

# “Tensiones” en la constitución del modelo de representación institucional (M.R.I.): David Wark Griffith como paradigma

Francisco Javier Gómez Tarín\*

El periodo 1908-1915 sirve para constatar la existencia de una serie de “tensiones”, fruto de la imposible implantación de un modelo hegemónico en el dominio de la representación cinematográfica. Puesto que la cinematografía americana impuso sus criterios de forma casi universal, las claves de la evolución del lenguaje cinematográfico están íntimamente ligadas a la aparición del montaje analítico y a la constitución paulatina del M.R.I. (*Modo de Representación Institucional*). La base de las tensiones estaba precisamente en la dificultad de integrar el espacio y el tiempo en el proceso de linealización y diegetización que buscaba el cine, encaminado finalmente hacia la transparencia enunciativa y condenado a no encontrarla en tanto no pudiera solucionar estos problemas, pero también –simultáneamente- apuntando hacia fórmulas y modelos más experimentales en los que la búsqueda de lo verosímil no se contemplaba.

Ya veíamos en otra cita anterior de estos encuentros que podíamos constatar, sobre todo en los pioneros ingleses, experiencias muy distintas en los primeros tiempos, explicables por las herencias teatrales, pictóricas, linternistas, vodevilesas, fotográficas, etc. Estas herencias se han puesto de manifiesto en múltiples

---

\*Dpto. Teoría de los Lenguajes. Universidad de Valencia

textos teóricos e historiográficos pero quisiéramos añadir que, en el transcurso de la generación de un modelo narrativo y formal específicamente cinematográfico, otro de los factores de referencia fue el propio cine, en fase constante de evolución, lo que se prueba fácilmente tanto por la aplicación sistemática de los recursos que pudieran ser novedosos (sin importar qué cineasta fuera el primero en utilizarlos) como por la presencia de la metadiscursividad en las imágenes (cine dentro del cine) y en los relatos (cine sobre cine).

Para entender tal evolución, otro factor esencial es el determinado por los constantes cambios en los sistemas de producción, que afectaron considerablemente al tipo de artefactos fílmicos y a sus contenidos. Así, resulta evidente la conflictividad del periodo hasta la consolidación de una industria cinematográfica más o menos estable con sus circuitos de exhibición y distribución. Sin tratarse de compartimentos estancos, los sistemas catalogados por *Janet Staiger* dan idea de las dificultades para el asentamiento de un modelo:

1. el sistema de "director", sistema dominante desde 1907 a 1909;
2. el sistema de "equipo de dirección" que se desarrolló a medida que los empresarios fueron incrementando su producción a partir de 1909;
3. el sistema de "productor central" que fue dominante a partir de 1914;
4. el sistema de "equipo de producción" que tuvo su origen en una reorganización a gran escala a principios de los años treinta; y
5. el sistema de "equipo de conjunto" que tuvo sus orígenes a principios de los años cuarenta y conoció su mayor auge a mediados de los cincuenta. (*Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 104*)

Antes de 1907, y desde los orígenes, podría hablarse de un sistema de producción “del cámara”, habida cuenta de la simbiosis entre las facetas de director y cámara, puesto que lo esencial era exclusivamente el establecimiento de un “punto de vista”, con lo que “el periodo comprendido entre 1909 y 1914, por tanto, señala la separación y subdivisión del trabajo en especialidades *por departamentos* con una jerarquía estructural” (*Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 136*). La puesta en marcha de un sistema racionalizado de producción, para dar respuesta a la demanda acrecentada de las nuevas salas estables de proyección cinematográfica, reflejaba también la generación de un nuevo tipo de público, más exigente y con mayor capacidad económica. Sería ingenuo pensar que toda esta serie de transformaciones no actuaran sobre las formas y contenidos de los filmes, tanto más si a ello añadimos la consiguiente ampliación de los costes de producción por puestas en escena más sofisticadas y el progresivo alargamiento de las duraciones de las películas hasta la consolidación del largometraje.

La concentración de capitales desarrolló la industria de forma vertiginosa pero también impuso unos condicionamientos ideológicos a las nuevas producciones, que debieron adaptar sus miras a los intereses de la burguesía que las financiaba. Para satisfacer - y guiar moralmente - a los nuevos espectadores se recurría cada vez más a la narrativa decimonónica y al teatro de fin de siglo, en que los mayores éxitos se debían a la consolidación del melodrama y del que el cine tomaría no sólo contenidos o estructuras sino también las bases para el desarrollo industrial. Parece evidente que no hay una línea divisoria entre la rentabilidad económica e ideológica, toda vez que el éxito de público viene condicionado por las capacidades de éste para *reconocer* los productos y estos, a su vez, reproducen continuamente los esquemas narrativos que pueden satisfacer las expectativas previamente generadas. La supuesta evolución hacia un modelo formal y narrativo adecuado para los nuevos y lucrativos fines no sería sino una consecuencia lógica.

