

23
201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

LA CREACION DEL PUBLICO DE CINE

DAVID WARK GRIFFITH Y EL LENGUAJE
CINEMATOGRAFICO

TESIS PROFESIONAL

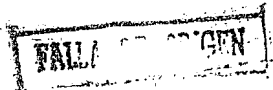
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE;
LICENCIADA EN CIENCIAS DE
LA COMUNICACION
P R E S E N T A :

JULIA JANINA GUIDO AGUILAR

ASESOR: LIC. GUSTAVO GARCIA GUTIERREZ

MEXICO, D. F.

1990





UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

	PAGINA
INTRODUCCION	1
1. ANTECEDENTES	
1.1 Pioneros de los inventos mecánicos antes de 1895	4
1.2 Nacimiento del cine (1895-1905)	13
1.2.1 Influencia del teatro y la novela	21
1.2.2 Desarrollo del espacio-tiempo y la narración cinematográfica de Méliés a Porter	35
2. NACIMIENTO DEL PUBLICO DE CINE	
2.1 La sociabilización de un público por un medio de comunicación (cine)	52
2.1.2 Cine: medio de comunicación humana-natural	54
2.1.3 Cine: medio de comunicación cultural	55
2.1.4 Proyección-identificación del público con la imagen	58
2.2 Como se forma el público: relación público-cine	67
2.2.1 El cine desde un punto de vista antroposociológico.	67
2.2.2 Público y cine	68
2.3 El primer público: su historiografía	71

3.	NACIMIENTO DE UN CINE	
3.1	Trayectoria histórica-cinematográfica del director norteamericano David Wark Griffith	90
3.2	Estudios de caso con base en un análisis de contenido cuantitativo de las películas: <u>"Nacimiento de una nación, Capullo roto, Intolerancia y Las dos tormentas (Way Down East)</u>	105
	CONCLUSIONES	127
	BIBLIOGRAFIA	132
	NOTAS	136

Feliz el primer hombre que vio al sol, a la luna, a las estrellas, y supo que eran el sol, la luna y las estrellas; pero eso le sirvió para ampliar sus certezas y sus dudas y elaborar quimeras, mitologías. Felices los primeros hombres que, hace menos de un siglo, entraron por curiosidad a esas salas oscuras y vieron materializarse en una superficie blanca lo que nadie nunca antes había visto, aunque todos lo habían vivido: una locomotora irrumpía y de sus vagones descendían gente común; unos obreros derrumbaban un muro, un hombre bonachón daba de comer a un bebé, o unos exploradores llegaban al polo norte y eran devorados por un gigante o llegaban a una Luna a la que aplastaban un ojo, o unos bandidos morían al intentar asaltar un tren correo, aunque en el último momento, uno de los malvados revivía para disparar su pistola contra el público. Felices esos primeros hombres que se enfrentaron al cine, lo descubrieron y fueron transformando su visión del mundo y de sí mismos conforme el cine se conformaba y creaba mundos, ídolos, sentimientos universales. Felices esos primeros hombres que así ingresaban, aceleradamente, como las transformaciones mismas del cine, en la modernidad.

Tomemos al azar a cualquier persona que hacia 1916, picada por la curiosidad y la publicidad de sus vecinos, se ha decidido por fin a entrar en una sala cinematográfica: antes no lo había hecho porque creía, con sobrada razón, que los locales eran carpas insalubres e incómodas y lo que ahí se veía eran breves vistas más cercanas a lo circense que a ese teatro y esas novelas que esta persona tanto venera desde su infancia. Pero tanto ha oído hablar de la belleza con

movedora de Mary Picckford, de las chistosas peripecias de Max Linder, de la emoción de las cabalgatas para rescatar a la muchacha en el último instante antes de que la pobre caiga por el precipicio y, en fin, tanto hablan todos de unas películas llamadas El nacimiento de una nación e Intolerancia, con actitudes que sobrepasan el asombro, como si ir al cine fuera una ceremonia religiosa, que, fuera prejuicios, se ha decidido ingresar al salón. ¿Qué encontrará este hombre formado en esquemas narrativos literarios, al ingresar a una sala cinematográfica en 1916? ¿Está preparado para la sofisticada gramática visual de David Wark Griffith, los efectos sonoros, la partitura musical interpretada por una orquesta bajo la pantalla y los juegos de luces de colores sobre la pantalla (nada más falso que hablar de cine silente y sin color en los primeros años)?

La presente investigación intenta reconstruir el proceso de formación de ese primer público cinematográfico, enfrentado a un medio que nacía entre limitaciones técnicas e intuiciones humanas que le dieron el carácter de epopeya cultural.

Además, este trabajo de investigación tiene como objetivo describir cómo se forma un medio, el cine, el cual cumple la función sociabilizadora al transmitir pautas sociales. Por lo que basada la investigación en estos indicios, se presenta una suposición comprobable que aclare si el cine como medio de comunicación, para vincularse a su público, debe realizar un proceso de sociabilización que suponga la creación de un código común a ambos términos, en el caso del cine cómo se elaboró un código visual propio, nuevo, propuesto por el cineasta y admitido por el público.

No obstante que al dar a conocer estas circunstancias que preceden y acompañan al objeto de estudio y a las causas del mismo, La creación del público de cine. David Wark Griffith y el lenguaje cinematográfico, se señala que el director de cine norteamericano David Wark Griffith define con claridad y precisión los métodos de narración netamente cinematográficos con películas melodramáticas de tendencia realista elaboradas desde 1907 hasta 1931, cuyo impacto en el público y en los otros cineastas definió las propuestas de narración fílmica elaboradas hasta 1915 y les dio forma definitiva, creando la gramática cinematográfica que hasta la fecha es común al cine y a su espectador.

1. ANTECEDENTES .

I. ANTECEDENTES.

1.1. Pioneros de los inventos mecánicos antes de 1895.

Con palabras se puede describir todo, pero una imagen sólo re- tiene un momento determinado.

Al explicar en imágenes la vida y qué es el movimiento, encontramos una variedad de experimentos e inventores en la historia del lenguaje visual o de la expresión gráfica del ser humano. Elijo así los que han sido considerados más importantes, en tanto a su voluntad de reproducir en imágenes el fenómeno del movimiento.

La primera sensación de "movimiento" en imágenes lo encontramos en las cuevas de Altamira, donde un artista intentó representar un jabalí corriendo, pintando, al efecto, dobles pares de piernas.

La condición rítmica de una imagen, reflejada en líneas y planos también podía dar una sensación de movimiento, aunque la imagen todavía permanecía inmóvil. Quedaba la posibilidad de dar la ilusión del movimiento.

La impresión visual permanece un momento por medio del impacto de la luz en el nervio óptico y desaparece poco a poco. A este fenómeno se le llama persistencia retiniana. El físico árabe Ibn al-Hai- tham estudió el fenómeno y describió, hacia el año 1000, cómo los rayos de luz procedentes de un objeto iluminando a través de un orificio pequeño, en una habitación oscura "cámara oscura", forman una imagen invertida del objeto en la pared opuesta. Este fenómeno, lla-

mado cámara oscura, fue descrito en el siglo XI.

Basándose en estos dos descubrimientos, los investigadores prosiguieron sus experimentos al respecto durante los siguientes siglos.

Por supuesto, la sensación de movimiento en la historia de la cultura viajó hasta el Oriente, donde las sombras chinescas se relacionan con el cine porque eran proyectadas como imágenes bidimensionales en una pantalla.

"Las sombras chinescas"¹ se conocen en Asia desde el siglo XII a. de Cristo. Los actores se reproducían como sombras en una tela traslúcida situada entre el escenario y los espectadores.

Por esto, existe un parentesco entre las sombras chinescas y el cine, mas no una relación técnica, ya que las sombras chinescas eran proyectadas en una pantalla transparente, como se había mencionado, se obtenía una sombra bidimensional con movimiento continuo mediante un haz de rayos de ángulo muy abierto. Esto se parecía a la técnica del cine como veremos, En la proyección de imágenes en movimiento, hay que conocer los "efectos estroboscópicos" de la persistencia de las imágenes en la retina (nervio óptico), de la lente llamada "linterna mágica".

La linterna mágica es un aparato de proyección conocido desde 1650-1660. Una fuente de luz ilumina unas placas de vidrio pintadas,

¹ C.W. Ceraw. Arqueología del cine. p.15.

proyectándose en una pantalla las imágenes aumentadas.

"La linterna mágica u óptica, precursora del proyector de cine, se propagó en el siglo XVII. Fue inventada por el jesuita Atanasio Kircher, que consignó los fundamentos de la proyección en su obra *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646)."²

En este mismo año de 1650, Samuel Van Hoogstraaten inventó un ocular consistente en una lente llamada "caja de perspectivas". La ilusión de una realidad tridimensional era producida al unir lentes con efecto exagerado, la luz reflejada por espejos oblicuos y trucos de perspectivas.

Etienne Gaspar Robert, (1763-1837) aplicó la linterna al proyectar imágenes de espectros, dioses y reyes sobre cortinas de tul transparentes con ayuda de una "linterna mágica" movimiento de avance y de retroceso de la linterna. A este mecanismo se le llamó fantasmagoría.

Más tarde. Louis Jacques Mandé Daguerre, pintor parisiense, (1787-1851) conoció y se asoció con Nicéphore Niepce (1767-1833), estudiante de Teología, después oficial y más adelante inventor al conseguir impresionar placas metálicas, placas heliográficas, sensibles a la luz con imágenes de la cámara oscura. Pero este procedimiento no dio todavía verdaderas fotografías sino clichés, plancha estereotipada que representa algún grabado, Niepce murió y su hijo

²IBIDEM. p. 16 y 19.

Isidore Niepce continuó los trabajos, pero con la ayuda de Daguerre.

Entre 1831 y 1835, Daguerre encontró un método de fijación de la imagen en la "cámara" (palabra introducida por Kepler en el siglo XVII) en una plancha de cobre tratada con vapor de mercurio. Esto hacía que el instante se conservara en una placa fotográfica.

A fines de 1838, Daguerre presentó su procedimiento a Alexander Humboldt (naturalista y geógrafo) y al astrónomo Francois Arago, quien dio a conocer el invento en la Academia de Ciencia Francesa. Sin embargo, Daguerre y los herederos de Niepce pelearon la paternidad del invento mecánico. Después de todo, Daguerre era considerado el inventor del "Diorama" y de la "fotografía".

El diorama consistía en un conjunto de pinturas transparentes gigantescas, estas se presentaban bajo luces intermitentes, de tal manera que la mirada de los espectadores caía sucesivamente sobre cada una de las partes de la pintura.

El desarrollo de la fotografía no fue sólo obra de Daguerre y Niepce sino también del inglés William Henry Fox Talbot, quien hizo fotografías en positivo con la cámara oscura, en 1839 y cuando Daguerre obtenía una sola copia irrepetible, Talbot ideó un papel negativo, del que podían reproducirse un sinnúmero de copias de papel. Talbot inventó las calotipias, las cuales fueron precursoras de la fotografía moderna. Las calotipias eran las copias sobre papel de cloruro de plata sensible a la luz.

A fines de 1874 un físico inglés, Richard Lench Maddox, descubrió el primer método de preparar placas secas con gelatina y sales

de plata que podían usarse algún tiempo después de preparadas.

De esta manera, la persistencia retiniana, impresión visual primitiva de serie de imágenes en movimiento que permanecían un momento en la retina y desaparecían poco a poco, fue aprovechada por Joseph Antoine Ferdinand Plateau (1801-1833) en su invento llamado fenaquistiscopio, en 1832, viendo a través de una rendija un disco rotativo, en el que hay dibujada una serie de momentos, así producía el efecto de movimiento de la imagen.

En 1877, se perfeccionó el zootropo por el francés Emile Reynaud (1844-1918) y desarrolló el "praxinoscopio" que se parecía al zootropo, a diferencia de las hendiduras que eran sustituidas por espejos rectangulares. Estos estaban en el interior del tambor y reflejaban las figuras giratorias. Los movimientos eran más pausados y menos bruscos. De esta forma, Reynaud presentaba, en 1880, su invento "praxinoscopio de proyección".

Esta proyección de imágenes fotográficas en serie, 1878, fue interés de otro inventor norteamericano, "Eadweard Muybridge"³ quien quiso retratar los movimientos de un caballo al galope y comprobar, si al galopar, separaba a un tiempo las cuatro patas del suelo; por lo que Muybridge colocó una serie de máquinas fotográficas a lo largo de la pista. Estas se dispararon al romper el caballo unos cordones que habían sido atados al disparador tendidos a través de la pista. Debido al éxito, continuó retratando otros animales: "en 1878, Muybridge empleaba aún placas húmedas de colodión y no las utilizó secas hasta 1881."⁴

³ IBID. p. 80.

⁴ IBID. p. 80

En 1880, Muybridge exhibía sus series de imágenes de animales sobre placas de vidrio, colocadas en una rueda llamada "praxinoscopio".

Es evidente, que los inventos se deben situar en el tiempo y en el espacio en cuanto a su autenticidad y credibilidad. Por eso, mencionaré los trabajos de Étienne-Jules Marey (1830-1904), profesor de física en París; unió el tiempo y el espacio en un presente al desarrollar "fotografías múltiples" llamadas cronofotografías, en las que se descompone el movimiento de un atleta. Estas imágenes fueron tomadas con una placa fijadora. Además, utilizaba el "fusil fotográfico" de 1882. En éste existían doce instantáneas por segundo y descomponían los movimientos de aves en vuelo. El "fusil fotográfico" es una cámara cinematográfica transportable con forma de fusil.

"Marey trabajó con cintas de papel en rollo en vez de placas de vidrio. Desde 1888, hizo pruebas con cintas de celuloide. Esto significaba un paso decisivo hacia adelante. Finalmente Marey llegó a conseguir cien instantáneas por segundo. Además, su cámara tenía una ventaja frente a los aparatos de Muybridge y Anschutz: era transportable."⁵

De la misma forma, el alemán Ottomar Anschutz (1846-1907) inventó el obturador de cortina y fue otro pionero que descompuso el movimiento en varias fases. Pero, empleaba placas de vidrio, las

⁵ IBID. p. 81.

cuales limitaban su reproducción. Estas foto-secuencias se podían realizar por medio del taquiscopio, sistema en el que se encontraba un cilindro montado sobre un eje horizontal. Después, en 1889 Anschutz construyó su taquiscopio eléctrico, consistía en una manivela que se hacía girar para darle vueltas a una secuencia de imágenes en una rueda. Estas series de vistas eran iluminadas por tubos Geissler en forma espiral.

El fenómeno de la imagen proyectada a través de un agujero, en cámara oscura, permitió la invención de la máquina fotográfica. En un principio se dibujaba la imagen obtenida, pero con el avance de la técnica fotográfica durante el siglo XIX se pudo fijar en una placa fotográfica.

El siguiente adelanto fue la película en rollo en el año de 1888, creado por Georg Eastman (1854-1932); además, en 1887 inventa la "Kodak" y fabrica una película fotográfica enrollada, que pasaba por la cámara mucho más aprisa que las antiguas placas. Se registraban en la cinta de la película una cantidad indefinida de imágenes.

La película, un material nuevo, desplazó pronto a las pesadas placas. Esta película podía hacerse pasar rápidamente a través de una máquina fotográfica y captar varias imágenes por segundo.

Si la fotografía representa 1/8 de pulgada en la escala de la historia visual, el cine es un punto. Esto se puede demostrar por los experimentos de Thomas Alva Edison (1847-1931), en Estados Unidos, en el año de 1891. Edison demuestra, con el invento llamado "cinetoscopio" el encanto de la imagen al animar la fotografía.

Con el cinetógrafo fijó los sonidos y la palabra para hacerlos audibles, cuando estaba en auge las películas cómicas breves con imágenes en movimiento continuo. En abril de 1891, Edison patentó su cámara fotográfica llamándola "cinetógrafo" y su aparato para observar como "cinetoscopio".

Edison construyó un "cinetoscopio" para las imágenes que habían sido captadas con su cinetógrafo.

El cinetoscopio era un cosmorama, con el cual varios espectadores podían ver una cinta de quince metros. El primer estudio de cine que se inauguró fue el "Black Maria estudio" por W.K. Laurie Dickson, colaborador de Edison, (Prefiguración del plató insonorizado de los años 30).⁶

En 1894, se construye el primer salón cinestoscopio en Broadway número 1155 de Nueva York, por un canadiense llamado Andrew Holland. Entre las cintas presentadas estaba la "película del estor_nudo" de Dickson, impresionada en el laboratorium-Mechaniker Fred Ott.

El "cinetógrafo" de Edison (1891), consistía en una cámara don de la cinta de la película, fabricada por Eastman, pasaba delante del objetivo a un ritmo regular, mediante agujeros perforados en el borde de la película. El cinetógrafo proporcionaba hasta 46 imágenes por segundo.

⁶ Noël Burch. El tragaluz del infinito. Ed. Cátedra. p. 46.

Otro pionero de los inventos mecánicos, 1893, es William Friese-Greene (1855-1921). Construyó tres cámaras entre 1885 y 1889, en ellas había una cinta de papel que permitía de cuatro a cinco instantáneas por segundo, pero después utilizó el celuloide en su segunda y tercera cámara en 1888.

En el año de 1891, Friese-Greene, declarado en quiebra, al arruinarse la banca en la que participaba, es encarcelado en el Ministerio de la Guerra, donde trabajó en la película estereoscópica, en los efectos escénicos y presentó fotografías de unas maniobras tomadas desde un globo, su aportación más importante es el desarrollo de las teorías sobre la película de color e inventó un sistema de cámara y proyector, aunque con éste no podían tomarse aún imágenes con una velocidad que lograra una impresión de movimiento.

Con todo lo anterior, se trataba de obtener fotografías que registraran el movimiento. Las acciones y los acontecimientos dramáticos se registraban y reproducían tantas veces como se quisiera.

En el año de 1895, aprovecharon los experimentos mecánicos anteriores para impulsar su invento los "hermanos Louis Jean (1864-1948) y Auguste Louis Nicolas Lumière (1862-1954)."⁷

Los hermanos Lumière inventaron un mecanismo de arrastre que hacía avanzar la película un paso entre dos tomas, mientras la rotación de un diafragma ocluía la luz entrante. La película era revelada y, a través de un aparato similar, se lograba iluminar las imágenes desde atrás y reproducirlas sobre una pantalla a un ritmo sincronizado. En la proyección, la imagen invertida se enderezaba

⁷ IBID. p. 148.

de nuevo. Esto se realizaba por el "cinematógrafo".

"El cinematógrafo valora excesivamente lo real, lo transfigura sin transformarlo por su propia virtud maquinaal que algunos han llamado fotogenia, como se hubiera podido hablar en otro tiempo de la virtud soporífera del opio. Esta virtud fotogénica cubre todo el campo que va de la imagen al doble, de las emociones subjetivas a las alineaciones mágicas."⁸

Así la, "Fotogenia es esa cualidad compleja y única de sombras, de reflejo y de doble, que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica (...)." ⁹

Ahora bien, con el triunfo mecánico de los hermanos Lumière al convertir su cámara en filmador y proyector a un tiempo, nace la técnica del cine.

