, 1978.
- ROELEN, Maurice: "La mise à mort" en *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 28, Toulouse, 1979.

- ROELEN, Maurice: “*Maddalena et Comet over Broadway*” en *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 28, Toulouse, 1979.
- ROELEN, Maurice: “Mélodrame, cinéma, histoire...?” en *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 28, Toulouse, 1979.
- ROELEN, Maurice: “*Mon ciné (1922-1924) et le mélodrame*” en *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 28, Toulouse, 1979.
- ROSEN, Philip: “Difference and Displacement en *Seventh Heaven*” en *Screen*, Vol. 18, n° 2, Verano 1977.
- ROSENBERG, James: “Melodrama” en *The Context and Craft of Drama*, San Francisco, R. W. Corringan / J. L. Rosenberg eds. & Chandler, 1964.
- ROUYER, Philippe: “Le théâtre postmoderne comme mélodrame” en *Europe. Revue littéraire*, n° 703-704, Noviembre-Diciembre 1987.
- RYAN, Tom: “A Time to Love and a Time to Die” en *Australian Journal of Screen Theory*, n° 4, 1978.
- SCHATZ, Thomas: “The Family Melodrama” en *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York, Random House, 1981.
- SCHWARTZ, Louis: “Hawthorne, Melodrama and the Rhetoric of Visuality”. Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.
- SEFANI, Pierre: “Les gens du voyage” en *Les cahiers de la cinémathèque*, n.28, Toulouse, 1979.

- SEGOND, Jacques: "De cendrillon à ophélie" en *Positif*, nº 183-184, 1976.
- SHEPHERD, Jan: "Music as a Melodramatic Language" en *Melodrama Conference*, Londres, junio 1992.
- SICLIER, Jacques: *Le mythe de la femme dans le cinéma américain: de "la Divine" à Blanche Dubois*, Paris, Editions du Cerf, 1956.
- SILVERMANN, Kaja: "Lost Objects and Mistaken Subjects: Film Theory's Structuring Lack" en *Wide Angle*, Vol. 7, nº 1 y nº 2, 1985.
- SILVERMANN, Kaja: "Suture" en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, P. Rosen & Columbia University Press, 1986.
- SIMON, Jacqueline: *La felûre dans le cinema romanesque américain des années 40 et 50*, Paris, Masson, 1989.
- SINGER, Ben: "A New and Urgent Need for Stimuli: Sensational Melodrama and Urban Modernity". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.
- SMITH, James: *Melodrama*, London, Methuen, 1973.
- SOCCI, Stefano: "Storie del vecchio sud" en *Cinema & Cinema*, Anno 10, nº 37, Octubre-Diciembre 1983.
- SOMVILLE, León: "Le repérage de l'objet et la fonction du sujet dans le texte littéraire" en *Degrés*, nº 3, Bruselas, 1973.
- SYPHER, Wylie: "Romeo and Juliet are Dead: Melodrama and the

Clinical” en *Melodrama*, New York, D. Gerould (ed.) & New York Literary Forum, 1980.

-TELLEZ, Jose Luis: “Melo / Drama” en *Acerca del melodrama*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987.

-TELLOTE, J. P.: “Seeing in a *Dark Passage*” en *Film Criticism*, Vol. 9, nº 2, Invierno 1984-85.

-TESSIER, Max: “Le mélodrame, genre ou vision du monde?” en *Cinéma 71*, nº 161, Paris, 1971.

-THOMPSON, Kristin: “The Concept of Cinematic Excess” en *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, P. Rosen & Columbia University Press, 1986.

-THOMASSEAU, Jean-Marie: “Dialogues avec tableaux à ressorts” en *Europe. Revue littéraire*, nº 703-704, Noviembre-Diciembre 1987.

-THOMASSEAU, Jean-Marie: “Les larmes de Margot” en *Europe. Revue littéraire*, nº 703-704, Noviembre-Diciembre 1987.

-TURIM, Maureen: “When All Return to the Same Place: Coincidence and the Uncanny Revisited”. Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.

-VAN DER VEEN, Jan: *Le mélodrame musical, de Rousseau au romantisme*, La Haie, Martinus Nijhof, 1955.

-VARDAC, Nicholas: *Stage to Screen: Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*, New York, Da Capo Press, 1987.

-VIGIER, Philippe: "Le mélodrame social dans les années 1840" en *Europe. Revue littéraire*, nº 703-704, Noviembre-Diciembre 1987.

-VIVIANI, Christian: "Margaret Sullivan: un visage dans la foule" en *Positif*, nº 183-184, 1976.

-VIVIANI, Christian: "Qui est sans péché? (le mélo maternel dans le cinéma américain des années 1930-1939)" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 28, Toulouse, 1979.

-VV.AA.: "Feminism and Film: Critical Approaches" en *Camera Obscura*, nº 1, 1976.

-VV.AA.: *Positif*, nº 161, Septiembre 1974. Artículos sobre King Vidor.

-WALDMAN, Diane: "At Last I Can Tell It to Someone!': Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s" en *Cinema Journal*, Vol. 23, nº 2, Invierno 1984.

-WALKER, Janet: "Hollywood, Freud and the Representation of Women: Regulation and Contradiction, 1945- early 60s" en *Home Is Where the Heart Is*, London, C. Gledhill (ed.) & British Film Institute, 1987.

-WALKER, Michael: "Melodrama and the American Cinema" en *Movie*, nº 29 y nº 30, Verano 1982.

-WEGNER, Hart: "Melodrama as Tragic Rondo: Douglas Sirk's *Written on the Wind*" en *Film / Literature Quarterly*, Vol. 10, nº 3, 1982.

-WEST, Ann: "A Textual Analysis of *Lady from Shanghai*" en *Enclitic*,

Vol. 5, nº 2, Otoño 1981 y Vol. 6, nº 1, Primavera 1982.