La lectura teleológica de la instauración del M.R.I. ha falseado las contradicciones y reivindica tan solo las producciones de las grandes compañías, dando por descontado que el proceso de transformación fue una evolución que eliminaba las carencias del M.R.P.; ha etiquetado a *David Wark Griffith* como el gran creador, el inventor del plano general, del primer plano, de los movimientos de cámara, de la escalaridad, del *raccord*, del montaje... hasta un sinfín de mecanismos discursivos que apuntan hacia una gramática cinematográfica, erigiéndole en dios y profeta, e identificando el modelo, más o menos estabilizado en 1915, con el denominado “cine clásico”. Pero el M.R.I. no es en modo alguno una evolución del M.R.P.; más aún, en 1915 muchos de los rasgos del cine de los orígenes se mantenían y la tensión entre ambos modelos era patente. Aunque *Griffith* supo combinar con habilidad muchos de los elementos formales que se le atribuyen, no fue inventor prácticamente de ninguno de ellos, que fueron apareciendo aquí y allá, desordenadamente, en películas suyas y de otros cineastas (las más de las veces con resultados poco satisfactorios). Tampoco es posible la identificación del M.R.I. como “cine clásico” sin más, salvo que lo consideremos un *modelo en transformación constante que refleja la situación en cada momento dado de los mecanismos de representación hegemónicos*; en este caso, el cine clásico no sería sino uno de los “momentos” por los que atraviesa el M.R.I. hasta nuestros días<sup>1</sup>.

*Javier Marzal*, siguiendo a *Tom Gunning*, apunta en su interesante libro sobre *Griffith* un proceso más complejo por el que el M.R.P. se equipararía al *cine de atracciones*, de carácter mostrativo (*showing*), mientras que el desarrollo de un proceso de absorción diegética (*telling*) desembocaría en un *cine de integración narrativa*, precedente del M.R.I. y el cine clásico pero no identificable con ellos porque el nivel de intervención de los mecanismos enunciativos era todavía muy patente. De esta forma, puesto

<sup>1</sup> En este sentido parecen también opinar *François Jost* (1981: 24), al hablar de un modelo *Narrativo-Representativo-Institucional (N.R.I.)* y *Vicente Sánchez-Biosca* (1993: 271-272) al hacerlo del *Narrativo-Transparente*.

que el cine de *Griffith* no se ajusta de hecho a la normativización del M.R.I., podría considerarse como “de integración narrativa” y así su fuerte intervención enunciativa no entraría en contradicción con la transparencia propugnada por el M.R.I.

El sistema del narrador, que afectaba tanto a la estructura ac-tancial como a la narrativa, inscribía la enunciación en el filme, generalmente a través de los rótulos, y se constituía en una estructura de reconocimiento tan potente para el espectador como la iconográfica y la espacial. Pero los rótulos, desde el momento en que se buscó la identificación espectral a través de la transparencia enunciativa, resultaron ser una carga; por ello, cada vez fueron más los carteles de diálogo y menos las inserciones con aspectos moralizantes o intervenciones axiológicas (muy frecuentes en el cine de *Griffith*).

La búsqueda de la transparencia enunciativa obtuvo resultados limitados en la década de los 10. En realidad, la constitución de un espacio realmente habitable que propiciara el viaje inmóvil del público en la sala sólo podría alcanzarse cuando a la identificación con los personajes se añadiera la que tiene lugar con la cámara y ésta pasara a ser un ente omnisciente que transmitiera a través suyo la enunciación misma, personalizándola e individualizándola en el espectador como algo propio. Para que este proceso se diera, era necesaria la normalización del plano - contraplano y de la cámara subjetiva, muy en embrión hasta 1915. Los cambios de plano, generalmente por escalaridad, no eran todavía subjetivos; se trataba de “planos-punto de vista” (“*point-of-view shot*”) que contribuían a facilitar la ubicuidad de la cámara en el modelo de integración narrativa (*Marzal*, 1998: 65) pero que conservaban una fuerte frontalidad.