1.2. NACIMIENTO DEL CINE (1895-1905).

Numerosos países colaboraron al invento de la técnica y al lenguaje cinematográfico, pero Francia enseñó al mundo a formar un medio de expresión artístico de esta técnica.

En 1895, el francés Luis Lumière consiguió un gran éxito con sus imágenes de la realidad, el nacimiento de los documentales. En

⁸ Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Ed. Seix Barral. p.56.

⁹ IBIDEM. p.44. Edgar Morin, nació en Salónica (Grecia) en 1921. Escritor de libros y colaborador de la revista Argument. Crítico de cine.

1901, incluso hizo algunas experiencias con su photorama, donde varias cámaras fueron conectadas en serie de vistas, una inmediatamente después de la otra y a una velocidad de unas cuarenta fotografías por segundo; algo semejante a nuestro cinerama, cuya proyección se realiza mediante tres máquinas. Este sistema permite apreciar en toda su belleza una escena cualquiera con la mayor apariencia de realidad "ideologizada", como lo hacían los hermanos Lumière al filmar su mundo burgés, por lo que la realidad misma constituye muchas veces el motivo de las narraciones filmadas, sobre todo en los llamados documentales, los cuales son una forma de la ficción, es ideología.

Al igual que los argumentos de ficción, las tramas del documental se ruedan en ambientes reales y logran, de esta manera, un carácter más intenso y veraz. Durante ciertos periodos de la historia del cine ha dominado este método de rodaje.

Pero el rodaje en un ambiente real, como lo hicieron los hermanos Lumière, puede llegar a ser oneroso, por exigir mucho tiempo. El ambiente real dificultaba las posibilidades de crear imágenes y sonidos más efectivos y adecuados para la narración. Por esta razón Edison y W.K. Laurie Dickson construyeron el primer estudio llamado "Black María", preparado como taller para producción de ficciones filmadas. (1892).

A través de la historia del cine, la contemplación por parte del público de imágenes reflejadas en una pantalla han tenido lugar en las salas de proyección, las cuales han constituido la primera fuente de ingresos de la industria cinematográfica. Por este motivo, la evolución del cine, arte fílmico, se ha desarrollado dentro del repertorio destinado a las salas de proyección. Sin embargo, no hay que olvidar que el cine también cumple otras muchas funciones.

El cine se ha apartado de sus fines, aparentes, técnicas o científicos para ser aprehendido por el espectáculo y convertirse en un arte sugestivo de emociones.

El nacimiento del cine lleva al misterio de la conciencia de los grandes inventos.

"En 1895, surge por la reproducción química y la proyección mecánica, verdadera demostración de óptica racional y aparece tener que disipar la magia del Wayang, los fantasmas del padre Kircher y las chiquilladas de Reynaud."¹⁰

¹⁰ Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Ed. Seix Barral. pág. 19.

Para reproducir la imagen se han tomado distintos caminos: Emilio Reynaud había proyectado imágenes animadas en una pantalla (1889); Anastasio Kircher reflejó en una pantalla las imágenes pintadas en unas placas de vidrio (1645) y Luis Lumiere, quien se apoyó en el cinematógrafo, que él y su hermano Augusto habían convertido en la primera cámara fotográfica de Europa, reprodujo imágenes materiales en una pantalla (1895). Pero la imagen móvil ha sido una constante en la historia de la cultura.

"El cinematógrafo de Lumiere es un microcosmos del cine total que es en un sentido la resurrección integral del universo de los dobles. Fue una máquina necesaria y suficiente para fijar una investigación errante, para operar luego su propia transformación en cine. Anima sombras portadoras de los prestigios de la inmortalidad y terrores de la muerte. Pero de hecho esos prestigios y poderes están en estado naciente, larvario, atrofiado, inconsciente."¹¹

Augusto y Luis Lumiere rodaron sobre película de celuloide con el cinematógrafo, en 1895, La Sortie D' Usine. Esta película consiste, al igual que todas las primeras películas, en un plano único (es la distancia que se establece entre la cámara y el objeto). Esta cinta muestra la salida de los obreros y las obreras de la fábrica de Lumiere; además, la salida del coche de caballos de los patrones.

¹¹ IBIDEM. p. 56.

Para reproducir la imagen se han tomado distintos caminos: Emilio Reynaud había proyectado imágenes animadas en una pantalla (1889); Anastasio Kircher reflejó en una pantalla las imágenes pintadas en unas placas de vidrio (1645) y Luis Lumiere, quien se apoyó en el cinematógrafo, que él y su hermano Augusto habían convertido en la primera cámara fotográfica de Europa, reprodujo imágenes materiales en una pantalla (1895). Pero la imagen móvil ha sido una constante en la historia de la cultura.

"El cinematógrafo de Lumiere es un microcosmos del cine total que es en un sentido la resurrección integral del universo de los dobles. Fue una máquina necesaria y suficiente para fijar una investigación errante, para operar luego su propia transformación en cine. Anima sombras portadoras de los prestigios de la inmortalidad y terrores de la muerte. Pero de hecho esos prestigios y poderes están en estado naciente, larvario, atrofiado, inconsciente."¹¹

Augusto y Luis Lumiere rodaron sobre película de celuloide con el cinematógrafo, en 1895, La Sortie D' Usine. Esta película consiste, al igual que todas las primeras películas, en un plano único (es la distancia que se establece entre la cámara y el objeto). Esta cinta muestra la salida de los obreros y las obreras de la fábrica de Lumiere; además, la salida del coche de caballos de los patrones.

¹¹ IBIDEM. p. 56.

"La regla general de las películas (el plano) acabe cuando no queda cinta en el interior de la cámara. Estas películas son, en su mayor parte, actualidades, en las que se supone implícitamente que la acción continúa fuera de la película (antes y después)".¹²

Y... "Se instalaba la cámara en una habitación de la planta baja de un edificio —...— a fin de que los figurantes no fueran distraídos por la visión del aparato."¹³

Lo que los hermanos Lumière hacían era "atrapar" una acción por muy rutinaria que fuera, previsible al minuto, espontáneo el momento y estas características se respetaban al esconder la cámara. Esto le da a Lumière la reputación de primer documentalista, de primer realizador de un cine "de testimonio" y "directo".

En el cinematógrafo se encontraba la fidelidad realista del reflejo y en los laboratorios las investigaciones sobre los movimientos de los bípedos, cuadrúpedos y pájaros, para ver nacer al cine como medio de expresión y diversión al público.

El cine, considerado en sus comienzos un producto comercial de escasa entidad, encontraba ya los primeros pasos hacia un futuro espectacular, un ámbito de negocios, un arte en potencia y un medio con fuerza social.

Por lo tanto, estos tres aspectos, nombrados en el párrafo de arriba, influyeron en el desarrollo del cine, del nuevo medio de expresión. Como un ámbito de negocios, su existencia dependía del

¹² Burch, Noël. El Tragaluz del infinito. Ed. Cátedra. p. 197.

¹³ IBIDEM. p. 32.

dinero que producía su explotación comercial; como arte en potencia requería de nuevas técnicas; como fuerza social representaba la vitalidad económica y el contenido artístico y persuasivo.

El cine de los años 1895-1896, reflejaba en la pantalla todo elemento que representara movimiento. Los objetos vivían, interpretaban, actuaban y pertenecían al universo realista de este cine.

Pero la historia del cine no hubiera existido sin la presencia del francés Georges Méliés, caricaturista de un periódico antiboulangista, empresario teatral, actor, escenógrafo del teatro Houdin e ilusionista (antes de 1896).

Desde 1897, en París, Georges Méliés, con la cinta "La caverne maudite", entre otras, introduce el fantasma por medio de la superposición y dobles o múltiples exposiciones. Hacía ver varios espectros en forma de sombras, las cuales evocan lo fantástico, lo irreal, los fantasmas.

"La superposición fantasmal y el desdoblamiento ... tienen rasgos familiares de una "magia ya evocada, y poseen caracteres del fantástico, pero que van a convertirse en técnicas de la expresión realista."¹⁴

Méliés introducía al cine procedimientos que se utilizaban en el teatro "Robert Houdin" y en la linterna mágica. Sus películas evocaban comicidad, amor, agresión y lo imaginario por medio de

¹⁴ Morin Edgar. El cine o el hombre imaginario. Ed. Seix Barral.

la fantasía en los años anteriores a 1906.

El francés Méliès enlaza con la tradición teatral y la linterna mágica el trucaje en sus películas.

"Habría que hacer el repertorio de los temas eróticos, escatológicos, que atraviesan implícitamente o explícitamente casi todas estas películas, analizar las estructuras represivas e histórico-agresivas que los constituyen, definir el infantilismo que, en sentido clínico, las impregna."¹⁵ Un ejemplo de lo anterior es la película francesa, "La Fete à Josephine",¹⁶ producida en 1905, no era una historia de tipo antialcohólica, sino al contrario.

La diferencia entre la película fantástica y la realista es que en la primera percibimos los trucos, lo irreal y fantástico y en la segunda no los percibimos, al contrario creemos estar frente a la realidad.

Por lo que "En el cine primitivo, y especialmente en Méliès, la ambigüedad del telón pintado es patente, tanto por su propia estilación como por su fijeza, y sobre todo por la forma en que divide el espacio pro-fílmico entre una estrecha área de juego en primer término (que lateraliza" las evoluciones de los actores) y un área que está prohibida a los personajes, pero que se supone que se extiende detrás de ellos."¹⁷

Para observar el contraste que podía existir entonces entre el

¹⁵ Burch Noël. El tragaluz del infinito. Ed. Cátedra. pág.80.

¹⁶ IBIDEM. p. 82

¹⁷ IBIDEM. p. 117.

cine americano y francés, debemos nombrar a Edwin S. Porter, quien era empleado en la Edison Company en la época de las "fotografías animadas", en las que se utilizan motivos dibujados y pintados, por ejemplo, de muñecos entre otros.

En 1902-1906 descubrió el principio del montaje en películas con temas de acontecimientos del día. El montaje es considerado como la técnica más interesante de la producción de la película.

El film ya no era una fotografía animada, sino una afinidad de fotografías animadas heterogéneas con caracteres espaciales y temporales bien definida. Mientras que, el tiempo del cinematógrafo era exactamente el tiempo cronológico real, el cine divide la cronología, es decir, pone de acuerdo los fragmentos temporales según su ritmo de las imágenes de la acción; por medio del montaje une y ordena con continuidad la sucesión discontinua y heterogénea de los planos. A partir de series temporales despedazadas en trozos menudos, reconstituirá un tiempo nuevo, fluido. Con el montaje la película obtiene una continuidad narrativa.

"Para el público que no iba, o no podía ir, al teatro, el cine debía tener necesariamente una fuerza casi física de convicción: debía ser melodramático. Las imágenes en la pantalla debían sugerir el lenguaje blasfemo a la jerga empleada en las calles del suburbio. Los argumentos debían explicar, criticar o aprobar la miseria de estos ambientes. Porter entendió todo esto antes y mejor que nadie, y sus películas tuvieron una inmediatez que se transmitía tanto al argumento como al público."¹⁸

¹⁸ Jacobs, Lewis. La azarosa historia del cine americano. Ed. Lumen. pág. 87.

1.2.1. INFLUENCIA DEL TEATRO Y LA NOVELA.

El cine estadounidense se convirtió, durante la primera mitad del siglo, en uno de los mayores exponentes de la realidad ficcionalizada, llena de resabios teatrales, del cine realista de géneros, críticos y cotidianidades. Las caídas y los golpes, las persecuciones (como el cine de gangsters), las carreras de automóviles eran los principales temas que entraban en la composición de aquellas comedias burlescas en las que los policías, los bomberos, los bañistas, desempeñaban un papel preponderante.

Si bien al principio se creyó que el cine era un invento sólo útil para la ciencia, pronto se demostró una aplicación mucho más amplia, y de hecho, los films científicos pasaron a un plano inferior.

La cinematografía evolucionó hasta crear su propio lenguaje, convirtiéndose en un arte.

La combinación de imagen y argumento en el cine logra que uno viva el relato como protagonista del mismo. Esta da al medio una fuerza de atracción inmensa: la narración de la película se hace en treteneda.

Precisamente a este estilo narrativo y de aventuras se consagró, en su mayor parte, el medio fílmico en sus comienzos. La técnica del relato cinematográfico ameno puede ser aprovechada de una manera "intelectual", llegando a vivirla como arte y entretenimien-

to.

De la producción cinematográfica se hizo una gran industria, sostenida en última instancia por el precio de las entradas a las exhibiciones.

Los primeros filmes utilizaron para sus ideas las entrañas del melodrama teatral del siglo pasado. Se ha sugerido que el origen de esta forma se remota al siglo XVIII, cuando los compositores eran los que se encargaban de la música ambiental para acompañamiento de escenas habladas a fin de acentuar la emoción de la escena.

Los apuntes musicales ofrecieron una condición parecida a la que se advierte en el vocabulario cinematográfico. La música se utilizaba para expresar parloteo, dolor, duda, terror, entre otros estados de ánimo. Además, sirve para aislar al espectador del ruido del proyector, de los comentarios en voz baja, entre otras cosas.

"Desde este punto de vista, la introducción de la música en los locales de proyección constituye el primer paso voluntario hacia la interpelación institucional del cine-espectador como individuo".¹⁹

Las películas y el melodrama respondían a las mismas fuerzas formativas y el melodrama coloreaba y definía las últimas técnicas cinematográficas.

¹⁹ Burch, Noel. El tragaluz del infinito. Ed. Cítedra. pág.234.

"El melodrama es sin duda el primer gran hallazgo de los ideólogos de la burguesía para desviar en su ventaja, incluso en su provecho, la necesidad de entretenimiento de un bajo pueblo en quien cualquier inactividad resultaba inquietante: "El melodrama es un híbrido: destinado al público popular, tiene algo de desfile, de feria-- medianamente la presencia de la danza y de la música--, del drama burgués -- mediante el sentimentalismo --; pero su carácter particular y nuevo procede de la representación de acciones violentas, de peripecias palpitantes. Es una especie de "western", un espectáculo que la burguesía le ofrece al pueblo para satisfacer y canalizar sus presuntos instintos de violencia."20

El melodrama transmigró a las películas y la ficción; en el teatro se perdió a través de su paso al cine.

Mientras que las películas cinematográficas eran el medio más adecuado para reconciliar las tendencias de realismo y romanticismo que prevalecían en aquel momento; el teatro exigía maquinarias y decorados complicados de imposible manejo para realizar detalles de espectáculo, fantasías, naturalismo y mimo. Las técnicas y convencionalismos teatrales tuvieron directas contrapartes en los primeros filmes, esto hace obvio que muchas de esas relaciones fueran casuales.

El melodrama fue el producto de una sociedad industrial, constituida por la clase trabajadora urbana, con los temas más de moda: el crimen, la aventura militar, la exploración de tierras desconocidas y salvajes.

Su evolución fue a partir de obras sentimentales o plenas de principios morales. El melodrama francés floreció después de la re-

20. IBIDEM. pág. 79.

volución. El inglés lo recogió a comienzos del siglo XIX.

Muchos de los recursos argumentales de los filmes fueron adaptación directa de obras teatrales anteriores. Ejemplo de esto es: "The Lonedale Operator"²¹, 1911, de Edwin S. Porter.

Las representaciones teatrales recuperaban público, más capacitado, que se había alejado de ellas y en vista de que los espectadores se reclutaban en una clase media homogénea, las salas de espectáculos se ampliaron y se reddecoraron.

La desaparición del proscenio de arquitectura teatral de los tiempos isabelinos, estableció la necesidad de escenarios "enmarcados como un cuadro", esto fue otro argumento en favor del naturalismo.

La primitiva platea dejó su lugar a butacas tapizadas que se reservaban de antemano y las sillas originales se quitaban del medio para disponerse en semicírculos en la sala, para que el público siguiera el espectáculo y tuviera una visión más apropiada para muchos espectadores y así, prestaban mayor atención a los detalles visuales y a emplear giros de expresión no tan estilizados y más familiares.

Al desaparecer el proscenio y sus puertas abiertas directamente a escena, se introdujo un marco alrededor del tablado. Esto produjo un efecto similar al de una pantalla cinematográfica, que de modo similar las primeras pantallas cinematográficas estuvieron enmarcadas en forma más o menos similares.

²¹ FELL, JOHN, El filme y la tradición narrativa Ed. Tres tiempos p. 194

En el transcurso del siglo XIX los decorados del melodrama emplearon estructuras trabajadas, tanto en carpintería como en pintura, para integrar la función de la escena con el argumento.

Los telones de fondo se pintaban parcialmente con tintas transparentes a fin de que desde la platea, sala con butacas, parecieran formar parte del ámbito circundante. Al encender las luces por detrás, las partes pintadas se esfumaban o eran remplazadas por lo que estaba pintado el dorso del telón de fondo, así se obtenía un efecto de fuego o puestas del sol.

En el último cuarto de siglo el público se molestaba por los dobleces y jirones en las telas y por los pisos pintados.

El melodrama vestía la fantasía con los ropajes del naturalismo. Como forma teatral, el melodrama fue un entretenimiento sujeto a convencionalismo, cuyas cualidades las determinaban a un tiempo la sensibilidad y la percepción del auditorio. Presentaba en los parlamentos y en las actuaciones problemas vestidos de intrigas, las cuales culminaban en soluciones.

La forma narrativa, en los argumentos teatrales, se desarrolló para garantizar un interés al identificar al público con sus intérpretes y refinaba los recursos del suspenso.

El declive del melodrama en el teatro se debió al éxito logrado por obras teatrales escritas por mujeres novelistas y el perfeccionamiento de las leyes sobre derechos de autor, con el de saliente de las "adaptaciones libres" que hacían accesibles los libretos baratos. Pero sobrevivieron sobre todo en compañías de có

micos ambulantes y en los teatros que alimentaban con su arte a los espectadores provenientes de la clase trabajadora. Ya que, el público culto se orientaba hacia la novela.

Pasada la mitad del siglo XIX, el melodrama se vio perjudicado por la popularidad del music-hall, donde eran inexistentes los estímulos que producían sentimientos fuertes o argumentos referidos a inquietudes comunes.

Los argumentos del melodrama tenían que ser escritos para un público, que a causa de los grandes y ruidosos teatros, desprovistos de alfombras, no alcanzaban a captar las palabras y sobre todo porque existían personas que no eran residentes del país y por consiguiente no comprendía el texto.

En consecuencia, los dramas de la época se representaban como pantomimas acompañadas de música. Este estilo estuvo en las escenas de acción, carentes de diálogo, propias del melodrama y el elemento se tradujo al cine "mudo".

El melodrama era rico en escenas espeluznantes alternadas con otras que exaltaban la nobleza o el patetismo de los sentimientos. "Las primeras películas adoptaron parecidas técnicas de imagen múltiple inspirándose en el truco fotográfico de la cámara fija y las escenas con visiones propias del teatro." 22

22. Fell, John. El filme y la tradición narrativa Ed. editores Asociados. Pág. 176 (Cap. 7 Arte, fotografía y conformación de lo que vendrá).