-WILLIAMS, Linda: "Something Else Besides a Mother: *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama" en *Home Is Where the Heart Is*, London, C. Gledhill (ed.) & British Film Institute, 1987.

4. Sobre teoría de los géneros en cine y literatura¹.

- ALLOWAY, Lawrence: "The Iconography of the Movies" en *Movie*, nº 7, Febrero-Marzo 1963.

- ALTMAN, Charles F.: "Intratextual Rewriting: Textuality as Language Formation" en *The Sign in Music and Literature*, Austin, W. Steiner & University of Texas Press, 1981, pg. 39-51.

- ALTMAN, Rick: "A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986. (antes en *Cinema Journal* 23, nº 3, Primavera 1984).

- AMELIO, Ralph J.: *The Filmic Moment: An Approach to Teaching American Genre Film through Extracts*, Dayton, Ohio, Pflaum, 1974.

- ANDREW, Dudley: "Valuation (of Genre and Auteurs)" Cap. 7 en *Concepts in Film Theory*, New York, Oxford, 1984.

- ARISTOTELES: *Poética*, Barcelona, Bosch, 1985.

- BARTHES, Roland: "The Death of the Author" en *Theories of Authorship*, London, John Caughie (ed.) & Routledge & Kegan Paul, 1981.

- BAZIN, André: "Cine y sociología" en *¿Qué es el cine?*, Barcelona, Rialp, 1966.

¹En este apartado hemos considerado pertinente incluir textos de teoría de la literatura, narratología y filosofía del lenguaje (desde la perspectiva de la filosofía analítica) que tratan la cuestión de los géneros desde ópticas diversas, a menudo muy periféricamente. Este tratamiento interdisciplinar es, pues, el que nos mueve a elaborar una bibliografía bastante mestiza.

- BOURGET, Jean-Loup: "Social Implications in the Hollywood Genres" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.
- BRAUDY, Leo: "Film Genre: A Dialogue -The Thirties, The Forties-" en *Post Script*, I, nº 3, Primavera-Verano 1982, pg. 27-29.
- BRAUDY, Leo: *The World in a Frame*, Garden City, Anchor Doubleday, 1977.
- BUSCOMBE, Edward: "The Idea of Genre in the American Cinema" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.
- CAUGHIE, John (ed.): *Theories of Authorship*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981.
- CAVELL, Stanley: "Types; Cycles as Genres" Cap. 5 en *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, New York, Methuen, 1971.
- CAWELTI, John G.: *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.
- CAWELTI, John G.: "The Concept of Formula in the Study of Popular Literature" en *Journal of Popular Culture*, Vol. 3, nº 3, Invierno 1969, pg. 381-390.
- CAWELTI, John G.: "The Question of Popular Genres" en *Journal of Popular Film and Television* 13, nº 2, Verano 1985, pg. 55-61.
- CAWELTI, John G.: *The Six-Gun Mystique*, Part 4, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1971.

- CIMENT, Michel: "Le film sur Hollywood: un genre cinématographique?" en *Revue Française d'études américaines*, nº 19, Paris, 1984.
- COLLINS, Richard: "Genre: A Reply to Ed Buscombe" en *Screen* 11, nº 4-5, Agosto-Septiembre 1970, pg. 66-75.
- COOK, Pam (ed.): "Genre" en *The Cinema Book*, New York, Pantheon Books, 1986.
- CROCE, Benedetto: *Estética*, Madrid, Francisco Beltrán, 1926.
- DE CORDOVA, Richard: "Genre and Performance" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.
- DE MIGUEL, Casilda: *La ciencia-ficción: un agujero negro en el cine de género*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991.
- DIENSFREY, Richard: "Hitch Your Genre to a Star" en *Film Culture*, nº 34, Otoño 1964, pg. 35-37.
- DERRIDA, Jacques: "The Law of Genre" en *Critical Inquiry*, 7, nº 1 (otoño), USA, 1980.
- DOOLEY, Roger: *From Scarface to Scarlett: American Films in the 1930's*, New York, Harcourt Brace Jonanovich, 1981.
- DUBROW, Heather: *Genre*, London, Methuen, 1982.
- DYER, Richard: "Entertainment and Utopia" en *Genre: The Musical*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul & R. Altman, 1981, pg. 175-189.
- EASTHOPE, Anthony: "Notes on Genre" en *Screen Education*, nº 32-33. Otoño-Invierno 1979-1980. pg. 39-44.

- EDERWEIN, Robert T.: "Genre and the Writerly Text" en *Journal of Popular Film and Television* 13, nº 2, Verano 1985, pg. 62-68.
- EIDSVIK, Charles: "Story Conventions" Cap. 6 en *Cineliteracy: Film among the Arts*, New York, Random House, 1978.
- EVERSON, W. K.: *American Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1978.
- FELL, John: "Genre" Cap. 7 en *Film. An Introduction*, New York, Praeger Publishers Inc., 1975.
- FELL, John: "Melodrama, the Movies, and Genre" en *Melodrama*, New York, G. Daniel / New York Literary Forum, 1980.
- FELL, John: "Meloggenre" en *North Dakota Quarterly* 51, nº 3, Summer 1983, pg. 100-110.
- FEUER, Jane: "The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.
- FRYE, Northrop: *Anatomy of Criticism: Four Essays*, New York, Atheneum, 1970.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (ed.): "Una vasta paráfrasis de Aristóteles" en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988.
- GEDULD, Harry & GOTTESMAN, Ronald: *An Illustrated Glossary of Film Terms*, New York, Holt, Rinehart and Wilson, 1973.
- GENETTE, Gérard: "Géneros, tipos, modos" en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Garrido Gallardo (ed.) & Arco, 1987.

-GILES, Dennis: "The Name Documentary: A Preface to Genre Study" en *Film Reader*, nº 3, Evanston, Ill., Almendariz et al. (eds.) & Northwestern University, febrero 1978.