Desde nuestro punto de vista, *Griffith* está a caballo de las tensiones del momento y todas ellas se reflejan en su cine. Frente a la construcción y diegetización del espacio (un elemento más próximo al M.R.I.) se encuentra su atracción por la espectacularidad (más cercana al M.R.P.). Esta contradicción deviene insalvable cuando analizamos los recursos formales y narrativos, que enfren-

taban una intención realista en busca de la máxima verosimilitud con una puesta en escena espectacular en la que predominaba la frontalidad. En esencia, “el centro demiúrgico de la organización profílmica y compositiva es, al tiempo, el sujeto de la enunciación y el sujeto-espectador” (Marzal, 1998: 232) y en tanto la fusión de ambos sujetos no fuera llevada a cabo, persistiría la tensión; la identificación con el punto de vista de la cámara revierte en la idea de plasmación de lo real, de *espejularidad*, de ahí la búsqueda de realismo en la puesta en escena, pero la *espectacularidad* tiende a reforzar los efectos a través de la iluminación, el descentrado o el decorado, hasta el punto de regresar a una concepción cercana al plano-cuadro. El cine de *Griffith* tendía hacia la diegetización de todos los elementos constituyentes del profílmico, con lo que se ponía en cuestión la transparencia enunciativa pero, al mismo tiempo, se generaban pautas que actuaban como “reconocimientos” para el espectador y que serían reasumidas posteriormente por el cine clásico.

La otra gran intervención enunciativa sería la que tendría lugar a través del montaje, independientemente de la inserción de rótulos evidentes que prefiguraban un narrador representado; la aparente aceleración provocada por el ajuste rítmico de las escenas alternadas, con la menor duración cada vez de los planos, se contradecía con la *suspensión de la temporalidad* que provocaban, toda vez que el “rescate en el último minuto” arrastraba consigo una gran dilatación del tiempo en que teóricamente ocurriría la acción. Este es un sistema inverso a la elipsis, aunque entre los insertos se sigan produciendo pequeñas ausencias que, indudablemente, son elipsis narrativas cuyo *tempo* ha sido alterado.

Si desde la perspectiva actual se intenta considerar el modelo de representación hegemónico como el edificado por *Griffith*, vemos que hay una disparidad manifiesta en cuanto al significante fílmico mientras parece no haberla en lo relativo al proyecto ideológico (por ello la propuesta teleológica insiste en su entronización). En cualquier caso, el carácter melodramático de sus relatos sí ha traspasado su propio cine para afectar a las esencias del

modelo institucional. Al situar en el eje del relato las condiciones familiares, los mecanismos de identificación se reforzaban de forma implícita, a lo que habría que sumar el propio reconocimiento que suponía la asunción de códigos estilísticos y narrativos, además de la información con que ya contaba el espectador sobre los desarrollos de las diversas obras melodramáticas procedentes de la literatura y el teatro del siglo XIX. La implicación emotiva del público en la sala se convertía así en condición necesaria para el crecimiento de la demanda, y con ella de la industria, mientras es evidente que la transmisión de imaginarios era un objetivo implícito.

Esto ocurría en el nivel del relato, pero la identificación no era plena si no se imbricaba con el punto de vista de la cámara: “de hecho, la oposición fundamental entre identificación con el personaje e identificación con la cámara radica en que la primera se sitúa del lado del significado (novelesco) de la película-texto clásica, mientras que la segunda funciona del lado del significante” (Burch, 1995: 252-253), y la “sutura” de la mirada sería un proceso mucho más complejo y extendido en el tiempo. Con el acrecentado control de los mecanismos de identificación narrativos, su formalización era solo cuestión de tiempo y, en resumidas cuentas, no se dio una progresión lineal desde un modelo de representación a otro. Ambos modelos, no sólo coexistieron durante muchos años sino que pueden constatarse considerables avances y retrocesos.



Remontándonos a años previos a la aparición de *Griffith*, las superposiciones múltiples de *The Dream of a Rarebit Fiend* (Edison, 1906) parecen un curioso anticipo de las vanguardias, mientras que *Three American Beauties* (Figs. 1 a 6), fotografiada por Porter para Edison en 1906, tiene un interés muy especial. Este último filme, de duración mínima y coloreado, utiliza exclusivamente cuatro planos (una rosa, un rostro de mujer, la bandera americana y las estrellas) para edificar un auténtico montaje conceptual en el que los encadenados no cumplen funciones diégéticas (no hay trama narrativa alguna) pero son algo más que vínculos retóricos ya que, al iniciar las superposiciones, ligan semánticamente los objetos representados. Se trata de una película en la que se puede intuir el montaje intelectual de *Eisenstein* con una anticipación de casi veinte años pero que, en realidad, como

muy bien señalara *Sandro Machetti* en la primera ocasión de estos encuentros de Girona “no es más que la reproducción de un espectáculo de cuadros disolventes que acostumbraban a establecer estas relaciones alegóricas” (MACHETTI, 2000: 30-32) en una etapa previa al cinematógrafo.

### **Bibliografía**

BORDWELL, DAVID, STAIGER, JANET Y THOMPSON, KRISTIN, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.

MACHETTI, SANDRO, “Del precine al cine de los orígenes” en *Què és el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*, Girona, Fundació Museo del Cinema - Col·lecció Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona, 2000.

MARZAL, JOSÉ JAVIER, *David Wark Griffith*, Madrid, Cátedra, 1998.

BURCH, NOËL, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1995.