Es posible afirmar que desde su mismo origen la fotografía se convirtió en un elemento de memoria y de refuerzo para buscar el detalle y llevarlo a la superficie.

"Las fotografías borrosas ya no eran tan frecuentes para entonces merced a las exposiciones más rápidas de Etienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge, que corregían las impresiones. Tal como los estilistas contemporáneos procuraban plasmar en su prosa los hechos específicos de acción mediante la identificación de sus elementos en todos sus detalles, así los pintores comenzaban a investigar las partes componentes del movimiento."²³

La fotografía transmitía la epidermis de la realidad, se dirigía a los decorados en forma de caja, es decir, con tres sólidas paredes y un techo se construía un escenario. Pero el cine no la adoptó para sus escenografías hasta el año de 1941.

Los filmes de la productora Edison, como "El asalto al gran tren (The great Train Robbery, 1903), de Edwin S. Porter".²⁴

y el film "La cabaña del tío Tom (Uncle Tom's Cabin, 1903)²⁵, de Porter; retornaban al decorado melodramático primitivo para sus interiores. En esta última película existían escenas donde se muestran visiones, premoniciones o ensueños y eran representados sobre el foro detrás de telones transparentes o proyectaban estos efectos por encima o por detrás de los protagonistas.

Los autores de melodrama prolongaban los momentos de desusada excitación o de significación visual mediante el "congelación

23. IBIDEM. p. 165

24. IBIDEM p. 189

25. IBIDEM p. 189-90.

miento" de los instantes de acción. Las indicaciones del libreto eran cuadro, cuadro vivo o telón. Las cuales anticipaban el final, pero "cuadro" marcaba también un momento dentro de una es cena.

El filme era la derivación lógica de las tendencias del teatro a disponer objetos reales sobre el escenario.

El teatro y las salas cinematográficas se parecían. En cuanto al "espacio físico, también llamado ubicuidad",²⁶ se trataba de que el público percibiera la realidad con todas sus auténticas dimensiones y por último retuviera una evocación de superficie sin auténtico relieve, tan diferente de una imagen fija como de una acción teatral. Por supuesto, los espectadores tenían que estar dispuestos a aceptar esa "realidad", que era disfrazada por fantasías de las más curiosas especies.

Se realizaron algunas adaptaciones teatrales para el cine, por ejemplo "El beso (The Kiss), de Thomas Alva Edison y G.W. Dickson en el año de 1896."²⁷

El cine también tuvo su origen en locales populares de juegos y diversiones variadas muy extendidos en Inglaterra y Estados Unidos a principios de siglo, utilizaban unos aparatos llamados "peep-shows", en los que el espectador, previo pago de un penique, ponía en movimiento un cilindro y conseguía que quince metros de diminutas imágenes produjeran una cierta impresión de movimiento. Esta forma popular de diversión barata sugirió a sus propietarios la idea de que si un número mayor de especta

26. Burch, Noël. El tragaluz del infinito. pág. 208.

27. IBIDEM pág. 46.

dores vieran las imágenes al mismo tiempo, las ganancias aumentarían. Buscaron una máquina que proyectara las imágenes sobre una pantalla grande. El invento de un proyector hizo posible la idea y el cine comenzó a afirmarse como una nueva diversión colectiva.

Las imágenes en movimiento se proyectaron en el teatro llamado Koster and Bial's Music Hall, pero también otros teatros de variedades se apresuraron a presentar el nuevo descubrimiento, por lo que el cine como se conoce hoy, se vio en América por primera vez el 23 de abril de 1896, en ese mismo teatro.

El cine se hacía popular en todas partes donde se proyectaba. Con una duración de uno o dos minutos, el éxito era rotundo; causaba admiración por su fidelidad a la "vida real".

A fines de 1900, los empresarios dispuestos a mantener bajos los salarios de los actores, para contrarrestar el desafío, se agruparon a su vez en una organización llamada "los ratones blancos" y se declararon en huelga; muchos teatros se vieron obligados a cerrar. Otros decidieron continuar abiertos y enfrentarse a la huelga. Para ello comenzaron a proyectar cine. Y por primera vez, se ofreció al público una serie de programas exclusivamente cinematográficos. Para sorpresa de los empresarios, el público continuó acudiendo. Poco después, el sindicato de empresarios declaró que el cine era el arma más segura contra "la ruina, la bancarrota y la humillación" causadas por la huelga de actores.

Esto demostró que el cine sustituía al teatro de variedades y anticipaba en un cuarto de siglo la inevitable desaparición de este último. Pero a los empresarios de variedades les faltó la iniciativa que les hubiera permitido obtener provecho del nuevo estado de cosas. Fueron los propietarios de las penny arcades quienes intuyeron las posibilidades comerciales del nuevo invento.

La mayor parte de las películas repetían los mismos temas, con la misma técnica de los primeros inventos. Pero como la huelga finalizó, los empresarios de los mejores teatros de variedades abandonaron la programación única de films. Al finalizar el programa, se proyectaba un "complemento" cinematográfico y los espectadores que no querían verlo podían abandonar el local del espectáculo de variedades.

El cine se degrada en el ambiente teatral con el calificativo gástrico de "guarnición". Los propietarios de las "penny arcades", a la vista de los óptimos resultados de los peep-shows, habían intentado conseguir proyectores de películas. Para mantener la exclusiva del negocio cinematográfico, tanto de proyectores como de films, que resultaban escasos y caros, se vendían únicamente a los teatros de variedades. A pesar del éxito obtenido durante la venta de sus proyectos y lotes de películas, los propietarios de las penny arcades se apresuraron a comprarlos. En un rincón de sus locales habilitaron una sala, distribuyeron unas sillas, alzaron un telón y la abrieron al público. La entrada costaba menos que los teatros de variedades.

El cine llegó a ser la atracción más popular de las penny arcades; el entusiasmo fue el mayor que había conseguido en los teatros de variedades y su éxito fue más duradero.

El público que frecuentaba las penny arcades pertenecían a las clases humildes, con una escasa cultura teatral y un espíritu crítico poco exigente.

En los tres años siguientes, el cine dejó las penny arcades (1903) de las ciudades y se aventuró en las zonas rurales. Charlatanes de feria voceaban el cine en las calles, en las verbenas, en las fiestas provinciales de beneficencia o durante las reuniones parroquiales.

Este nuevo tipo de teatro que programaba solamente cine, se extendió por toda la nación. Con rapidez, cientos de propietarios de penny arcades, empresarios de espectáculos y hombres de negocios convirtieron sus locales y barracas en cines.

Al año siguiente, una tercera innovación hace que el cine adelante un nuevo paso hacia la conquista de la popularidad.

En una exposición de St. Louis, un antiguo jefe de bomberos de Kansas City (Missouri), George C. Hale, construyó un pequeño cinematógrafo similar, tanto interior como exteriormente, a un vagón de ferrocarril de la época. El inicio del espectáculo fueron "los viajes de Hale alrededor del mundo",²⁸ se anunciaba con un tañido de campana; el traqueteo del vagón, obtenido mediante un ingenio mecánico, producía la ilusión de un tren

28. Burch Noël. El tragaluz del infinito. Ed. Cátedra. pág. 54.

en marcha. El interior del vagón se oscurecía y aparecían en la pantalla imágenes tomadas desde la plataforma posterior de un tren en marcha. De esta forma se disfrutaba la ilusión de un viaje.

Con el éxito de las penny arcades, las carretas ambulantes y "Los viajes de Hale", el cine se había afirmado sólidamente en 1903 como forma de diversión popular.

Las películas manifestaban: personas caminando, árboles agitados por el viento, caballos saltando obstáculos, trenes en marcha, ciudades y sus paisajes.

Ya en 1903-1905 se presentaban acontecimientos pormenorizados y poco después era posible ya contar historias de fantasía.

La sensibilidad con que estos primitivos films americanos respondían a los cambiantes intereses y actitudes del público, creó un precedente para las películas futuras, aunque los productores no fueran conscientes de ello. Esta atención por lo cotidiano, actual, hace del cine una de las más ricas y exactas fuentes de información sobre el pasado y el presente. En los temas desarrollados por el cine en sus primeros 20 años puede reconstruirse la evolución de los valores, principios y mentalidad de la América del siglo XX.

El contenido del cine estadounidense desde sus comienzos no sólo fue un importante de conocimiento histórico, sino también estimulante y un correctivo al "modus vivendi" del país.

Ya que, era un momento en que la inmigración estaba en su apogeo (1902-1905), muchas películas enseñaron el respeto por las leyes americanas y el orden, la comprensión de la organización civil y el orgullo de sentirse ciudadanos americanos. El cine les informaba de lo que sucedía dentro y fuera del país.

De este modo, el cine fue, desde un principio, además de un factor económico y una técnica en evolución, un notable factor social.

La mayor parte de estas películas eran simples crónicas: acontecimientos internacionales, personalidades mundiales, países extranjeros, noticias de interés local y de actualidad. Por medio de películas 1 ó 2 minutos de duración, los cronistas cinematográficos expresaron el optimismo, el orgullo del progreso americano, el interés y la simpatía hacia el hombre de la calle; de igual modo, documentaron la afirmación progresiva del elemento obrero, la atención de América por la política internacional y las deficiencias de lo que se definió como "la era de la máquina".

Sin embargo, no podemos dejar de lado que el término un tanto literario de "cinemático", concebido para distinguir las películas de otras formas, por lo tanto surge en las aulas de literatura inglesa.

Se descubre que las películas cinematográficas pueden servir para "hacer resaltar" un aspecto u otro de novelas, obras teatrales y poemas.

La literatura victoriana resulta interesante por su predisposición tan propia del cine. Se extingue en el momento en que las películas aparecen en escena, cuando se produce una irrupción popular del nuevo medio expresivo en los sectores restringidos, aluciendo formas narrativas que no eran sino adaptaciones de precedentes populares.

Aparece una técnica narrativa y tiene la preocupación de fragmentar la exposición en términos de secuencia en el tiempo, por particularizar las imágenes y sus composiciones, por la intercalación de "movimiento" y por la exteriorización del recuerdo en una experiencia visible.

Además, no olvidemos que una técnica que escrute el pasado a través del ojo de la cámara ofrece sus propios obstáculos, sobre todo cuando el tema de que se trata tiene la característica del entretenimiento popular.

"La literatura, ya saqueada " con anterioridad, supuso entonces una doble ventaja: a) era una protección contra las crecientes amenazas de la censura, y b) gozaba de una amplia popularidad entre los espectadores. Los guiones se nutrían de las revistas populares, los dramas y las novelas más famosas. El sistema era muy sencillo: bastaba con cambiar los lugares de la acción, alterar el nombre de los personajes y adaptar las ideas para su representación cinematográfica." ²⁹

29. Lewis Jacobs. La azarosa Historia del cine americano.
Ed. Lumen. p. 190.

1.2.2. DESARROLLO DEL ESPACIO-TIEMPO Y LA NARRACION CINEMATOGRAFICA. DE MÉLIÈS A PORTER.

El ritmo de la película no sólo depende del "tempo" de los cambios de imágenes, sino también de los matices en la intensidad de la imagen y la luz. El ritmo del cine, por esta razón, se aproxima al de la música. Tiempo e intensidad dan al lenguaje fílmico su pulso dramático. El creador del cine relata utilizando estos medios psicológicos. Así como el lenguaje hablado descansa sobre significados preestablecidos, el fílmico, psicológicamente condicionado, está libre de convenciones gramaticales.

La película no reproduce fielmente la realidad, ni siquiera cuando es documental. Basándose en la realidad o la ficción, construye un relato a través de un medio expresivo que se compone de imágenes móviles y montaje. Toda composición de imagen puede tener en cuenta estos factores, para influir en la interpretación de la imagen por parte del espectador.

Esto puede lograrlo la película, a través de la movilidad de la cámara, la cual conduce al espectador a considerarse superior o inferior a la persona o cosa que ve, sentir que lo que sucede en la pantalla le importa mucho o que sólo tiene un interés lejano en ello.

La movilidad de la cámara puede asimismo situarle en su propia distancia establecida entre la cámara y el objeto, a esta distancia se le conoce con el nombre de plano.

"Después de 1900 hubo claros intentos para implificar, hacer más austero el plano de conjunto primitivo a fin de facilitar su lectura (intentos que corresponden a los fondos negros de Dikson en la Edison). Pero incluso un cineasta como Porter, que manifiesta pronto este deseo de austeridad el plano de conjunto "hormiguenates de signos" continúa perpetuándose hasta 1906 (Life of a Cowboy). Ahora bien, se trata de un tipo de imagen que, al menos para el espectador de nuestros días, exige repetidas visiones para extraer - a veces incluso para simplemente descifrar - su contenido." 30

Edwin S. Porter, realizador de películas norteamericanas, trabajaba en un estudio grande y colocaba su cámara bastante lejos de los actores. Así, sus películas reflejaban en la pantalla a los actores con dimensiones y proporciones de talla apropiadas.

"Ciertamente, en el cine primitivo la narrativa puede extenderse a su gusto, pero desde el momento en que una sola articulación narrativa se manifiesta mediante una discontinuidad significativa, se franquea un umbral decisivo. Ello ocurre, por ejemplo, en Porter, con The Finish of Bridget Maclean o Another Job for the Undertaker, mientras que en Grandma's Looking Glass se da el caso contrario, aunque los cambios de plano sean frecuentes, puesto que no funcionan en un modo descriptivo y para satisfacer la pulsión escópica y, en un sentido estricto, no son narrativos." 31

En Francia, las películas de Méliès demuestran una "platitud" perceptual de la imagen en la pantalla, es decir, introdujo el "primer plano" en sus películas, este primer plano equivale a "enormidad", que es el hecho de que el movimiento en profundidad no es percibido como tal debido a la colocación de la cámara, la cual se relaciona con la pantalla mediante una ampliación y se produce la sensación de exterioridad del espectador.

Los factores que determinan la "platitud" visual de los filmes de 1906 hasta 1915 son cinco según Burch:

30. Burch. Noël El tragaluz del infinito. Ed. Cátedra. pág. 161
 31. IBIDEM. pág.152.

" 1) Una iluminación más o menos vertical, que baña con perfecta igualdad el conjunto del campo que abarca el objetivo.

2) El carácter fijo de este último. 3) Su colocación horizontal y frontal a la vez. 4) La utilización muy generalizada del telón de fondo pintado. 5) Finalmente, la colocación de los actores, siempre lejos de la cámara, desplegados casi siempre como cuadros vivientes, sin "escorzo", sin movimiento axial de ningún tipo.

Si millares de películas, producidas durante la época a que nos referimos, podrían servir para ilustrar esta importante tendencia objetivamente refractaria a la perspectiva ilusionista, no hay duda de que la obra de Georges Méliès nos proporciona su modelo más nítido."³²

Georges Méliès, el primero en explotar las posibilidades del cine como medio de expresión abrió un nuevo camino, dotado de fantasía y de mil recursos; además, fue el gran artesano del cine.

Descubrió en la cámara tomavistas posibilidades mágicas. Desvió los objetivos de la realidad, de la pura y simple observación visual, para enfocarlos hacia la fantasía.

"Sin embargo, podemos afirmar que L'Homme a la Tete de caoutchouc, realizada cuando Méliès se encuentra en la cumbre de su gloria y de su creatividad, viene a ser la demostración práctica de este teorema. Se trata de una película de truco único, cuya descripción nos da aquí Georges Sadoul: "un químico (el propio Méliès), en su laboratorio, coloca su cabeza sobre una mesa. Fijando un tubo de caucho sujeto a un gran fuelle, comienza a manipular con todas sus fuerzas a este último. Enseguida su cabeza empieza a crecer hasta convertirse en algo auténticamente colosal ..." (...)."³³

Además, Méliès no duda en introducir accesorios móviles en dos direcciones en sus cuadros, para simular objetos. Méliès, en su estudio construido en Montreuil, inaugura en Europa una iluminación a través de un techo acristalado que dominaría en el cine durante una quincena de años.

32. IBID. pág. 173.

33. IBIDEM. pág. 174.

LA ILUMINACION Y EL COLOR.

El color era ambiguo en lo que concierne a la representación de los espacios y de los volúmenes. En las películas de Méliès el color era de vital importancia y también en las películas de trucos y fantasías de la casa productora, Pathé.

"Pero vemos cómo, con los primeros teñidos, aparece en el fondo de la imagen un efecto de perspectiva aireada en estas aberturas de cielo azul que caracterizan ciertos paisajes pintados. Una comparación entre las versiones en blanco y negro y color de una película de 1903 como *Au Royaume des Fées* de Méliès muestra ya el relieve que aporta el teñido de los fondos." 34

Adquirir y alquilar una copia en color tenía un costo tal que muchos de los pequeños exhibidores de barraca no podían obtener.

"Naturalmente, Méliès tenía que ser sensible al relieve que el color le proporcionaba. Pero no parece que ésta fuera su mayor preocupación. Por el contrario, no cabe duda de que la mayoría de los primeros cineastas, especialmente en Gran Bretaña y Estados Unidos, hayan sentido una "necesidad de relieve." 35

En esta época de telones pintados, Méliès enlaza con la tradición teatral y la pintura moderna el dominio de la iluminación, con la cual obtenía efectos dramáticos.

"Sabemos, en efecto, que los decorados de su estudio en Montrouil eran a su vez monocromos, pintados como camafleos para poder controlar mejor las relaciones de valores sobre la película en blanco y negro. Y estos camafleos de Méliès, tal y como demuestran las versiones de sus películas en blanco y negro, pertenecen indiscutiblemente a la línea de las artes de superficie (vidrieras, bajorrelieve)." 36

Existe la posibilidad de jugar con lo real, es decir, cómo podríamos representar la noche, cuando en realidad no lo es. Ahora

34. IBIDEM. pág. 179.

35. IBID. pág. 180.

36. IBID. pág. 180.

bien, la propia fotografía no puede más que falsificar la realidad utilizando algunas fuentes de luz enmascaradas.

El cine, al no contar con los instrumentos sofisticados que han permitido introducir un nuevo tipo de convención con una iluminación idéntica de día y de noche, luego cambiaban al azul las escenas de noche o estaba con un subtítulo que dijera "la noche siguiente", para que el espectador quedara convencido de lo real de la escena.

La luz, además de la profundidad, hace en una representación visual que la imagen restituya el campo o espacio percibido sin espacios blancos, mediante el recurso de engaños; iluminar por la izquierda y no por la derecha y poner en evidencia las fuentes de luz (fuentes físicas: luz del sol, de la noche y luz de una estrella. Fuentes místicas como la luz emitida por imágenes con luz propia).

Entre 1915 y 1920 se producían películas de persecución filmadas en exteriores y seguían el modelo "aire libre", con puesta en escena en profundidad. Ya que, las escenas en interior producían una iluminación muy chata, es decir, manejaban una frontalidad muy estricta, que es suprimida cuando se alternan escenas interiores y exteriores, en las que la superficie se afirma al menos tanto como en Méliès, con planos de exteriores que juegan con la profundidad de campo.