-GOIMARD, Jacques: "La rose des films à Hollywood" en *Positif*, nº 177, Paris, enero 1976.

-GOIMARD, Jacques: "Splendeurs et misères des classifications au cinéma" en *La Théorie du Film*, Paris, Albatros, 1980.

-GRANT, Barry K.: "Experience and Meaning in Genre Films" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.

-GRANT, Barry K. (ed.): *Film Genre: Theory and Criticism*, London, Metuchen, 1977.

-GRANT, Barry K.: "Impressionism and Ideology: The State of Recent Film Genre Criticism" en *Canadian Review of America Studies* 14, nº 1, Primavera 1983, pg. 107-118.

-GRANT, Barry K. (ed.): "Introduction" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, University of Texas, 1986.

-GRANT, Barry K.: "Tradition and the Individual Talent: Poetry in the Genre Film" en *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*, S. M. Conger & J. R. Welsch (eds.), Macomb, Western Illinois Press, 1981, pg. 93-103.

-GUNNING, Tom: "Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films" en *Early Cinema. Space-Frame-Narrative*, London, T. Elsaesser / A. Barker & British Film Institute, 1990.

- HEATH, Stephen: "On Screen in Frame: Film and Ideology" en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. I, nº 3, Agosto 1976, pg. 251-265.
- HERNADI, Paul: *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell University Press, 1972. Hay traducción castellana, con el título de *Teoría de los géneros*, Barcelona, A. Bosch, 1978.
- HESS, Judith W.: "Genre Films and the Status Quo" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.
- HURTADO ALVAREZ, José Antonio: *Cine negro, cine de género*, Valencia, Nau Llibres, 1986.
- KAMINSKY, Stuart M.: *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dayton, Ohio, Pflaum, 1974.
- KENNICK, W. E.: "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?" en *Mind*, 67, 1958, pg. 32.
- KITSES, Jim: *Horizons West*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1969.
- KLINGER, Barbara: "Cinema / Ideology / Criticism' Revisited: The Progressive Genre" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.
- LANDRUM, Larry N.: "Recent Work in Genre" en *Journal of Popular Film and Television* 13, nº 3, Fall 1985, pg. 151-158.
- LEHMAN, Peter et al.: "American Film Genre: An Interview with John Cawelti" en *Wide Angle* 2, nº 2, 1978, pg. 50-57.
- LORENTE COSTA, J.: "Origen y apogeo de los géneros" en *Dirigido por*, nº 103, (abril), pg. 16-27.

-LUKOW, Gregory & RICCI, Steven: "The 'Audience' Goes 'Public': Intertextuality, Genre, and the Responsibilities of Film Literacy" en *On Film*, nº 12, Spring, 1984, pg. 28-36.

-MARZAL, Jose Javier & RUBIO, Salvador: "El melodrama cinematográfico en dos clásicos mudos: una crítica estética de la noción de género". Comunicación presentada en el VI Congreso de Filosofía al País Valenciano, Mayo 1989.

-MARZAL, Jose Javier & RUBIO, Salvador: "Melodrama y géneros cinematográficos". Comunicación presentada en el VII Congreso de Filosofía al País Valenciano, Abril 1990.

-MAST, Gerald & MARSHALL, Cohen (eds.): "Film Genres" en *Film Theory and Criticism* 5, New York, Oxford University Press, 1985.

-MATAS, J.: *La cuestión del género literario*, Madrid, Gredos, 1979.

-MAYER, Geoff: "Formula and Genre, Myth and Patterns" en *Australian Journal of Screen Theory* 4, 1978, pg. 59-65.

-McCONNELL, Frank D.: "Leopards and History: The Problem of Film Genre" Cap. 5 en *The Spoken Seen: Film and the Romantic Imagination*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1975.

-MORENO LARA, Xavier: *El cine: géneros y estilos*, Bilbao, Mensajero, 1980.

-NEALE, Stephen: *Genre*, London, British Film Institute, 1980.

-NOWELL-SMITH, G.: *Theories of Authorship*, London, British Film Institute, 1981.

- PALMER, R. Barton: "The Politics of Genre in Welles' *The Stranger*" en *Film Criticism* 9, nº 2, Invierno 1984-85.
- POAGUE, Leland A.: "The Problem of Film Genre: A Mentalistic Approach" en *Literature / Film Quarterly* 6, nº 2, Primavera 1978, pg. 152-161.
- PYE, Douglas: "Genre and Movies" Cap. 2 en *Movie*, nº 20, Primavera 1975.
- RAIBLE, Wolfgang: "¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual" en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Garrido Gallardo (ed.) & Arco, 1988.
- REICHERT, John F.: "'Organizing principles' and Genre Theory" en *Genre*, Vol. 1, nº 1, enero 1968.
- RODWAY, A.: "La crítica de géneros literarios: el acceso a través del tipo, modo y de la clase" en *Crítica contemporánea*, Madrid, M. Bradbury y D. Palmer (eds.) & Cátedra, 1974.
- RYALL, Tom: "The Notion of Genre" en *Screen* 11, nº 2, Marzo-Abril 1970, pg. 22-32.
- RYAN, L. M.: "Toward a Competence Theory of Genre" en *Poetics*, Amsterdam, N. L. D., 8, nº 3, 1979, pg. 307-337.
- SACKS, Seldon: "The Psychological Implications of Generic Distinctions" en *Genre*, Vol. 1, Abril 1968, pg. 106-115.
- SAN JUAN, E.: "Notes Toward a Classification of Organizing Principles and Genre Theory" en *Genre*, Vol. 1, nº 4, octubre 1968, pg. 257-268.