"Fue en Francia donde se desarrolló con mayor rapidez y espectacularidad la puesta en escena en profundidad, desde las primeras películas de persecución, cuyo sistema visual se deriva directamente del aire libre a la Lumière (Arrivée d' un train.)." 37

Muchas de las películas francesas y norteamericanas, estas últimas realizadas por Edwin S. Porter (como Life on an American Fireman, The Great Train Robbery, A subject for the Roques Gallery, entre otras), buscan el equilibrio del sistema primitivo al introducir procedimientos que representan características de linealidad, de centrado, posición horizontal y frontal de la cámara, iluminación y profundidad dentro de la imagen, la cual representa una persona, un paisaje, un objeto con cualidades como la de comunicar.

"Si contemplamos el cine primitivo en tanto que sistema, tenemos que llegar a la conclusión de que sólo en parte a causa de razones tecnológicas y económicas la iluminación, en tanto que código articulado, no se introducirá en el cine hasta unos veinte años más tarde. Y también de que la lógica de conjunto del sistema primitivo se corresponde con una iluminación uniforme y esencialmente chata." 38

Ahora bien, menciono como sistema primitivo al lenguaje cinematográfico por mencionar al cineasta Noël Burch, porque él lo llama así:

"Puesto que, y ésta es la tesis principal de este libro, veo a la época 1895-1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional (a partir de ahora M.R.I.), que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como lenguaje del Cine;..." 39

El autor agrega:

"Si tiendo a sustituir el término "lenguaje" por el modo de representación" no es sólo por la carga ideológica (naturalizante) que el primero implica. Porque si bien he llegado a adoptar en algunos aspectos la metodología semiológica, sigo pensando que este sistema de representación institucional demasiado complejo y demasiado poco homogéneo, tanto en su funcionamiento global cuanto por los sistemas que construyen--específicos y no específicos a la vez, desde el código indicial perspectiva--para que incluso metafóricamente la palabra lenguaje sea apropiada." 40

38. IBIDEM. pág. 184.

39. IBID. pág. 17.

40. IBID. pág. 17.

LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y SUS ELEMENTOS:

Un lenguaje cinematográfico se caracteriza por varios elementos en la imagen. Lenguaje es lo que se quiere decir y se determina por su contexto social y cultural, ya que todo mensaje está embuido en una sociedad dada.

1. EL SENTIDO EN LA IMAGEN. EL MENSAJE:

El sentido tiene un significado, el cual refleja la esencia de lo que se representa. El sentido y el significado son elementos que configuran la imagen, que advierte matices que, por medio de la escala de claroscuros, perfilan la forma de la imagen, los contrastes entre las zonas iluminadas y las sombras y la nitidez de los contornos y un valor lumínico, el color, que dan la impresión cromática recibida en el ojo y esta impresión es el "gris", "negro" y "blanco"

También, en la imagen encontramos el mensaje; este se manda por un canal como un recado. Encontramos códigos en el mensaje para darle significado, es decir, al codificar se pasa de un tamaño natural a uno irreal y a escala y existe un discurso (narración). Esto produce una ilusión óptica en la imagen porque no se reproduce la realidad y de lo que queremos decir.

En la imagen se debe respetar la dirección para garantizar una determinada continuidad, lo que resulta una actividad en la imagen.

2. CONTINUIDAD:

Para dar la impresión de continuidad en la imagen existen varios elementos y también para contar una historia que tenga una linealización narrativa o una topología diegética, la cual está formada por la dirección que lleva la imagen, posición de la cámara, el comentarista, en caso necesario, y oposición de miradas entre la cámara y el espectador. Son elementos y signos indiciales que identifican sujeto-espectador. Los signos indiciales ligan entre sí los cuadros de la historia.

El "proceso diegético o topología diegética",⁴¹ es como leer y escribir. Se encuentra en los diálogos y descripciones de la acción y por el añadido de pasajes descriptivos de lugares, rostros, ropaje, ruidos entre otros elementos directamente narrativos. Así se identifica el espectador con la película, emisor del mensaje.

El efecto diegético es la relación entre el receptor y los movimientos de la cámara.

Por lo que observamos que en el cine primitivo el intercambio de miradas es la única unidad de significación en la linealización de los significantes ("x" mira a "y", después "y" mira a "x").

"Sólo de forma muy progresiva la mirada de los actores se acercará al objetivo de la cámara, y ésta "se insinuará" entre ambos interlocutores, estableciendo una oposición entre las proporciones de espacio en que están colocados e implicando finalmente, a mediados de los años 20, el asedio topológico del sujeto-espectador.

Pero antes de examinar esta evolución, tenemos que remontarnos otra vez a los "orígenes" e interesarnos por la historia de una cierta relación de miradas.

Por una parte, se trata de la mirada a cámara (o, más bien, de dos miradas de esta clase: la que la cámara ve y la que no ve).

Por otra, se trata de la mirada del espectador convertido en mirón."⁴²

41. IBIDEM. pág. 231.

42. BURCH, Noel. El tragaluz del infinito. Ed. Cátedra. pág.218.

Cuando existe narratividad es porque hay una estilística en la imagen, es decir, relaciones temporales que elaboran un sintagma de sucesión: flashback, elipsis, simultaneidad, que pueden expresarse a través del simple cambio de plano, sin trucajes como letreros.

"El tiempo del cine no sólo es comprensible y dilatable. Es reversible. La circulación se hace sin trabas del presente al pasado, con frecuencia por intermedio del fundido, que comprime el tiempo, no el que pasa, sino el que ha pasado. Al igual que nos hace caminar hacia adelante el largo fundido en negro o fundido encadenado que precede a la llegada del recuerdo, nos hace marchar en el tiempo hacia atrás. El fundido "lleva al espectador a la sensación de que no se le muestran objetos reales, sino imágenes mentales." 43

3. EL TIEMPO:

Un elemento de sucesión temporal es la elipsis, que se une al llamado "comentarista", otro elemento temporal, para poner orden al caos perceptual-temporal de la imagen y le imprime al movimiento narrativo un suplemento de necesidad direccional, si las imágenes no lo tienen perceptualmente.

"La presencia junto a la pantalla primitiva, potencial o efectiva, del comentarista, ¿puede ser la única "explicación" de la existencia de películas como Uncle Tom's Cabin de Porter (1903), resumen en diez minutos y 20 cuadros de una extensa novela? Además, las extraordinarias elipsis que implica tal concepción apenas son llenadas por los títulos de los distintos cuadros ("Elisa sobre el hielo", "Eva y Tom en el jardín") Tenemos la impresión de que se daba por sabido que la historia y los personajes eran conocidos por el público, o que este conocimiento iba a serle proporcionado al margen de la proyección." 44

Cada cuadro de la imagen debe tener una narración, algo anecdótico, dramatización. Un cuadro debe tener tomas, ángulos y personajes similares. Y para que la narración sea diferente, en cada cua-

43. IBIDEM. pág. 195.

44. IBIDEM. pág. 195.

dro existe una perspectiva y planos (estos son los que vemos en el cuadro como resultado de la distancia entre la cámara y el objeto).

Dentro del cuadro encontramos el "espacio", el cual se divide en un antes y después. Por medio de la narración de las imágenes colocamos el presente y pasado. Se pueden unir ambos, por medio de un flash-back y cut-back. Estos indican un regreso en el presente; es una inserción del pasado en la temporalidad presente. Así, el pasado se hace presente o el presente se hace pasado.

"Este tiempo, que hace presente el pasado, hace pasado conjuntamente el presente: si pasado y presente se confunden en el cine es porque la presencia de la imagen tiene ya, implícitamente, el carácter emotivo del pasado. El tiempo del film no es tanto el presente como un pasado-presente.

El arte del montaje culmina precisamente en las acciones paralelas, los flash back y cut back, es decir, el cocktail de los pasados y presentes en la misma temporalidad." 45

4. EL MONTAJE:

El montaje de escenas funciona de la misma manera. El "espectador" busca una relación entre las escenas que se suceden y éstas, según su encadenamiento, pueden provocar en él sentimiento opuesto.

"Un encadenado entre dos planos produce siempre e inevitablemente la sensación de una unión esencial entre ellos". El encadenado asegura esta continuidad por la metaforfosis que se opera, ante nuestros ojos, de los objetos, seres vivos, paisajes." 46

El montaje es considerado como la fase más interesante de la producción de la película. A través del montaje de las escenas (serie interrumpida de imágenes desde un mismo enfoque de cámara), al "espectador" se le sugiere para que relacione escenas consecutivas

45. MORIN, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Ed. Seix Barral. pág. 72

46. IBIDEM. pág. 76

y capte la coherencia existente entre ellas. Así se obtiene una sensación de tiempo y lugar, propia del cine y completamente independiente de cuando, cómo y en qué orden tuvo lugar la grabación real de las escenas.

"La película alcanzó, tras su "montaje", la longitud, inusitada para el momento, de quince minutos. Es evidente que, pese al carácter "documental" de estos rodajes, estamos ante las premisas de lo que será la concatenación narrativa del montaje institucional, sobre todo por el suspense mantenido entre uno y otro asalto para el espectador iniciado en los códigos del boxeo."⁴⁷

De esta manera encontramos a Edwin S. Porter, quien fue el primer productor de cine norteamericano que lo orientó hacia una forma cinematográfico, al descubrir que el cine como arte se basa en la sucesión continua de encuadres y no en los encuadres solos.

Además, diferenció las técnicas del cine de las formas teatrales, dotando al cine del principio del montaje, base del cine como arte. Aportó ideas a la técnica estructural y de igual manera al contenido, como reflejar la vida contemporánea americana, dramatizar los sucesos cotidianos por medio del montaje, de esta manera introdujo films con argumento e hizo prosperar la industria cinematográfica.

En 1902-1906 descubrió el principio del montaje con el film, Salvamento en un incendio ⁴⁸ (The life of an American Fireman), y lo desarrolló hasta construir un relato con acción y de progresión narrativa como en la película Asalto y Robo de un tren ⁴⁹ (The Great Train Robbery). Analizó las posibilidades expresivas de la cámara en La cabaña del Tío Tom ⁵⁰ (Uncle Tom's Cabin).

47. BURCH, Noel. El tragaluz del infinito. Ed. Cátedra. pág.151(Cap.IVI).

48. BURCH, Noel. El tragaluz del infinito. Ed. Cátedra. pág.206.

49. IBIDEM. pág. 201.

50. LEWIS, Jacobs. La azarosa historia del cine americano.Ed.Lumen TomoI.

"A pesar del entusiasmo tributado a Asalto y robo de un tren, Porter seguía siendo considerado por sus patronos como un obrero. Aprisionado dentro de los rígidos y condicionantes planes de producción, en los tres años que siguieron lanzó varios centenares de films, más o menos elaborados con arreglo al modelo de su obra más afortunada. En 1905 aportó dos nuevas contribuciones a la técnica cinematográfica. Al montaje empleado en Salvamento en un incendio y en Asalto y robo de un tren, añadió dos innovaciones complementarias: el montaje por contraste y el montaje paralelo. Casi instintivamente, Porter aplicaba al cine principios que eran ya patrimonio común de las demás artes."⁵¹

Porter creó una continuidad dramática de acciones que llamó (The life of an American Fireman) Salvamento en un incendio. Este fue el primer film dramático americano y conquistó la fusión de distintos planos de la escena.

Las escenas tenían dos funciones, ilustrar la acción y conectarla con la acción sucesiva de tal modo que la unión de ambas adquiriese un significado. Cada escena es una unidad dependiente de las demás. Este sistema de fraccionar el film y de recompensar las distintas partes siguiendo un orden determinado, se conoce hoy con el nombre de "montaje", factor determinante en la "ubicuidad",⁵² relación entre los movimientos y posiciones de la cámara y el actor.

"Pero gracias a algunos fotogramas y al "guión" aparecido en el catálogo Edison, se supo que manifestaba una aspiración precoz hacia la ubicuidad de la cámara, hacia el "montaje moderno". Según Lewis Jacobs, por ejemplo, esta parte de la película era "una de las primeras demostraciones de que una escena no tiene por qué reducirse a un solo encuadre, sin que pueda contar con un cierto número de planos. La utilización del encuadre como elemento particular de una escena compuesta por varios elementos no se generalizó hasta diez años más tarde."⁵³

El guión de "Salvamento en un incendio",⁵⁴ fue publicado en el catálogo Edison de 1903 y marcaba la disposición dramática de las

51. IBIDEM. pág. 80.

52. BURCH, Noël. El tragaluz del infinito. (El viaje inmóvil. Construcción del sujeto ubicuitario). pág. 213.

53. IBIDEM. pág. 208.

54. LEWIS, Jacobs. La azarosa historia del cine americano. pág. 73.

esconas y el nuevo descubrimiento técnico del montaje.

Mientras que Méliès se limitaba a esbozar la escena y a describir su contenido de manera aproximada, Porter no sólo desarrolló por primera vez una acción dramática, sino que subraya de modo especial los ambientes reales en donde se desarrollaba la acción, los emplazamientos de cámara y los pasos de tiempo y de lugar.

En otoño de 1902, Porter realizó Asalto y robo de un tren,⁵⁵ el cual fue considerado el primer film con argumento realizado en América. Este film desarrolla una narración dramática construida escena por escena con un estilo fluido y sin rebuscamientos, es decir, la narratividad transcurría con mayor coherencia y con menos "saltos" que en su obra anterior.

El cine de Porter logró que las películas realizadas entre los años 1903-1908, aumentaran y el cine se convirtiera en producto para las masas. Por lo que este cine tenía sentido social e interés por el hombre de la calle, lo cual influyó en su técnica y esto explica la popularidad de que gozaron sus obras.

Las imágenes en la pantalla reflejaban un lenguaje blasfemo o la jerga empleada en las calles del suburbio. Los argumentos explicaban, criticaban o aprobaban la miseria de estos ambientes. Así el cine recreó dramáticamente la realidad.

55. IBIDEM. Pág. 75.

Pero el cine americano debe su nacimiento a un productor francés, Georges Méliès, quien incorporó al cine elementos teatrales, como son los trajes, escenografía, actores profesionales, nuevos temas cinematográficos, que ampliarían el campo de la temática fílmica, literatura.

Los films de Méliès, eran considerados "mágicos", "místicos" y "fantásticos", siempre con temas humorísticos y absurdos. El objetivo de Méliès, al realizar estas películas, era impresionar y despertar la curiosidad en el espectador.

Pero Méliès, y otros productores de su época, sólo contaba con un sólo escenario, es decir, como si se tratara de una representación teatral.

Después de hacer películas con una escena única pasó a films de verdadera trama, divididos en varias escenas. Estas se ordenaban por medio del método de las "escenas artificialmente dispuestas."⁵⁶ Este método consistía en estudiar el argumento, elección de las escenas, realización de las mismas, manejo del material y los medios técnicos y fusión de todos los elementos en juego para crear un efecto homogéneo.

El sello del autor aparecía en los trucos conseguidos con la cámara; por ejemplo, sobreimpresiones, cortinillas, congelados, inversiones, efectos con cámara lenta y acelerados, fundidos y finalmente apertura y cierre del diafragma.

56. LEWIS, Jacobs. La azarosa historia del cine americano. Ed. Lumen, Pág. 51.

Así, Méliès dotó al cine de una riqueza teatral que lo distingue de los demás realizadores contemporáneos, entre los años de 1898-1906. Mencionaré sólo algunos de sus films:

La película Viaje a la Luna (Le Voyage dans la Lune)⁵⁷ de 1902 de ciencia ficción cómica, que le debe muy poco a Julio Verne y con un costo de \$10,000.00 (diez mil) francos: esta nueva línea acabaría por causarle grandes problemas económicos. En este film utilizó escenarios mecánicos y trajes de tela y cartón para los personajes llamados "selenitas", los cuales eran actores desconocidos, acróbatas, bailarinas y cantantes de music-hall.

Viaje a la Luna, film con 275 metros, ridiculizaba el interés del nuevo siglo por los descubrimientos científicos y mecánicos. "Le voyage dans la Lune sobrepasó ampliamente el nivel medio de producción de su tiempo."⁵⁸

Georges Méliès estableció desde sus inicios una de las directrices en la que se desarrolló el cine, la fantasía o la recreación del mundo por la imaginación del cineasta y correspondería al género de ficción o narrativo. Con este suceso comprobó que el cine podría ser el resultado de un acto humano de creación.

Realizó otros films como, Juana de Arco. (Jeanne d' Arc), se

57. IBIDEM Pág. 54

58. IBIDEM Pág. 55

componía de las escenas con 500 personajes que actuaban en las distintas escenas, con trajes.

Echappe's de Charenton era un relato fantástico, surrealista, donde los personajes pasan del color negro, en la tez, al color blanco.

Además, entre sus films están: Fantasías fantásticas; Le Voyage de Gulliver; Le Royaume des Fées (El reino de las hadas); Les Filles du Diable (Las hijas del diablo); L'Auberge du bon Repos (El albergue del reposo) y el sorprendente La Damnation de Faust. (La condenación de Fausto), inspirado en la célebre ópera de Berlioz, merecen reseñarse entre los centenares de films notables producidos por Méliès.

La complejidad de trucos, extrañas y múltiples invenciones mecánicas, la variedad de escenografía y la riqueza que todos estos elementos proporcionaban a los cuadros, hicieron de estos films, de Méliès, obras maestras de su tiempo.

" Sus películas no recurrieron a los viejos tópicos ni a la vulgaridad de las "situaciones embarazosas", que echaban mano sus competidores. Fue el primer artesano merecedor de seria atención; sus obras nacidas de un esfuerzo y audacia poco comunes, hicieron que se mirase al cine con respeto y admiración, ejerciendo una benéfica influencia sobre la producción americana. Gracias a Méliès el cine americano pudo, en 1903, comenzar a adquirir una fisonomía artística." 59

Desde 1906 en adelante, el cine pasó de ser un pasatiempo, a un medio de expresión social. Pero, también en este periodo aumentaron los capitales, las innovaciones técnicas y las reacciones del público

ante los temas tratados. Dos hechos influyeron en el crecimiento de este medio de expresión (cine), la fundación del trust (formado por compañías productoras de películas)⁶⁰ llamado, "Motion Picture Patents Company", que en cuatro años influyó en el cine y quebró. El segundo fue el nacimiento del "lenguaje cinematográfico", que revolucionó la industria.

Con lo anterior el cine adquirió una mayor conciencia de sus posibilidades, situándose en el umbral de su expansión como una gran industria.

60. IBIDEM. Pág. 122.

II. NACIMIENTO DEL PUBLICO DE CINE.

2. NACIMIENTO DEL PUBLICO DE CINE.

2.1. La sociabilización de un público por un medio de comunicación (cine).

2.1.1. Sociabilización del público de cine.

Muchos son los agentes sociales que encauzan el proceso de sociabilización del individuo. El cine, la radio, la televisión, las empresas, los sindicatos, las escuelas, la familia, todos contribuyen a transmitir la cultura, encierran códigos y normas.

De tal variedad de posibilidades surge una inevitable elección. De los grupos e instituciones que cumple el papel de sociabilización debemos resaltar aquel cuyo fin principal cumple ese cometido, aquel cuya tarea identificable es transmitir activamente las pautas sociales, como el cine, frente a aquellos otros en que la sociabilización se lleva a cabo de una manera más indirecta, como los sindicatos o las empresas.

El cine como agente sociabilizador cumple una doble función (pero, sin olvidar que también cumple la misión de distraer).

Primero, el cine como teoría de la comunicación de masas al ejercer su mayor influencia para mantener la cohesión dentro de una comunidad, mediante el impacto emotivo sobre el espectador, provee de normas, valores, símbolos, modos de conducta.

En segundo lugar, el cine facilita la identificación del individuo con estos valores, normas, de modo que el individuo se hace

consciente de su papel y de su "status", tanto como persona, como elemento social.

La identificación del individuo con un grupo, asociación, es fundamental para la cohesión e identidad de estos colectivos. Si la identidad es fuerte, la adaptación e integración del individuo dentro de la sociedad se produce con facilidad y favorece la conformidad. En caso contrario puede originar conflictos y desviación social.

Así, la acción sociabilizadora o socializadora del cine como sistema de comunicación se puede realizar por contagio emocional e intelectual de los individuos y de las colectividades.

"La comunicación es un sistema y un proceso que sirve tanto de vehículo socializador como de articulador de la motivación social. La comunicación es un sistema que usa palabras, imágenes, modelos, y es un proceso que expresa emociones y designa objetos. Con todos esos elementos la sociedad perpetúa sus estructuras; propicia los encuentros intersubjetivos y provoca la toma de resoluciones colectivas.

La comunicación tiene dos funciones a) expresar, y b) poner en común. Cuando expresa, está vinculada a la personalidad; cuando pone en común, está vinculada al sistema de la sociedad."¹

La autora agrega:

"La comunicación humana posee algo de natural y algo de cultural. Tiene algo de natural porque existe en el ser humano una capacidad innata de comunicarse; lo tiene de cultural porque para aprender el sistema que permitirá comunicarse, cada individuo depende de los demás miembros de la sociedad."²

¹ Jiménez-Ottalengo/Paulín-Siade. p. 21. Ed. UNAM. Sociolingüística de la interacción. (Cap. I. Interacción y Cultura).

² IBIDEM. P.21.

2.1.2. Cine: medio de comunicación humana-natural.

En la comunicación humana natural el cine es un proceso del que se vale el hombre para expresar significados por medio de un canal (imagen de una película), a un receptor (espectador).

Los individuos o receptores captan las mismas imágenes, pero debido a la predisposición personal, pueden vivir la película de diferente manera. Esta es la explicación del por qué distintas personas reaccionan de modo opuesto ante una misma película.

El espectador ve con el ojo de la cámara. Se siente integrado en el ambiente donde la acción de la película se realiza. Sus ojos totalmente prendidos de la película, el receptor, olvida y quiere olvidar el ambiente del propio local de exhibición.

O sea que, a pesar de ser individual la sensación, al mismo tiempo adquiere importancia el sentimiento de la comunidad.

El hecho de que los que están sentados a nuestro alrededor compartan nuestras sensaciones con señales externas, por ejemplo, risas o susurros de tensión, puede aumentar la propia integración.

Por el contrario, uno se irrita si el sentimiento de comunidad se rompe y los que están en torno suyo dan indicios de reaccionar en forma distinta (por ejemplo, risas fuera de lugar).

Por medio del ambiente y la acción de la película, el "espectador-receptor" que forma el público, tiene la "sensación" de estar solo. La pantalla, iluminada en la oscuridad de la sala, sumerge al "espectador-receptor" en el ambiente creado por la imagen, la cual es vivida del modo captado por la cámara liberado de la cong

ciencia del local de exhibición.

2.1.3. Cine: medio de comunicación cultural.

El cine, medio de comunicación humana, como cultura se da fuertemente en una sociedad. En otras palabras, no puede haber agrupación humana que no implique algún tipo o tipos de comportamiento definidos a través de los cuales cobra su identidad, y tampoco puede haber tipo de comportamiento que no implique alguna forma de agrupación a través de la cual se manifiesta. Así pues, no es posible hablar de la una sin referirse también a la otra.

En este sentido, el cine en la comunicación humana cultural, puede entenderse como la totalidad de los hechos sociales desde la dimensión de la conducta o de la acción.

"El hombre no puede vivir en medio de las cosas sin formularse sus ideas sobre ellas, a las cuales ajusta su conducta."³

Durkheim define un hecho social como conductas o pensamientos (cambiantes) exteriores al individuo, que están dotados de un poder coercitivo en virtud del cual se imponen, para que el individuo las aprehenda.

La cultura es una abstracción o generalización obtenida a partir de la observación de la conducta de todos o algunos individuos.

Por consiguiente, cuando nos referimos al cine como manifestación cultural, lo debemos entender como un hecho social.

³ Durkheim. Hecho Social p. 31. (Cap. II Reglas relativas...). Ed. Quinto Sol.

Resulta evidente que el cine manifestado como hecho social, no es una entidad fija e inmutable sino que está sometido a un proceso de cambio con carácter coercitivo.

Asimismo, si vemos una película, perteneciente al período del cine mudo (1895-1929), es probable que las escenas nos parezcan ingenuas e incluso cómicas. Naturalmente, conforme más nos remontamos en el pasado más acusadas se hacen estas diferencias. Esta evolución cultural sólo puede deberse a la invención, es decir, a alguna innovación tecnológica, lingüística o social que pasó a formar parte integrante de la cultura humana en su conjunto. Un cambio en un hecho social, cine, puede deberse tanto a una invención de la propia sociedad como a la difusión de algún rasgo cultural de una sociedad a otra. Estos procesos influyen en el cambio cultural de la sociedad humana.

El cine (Hecho Social) comprendido en la comunicación humana cultural, se vincula con la industria.

"La comunicación de masas es ante todo, una industria cultural, tal como la concibe Teodoro Adorno. Otros autores la definen como sinónimo de sociedad urbana de masas, e incluso como cultura "fácil de digerir". Pero independientemente que sea todo ello, la esencia de la comunicación masiva viene a ser su carácter industrial y por lo tanto de mercancía, no importa que sea comercial o política elaborada por una empresa privada o por el Estado."⁴

⁴ Rojas Soriano. Sociología. Ed. Porrúa. p. 348.

Como industria, la mercancía que fabrica es colectiva. Todo aficionado a hacer cine sabe que con medios sencillos se logran películas aceptables. Pero las películas destinadas a la exhibición pública exigen mayores cuidados, pues deben superar las más difíciles situaciones. Por ello, una producción cinematográfica importante necesita muchos especialistas y profesionales, aparatos caros y un planeamiento minucioso.

Tanto si el aparato de producción es grande o pequeño, como si el rodaje de la película cuesta millones de dólares o unos cuantos pesos, la rutina del trabajo para realizar una idea fílmica es la misma.

El material de sonido e imagen que se produce debe ser rodado sin costes innecesarios, a fin de que no rebase el presupuesto de la película. La idea fílmica, es un principio, se dispone en forma de "guión", que es el plan de trabajo del rodaje, revistiendo casi siempre forma de un relato detallado del contenido y forma de la película; generalmente describe con minuciosidad las escenas particulares. Las imágenes se colocan en una columna a la izquierda y el relato en otra a la derecha.

Basándose en el guión, se puede luego organizar el rodaje y calcular costes, buscar y construir los ambientes adecuados, contratar actores necesarios y pasar la cinta al laboratorio.

Tras haber logrado este procedimiento, la película está a punto para ser exhibida al público, que inmerso en el desarrollo de la misma se entregará por completo a los mensajes o sensaciones que le enviará la imagen de la pantalla. Entendida la imagen como un canal.

2.1.4. Proyección-identificación del público con la imagen.

"El espectador de las "salas oscuras" es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente, y padece. Está subyugado, y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así"⁵

Las sensaciones cenestésicas son de varias clases, algunas verdaderamente complejas, como las náuseas, la excitación sexual, el hambre, la sed y otras, entre las que se incluyen sensaciones dolorosas. Puede decirse que muchos de estos receptores internos advierten cualquier funcionamiento anormal de nuestros órganos y vísceras y dan lugar a una sensación de malestar que nos impulse a restablecer el equilibrio.

Lo significativo es que estas sensaciones se organizan en el cerebro (en el área primaria de proyección somestésica) estructurando un verdadero mapa o modelo de nuestro cuerpo, donde se registran las sensaciones producto de un estímulo externo, agradable o desagradable.

El mecanismo sensorial en un ser humano al observar una película reacciona relacionando el organismo y entorno, los cuales dependen de dos funciones: la receptora y la efectora. En el entorno físico suceden constantemente distintos cambios de energía, o en los niveles de energía, que estimulan el sistema receptor del organismo, es decir, los órganos sensoriales. Estos órganos, com-

⁵ MORIN, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Cap.IV El alma del cine. Subcapítulo: La participación cinematográfica.p.114.

puestos por células altamente especializadas, responden a algunos de estos cambios del entorno produciéndose una excitación.

La excitación del receptor desencadena un mensaje que se transmite a lo largo de las fibras nerviosas, el llamado impulso nervioso.

Dado que el impulso nervioso también puede considerarse como una forma de energía, podríamos decir que la función de los órganos sensoriales es la de transformadores de energía.

No puede hablarse de sensación hasta que el mensaje del impulso nervioso llega al área primaria de proyección, en la corteza cerebral.

Hasta aquí hemos hablado de la sensación, ante un estímulo del exterior, la imagen: la percepción de una imagen, en cambio, es algo más complejo. En la percepción captamos e interrelacionamos los datos que nuestros órganos sensoriales nos están suministrando continuamente y componemos una estructura, forma o figura, que es algo más que la suma de las sensaciones individuales que interviene en ella.

Este postulado de que, en la percepción, el todo es más que la suma de las partes, se lo debemos a los estudios de la psicología gestáltica (la "gestalt", fue denominada así por el investigador Wertheimer; es la que pone organización entre el estímulo y la respuesta; el organismo reacciona a unos estímulos no aislados), La percepción es un proceso complejo en el que intervienen una serie de factores estrechamente relacionados entre sí.

Si no hay una recepción sensorial cuando el espectador recibe mensajes de la imagen, no podrá haber percepción. Siempre, aun en el caso más simple, nos encontramos con un campo perceptivo estructurado. Hay una discriminación, un proceso cognoscitivo.

Otro factor relacionado con la percepción es el proceso simbólico. Toda percepción va siempre asociada a un concepto. Si contemplamos la imagen de un film los procesos de recepción sensorial nos permiten distinguir una forma paralelepípedica; es decir, observamos a un sólo sujeto u objeto con cierto tamaño y color que se destaca sobre el campo perceptivo que lo rodea. Por lo tanto, en la percepción interviene una aprehensión inmediata de un significado.

Y el último factor es el proceso afectivo. Cualquier percepción tiene, al mismo tiempo, un aspecto afectivo. La percepción de un objeto con determinadas características puede parecernos agradable, desagradable, indiferente o estéticamente placentero.

Esta respuesta afectiva también es inmediata. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que en las participaciones psíquicas de la persona, causadas por la percepción del film, intervienen también una serie de actitudes innatas y adquiridas.

(...) "Las excitaciones provocadas por el humo, vapor, viento, y las ingenuas alegrías del reconocimiento de los lugares familiares (descubiertos ya en la tarjeta postal y en la foto), evidencian claramente las participaciones a las que impulsa el cinematógrafo Lumière. Sadoul observa que, después de "Arrivée d'un train a La Ciotat", "los espectadores recordaban sus excursiones y decían a sus hijos: Ya verás, está bien eso". Desde las primeras sesiones, Lumière descubre los placeres de la identificación y la necesidad de reconocimiento; aconseja a sus operadores que filmen a la gente en la calle e incluso que lo aparenten "para atraer la a la representación".⁶

⁶ IBIDEM. Pag. 111.

En el transcurso del desarrollo de la película la persona está constantemente sometida a frustraciones y conflictos. Para resolver estos conflictos existen numerosos mecanismos de defensa. La elección de uno u otro mecanismo depende del conflicto en cuestión y de la personalidad del sujeto. Tanto los conflictos como su resolución se dan a nivel inconsciente y el comportamiento que se observa es sólo el resultado final del proceso.

Se pueden distinguir los siguientes mecanismos para la resolución de conflictos:

La represión, la sublimación, el desplazamiento, la sustitución, la compensación, la regresión, pero los dos mecanismos que nos interesan son: la proyección e identificación.

La proyección es un término psicoanalítico que designa un mecanismo de defensa consistente en atribuir inconscientemente a otros (y, en general, a percibir en el mundo exterior) los procesos mentales propios, que no se experimentan como tales.

La identificación es un proceso mental inconsciente según el cual se establece un vínculo con determinada persona o situación, de forma que el sujeto se comporta como si fuera la persona a la que le une este vínculo; es decir, con la cual se identifica.

"El cinematógrafo, al desarrollar la magia latente de la imagen, se ha llenado de participaciones hasta metamorfósearse en cine. El punto de partida fue el desdoblamiento fotográfico, animado y proyectado sobre la pantalla, a partir del cual se puso en marcha, en seguida, un proceso genético del mundo al alcance de la mano han determinado un espectáculo, el espectáculo ha excitado un prodigioso despliegue imaginario, la imagen-espectáculo y lo imaginario han excitado la formación de nuevas estructuras en el interior del film: el cine es producto de este proceso. El cinematógrafo suscitaba la participación. El cine la excita y las proyecciones-identificaciones se abren, se exaltan en el antropo-cosmomorfismo."⁷

El proceso de proyección-identificación toma aspecto de automorfismo, antropomorfismo o de desdoblamiento.

En la etapa automórfica se atribuye a una persona a quien juzgamos los mismos rasgos de carácter y de tendencias que nos son propias.

El antropomorfismo, es en el que asignamos a las cosas materiales y los seres vivos "rasgos de carácter y tendencias" propiamente humanas.

En una tercera etapa llegamos al desdoblamiento, es decir, a la proyección de nuestro propio ser individual en una visión alucinatoria en que se nos aparece el espectro corporal.

El antropomorfismo y el desdoblamiento son momentos en que la proyección pasa a la alienación: la proyección alienada, perdida, fijada, se hace cosa mágica, es decir, la transferencia de la proyección se manifiesta en forma de fenómenos psicológicos llamados subjetivos que deforman la realidad objetiva de las cosas o se

⁷IBIDEM. pág. 132.

sitúan fuera de esta realidad (estados anímicos, sueños).

"El sueño nos muestra cómo los procesos más íntimos pueden alienarse hasta la cosificación o reificación, y cómo esas alienaciones pueden reintegrar la subjetividad. Su ser es la magia. Es proyección-identificación en estado puro."⁸

El estado subjetivo y la cosa mágica son dos momentos de la proyección-identificación.

"El sueño nos muestra que no hay solución de continuidad entre la subjetividad y la magia, puesto que es el subjetivo o mágico según la alternancia del día y de la noche. Antes de despertar, esas proyecciones de imágenes nos parecerán reales."⁹

Debemos entender como estado subjetivo al inconsciente, el cual está conformado por impresiones débiles y numerosas o demasiado uniformes, por lo que éstas percepciones no llegan a ser conscientes porque quedan por debajo de un umbral perceptivo mínimo; además, no pueden ser representados verbalmente. También están los fenómenos denominados preconcientes (para distinguirlos de los propiamente conscientes y de los inconscientes), los cuales son los fenómenos psíquicos que están fuera de la conciencia actual, pero que pueden evocarse con sólo dirigir la atención hacia ellos.

La "cosa mágica" representa la conciencia. El hecho de que la conciencia se designe mediante un sustantivo no debe hacernos

⁸ IBIDEM. pág. 103.

⁹ IBIDEM. pág. 103.

creer que se trata de una "cosa" (sustancia o materia), pues esto es una concepción errónea que puede dar lugar a falsos problemas como, por ejemplo, el de la localización o asiento de la conciencia.

La conciencia es más bien un proceso o una propiedad de ciertos estados del organismo asociada siempre con algún otro fenómeno (ya sea exterior, imagen o interior pensamiento). Esto quiere decir, que el adjetivo "consciente" no puede emplearse en términos absolutos: la conciencia es conciencia de algo. Por ejemplo, somos concientes de que observamos una película.

La conciencia considerada así, corresponde a la conciencia perdida en su totalidad de los estímulos exteriores de su contenido, el pensamiento onírico.

Por lo que el individuo con la visión de un film, experimenta la sensación de dormir, este fenómeno fisiológico se acompaña, con frecuencia casi exacta, del acto de soñar.

Hasta hace relativamente poco tiempo se solía creer que los sueños eran una actividad inútil, algo que ocurría al dormir y sin ninguna importancia para el individuo.

No obstante, se demuestra lo contrario al asistir a una sala de proyección de imagen-argumento y el espectador experimenta un estado de latencia, como producido por un estímulo externo, que lo hipnotiza (duerme), en este caso una película. Este es posible cuando la persona cae en un sueño no muy profundo, que dura aproximadamente una hora. El organismo no necesariamente deja de tener actividad

y las ondas cerebrales casi son lentas. Después vuelve a producirse un sueño de igual magnitud, repitiéndose este ciclo cuatro o cinco veces durante la proyección de la película (esto depende de la duración de la cinta cinematográfica). Pero, poco a poco, el organismo recobra su mecanismo fisiológico, que aumenta hasta despertar el sujeto; entonces, ha terminado la película.

Todo lo anterior tiende a demostrar que el espectador de un film pierde la conciencia del mundo exterior y es capaz de identificarse con indicaciones hechas en el film. Y debemos afirmar que este estado no tiene nada que ver con el sueño ordinario, sensación de letargo, aunque el sujeto da toda impresión de encontrarse dormido.

Conviene agregar, que según la teoría de Freud:

En la mente humana pueden distinguirse tres estructuras: el consciente, el preconscious y el inconsciente. Ya hemos hablado de la conciencia y de lo preconscious, de modo que nos referimos únicamente al inconsciente, su mayor aportación teórica.

Para Freud, el inconsciente es una parte de la mente que nunca ha sido consciente o que, si lo ha sido en algún momento, después fue reprimida. Se trata de decir que los impulsos inconscientes se esfuerzan constantemente en lograr una expresión consciente, e influyen en la conducta de las personas, en su forma de relacionarse, de vestirse y hasta en la comunicación entre los individuos. Hay films que por su temática llegan a impresionar al público hasta el punto de influir inconscientemente en ellos.

La existencia de este fenómeno se explica por el hecho de que la conciencia contiene un número relativo de acontecimientos o ideas manifestadas en una cinta cinematográfica. Así, en cada instante del film, hay fenómenos conscientes, a los que estamos prestando atención, y otros que, sin ser conscientes, pueden serlo si lo pretendemos.

El inconsciente, que en la estructura freudiana de la personalidad viene a corresponder al "ello", se rige por el principio del placer, a diferencia del "yo", que se rige por el principio de la realidad, y actúa en un doble plano, consciente (procesos intelectuales) e inconsciente (mecanismos de defensa). Y no está afectado por las exigencias de la realidad, del tiempo ni de la lógica. El contenido del inconsciente son únicamente las ideas.