- SARRIS, Andrew: "Toward a Theory of Film History" en *The American Cinema*, New York, E. P. Dutton, 1968.
- SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York, Random House, 1981, pg. 221-267.
- SCHATZ, Thomas: *Old Hollywood / New Hollywood*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
- SCHATZ, Thomas: "The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.
- SCHIFF, Stephen: "The Repeatable Experience" en *Film Comment* 18, nº 2, 1982, pg. 34-36.
- SCHOLLES, Robert: "Les modes de la fiction" en *Poétique. Revue de Théorie et d'analyse littéraires*, nº 32, 1977, pg. 507-514.
- SHELDON, S.: "The Psychological Implications of Generic of Generic Distinctions" en *Genre*, Vol. 1, nº 2, abril 1968.
- SMALL, Edward S.: "Literary and Film Genres: Toward a Taxonomy of Film" en *Literature / Film Quarterly* 7, nº 4, 1979, pg. 209-219.
- SOBCHAK, Thomas & SOBCHAK, Vivian: "Genre Films" Cap. 4 en *An Introduction to Film*, Boston, Little Brown, 1980.
- SOBCHAK, Thomas: "Genre Film: A Classical Experience" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.
- SOBCHAK, Vivian: "Genre Film: Myth, Ritual and Sociodrama" en *Film / Culture: Explorations of Cinema in Its Social Context*, Metuchen, N. J., Sari Thomas ed. & Scarecrow Press, 1982, pg. 147-165.

- SOLOMON, Stanley J.: *Beyond Formula: American Film Genres*, New York, Harcourt Brace Jonanovich, 1976.
- SOMVILLE, Leon: "Le repérage de l'objet et la fonction du sujet dans le texte littéraire" en *Degrés*, nº 3, Bruselas, 1973.
- SONTAG, Susan: "The Imagination of Disaster" en *Film Theory and Criticism* 5, New York, G. Mast / C. Marshall & Oxford University Press, 1985.
- STEMPEL, W. D.: "Aspectos genéricos de la recepción" en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Garrido Gallardo (ed.) & Arco, 1988.
- TARRATT, Margaret: "Monsters of the Id" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.
- TODOROV, Tzvetan: "El origen de los géneros" en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Garrido Gallardo (ed.) & Arco, 1988.
- TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- TUDOR, Andrew: *Cine y comunicación social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- TUDOR, Andrew: "Critical Method: Auteur and Genre" Cap. 5 en *Theories of Film*, New York, Viking, 1974.
- TUDOR, Andrew: "Genre" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.
- TUDOR, Andrew: "Genre and Critical Methodology" en *Movies and Methods*, Berkeley, Bill Nichols (ed.) & University of California Press, 1976.

-TUDOR, Andrew: "Genre: Theory and Mispractice in Film Criticism" en *Screen* 11, nº 6, 1970, pg. 33-43.

-TUDOR, Andrew: "Critical Method: Auteur and Genre", Cap. 5 en *Theories of Film*, New York, Viking, 1974.

-VERNET, Marc: "Genre" en *Film Reader*, nº 3, Evanston, Ill., Almendariz et al. (eds.) & Northwestern University, febrero 1978.

-VERNET, Marc: *Lectures du Film*, Paris, Albatros, 1976.

-VILCHES, Lorenzo: "Para un estudio interdisciplinario del género cinematográfico" en *Revista de Ciencias de la Información*, nº 2, Madrid, 1985, pg. 63-69.

-WARSHOW, Robert: *The Immediate Experience*, New York, Atheneum Books, 1970.

-WEINRICHTER, Antonio: *El nuevo cine americano*, Madrid, Zero / Zyx, 1979.

-WEITZ, Morris: "The Role of Theory in Aesthetics" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1956.

-WELLEK, René & WARREN, Austin: *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1978.

-WILLIAMS, Alan: "Is a Radical Genre Criticism Possible?" en *Quarterly Review of Film Studies* 9, nº 2, Primavera 1984, pg. 121-125.

-WOLLEN, Peter: "The Auteur Theory" en *Theories of Authorship*, London, John Caughie (ed.) & Routledge & Kegan Paul, 1981.

-WOOD, Robin: "Ideology, Genre, Auteur" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.

-WRIGHT, Judith Hess: "Genre Films and the Status Quo" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.

-WRIGHT, Will: *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley, University of California Press, 1975.

-YACOWAR, Maurice: "Recent Popular Genre Movies: Awash and Aware" en *Journal of Popular Film* 4, n° 4, 1975, pg. 297-305.

5. Sobre David Wark Griffith.

-ABET, André: "La conquête d'un langage" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 6, Toulouse, Primavera 1973.

-ADAMS, Robert: "D. W. Griffith and the Use of Off-Screen Space" en *Cinema Journal*, Vol. 15, nº 2, Primavera 1976.

-AFFRON, Charles: *Star Acting: Gish, Garbo and Davis*, New York, Dutton, 1977.

-ALLEN, Michael: "Recognition Plots and Spatial Articulation in Late Griffith". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.

-ALTMAN, Rick: "The Lonely Villa and Griffith's Paradigmatic Style" en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, nº 1, Invierno 1981.

-AMENGUAL, Barthélémy: "D. W. Griffith: le temps, l'espace, la volupté" en *Positif*, nº 265, Marzo 1983.

-AMENGUAL, Barthélémy: "Griffith d'avant le gros-plan" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 17, Diciembre 1975.

-AMENGUAL, Barthélémy: "Le pauvre amour. True Heart Susie" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 6, Toulouse, Primavera 1973.

-AMENGUAL, Barthélémy: "Quelques remarques sur *Le lys brisé*" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 6, Toulouse, Primavera 1973.

-ANDREW, Dudley: "Broken Blossoms: The Art and Eros of a Perverse Text" en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, nº 1, Invierno 1981.