Así que el inconsciente es, no totalmente, consecuencia de una represión y el resultado de la tendencia de cada persona (espectador del cine) a desarrollarse en un sentido dado. Por ejemplo, una parte de la personalidad del espectador es abandonada en beneficio de otra persona, por ejemplo el sujeto del film, y la parte abandonada tiende a convertirse en inconsciente.

"Todo ocurre como si el film desarrollara una nueva subjetividad que arrastrara a la del espectador, o más bien como si dos dinamismos bergsonianos se adaptaran y arrastraran el uno al otro. El cine es exactamente esta simbiosis: un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del film. Un sistema que tiende a integrar el flujo del film en el flujo psíquico del espectador." ¹⁰

¹⁰ IBIDEM. pág. 120.

2.2. COMO SE FORMA EL PUBLICO: RELACION PUBLICO-CINE.

2.2.1. El cine desde un punto de vista antropo-sociológico.

En las líneas precedentes utilicé los términos de "antropología-sociología", porque no puede haber agrupación humana (antropología) que no implique algún tipo o tipos de comportamiento definidos a través de los cuales cobra su identidad (sociología).

Y tampoco puede haber tipo de comportamiento que no implique alguna forma de agrupación humana a través de la cual se manifiesta. Así pues, no es posible hablar de la una sin referirse también a la otra, siquiera sea implícitamente. Por ejemplo, una película refleja un tipo o tipos de comportamiento a través de los cuales una agrupación humana cobra su identidad dentro de una determinada sociedad.

"El cine está por esencia indeterminado, abierto como el hombre... Ese carácter antropológico podía parecer que lo haría escapar de la historia y de la determinación social. Sin embargo, la antropología, tal como nosotros la entendemos, no opondrá el hombre eterno a la contingencia del momento o la realidad histórica al hombre abstracto."⁵

No obstante, no se debe confundir la antropología y la sociología. En efecto, tal como la antropología equivale a "la ciencia del hombre", la sociología es "la ciencia de la sociedad" por antonomasia, es decir, aquella ciencia que reúne y unifica todas las restantes disciplinas sociales.

5. Morin Edgar. El cine o el hombre imaginario. Ed. Seix-Barral. Pág.244.

"Antropología, historia, sociología, se contienen, se remiten una a otra en la misma visión total o antropológica. La antropología del cine se articula necesariamente en su sociología e historia, debido por una parte a que, espejo de participaciones y de realidades humanas, el cine es necesariamente un espejo de las participaciones y realidades de este siglo, y por otras debido a que hemos estudiado la génesis del cine como un complejo onto-filogenético." 6

El teórico Edgar Morin al decir génesis del cine se refiere al cine como un proceso antro-po-histórico.

Podríamos añadir, pues, que la sociología toma por objeto de estudio la sociedad. Sus refuerzos se dirigen a explicar, en primer término, la misma sociedad en que se desarrollan los individuos; su labor está basada en su propio sistema lógico, en su forma de pensar, en sus perspectivas históricas.

Los antropólogos estudian un sistema que resulte válido y comprensible para todo ser humano, ya sea miembro de su cultura o completamente extraño a la misma.

Desde un punto de vista de la antropología y la sociología, la visión de una película sugiere una serie de conductas colectivas cuando emplean términos como: masa y público; entendemos que de alguna forma nos están refiriendo a un comportamiento no individual: sentimientos, afectos y actos cuyo sujeto es un grupo de individuos.

2.2.2. Público y cine.

De este modo, la noción de adaptación social es principalmente una noción psicológica que tiene su equivalente sociológica de un individuo a su contexto social significa que mediante

el medio de comunicación, cine como mecanismo de sociabilización ha interiorizado los valores, normas y modas de su medio social, de tal manera que pasan a formar parte de su estructura de personalidad. Se puede decir que la adaptación constituye la base sobre la cual el individuo puede comunicar y participar con los miembros de las comunidades de las cuales forma parte.

La adaptación al medio social admite, sin embargo, una graduación de la conducta social que puede ser de conformidad y de no conformidad. La adaptación es una actitud, psicológica-social, compartida por los miembros de la comunidad, de denominador común.

Esta adaptación se manifiesta en la conducta colectiva de reacción circular. Se caracteriza por un movimiento que se transmiten unos individuos a otros; si el público que asiste a la proyección de una película, se ríe de alguna cosa que al espectador oyente le hace gracia, éste lo encuentra aún más gracioso. La reacción en común crea un sentimiento de solidaridad que intensifica la emoción.

El efecto contrario se logra si los demás se ríen de lo que uno encuentra serio. Entonces uno siente una viva irritación al ver interrumpida su vivencia de la película, elemento que aparta al "espectador-oyente" del ambiente de la misma.

Lo más interesante y espectacular del contagio es que atrae y afecta a individuos que hasta entonces permanecían separados e indiferentes, comprometiéndoles en las líneas de conducta surgidas de las agrupaciones colectivas espontáneas. Los

más importantes son: la masa, muchedumbre o gente popular y pú**u**
blico.

2.3 EL PRIMER PUBLICO DE CINE: SU HISTORIOGRAFIA.

La conducta colectiva muestra que quienes están en un estado de malestar o de conformidad social poseen unos tipos especiales de interacción que se denominan mecanismos espontáneos de conducta colectiva. Son formas elementales porque aparecen de una manera natural, espontánea y en determinadas condiciones.

La muchedumbre o gente populista son los espectadores de una película. Fundamentalmente este tipo se expresa y regula por normas establecidas en el local de exhibición del cine de la primera época, 1895-1900.

"El cine, en los primeros años del siglo, irrumpió como una auténtica alucinación en la vida del infra-hombre, haciendo también las veces del concierto o del teatro, convirtiéndose en su mayor placer y en uno de los mayores factores de su apertura cultural." [..]

Y Burch agrega:

"Durante algún tiempo, los grupos de parlanchines en las esquinas de las calles se fueron haciendo más raros y los dueños de las tabernas se quejaban encoheridos de este nuevo obstáculo que les arruinaba: los hombres iban al cine, y luego sólo venían a pasar una hora en la taberna antes del cierre. ¡Era competencia desleal!"

En 1895-1899, la producción cinematográfica se caracterizó por un carácter familiar y artesanal, e incluso popular. Esto se debe a que las producciones estaban dirigidas ante todo a un público local de obreros y de artesanos.

Pero veamos como el público fue diverso en las diferen-

tes etapas del cine.

Estados Unidos, en su papel de vanguardia en el desarrollo del Modo de Representación Institucional, como lo llama Burch al cine de la primera época, es muy brillante, las relaciones entre las clases que ocupan un lugar importante, pero también más violento, en el sentido de que el camino del cine implica la negativa de toda una capa de la sociedad que continúa formando, durante más de cinco años, la parte más grande, su público.

"Pero hay que desconfiar enormemente de la tentación populista. Por una parte, lo ignoramos todo de las reacciones reales de los públicos populares de entonces. Los historiadores clásicos, por ejemplo, aciertan al afirmar que el primer público se cansó pronto de las formas del primer cine. Por otra parte, estas formas populares que sobredeterminan evidentemente el modo de representación de estas primeras películas lo son todo salvo "puras" : a menudo son formas totalmente creadas para las masas por la burguesía."³

El cine alejó a las clases acomodadas (empleados, pequeños funcionarios y pequeños burgueses) y que atraen sobre todo a trabajadores manuales de las ciudades y a sus familias.

Esto se produce porque existen causas tecnológicas, la cual se relaciona con la ideológica y después las económicas en el desarrollo del cine.

Durante los primeros años, avanzó la tecnología en la fa-

8. IBIDEM. Pág. 149.

bricación de celuloide, que hace imposible el rodaje de planos que superen algunos segundos. Ya que, en Francia y en Estados Unidos se habían creado películas largas uniendo distintos -- cuadros autónomos.

El cine es un agente transportador de la pequeña burguesía (público) hacia lugares lejanos, los cuales son la especialidad de la casa productora cinematográfica Lumière, y es alimentada de relatos literarios, de temas de los nuevos medios de transporte. Pero, no todos los integrantes del público disfrutaban de los avances mecánicos, tecnológicos y de las imágenes de lugares, países lejanos y desconocidos para este tipo de público popular que no tenía posibilidades económicas para viajar. A este público le gustaba el circo, music-hall, café concierto, feria, en estos lugares se proyectaban las películas. En cambio, la pequeña y media burguesía les gustaba ante todo las "grandes formas" homogéneas del vodevil, del teatro de boulevard y del teatro naturalista, en las que se presentaba la ilusión cómica. Así, se comunica la causa tecnológica con la instancia ideológica.

La incomodidad de los locales de proyección producida por su mala ventilación y sus incómodos asientos, se puede añadir el malestar con el que llega al local la muchedumbre tratándose del plomero u obrero de fábrica con los oídos lastimados por un estruendo incesante, nariz y pulmón corroídos por humos y vapores nauseabundos; esta afinidad entre cine y capas populares tenía orígenes económicos.

La formación de muchedumbre participa de los mecanismos de excitación colectiva, primero el suceso, el film, reclama su atención y su interés. Bajo el poder de la excitación colectiva, los individuos pierden parte de su autocontrol y paulatinamente son dominados por el objeto causa de excitación. En estas condiciones, la mayoría de los individuos son estimulados por la misma excitación hasta comportarse como participantes de una muchedumbre.

"Pero también puede afirmarse que lo que siento la tentación de denominar un "modo de representación primitivo" pertenece propiamente a las "gentes bajas", (sic). Ciertamente fue "inventado" por burgueses --Méliès, Lumière, Alice Guy --, pero éstos, por razones aparentemente diversas, recobran en su práctica, al principio, formas populares (tarjeta postal ilustrada, tiras cómicas, prestidigitación, music-hall) que vehiculan una tradición muy lejana del teatro burgués que frecuentan como miembros de su clase."⁹

Además, en Estados Unidos la diversión en esta época, 1905, por toda una nueva pequeña burguesía, recién salida de los pueblos y que desconfía, por puritanismo, del teatro, es el vodevil, forma de espectáculo parecida al music-hall y el café concierto. A esta pequeña burguesía norteamericana le gustaba menos las películas de esta primera época que al populacho inglés o francés.

Surgido del bajo music-hall (después de 1880 desembocaría en el burlesque americano), el vodevil norteamericano es un conjunto vivo de números de toda clase, hipnotismo, cantante, acróbatas, "sketch" cómicos, prestidigitación, doma de ani

9. IBIDEM. Pág. 148.

males. Es un espectáculo "familiar" que reúne a un público de masas como son los obreros y pequeños burgueses, hombres y mujeres.

Utilizamos el término masa para denotar a los miembros pertenecientes a todos los estratos sociales: la masa incluye personas de distinta posición social, de distinta adscripción cultural, entre otras cosas. La masa es un conglomerado de individuos anónimos y su conducta aún considerada como convergencia de actos individuales no concertados, es muy importante para el desenvolvimiento de la sociedad y repercute en todos sus ámbitos. Los efectos de su conducta pueden notarse en la salida y lanzamiento de una película.

En Estados Unidos los clientes del vodevil se divertían a expensas de quienes han sido antes, pero no quieren ser de los primeros recién salidos del campo. Riéndose de ellos, los nuevos habitantes de la ciudad se sentían integrados en la vida urbana. Estos pequeños burgueses pueden también enterarse por las actividades profesionales de esos guardianes de la propiedad que son los bomberos y policías de una gran ciudad, Vida de un bombero Americano y Vida de un policía americano del productor Edwin S. Porter, en 1903 y 1905. Si el público del vodevil es socialmente homogéneo, sexualmente es mixto.

El productor, estadounidense, Edwin S. Porter llevó al cine los personajes estereotipados, la moraleja sencilla, la resolución de situaciones mediante acción por lo que nacía el melodrama y un público que busca comedia, es decir, este público

(burgués) se relaciona e identifica con los personajes y argumentos de los films, los cuales representan algún aspecto de la vida humana, y en que se satirizan los errores y vicios sociales, con ánimo de corregir las costumbres, los valores y normas de la vida social americana, desde indumentaria hasta posición social que también se plasmaban en la pantalla.

Ciertamente, las películas norteamericanas de esta época, 1902-1903, se dirigen evidentemente y muy explícitamente al público del vodevil y, por sus contenidos, se sitúa indiscutiblemente en el espíritu vodevil. Ya que los films norteamericanos respondían a las actitudes cambiantes del público, quien se interesaba por temas de interés popular como balnearios en la playa, trenes, cascadas de agua, escenas invernales y de natación, paseos en coches de caballos, cabalgatas, competiciones y lugares de veraneo.

Las películas testimonian la limitada capacidad de discriminación y la ingenuidad del público (no crítico aún) cinematográfico de entonces. El personaje principal de las películas cómicas y de aventura era el tipo medio: el agricultor, el bombero, el policía, el ama de casa, la mecanógrafa, el camarero, el empleado, el cocinero, el campesino o la vieja criada; la elección de estos personajes se debía a que los espectadores y realizadores de films pertenecían a la misma clase social (burguesa) y el interés por el hombre medio aumentada continuamente.

Por el contrario, ya se habían importado películas francesas a Estados Unidos, por ejemplo, las películas de Méliès

(películas en blanco y negro con estilo erótico-infantil). Sin embargo, las películas de Méliès, como las demás películas francesas, estaban culturalmente muy lejos de este público. Podemos imaginar que el simbolismo cómico y erótico que es la base de estas fantasías, de estas películas infantiles, debían turbar mucho más al pequeño burgués norteamericano que a su homólogo francés. Por ejemplo, la cinta "Un viaje a la luna", representación pictórica del espacio en Occidente mediante el cine. Y también la película, El negociante Dreyfus (L'Affaire Dreyfus)¹⁰ evoca la lucha entre fuerzas republicanas y católicas que en 1905 desembocará en la separación definitiva de Iglesia y Estado. Estas cintas tenían un público popular. Además, este público popular francés (cocinero, obrero) asistía a las ferias y a las salas "de barrio" que se abrieron a partir de 1908, esto sucedió cuando las series de arte estaban en apogeo, por ejemplo, "El asesinato del Duque de Guisa" (L'Assassinat du Duc de Guise)¹¹ primera película de la sociedad de Filmes de arte (Les Films d'Art), cuyo objetivo es atraer a un público burgués.

El cine aparece en la época en que la des cristianización de las masas populares francesas estaban más adelantadas. Si bien encontramos el melodrama como tema principal de algunos temas de películas francesas, las cuales reflejaban contradictoriamente las vivencias e incluso las aspiraciones profundas del

10. IBIDEM. pág. 85.

11. IBIDEM. pág. 74.

pueblo trabajador, público más inmediato; además buscaban identificar al público de provincias y al extranjero. Es una actitud demagógica que, edificante ante un público burgués descontento, diferencia del melodrama tradicional en la que una forma popular está superpuesta a un esquema ideológico portador de la mitología política de la burguesía liberal.

Por otra parte, al público de vodevil en Estados Unidos se habría apasionado masivamente por el cine. Por tanto, sentimos el rechazo del cine, desde su nacimiento, por parte de la burguesía americana. La película servía para vaciar la sala de vodevil entre dos sesiones, que aquella se mantenía en cartel hasta cinco semanas consecutivas, mientras que el cambio de programa de variedades era semanal, y el público muy fiel.

Vodevil, espectáculo popular durante los veinte primeros años de su reinado (1880-1905) se componía del público inmigrado recién desembarcado. Pero, el precio de la entrada y el estado de espíritu requerido no estaban al alcance del recién llegado, ignorante. Para él, los teatros en lengua extranjera y los espectáculos de variedades de baja estofa le ofrecían más que los locales elegantes y los artistas bien pagados de los circuitos de vodevil.

Pero, pese al mayor o menor grado de sus afinidades sustantivas con las películas que veían en el vodevil, no es éste el público que afluirá a los Nickelodeones cuando, a partir de 1906, estos toman el relevo de los especializados, Hale's Tours. Durante cuatro o cinco años, el público del Nickelodeon estará

compuesto por inmigrados.

Tal vez sea la razón por la que el público del vodevil no irá al cine durante varios años y serán necesarios esfuerzos concertados para darles el gusto por el cine, etapa esencial en la constitución del público de masas.

En centros urbanos, donde la concentración de inmigrantes era importante, algunas compañías teatrales en idioma extranjero conocen una actividad floreciente hasta finales del siglo.

"Generalmente se admite que "el cine será para el inmigrado una fuerte experiencia de la cultura americana, que por otra parte le era rehusada a menudo, y que le rodeaba de imágenes de fantasías y de revelaciones acerca del Nuevo Mundo." 12

El cine ha supuesto una traslación del individuo desde el ámbito reducido de sus costumbres hacia una visión más amplia y total del mundo y al mismo tiempo un debilitamiento del trato directo con los acontecimientos y con los individuos. En tal situación, el individuo se ve obligado a encarar los problemas suscitados por el mundo de forma aislada e individual mediante la selección. La convergencia de las selecciones dota de gran poder a la masa.

Cuando el Nickelodeon estaba bien implantado y su público muy tipificado, 1908, mil cincuenta y seis (1056) películas norteamericanas estrenadas durante un período de veinte meses, solamente ocho tratan de los inmigrantes o de los pobres, mientras que otras siete películas realizadas en Francia por Pathé y Gaumont tratan temas parecidos.

12. IBID. Pág. 132.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Para el inmigrado era un lugar, el Nickelodeon, de encuentro con sus semejantes, un espacio reservado para su convivencia.

"Hacia 1906, cuando el público proletario está a punto de convertirse, con la multiplicación de los Nickelodeones, en mucho más importante para el cine que su público pequeño burgués, la Biograph producirá una serie de películas sobre el "mundo del trabajo", a las que suele prestárseles atención por su "realismo social".¹³

Mientras que el teatro de cinco centavos, era el pasatiempo del obrero, suele decirse menos que el cine se dirigía a éste por necesidad y no por elección. El obrero industrial y su familia alimentaron el Nickelodeon, también el público inmigrante. Pero a este público le faltaba clase (educación y actitudes peculiares por la transmisión de valores desde niños).

En el año de 1907, con la desaparición de la fórmula Hale's Tours, el público inmigrante habitual estaba saturado de escenas de persecuciones. Y en 1908 mujeres que hacían sus compras, o niños que volvían de la escuela, proporcionaban una admirable red dirigida hacia los medios acomodados. En un comercio que tenía sed de respetabilidad, la mujer burguesa la encarnaba de maravilla.

La mujer se manifestó pronto en el contenido de las propias películas: las protagonistas femeninas eran mucho más numerosas que los hombres; eran indomables en su lucha contra los gangsters neoyorkinos, los indios salvajes, los grandes bandidos o bien contra "la rival".

Para atraer al público respetable, se crea la institución,

¹³ IBID. pág. 133

todavía en vigor en las salas de estreno americanas de hoy, de los acomodadores de uniforme (ushers), cuya misión era tranquilizar a los burgueses.

Hacia 1909, varias salas rompen con el nickelodeon, para hacer del cine una industria mayor, proporcionándole un público de masas. Y para masificar a un público que abarca gran parte de la sociedad.

En 1911, desaparecerá para siempre el espectáculo Hale's Tours su éxito consistió en la presión socio-psicológica que se ejercía sobre el público, es la inserción del espectador-sujeto en un espacio-tiempo imaginario del espectáculo que se ejercía en favor de un modo de representación muy distinto al "aire libre" de Lumière. También se trataba de masificar al público.

La conducta de la masa se parece a la de la gente popular, especialmente en condiciones de excitación, casos en los que se observa la influencia del medio de comunicación cine.

En el periodo de 1908-1914, nos encontramos con las películas más moralizantes, más edificantes que haya realizado el cine primitivo, películas, al menos en su principio, totalmente en el espíritu del vodevil que ya había terminado.

Este moralismo va mucho más allá de los temas clásicos como el anti-alcoholismo, universalmente respetado en las películas norteamericanas de esta época, de que el crimen siempre paga (critican la inmoralidad de ciertas películas francesas).

Produce auténtico asombro el número de películas que pretenden intervenir de modo "educativo" en todos los aspectos de la vida cotidiana, con el manifiesto fin de facilitar la adaptación a la tecnología urbana de los pueblerinos de toda clase, recientemente llegados del campo.

El director norteamericano David Mark L. Griffith reproduce en el cine el poema de Browning Pippa Passes (1909); Hogar dulce hogar (Home Sweet Home), en 1914. De la misma manera se dirige de forma "educativa" a un público desarraigado y trata de ayudarlo a superar sus prejuicios contra el teatro de representación.

"La mayoría de películas Biograph de Griffith se dirigen explícitamente a dos públicos: a los habitantes de la ciudad que, aunque hayan llegado hace tiempo, todavía sienten la nostalgia del "paraíso perdido" rural, y al público rural mismo, que comienza a desarrollarse con mayor rapidez que en Francia, por ejemplo. ¹⁴

En 1918, las salas dotaron al cine de una dignidad hasta entonces desconocida y atraieron a un nuevo tipo de espectador. El público se había dotado de temas básicamente de la clase obrera, pero la aproximación gradual de los cines a nivel de los teatros determinó la afluencia de las clases medias, que estaba de acuerdo con la atmósfera casi sacral de la temática del cine mudo.

El público, desde 1918 en adelante, se ha caracterizado por ser un grupo de personas confrontadas ante una película, de di-

¹⁴. IBIDEM. Pág. 141.

versa temática, divididos tanto en lo que concierne a sus ideas, cuanto a la manera de afrontar el estímulo que le produce la visión del film.

El público, al ver las películas del realizador David W.L. Griffith, toma conciencia y su capacidad de crítica se desarrolla, ya que las obras de Griffith eran sentimentales y trataban problemas reales, lo cual le daba un carácter sólido a sus películas dentro del ambiente cinematográfico.

El público se da cuenta que su tiempo libre lo podía ocupar en asistir al cine, donde el público no es como una sociedad porque no atiende roles prescritos o consensos que tenga que aceptar. El espectador selecciona el tipo de película que va a ver y le puede ser agradable o desagradable, en cuanto a la temática.

En 1914 la industria cinematográfica norteamericana era el medio de información bélica para la nación. Se proyectaron viejos documentales de maniobras y revistas militares; vistas de Berlín, París y San-Petesburgo; fotografías del Kaiser, de Theodoro Roosevelt, de Woodrow Wilson, quien era el actual presidente de los Estados Unidos, de Nicolás de Rusia. Estados Unidos importó películas alemanas de guerra como "Detrás de las líneas alemanas" (Behind the German Lines).

Los documentales se inclinaban por Inglaterra y los aliados: "EL inglés combatiente" (The Battling British).

La opinión pública tenía una actitud militarista y tomar partido por los Aliados se puso de moda. El pueblo deseó la participación norteamericana en la guerra, por lo cual el gobierno

retiró de la circulación todos los films pacifistas.

El progreso del cine fue a partir de 1915, con la aparición de los largometrajes; en tanto que la producción se hizo más compleja; la dirección, la fotografía, argumento, interpretación y escenografía mejoraron notablemente.

En Nueva York un grupo cinematográfico organizado por el Estado produjo dos largometrajes de propaganda de aislamiento, que retrataba la vida y problemas de la Marina y el ejército. Los establecimientos de los cines se convirtieron en asambleas patrióticas.

"El cine, instrumento validísimo de comunicación entre el gobierno y los ciudadanos, se convirtió en el "Viajante" de la guerra y la disciplina bélica. Realizó las más diversas tareas: facilitar las últimas noticias, procurar la cooperación de los espectadores, escamotear los desastres, exhortar al aislamiento, exaltar la defensa de la patria, la fidelidad a un ideal, el heroísmo y el espíritu de sacrificio." 15

El cine se convirtió en un libro de texto militar, en el que los ciudadanos permanecían en el país podían seguir las experiencias de sus hijos o hermanos.

A pesar de su juventud, el cine demostró su eficacia y se contó entre los instrumentos bélicos a disposición del gobierno de los Estados Unidos. Cambió de objetivos y promovió ideales de comprensión y voluntad internacional. Las películas norteamericanas llevaron a cada rincón de los países aliados el tema de "democracia".

El cine estaba influido por la guerra en lo industrial, social y artístico. Mientras que el continente Europeo estaba en-

vuelto en un conflicto, el cine norteamericano era el primero artísticamente en el mundo y Hollywood el centro internacional de producción. La función propagandística y terapéutica del cine durante la guerra consiguió que lo miraran con respeto.

Y hacia 1918, la industria cinematográfica norteamericana se reafirmaba sólidamente y estaba dispuesta a la expansión. Al acabar la guerra comenzaba la época dorada del cine, aunque algunos productores no lo hubieran creído.

La industria cinematográfica ofreció una muestra de la sofisticación en el contenido de los films (social, de propaganda y de diversión), así como de la presencia de un nuevo público.

A fines de 1918, los films como los del director norteamericano David Griffith dejaron de ser mezquinos para conseguir un nuevo aire de "dignidad" e "ideales pacifistas", cuando no de verdadera ostentación, es decir, el cine se alejaba del teatro, expresándose en un lenguaje propio. El relato se desarrollaba con más lógica y dramatismo, con mayor unidad.

"Por otra parte, en los cortes de una escena a otra y de un episodio a otro, Griffith demuestra una audacia extraordinaria, al pasar de una escena a otra antes de que concluya la acción del episodio mostrado. La tensión pública sólo se mitiga en la resolución final de los dos episodios. Este continuo "cambio de escenario" constituye la esencia misma de la técnica cinematográfica." 17

El público, con los films de Griffith, aprendió acontecimientos importantes de diversa índole, porque informaban de la actualidad o del pasado. El público creó del cine un "mass media", cuando las salas de proyección acogieron a un espectador-receptor del arte popular, entendido el cine como transmisor de noticias y de sucesos de distinta temática.

Las películas de aquellos años reflejan el cambio gradual en los siguientes años de la opinión pública norteamericana, que pasó del progresismo a la reacción, del pacifismo al militarismo durante el período bélico, 1914-1918.

Así, el cine pudo demostrar sus aspecto social en la pantalla, cuando recogió el naciente espíritu guerrero de la nación, lo intensificó y animó al público a participar en la contienda mundial.

El pueblo norteamericano veía en el presidente Woodrow Wilson el paladín de la paz y permaneció unido bajo su política de neutralidad. El cine reflejaba esta etapa.

El público estaba formado por grupos de interés y por una serie de individuos separados que constituyen un conjunto de espectadores interesados en asuntos bélicos y tienen su propia solución o manera de encarar el problema de la guerra, la cual era presentada por los films de ese período. Cada productor y director los realizaban con la finalidad de conseguir que su posición, tanto bélica como pacifista, gane el apoyo del público desinteresado. Esto hace de este público una especie de arbitrio y juez de las posiciones del grupo de interés. (productor y director).

Los grupos de interés, productor y director, cuyos esfuerzos se encaminan a manipular la opinión pública, interfieren en el libre desarrollo de la discusión del problema mediante la creciente utilización de la propaganda en el cine. Pero, los pro--

blemas públicos eran tan numerosos que las posibilidades de discusión de todos ellos no se llevaban a cabo.

La propaganda puede definirse como una campaña deliberada para sugestionar e inducir al público a aceptar un punto de vista, un sentimiento o unos valores determinados. Una de sus características es que no tiene en cuenta al exponer una opción los puntos de vista opuestos a la campaña. De esta manera, otra de sus características es que la propaganda se esfuerza en conseguir que su propuesta sea aceptada no por sus virtudes, sino por otros motivos, mediante estímulos a los sentimientos y emociones que parten de los individuos.

En última instancia, el público, desde 1913 -auge del cine del realizador Griffith- hasta los años treinta, cree firmemente que los contenidos actuaron sobre él, sin darse cuenta de que sólo con ayuda de la forma estuvo en condiciones de constatar aquello que él considera como contenido: el movimiento, el ritmo, los realces y las supresiones, las dosificaciones de luz y sombra, los cuales representan la forma, una parte de la forma, que todos son caminos que conducen a la forma como centro invisible. Sólo la forma consigue que la vivencia del artista y con los otros, con el público, se convierta en comunicación y gracias a esta comunicación establecida, gracias a la posibilidad del efecto y la aparición verdadera del efecto al arte llega a ser (en primer lugar) social. Resulta indudable que en la aplicación aparezcan muchas dificultades, porque la forma no se convierte nunca en una vivencia consciente en el sujeto receptor y ni siquiera en su creador. El sujeto receptor se da cuenta de

que el más fuerte efecto de contenido sólo es tan fuerte porque con ayuda de la forma toda posibilidad de efecto de la imagen se convierte en efecto real.

La visión de la imagen por el público, considerada en sí misma, no es ninguna apariencia anímica aislada que sólo comienza a actuar como formulación, sino que el público la asimila como un factor de su vida anímica que actúa eternamente con mayor o menor fuerza (depende del estado de ánimo de la persona), influyendo constantemente en la perspectiva frente a las cosas y a la vida.

Hasta cierto punto, toda "vivencia" ya está vivida y la imagen del recuerdo, la observación y la psicología construida que será la imagen inmediata de la creación, aún está referida con mayor fuerza a las posibilidades formales de la configuración.

A partir de este punto de vista nos hallamos ante otra relación social de la imagen. Esta es, en resumen, la relación entre argumento e imagen.

De esta forma las condiciones económicas propiamente dichas sólo desempeñan un papel subordinado, en calidad de hecho básico; las causas de acción directa tienen una naturaleza completamente diferente. Se reducen las relaciones aquí relatadas a un esquema muy rudimentario: causa: condiciones culturales (concepción de la imagen para el creador de esta) efecto: reacción del público a los distintos efectos de la imagen de una película.

Ahora bien, para explicar lo dicho anteriormente, menciono al director norteamericano David Wark Griffith para poder exponer en otro contexto, como está relacionado el público con el cine y en qué medida lo histórico-socio_lógico tiene importancia para la estructura de un film.

III. NACIMIENTO DE UN CINE.

III. NACIMIENTO DE UN CINE.

3.1. Trayectoria histórica-cinematográfica del director norteamericano David Wark Griffith.

David Lewelyn Wark Criffith director cinematográfico norteamericano, nació en 1875 en una casa junto a la mansión de "La Grange", Crestwood, Oldham County pueblo situado a unos 100 kilómetros de Louisville, Kentucky y murió en 1948.

Griffith, creció rodeado por imágenes de campo y en un ambiente en que las tradiciones sureñas y los recuerdos del pasado se mezclaron con la miseria. En el periodo 1853-1854, su padre, Jacob W. Griffith (nacido el 13 de octubre de 1819), fue miembro de la Legislatura de Kentucky; en el año de 1861 fue a la Guerra de Secesión, al mando de la compañía "E", primer regimiento de Caballería de Kentucky.

Pronto fue ascendido a teniente coronel y herido en las batallas de Henry's Bridge, en Alabama, el 8 de mayo de 1862. De regreso a casa derrotado, después de cinco años de guerra civil, participó en la política local y en 1878 fue electo representante de su distrito en La-Lover House. En los últimos años de su vida, casi inválido, organizó ciclos de lectura de Shakespeare y la Biblia en locales llamados Social Churchs. Pero David, con sus dos hermanas y su madre Mary Perkins Oglesby a la muerte de su padre y con deudas, se mudaron de Crestwood y se instalaron en Louisville, donde la hermana mayor del padre, la tía Mattie, le enseñó a leer y escribir, proporcionándole toda su educación académica.

David, adolescente, es elevadorista en L.C.Lewis Dry Goods Store; empleado en la Flexner Bookstore y en el periódico Louisville Courier Journal. Al mismo tiempo inició su gusto por la lectura y escribió poemas y obras de teatro influido por las lecturas de Robert Browning y Walth Whitman. Vendió suscripciones de la Western Recorder y la Encyclopedia Britannica, y en el Louisville Courier Journal.

coloca pequeños artículos y entrevistas con actores de paso.

"Louisville es por ese tiempo una gran ciudad, y sus seis teatros presentan regularmente conciertos, vodeviles y piezas teatrales. Sarah Bernhardt y la gran polaca Helena Modjeska habfa actuado allí." ¹

Los primeros pasos de Griffith en el cine fueron como actor (bajo el seudónimo de David Brayinton). Representó piezas escritas por él mismo para un grupo teatral bajo la organización de su amigo Edmund Rucker. En esa misma época, con una compañía de paso, la "Meffert Stock Co.", consigue un papel en la obra "The Light O'London", con el seudónimo de Lawrence Griffith; se presentaba dos veces al día en el Temple Theatre de Louisville con un contrato de dos años de 1897- 1899. Al año siguiente, Griffith se une en Chicago al grupo de Ada Gray's Company e interpreta a Abraham Lincoln en "The Ensign". Con la compañía Neil Alhambra Stock; obtiene papeles en piezas de Dumas (h), Victorien Sardou, Paul Armstrong.

En el año de 1905, con la Melbourne Macdowell Co., actúa en los Angeles y San Francisco, en Fedora, The Financier, Ramona y otra más. Pero llega su primer papel importante en su corta carrera de actor: el de Sir Frances Drake en Elizabeth, Queen of England, que es estrenada en enero de 1906 en la Mason Opera House de los Angeles. A través de la compañía Melbourne MacDowell, conoció a una actriz que actuaba en el Burbank Theatre, Linda Arvidson Johnson, y después de actuar con ella se casaron en la Old North Church de Boston el 14 de mayo de 1906. En junio de ese año le dieron trabajo en Nueva York en la construcción del nuevo tren subterráneo con un sueldo de 2.15 dólares diarios. Vivía en un departamento de la West 56th Street, mientras terminaba su primera pieza de tres actos basada en sus propias experiencias en California: "Un tonto y una chica" (A Fool and a Girl). Sin embargo, ningún productor se interesó por otra obra y tuvieron que mudarse a Norfolk, Virginia; en donde los dos actuaron en la pieza The One Woman, del reverendo Thomas Dixon.

Después de dos meses regresaron a Nueva York y James K. Mackett, gloria del teatro neoyorquino, le compró la pieza a Fool and Girl (un tonto y una chica) por 700 dólares. El 30 de septiembre de 1907, fué estrenada en Washington con Fannie Ward, en su retorno al teatro, Alison Skipworth y Frank Wandele en los papeles principales. La obra fue un fracaso y a las dos semanas en Baltimore fue retirada de la cartelera. En un restaurante barato, Griffith, desconsolado, se encontró con su amigo casual, un actor viejo Gloomy Gus Salter, quien le sugiere ir a ver a Edwin S. Porter a la Edison Company, porque éste busca historias para sus películas y necesita un escritor.

"En su libro David W. Griffith: The Years at Biograph, Robert M. Henderson comenta que fue Max Davidson, un viejo conocido de los años en Louisville, quien le sugirió a Griffith ir a ver a Porter, primero, y posteriormente probar suerte en la Biograph." 2

En 1907, el cine norteamericano no poseía más que una celebridad: Edwin Stratton Porter (1869-1941), antiguo camarógrafo de documentales de la Edison Company, que cuatro años antes con The Life of an American Fireman (la vida de un bombero americano), por primera vez se narraba una historia en el cine, adaptando los principios elementales del montaje que los ingleses G.A. Smith y James Williamson utilizaron en sus películas Fire! (Fuego) de 1901. Griffith se enteró de su fama y adaptó una obra, La Tosca, de Sardou, para llevársela a Porter.

Griffith ignoraba que Porter odiaba las adaptaciones y prefería filmar historias hechas para el cine, por lo que la Tosca es rechazada. Porter le ofrece un papel en el film. Griffith aceptó y se inició en el cine bajo el nombre de Lawrence Griffith. En otra película interpretó a Rescued From a Eagle's Nest (Rescatado de un nido de águila, de J. Searle Dawley), interpretó a un leñador que rescataba a un niño de las garras de un águila, el pequeño film, de 9 minutos, actuó con mayor convicción que los escenarios pintados sobre tela y el águila de utilería.

A principios de 1908 llegó a los estudios de la Biograph Company en II East 14th Street, de Nueva York. Sus historias fueron leídas y aceptadas por el director, George Old Man McCutcheon, quien le pagó 16 dólares por cada una y tanto Griffith como su esposa actuaron en alguna de ellas.

La Biograph Mutoscope Company, con el apoyo financiero del New York Security and Trust Co. y de Abner Mckinley, hermano del futuro Presidente de los Estados Unidos, William Mckinley, había sido fundada a mediados de 1895 por Jeremiah J. Kennedy, William Laurie Dickson (antiguo socio de Edison en los primeros experimentos de éste en 1887), E.B. Koopman, Henry Norton Marvin y Herman Casler.

El 12 de octubre de 1896 realizaron la primera exhibición pública del Mutoscope en el Hammerstein's Olympia Music Hall, con dos pequeñas curiosidades: The Empire State Express y un corto documental sobre el candidato presidencial Mckinley. El mutoscope era el proyector que iba a rivalizar con el Edison Vitascope (Proyector inventado por Thomas Armat y C. Francis Jenkis, en 1896, estrenado en el Koster and Bial's Music Hall).

La Biograph afrontó el problema de que las compañías seguían robándose unas a otras (desde 1897) las copias de las películas, que exhibían como propias, cambiándole algunas escenas. La Biograph se vio forzada a incluir su marca registrada (las iniciales "AB") "TRADE AB MARK", en ventanas y puertas de la productora. Otro problema que afrontó, la Biograph, era la necesidad que tenía de un buen director, ya que sus hombres más capaces, los camarógrafos, Arthur Marvin y Guttlieb Wilhelm Billy Bitzer, no querían dirigir. Fue Arthur Marvin quien le sugirió a su hermano Henry Marvin que Griffith podría ser un buen director.