- ANDREW, Dudley: *“Broken Blossoms : the Vulnerable Text and the Marketing of Masochism”* en *Film in the Aura of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- ARVIDSON, Linda: *When the Movies were young*, New York, Dover, 1969.
- AUMONT, Jacques: “Griffith, el marco, la figura” en *Cuadernos de cine*, nº 2, Valencia, 1982.
- AUMONT, Jacques: “L’écriture Griffith-Biograph” en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L’Harmattan, 1984.
- BARRY, Iris: *D. W. Griffith: American Film Master*, New York, The Museum of Modern Art, 1965.
- BAUDRY, Pierre: “Les aventures de l’idée” en *Cahiers du cinéma*, nº 240 y 241, Julio-Octubre 1972.
- BELLOUR, Raymond: “Raconter / Alternar” en *Le cinéma américain*, 2 Vol., Paris, Flammarion, 1980.
- BELTON, John: “Classical Style, Melodrama, and the Cinema of Excess: Griffith and Borzage” en *Cinema Stylists*, Metuchen, N. J., The Scarecrow Press, 1983.
- BELTON, John: “The Art of the Melodramatic Style: D. W. Griffith and *Orphans of the Storm* ” en *The Silent Picture*, nº 15, 1972.
- BELTON, John: “*True Heart Susie* ” en *The Silent Picture*, nº 17, Primavera 1973.

- BEYLIE, Claude: "Les films `mineurs` de Griffith (de *La rue des rêves* au *Lys du Faubourg*)" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984.
- BITZER, Billy: *Billy Bitzer: his story*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973.
- BLANQUER, Francesc (ed.): *D. W. Griffith*, Barcelona, Filmoteca Nacional de España, 1979.
- BOWSER, Eileen: *Biograph Bulletins 1908-1912*, New York, Octogan Press, Division of Farrar, Straus and Giroux, 1973.
- BOWSER, Eileen: *Film Notes*, New York, The Museum of Modern Art, 1969.
- BOWSER, Eileen: "Griffith e la struttura circolare in alcuni film Biograph" en *Bianco e Nero*, Vol. 36, n° 5-6, mayo-agosto 1975.
- BOWSER, Eileen: "Griffith's Film Carreer Before *The Adventures of Dollie* " en *Film Before Griffith*, Los Angeles / London, J. Fell (ed.) & The University of California Press, 1983.
- BOWSER, Eileen: "*Old Isaacs the Pawnbroker* et le raccordement d'espaces éloignés" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet & L'Harmattan, 1984.
- BOWSER, Eileen: "The Reconstitution of *A Corner in Wheat* " en *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 17, Toulouse, Diciembre 1975.
- BOURGET, Jean-Loup: "Griffith, Welles et le mélodrame" en *Positif*, n° 265, Marzo 1983.

- BRION, Patrick (ed.): *D. W. Griffith. Le cinéma*, Paris, Georges Pompidou, 1982.
- BROWN, Karl: *Adventures with D. W. Griffith*, London & Boston, Faber and Faber, 1973.
- BROWNLOW, Kevin: *The parade's gone by*, London, Secker & Warburg, 1968.
- BROWNE, Nick: "Griffith's Family Discourse. Griffith and Freud" en *Home Is Where the Heart Is*, London, C. Gledhill (ed.) & British Film Institute, 1987.
- BRUNETTA, Gian Piero: "Constitution du récit et place du spectateur chez D. W. Griffith" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984.
- BRUNETTA, Gian Piero: *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*, Madrid, Cátedra, 1987.
- CADBURY, William: "Theme, Felt Life, and the Last-Minute Rescue in Griffith After *Intolerance*" en *Film Quarterly*, Vol. 28, nº 1, Otoño 1974.
- CAPPABIANCA, Alessandro: "Il sistema Griffith" en *Film Critica*, nº 254-255, mayo-junio 1975.
- CARDULLO, Bert: "Way Down East: Play and Film" en *Indelible Images: New Perspectives on Classic Films*, Lanham, University Press of America, 1987.
- CASTY, Alan: "The Films of D. W. Griffith: A Style for the Times" en *Journal of Popular Film*, nº 1, Primavera 1972.

-CHATEAU, Dominique: "Intolerance: une encyclopédie du cinéma" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet & L'Harmattan, 1984.

-CHERCHI, Paolo: "El film que hubiera podido ser; o, el análisis de las lagunas considerado como una ciencia exacta" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 10, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Octubre / Diciembre 1991.

-CHERCHI, Paolo: "Imitation? Paraphrase? Plagiat?" en *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, nº 1, Paris, La cinémathèque française, Editions Yellow Now, mayo 1992.

-CIEUTAT, Michel: "Naissance d'une iconographie: les courts métrages de D. W. Griffith (1908-1913)" en *Positif*, nº 262, Diciembre, 1982.

-COLIN, Michel: "Coréférences dans *The Adventures of Dollie*" en *D. W. Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984.

-COMPANY, Juan Miguel: "El espacio de la representación" en *Contracampo*, nº 9, Madrid, 1980.

-COMPANY, Juan Miguel: *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987.

-COMPANY, Juan Miguel: "La mirada del tiempo (Modos de ver en el cine primitivo)" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 2, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Junio / Agosto 1989.

-COMPANY, Juan Miguel: "La simbólica del espacio en Griffith" en *Eutopías*, Vol. 2, nº 1, A. Cabanilles & V. Sánchez-Biosca (eds.), Valencia / Minneapolis, 1986.

-COOK, David: *A History of Narrative Film*, New York, Norton, 1981.

-CUROT, Frank: "Griffith, Renoir et le traitement de l'espace filmique" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet & L'Harmattan, 1984.

-DENTELBAUM, Allen Marshall: "D. W. Griffith and the Possibilities of *Enoch Arden*" en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, n° 1, Invierno 1981.

-DORR, John: "The Griffith Tradition" en *Film Comment*, Vol. 10, Marzo-Abril 1974.

-DUGALE, Valérie: "Actrices et héroïnes" en *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 17, Toulouse, Diciembre 1975.

-EISENSTEIN, S. M.: "Dickens, Griffith y el cine en la actualidad" en *La forma del cine*, México, s. XXI, 1986.

-EVERSON, William: *American Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1978.

-EVERSON, William: "Lo stile cinematografico de D. W. Griffith in relazione all'opera dei principali registi dell'epoca" en *Griffithiana*, n° 9-10-11, Genova, enero 1982.

-EVERSON, William: *Love in the Film*, Secanens, New Jersey, Citadel Press, 1979.

-FELL, John: "L'articulation des rapports spatiaux dans certains films de la période 1900-1906" en *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 29, Toulouse, Septiembre 1979.

-FERRO, Marc: "Aux Etats-Unis: Cinéma et conscience de l'histoire" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984.

-FLITTERMAN-LEWIS, Sandy: "The Blossom and the Bole: Narrative and Visual Spectacle in Early Film Melodrama". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.

-GARTENBERG, Jon: "D. W. Griffith and the Museum of Modern Art" en *Films in Review*, Vol. XXXII, nº 2, Febrero 1981.

-GAUDREAULT, André: "De *L'arrivée d'un train* à *The Lonedale Operator* : una trajectoire à parcourir" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984.

-GAUDREAULT, André: "Les détours du récit filmique: sur la naissance du montage parallèle" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 29, Toulouse, Septiembre 1979.

-GEDULD, Harry (ed.): *Focus on D. W. Griffith*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1971.

-GHEZZI, Enrico: "Note sullo spazio griffithiano" en *Filmcritica*, nº 254-255, mayo-junio 1975.

-GISH, Lillian: *Dorothy and Lillian Gish*, New York / London, Mac Millan, 1973.

-GISH, Lillian: "Fundido en negro" en *Contracampo*, nº 9, Madrid, 1980.

-GISH, Lillian & PINCHOT, Ann: *The Movies, Mr. Griffith and Me*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1969.

-GONZALEZ REQUENA, Jesús: "Desplazando la mirada: Hitchcock vs. Griffith" en *Contracampo*, nº 38, Madrid, 1988.

-GRANDE, Maurizio: "La narrazione connotata" en *Filmcritica*, nº 254-255, mayo-junio 1975.

-GRIFFITH, D. W.: "El teatro y el cine" en *Archivos de la filmoteca*, nº 2, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

-GRIFFITH, D. W.: "Ce que j'exige des vedettes de l'écran" en *Positif*, nº 266, Abril 1983.

-GRIFFITH, D. W.: "Cinéma, miracle de la photographie moderne" en *Cahiers du cinéma*, nº187, Febrero 1960.

-GRIFFITH, D. W.: "Jeunesse, esprit du cinéma" en *Positif*, nº 266, Abril 1983.

-GRIFFITH, D. W.: "L'avenir du film à deux dollars" en *Positif*, nº 262, Diciembre 1982.

-GRIFFITH, D. W.: "Le cinéma dramatique" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 6, Toulouse, Primavera 1973.

-GRIFFITH, D. W.: "Le cinéma et les bûchers" en *Positif*, nº 262, Diciembre 1982.

-GRIFFITH, D. W.: "Textos" en *Contracampo*, nº 9, Madrid, 1980.

-GRIFFITH, D. W.: "The Rise and Fall of Free Speech in America" en *Focus on D. W. Griffith*, Englewood Cliffs, New Jersey, H. Geduld (ed.) & Prentice-Hall, 1971.

-GUBERN, Román: "Contribution à une lecture de l'iconographie griffithienne" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet & L'Harmattan, 1984.

-GUBERN, Román: "La articulación del lenguaje cinematográfico" en *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974.

-GUBERN, Román: “Orígenes, tanteos, lecturas y engaños” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 2, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Junio / Agosto 1989.

-GUIBBERT, Pierre: “Analyse quantitative des contenus de la production de D. W. Griffith (1908-1912)” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 17, Diciembre 1975.

-GUIBBERT, Pierre: “D. W. Griffith, hier et aujourd’hui, encore et toujours” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 17, Toulouse, Diciembre 1975.

-GUIBBERT, Pierre: “Griffith, Eisenstein, ... et le cinema d’hier” en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 6, Toulouse, Primavera 1973.

-GUIBBERT, Pierre: “Les courts-métrages de D. W. Griffith: matière historique ou documents sociologiques?” en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet & L’Harmattan, 1984.

-GUNNING, Tom: *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Chicago, University of Illinois Press, 1991.

-GUNNING, Tom: “De la fumerie d’opium au théâtre de la moralité: discours moral et conception du septième art dans le cinéma primitif américain” en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet & L’Harmattan, 1984.

-GUNNING, Tom: “El cine de los primeros tiempos y el archivo: modelos de tiempo e historia” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 10, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Octubre / Diciembre 1991.

-GUNNING, Tom: "La presencia del narrador: la herencia de los films Biograph de Griffith" en *Archivos de la filmoteca*, nº 2, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

-GUNNING, Tom: "Le style non-continu du cinéma des premiers temps (1900-1906)" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 29, Toulouse, Septiembre 1979.

-GUNNING, Tom: "Note per una comprensione dei film di Griffith" en *Griffithiana*, nº 5-6, Genova, marzo-julio 1980.

-GUNNING, Tom: "Prima della leggenda: i film western di D. W. Griffith alla Biograph (1908-1913)" en *Griffithiana*, nº 9-10-11, Genova, enero 1982.

-GUNNING, Tom: "Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films" en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, nº 1, Invierno 1981.

-HART, James: *The Man who invented Hollywood: The Autobiography of D. W. Griffith*, Louisville, Touchstone Publishing Company, 1972.

-HAAS, Dominique: "Découpage intégral de *Broken Blossoms* " en *L'Avant-Scène cinéma*, nº 302, Febrero 1983.

-HENDERSON, Robert: *D. W. Griffith, the Years at the Biograph*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970.

-HENDERSON, Robert: *D. W. Griffith, his life and his work*, New York, Oxford University Press, 1972.

-HIGGINS, Steven: "Ince, Griffith et le western en 1912" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet & L'Harmattan, 1984.

-JACOBS, Lewis: "D. W. Griffith: New Discoveries" en *The Emergence of Film Art. The Evolution and Development of the Motion Picture as an Art, from 1900 to the Present*, New York & London, W. W. Norton & Company, 1969.

-JEAN COLAS, Jean-Pierre: "Home Sweet Home" en *Les cahiers de la cinémathèque*, nº 6, Toulouse, Primavera 1973.

-JESIONOWSKI, Joyce E.: *Thinking in Pictures. Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*, Berkeley, L. A. & London, University of California Press, 1987.

-KEPLEY, Vance: "Griffith's *Broken Blossoms* and the Problem of Historical Specificity" en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 3, 1978.

-KOZLOFF, Sarah: "Where Wessex Meets New England: Griffith's *Way Down East* & Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*" en *Film / Literature Quarterly*, Vol. 13, nº 1, Primavera 1985.

-KUYPER, Eric de: "Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix" en *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, nº 1 y nº 2, Paris, La cinémathèque française, Editions Yellow Now, mayo-noviembre 1992.

-LANG, Robert: *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1989.

-LANG, Robert: "Griffith's 'Picturalisation or History': The Birth of a Nation" Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, Londres, julio 1992.

-LEGRAND, Gérard: "D. W. Griffith 'avant le montage': situation plastique" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984.

-LEGRAND, Gérard: "Propos dénués d'à-propos: Griffith sans le montage" en *Positif*, n° 262, Diciembre 1982.

-LENNIG, Arthur: "*Broken Blossoms* : D. W. Griffith and the Making of an Unconventional Masterpiece" en *Film Journal*, Vol. 2, n° 3-4, Otoño-Invierno 1972.

-LENNIG, Arthur: "*Dream Street* " en *The Silent Picture*, n° 17, Primavera 1973.

-LENNIG, Arthur: "The Birth of *Way Down East* " en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, n° 1, Invierno 1981.

-LESAGE, Julia: "Artful Racism, Artful Rape. Griffith's *Broken Blossoms* " en *Home Is Where the Heart Is*, London, C. Gledhill (ed.) & British Film Institute, 1987.

-LEUTRAT, Jean-Louis: "Le père dans ses oeuvres, ou D. W. Griffith et le western" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984.

-MANCINI, Elaine: "La teoria cinematografica di Hugo Münsterberg in relazione ai primi film di Griffith" en *Griffithiana*, n° 5-6, Genova, Marzo-Abril 1980.

-MASSON, Alain: "Note sur le style verbal et filmique de Griffith" en *Positif*, n° 262, Diciembre 1982.

-MERRITT, Russel: "D. W. Griffith directs the Great War: The Making of *Hearts of the World* " en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, n° 1, Invierno 1981.

- MERRITT, Russel: "Le film épique au service de la propagande de guerre: D. W. Griffith et la création de `Coeurs du monde'" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984.
- MERRITT, Russel: "Rescued from a Perilous Nest: D. W. Griffith's Escape from Theatre into Film" en *Cinema Journal*, Vol. 21, n° 1, Otoño 1981.
- MITRY, Jean: "Griffith et les débuts du langage cinématographique" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984.
- MONTESANTI, Fausto: "Pastrone e Griffith: Mito di un rapporto" en *Bianco e Nero*, Vol. 36, n° 5-6, mayo-agosto 1975.
- MOTTET, Jean (ed.): "Images, film, histoire" en *David Wark Griffith*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- NAREMORE, James: "*True Heart Susie* and the Art of Lillian Gish" en *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 6, n° 1, Invierno 1981.
- NIVER, Kemp (Compilador): *Biograph Bulletins 1896-1908*, Los Angeles, Locare Research Group, 1971.
- O'DELL, Paul: *Griffith and the Rise of Hollywood*, New York & London, The International Film Guide Series, A. S. Barnes and Co. & A. Zwemmer, 1970.
- OMS, Marcel: "De quelques thèmes maçonniques dans l'oeuvre de D. W. Griffith" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984.
- PORTER-MOIX, Miquel: "Notes sur l'esthétique griffithienne" en *Les cahiers de la cinémathèque*, n° 17, Toulouse, Diciembre 1975.

- PRUIT, John: "I film Biograph 1908-1910: Fotografia e illuminazione" en *Griffithiana*, nº 5-6, Genova, Marzo-Abril 1980.
- RAMIREZ, Gabriel: *El cine de Griffith*, México, Era, 1972.
- RIBEIRO, M. Felix: *D. W. Griffith*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1980.
- SILVER, Charles et ali.: *Lillian Gish*, New York, The Museum of Modern Art, 1980.
- SORLIN, Pierre: "L'énonciation de l'histoire" en *David Wark Griffith*, Paris, J. Mottet (ed.) & L'Harmattan, 1984.
- SORLIN, Pierre: "La guerre de sécession dans le cinéma américain avant *La Naissance d'une nation*" en *L'Avant-Scène*, nº 193-194, Octobre 1977.
- SORLIN, Pierre: "*La Naissance d'une nation* ou la reconstruction de la famille" en *L'Avant-Scène*, nº 193-194, Octobre 1977.
- STERN, Seymour: "*The Birth of a Nation*" en *Film Culture*, nº 36, Primavera-Verano 1965.
- VARDAC, Nicholas: *Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith*, New York, Da Capo Press, 1949.
- VIVIANI, Christian: "David Wark Griffith et ses acteurs" en *Positif*, nº 265, Marzo 1983.
- VV.AA.: *D. W. Griffith*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao & Caja de Ahorros de Vizcaya, 1984.
- VV.AA.: *D. W. Griffith*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1979.

-VV.AA.: *D. W. Griffith Papers 1897-1954. A guide to the Microfilm Edition*, New York, Microfilming Corporation of America, 1981.

-VV.AA.: "Griffith alla Biograph (1908-1913)" en *Filmcritica*, nº 254-255, mayo-junio 1975.

-WAGENKNECHT, Edward: *The Movies in the Age of Innocence*, Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1962.

-WASKO, Janet: "D. W. Griffith and the banks: a case study in film financing" en *The Hollywood Film Industry*, London, P. Kerr (ed.) / Routledge & Kegan Paul / British Film Institute, 1986.

-WATT, Richard: "D. W. Griffith: Social Crusader" en *The Emergence of Film Art. The Evolution and Development of the Motion Picture as an Art, from 1900 to the Present*, New York & London, W. W. Norton & Company, 1969.

-WILLIAMS, Martin: *Griffith: First Artist of the Movies*, New York, Oxford University Press, 1980.

6. Sobre la música y el cine¹.

- ADORNO, T. & EISLER, H.: *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- ANDERSON, Gillian B.: "Lillian on the Rocks. D. W. Griffith's *Way Down East* in Italy" en *Performing Arts at the Library of Congress*, Washington D. C., Library of Congress, 1992.
- ANDERSON, Gillian B.: *Music for Silent Films 1894-1929. A Guide*, Washington D. C., Library of Congress, Music Division, 1988.
- ANDERSON, Gillian B.: "No Music Until Cue'. The Reconstruction of D. W. Griffith's *Intolerance*" en *Griffithiana*, nº 38/39, Genova, Marzo 1991.
- BERG, Charles M.: *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*, New York, Arno Press, 1976.
- BRUCE, Graham: *Bernard Herrmann: Film Music and Narrative*, Ann Arbor, University of Michigan Research Press, 1985.
- BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985. Especialmente el capítulo 6 "Del uso estructural del sonido".

¹Obviamente, no pretendemos dar cuenta de la numerosa bibliografía existente sobre la relación música-cine. Citamos algunos textos generales que hemos empleado en nuestra investigación, prestando especial atención a aquellos trabajos que relacionan la música con la narrativa fílmica, además de los que analizan las estructuras musicales melodramáticas y la función de la música en el período mudo.

- CHION, Michel: *La parole au cinéma: la toile trouée*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1988.
- COLON PERALES, Carlos: *Introducción a la historia de la música en el cine*, Sevilla, Cuadernos de Comunicación, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de Sevilla & Ed. Alfar, 1993.
- CORTES, Blas: “La música en el cine” en *Ciclo: Música y cine. 10 Films*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1985.
- DARBY, W. & DU BOIS, J.: *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, Jefferson, North Carolina, & London, Mc Forland & Company, Inc., 1990.
- EISENSTEIN, S. M.: *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 1986.
- EISLER, Hanns: *Composing for the Films*, New York, Oxford University Press, 1947.
- FERNANDEZ DE SEVILLA, Margarita & URCHUEGUIA SCHOLZEL, Cristina: “A propósito de la música de *Vértigo*” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 9, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Octubre 1991.
- FERNANDEZ DE SEVILLA, Margarita: “La eficacia de lo obvio. (La música de *Lo que el viento se llevó*)” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 13, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Otoño 1992.
- FERNANDEZ DE SEVILLA, Margarita: “Reflexiones sobre una aproximación crítica a la música fílmica” en *Imatge*, nº 5, Valencia, Universitat de València, Septiembre Curso 93-94.
- FEUER, Jane: *El musical de Hollywood*, Madrid, Verdoux, 1992.

- FEUER, Jane: "The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment" en *Film Genre Reader*, Austin, Texas, B. K. Grant (ed.) & University of Texas, 1986.
- FLINN, Caryl: *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992.
- FLINN, Carol: "The 'Problem' of Femininity in Theories of Film Music" en *Screen*, Vol. 27, nº 6, Noviembre-diciembre 1986.
- GORBMAN, Claudia: *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- LONDON, Kurt: *Film Music*, New York, Arno Press, 1936.
- McCLARY, Susan: *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine*, 2 Vol., Madrid, Siglo XXI, 1978, pp. 135-145 y pp. 338-371.
- NASCIMBENE, Mario: *Musico, malgré moi*, Valencia, Fundación Municipal de Cine & Mostra de Valencia, 1993.
- PACHON RAMIREZ, Alejandro: *La música en el cine contemporáneo*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1992.
- PADROL, Joan: "Dos teorías distintas de la música en el melodrama cinematográfico: Max Steiner versus Frank Skinner" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 13, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Otoño 1992.
- PADROL, J. & VALLS, M.: *Música y cine*, Barcelona, Ultramar, 1990.

- PALMER, Christopher: *The Composer in Hollywood*, New York, Rizzoli International Publications, 1990.
- PRENDERGAST, Roy M.: *Film Music. A Neglected Art*, New York, W. Norton & Co., 1991.
- ROBINSON, David: *Music of the Shadows: The Use of the Musical Accompaniment with Silent Film 1896-1936*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1990.
- SHEPHERD, Jan: "Music as a Melodramatic Language". Comunicación presentada en la *Melodrama Conference*, celebrada en Londres, Julio de 1992.
- SHOSTAKOVICH, Dimitri: "La música de La nueva Babilonia" en *Cine y vanguardia en la Unión Soviética*, Barcelona, G. Rapisarda (ed.) & Gustavo Gili, 1978.
- TELLEZ, Jose Luis: "Cine y música" en *Contracampo*, nº 8, Enero 1980.
- TELLEZ, Jose Luis: "Notas para una teoría de la música dramática I, II, III, IV y V" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 1, 2, 5, 6 y 8, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989-1991.
- THOMAS, Tony: *Music for the Movies*, New York, Barnes, 1973.
- VV.AA.: *La música en el cine*, Gran Canaria, Filmoteca Canaria, 1991.