De 1908 a 1914 la labor primordial del cine fue predicar, es decir, diferenciar entre el bien y el mal. Las realizaciones norteamericanas deberían empezar, cada escena, con una entrada y terminar con una salida. El cine había demostrado su carácter de poderoso instrumento social, capaz de influir extraordinariamente en la mentalidad de los espectadores. Antes de 1908, la interpretación cinematográfica era exagerada con gestos convulsos y actuaban mecánicamente. La influencia de Griffith consiguió la naturalidad en los movimientos: la mímica substituyó a las convulsiones.

Los actores deberían presentar el rostro a la cámara y moverse horizontalmente, salvo cuando el movimiento era rápido, como en una persecución o pelea; en estos casos la acción tenía que ser diagonalmente respecto a la cámara, para conceder a los actores mayor espacio. Los argumentos deberían mostrar los caminos de la justicia, subrayando el triunfo de la bondad sobre la maldad. Para Griffith sus logros hasta antes de 1913 fueron escasos y aislados con un mismo falso resultado que anticipaban sus títulos.

"Gracias a films posteriores como *The Birth of a Nation* e *Intolerance*, Griffith fue durante mucho tiempo considerado como la principal figura del cine norteamericano en su primera década, y si bien es cierto que él amplió considerablemente el lenguaje del cine y su temática, no hay que olvidar que por esa misma época, compañías rivales de la Biograph como la poderosa Vitagraph y la Selig producían películas con realizadores tan importantes e injustamente ignorados como J. Stuart Blackton, Van Dyle Brooke, George D. Baker, Frank Boggs, Larry Trimble, Colim Campbell, cuyos films hechos paralelamente a la primera etapa de Griffith, no han sido jamás objeto de un mínimo estudio."³

A consecuencia del pleito de la Biograph con la Motion Picture Patents Company, por defender la patente de sus obras, se integraron al Trust (que el 18 de diciembre de 1908, había formado la Motion Picture Patents). Ya que, como compañía independiente, la Biograph no vendía diez o doce copias de cada película.

GRIFFITH DIRECTOR: NACE LA GRAMÁTICA VISUAL.

El 19 de junio de ese mismo año, Griffith dirigió su primera película: "Las aventuras de Dolly" (*The adventures of Dolly*). La historia estaba influida por un film inglés de 1905, "Rescatada por un vagabundo" (Rescued by Rover) de Cecil M. Hepworth y Lewin Fitzhamon. Es conveniente resaltar que las primeras instrucciones recibidas por Griffith de cómo hacer una película le fueron dadas por Arthur Marvin (ocasionalmente asistido por Bitzer), quien fotografió totalmente los veinte primeros films de Griffith. Marvin murió en 1912 en el hundimiento del Titánic.

3. IBIDEM. Pág. 34.

En esta película, las aventuras de Dolly, hizo un corte en un momento dado y filmó otra secuencia sobre una escena que ya había usado, Griffith.

La naturaleza colectiva del cine hizo que Griffith, con ayuda de Bitzer y Marvin en jornadas de catorce horas, se convirtiera antes de 1918, en la fuerza inicial más importante del cine.

Griffith, debido a su antecesor Edwin S. Porter, dio al cine una nueva técnica a la narración: la utilización del close-up (1er. plano), el corte, ángulos, movilidad de la cámara, es decir, los reformó y dominó a su antojo experimentando en ellos.

"Convirtió en expresión propia el primitivismo de los simples trucos fotográficos, aportando al cine, por vez primera, un idioma específico. Esa fue la verdadera labor de Griffith durante sus primeros siete años como realizador: transformar la cámara en un ojo capaz de explorar más anteriormente, perfeccionar un pasatiempo infantil y banal, como lo era el cine antes de 1908, con una nueva forma: el arte del cine." ⁴

Es con el film, "Por amor al oro" (For Love of Gold, 1908) don de Griffith mueve la cámara y la sitúa en la acción desarrollada por los actores, a los cuales se les acercó para representar una molesta situación de dos ladrones que desconfían uno de otro. Hace un plano americano e innova el espacio narrativo. Demostraba la lucha por la existencia y los males de la pobreza.

Con "Después de muchos años" (After Many years, 1908) utilizó el primer plano, el close-up. En la segunda versión de After Many Years: "Enoch Arden" en 1911, poema de Lord Alfred Tennyson, estableció una técnica de edición que es usada hoy en día. Para enfatizar la tristeza de la heroína, usó una toma a media distancia y editó otra toma mostrando su rostro. De allí hizo un corte para mostrar la causa de la nostalgia de la protagonista: el marido ausente en una isla lejana.

Durante 1912 existieron productoras independientes como la Fox, la (I.M.P.) Independent Motion Picture Alliance, La Rex, La Nestor,

La Bison, Thanouser, Keystone, la Mutual, Powers, la Lux, New York Motion Picture Company y otras diez, que se encontraban en competencia, la cual influyó positivamente en la calidad de la producción, y mejoró su nivel estético, ya que los films independientes presentaban ambientes nuevos e interesantes y argumentos más vivos. Además, en este periodo se produjo el descubrimiento de Hollywood y en su afirmación como centro de la producción cinematográfica americana con efectos económicos y sociales de primera magnitud; al mismo tiempo, nacía el fenómeno del star-system, factor para la producción, beneficios, publicidad y atracción del público. Estos elementos contribuyeron a que la industria tomara conciencia de su importancia artística, económica y social.

Hollywood nació y se desarrolló como núcleo cinematográfico por la necesidad de los productores independientes de alejar sus estudios de los ataques del trust, al que se le dio, el 10. de enero de 1909, el nombre de Motion Picture Patent Company. Lo integraban siete casas norteamericanas: Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubien, Kalem y dos francesas: Méliés y Pathé y por último el distribuidor George Kleine. La Motion puso en práctica un sistema de transacción: los exhibidores debían depositar dos dólares a la semana por utilizar los proyectores proporcionados por el trust.

Varias compañías independientes y algunas del trust (La Biograph) se trasladaron a Los Angeles California por las ventajas del clima.

En 1913 la Biograph innova la aparición de nombres y fotografías de sus actores, directores y operadores. Aparecía David W. Griffith como modelo de todos los directores y encabezaba la lista con el nombre modificado de David Belasco Griffith. Después seguía Billy Bitzer como fotógrafo y los actores al final de la lista.

En este mismo año produce, "Judith de Betulia" (Judith of Betulia), que sería la primera producción norteamericana de largometraje. Este film, con sus decorados espectaculares, su llamativo vestuario y la participación de cientos de extras, estaba influido por el film italiano, Quo Vadis? dirigido por Enrico Guazzoni y contra el cual se orientaba. La idea era competir con los italianos haciendo un cine semejan

te visualmente pero más profundo y responsable moralmente.

En este mismo año, 1913, el mercado norteamericano se incrementó con largometrajes importados de Europa. El largometraje representaba el cine del futuro, por ejemplo la obra que dispuso las dudas y marcó una nueva fase en el desarrollo del cine fue el film italiano, ya -- mencionado anteriormente, "Quo Vadis?" de nueve rollos de duración y primera película de gran espectáculo, en comparación con "Judith de Betulia", que no tenía sentido del espectáculo.

Griffith tenía plena conciencia de lo que quería, de cómo debía expresarlo y de las reacciones que suscitaría en los espectadores su interpretación moral o sentimental de su material fílmico. Tras este tipo de films más "modernos", latía el convencimiento de Griffith de que el cine, a parte de divertir, debía llevar a cabo una labor didáctica. Por todo ello, continuaba en su actitud moralizante, condenó la corrupción de costumbres, rompió lanzas en defensa de los "ideales", elaboró sermones sociológico-religios. Incluso cuando se acercaba al ambiente proletario, Griffith trataba de resaltar los aspectos espirituales. La lucha por la existencia y los males de la pobreza, temas fundamentales en sus primeras películas, pasaban ahora a un segundo plano frente a la exaltación de virtudes morales. Según estos criterios, las películas recordaban que la unión familiar era indispensable, "La batalla de los sexos" (The Battle of the sexes) lo demostraba. Y que la riqueza no basta para hacer feliz al hombre, "Dos hombres del Desierto" (Two Men of the Desert).

Griffith termina su contrato con la Biograph y la abandona, el primero de octubre de 1913, después de cinco años en la evolución del cine. También se van las hermanas Lillian y Dorothy Gish, Mae Marsh, Blanche Sweet, Tobert Harron, Henry B. Walthall y Bitzer, quien firma un contrato por tres años con Griffith el 9 de octubre.

El 29 de octubre de 1913, la Mutual Film Corporation (Compañía Reliance-Majestic) formada en marzo de 1912 por John R. Freuler y Harry E. Aitken, anuncia que Griffith ha firmado, con su verdadero nombre D.W. Griffith, un contrato de 300 dólares semanales para di-

rigir y supervisar la producción general de la compañía. Se hicieron cuatro películas, de Griffith, como "La Batalla de los sexos", 1913, y la "Conciencia Vengadora" (The Avenging Conscience) que es una adaptación basada en los cuentos de The Tell-Tale Heart y del poema Annabel Lee de Edgar Allan Poe, en 1914.

"Griffith poseía una verdad frecuentemente ignorada: un teatro, el público primero escucha y luego mira; en el cine, primero mira y luego escucha. Lo que me interesa sobre todo", decía Griffith, "es hacer ver." 5

NACIMIENTO DEL CINE MODERNO

En el segundo periodo de su carrera (1914-1918), Griffith realizó sus obras más importantes. "El nacimiento de una nación" e "Intolerancia," que suponen el logro más maduro y completo de su carrera. Contienen los gérmenes del futuro desarrollo de la técnica cinematográfica y consagran definitivamente el cine como arte y como el más potente medio de expresión de Norteamérica.

Ambas películas constituyeron la culminación de cinco años de trabajo. Sus logros técnicos se los debe a su estancia en la Biograph.

Entre 1914-1918, se utilizó el "letrero" para esclarecer el desarrollo de la acción o para añadir nuevas informaciones. El letrero se colocaba entre dos escenas para explicar el plano sucesivo.

Después fueron sustituidos por los llamados "Speakers", ya que la aparición de los largometrajes intensificó su necesidad. Eran indispensables para indicar el paso del tiempo, resumir los sucesos anteriores, establecer relaciones entre los distintos personajes y agilizar el desarrollo de la trama. Ejemplo: frases como, "noche", "música", "amanecer", entre otras.

La cámara se perfeccionó. Las exigencias bélicas motivaron la aparición de varias mejoras e inventos, tales como visores, trípodes, flexibles y los nuevos objetivos: teleobjetivos, llamado "remolque".

Para evitar el giro manual de la manivela se inventó la cámara giroscópica a base de aire comprimido, que se colgaba una correa al - hombre y llevaban en la mano durante la toma.

En 1914, cuando estalló la guerra en Europa, la producción norteamericana representaba más de la mitad de la producción mundial. Las innovaciones en el material temático se había hecho más ricas, tras nutrirse de la literatura y la vida cotidiana. La intención y el conocimiento en los largometrajes se habían convertido en cualidades fundamentales del arte cinematográfico, porque eliminó la necesidad de "darse prisa" y la caracterización se hizo más cuidada y sutil. Esto logró la atención de una nueva categoría de espectadores; aparte de aumentar la importancia social del cine, formada por la clase media. También se intensificó la competencia de los productores, lo que provocó la búsqueda de elementos cualitativos, estos elementos se desarrollaron con las innovaciones técnicas de Griffith.

Las películas durante la guerra mundial reflejan el cambio gradual de la opinión pública norteamericana, que paso de la tolerancia a la intolerancia, del progresismo a la reacción, del pacifismo al militarismo.

En el periodo bélico se demostró el aspecto social del cine en la pantalla, cuando Griffith en 1914 realiza "El nacimiento de una nación" (The Birth of a Nation), con esta película el operador, con ayuda de Griffith, Billy Bitzer experimentó con la composición e iluminación, a la vez que profundizaban en la naturaleza y posibilidades de la cámara.

Griffith perfeccionó las técnicas (en la cámara) del primer plano, la vista general, las transiciones, el montaje rítmico y el respeto por un espacio profilmico en la escenografía. (A esto se debe que se le designara como el "David Belasco de la pantalla").

El film, "El nacimiento de una nación", con sus letreros, explica la exactitud histórica de muchas escenas, por ejemplo, el letrero entre el "encadenado: campo abierto. Aparece otro clansman. Y el plano medio, corte: dos clansmen junto al granero.

Letrero: Reunión del clan." 6

Por lo que este letrero contribuyó al respeto de la autenticidad.

El montaje se convirtió en una rama especializada de la producción. Al principio, la labor del montador era más o menos mecánica y era un trabajo manual: pegar los planos. A medida que los guiones se hicieron más complejos, con gran variedad de planos, el director Griffith dependió de los montadores para un efecto coherente y unitario en la escena de la muerte de Abraham Lincoln. Es decir, la cámara enfocó al mismo tiempo los movimientos de los espectadores, en una toma general del público y el escenario del teatro Ford, donde se encontraban los artistas y saltó el asesinato de Lincoln el actor cómico, John Wilkes Booth, el 14 de abril de 1865. Después de terminada la guerra civil.

Griffith al hablar de sus proyectos con Frank Woods, crítico cinematográfico que llegó a ser un guionista ilustre gracias al interés de Griffith, se enteró de que Thomas Dixon terminaba una adaptación teatral de su famosa novela The Clansman (El miembro del clan o Ku-klux klan). Woods se interesó en las posibilidades fílmicas del texto y a Griffith le interesó el tema de The Clansman (cuya acción se desarrollaba en el Sur, en la época de la Guerra Civil), por lo que adquirió los derechos y se responsabilizó de la producción y de los aspectos financieros.

En la elaboración del argumento manejó otro libro de Dixon, Las pintas del Leopardo (The Leopard's Spots) que habla del origen del Ku-Klux-Klan y el resurgimiento ideológico del antiguo sur.

El equipo de producción realizó seis semanas de ensayos y nueve más de rodaje. Fue el film más largo del cine norteamericano, consta de 12 rollos; pero, el grupo de productores conservadores no se ocupó de la distribución del film por considerarlo antirracista y Griffith realizó también esa tarea.

"El 20 de febrero se organizó una proyección para la censura y un grupo de invitados. Thomas Dixon, autor de la novela original, se entusiasmó de tal forma con el film que le gritaba a Griffith, en medio del estruendo de los aplausos, que el título The Clansman resultaba mezquino para una obra tan gigantesca y expresiva, y que debía sustituirse por el de El nacimiento de una nación. La propuesta, como es sabido, se aceptó." 7

Con la transformación de las salas y la elevación social del público, la música que acompañaba a los films se volvió importante. El compositor de las partituras de 'El nacimiento de una nación' e 'Intolerancia' cobró importancia por la forma coherente de sincronizar la música con el film al seguir los letreros. Se utilizaron clichés de música clásica para los films.

En 'Intolerancia' realizada en 1916, Griffith desarrolló la preparación escénica, de clara derivación teatral, que Méliès introdujera en 1900, se utilizaba de modo extravagante. Cuando Griffith comprobó que muchos films mediocres se habían salvado debido a una elegante ambientación, le puso más atención, en Intolerancia, y cuidó los interiores, embelleció los decorados, modificó el vestuario, se ocupó del elemento ornamental (a veces exagerado). Utilizó el close-up para escenas dramáticas. La cámara se colocaba por encima o por debajo del nivel del ojo y se situaba en angulaciones extremas. Sin embargo, hay un error: no se entiende tanto montaje, técnica que utilizó para unir, en esta cinta, cuatro periodos diferentes de la historia del mundo, unidos por una idea general, una madre mece la cuna sin cesar y une el hoy con el mañana, que se reflejara en las cuatro civilizaciones.

La moderna (versión de la película, La madre y la ley, 1914) la caída de Babilonia, la historia de Cristo en Judea y la matanza de los Hugonotes en la Noche de san Bartolomé.

En 1917, el cine se encontró en divertirse al mostrar los problemas de los estratos más elevados de la sociedad norteamericana en un periodo de crisis. Y al año siguiente, 1918 el problema del control de la distribución continuaba (control de la Paramount con su sistema contrato por lotes, para producir films en un determinado tiempo).

Al final del periodo (1914-1918) se adoptó el sistema de empañar el objetivo, mediante difusores para suavizar las facciones de los actores, pues la película ortocromática resaltaba hasta el menor defecto.

Esta iluminación se aplicó para los efectos nocturnos, aunque las escenas nocturnas todavía se rodaban de día utilizando una película azulada. Griffith produjo un film de propaganda (1918) "La muchacha que se quedó en casa" (The Girl who stayed at home), en el cual uso material de noticieros bélicos.

En 1919 y 1920, el lenguaje cinematográfico se había consolidado en sus elementos fundamentales y maduraba. El cine se desarrollaba con todos los atributos del arte. Los instrumentos técnicos, el progreso había sido rápido y decidido; los años sucesivos asistían a su ulterior desarrollo. Se vislumbraba un gran éxito al cine.

En este año, Griffith para financiar sus propias producciones, firma con First National un contrato por tres películas, pero antes inicia en el George M. Cohan Theatre, de Nueva York, una serie de exhibiciones de algunos de sus films bajo el nombre de: David Wark Griffith Repertory Season. Y de mayo a agosto se exhibe Capullo roto (1919), adaptación de un cuento de Limehouse Nights, de Thomas Burke, y fue realizada en dieciocho días (La primera Guerra Mundial finalizaba). Era una leyenda de amor y de amantes.

En esta época los daneses invadían el cine norteamericano. a fotografía estaba a cargo de Billy Bitser, la atmósfera cargada de neblina, le daba a la película un ambiente dramático, además este film revelaba un rasgo típico de Griffith: un fuerte moralismo.

Con la idea de independizarse construye sus estudios en Mamaroneck, New Jersey; produce el film, Rumbo al este o Las dos tormentas, 1920 (Way Down East). Griffith pareció adquirir de nuevo el aliento que hizo posible El nacimiento de una nación e Intolerancia. La película Rumbo al este es la última de sus grandes creaciones, además obtuvo un gran éxito económico a pesar de su alto costo, comparado con los films anteriores.

El realismo de este film impactó por sus exteriores sobre el helado río Connecticut.

En 1921, filma Huérfanas de la tormenta (Orphans of the Storm) que es un film histórico sobre dos hermanas huérfanas, en la Revolución Francesa. La lente de la cámara fue cubierta en la parte superior e inferior, para lograr un efecto de pantalla ancha. En la secuencia del Palacio de Versalles, la cámara se mueve rápidamente hacia atrás, dando la sensación de espacio, para inmediatamente (al entrar Luis XVI al salón) panear en las paredes y terminar en el punto de partida enfocando a Luis XVI.

Para ilustrar la historia de los Estados Unidos, su tema favorito, realizó la película, 'América (1924), su guionista John Pell le había dado mucha importancia a intrigas sentimentales, copiadas de Romero y Julieta, al igual que El nacimiento de una nación maneja escenas de masas.

El cine sonoro, invade Hollywood y los especialistas en radio, sonido y fotografía tratan de resolver los nuevos problemas planteados por las películas habladas.

Griffith prueba la innovación del sonido en un tema que le apasionaba, Abraham Lincoln (1930). El guión fue escrito por Stephen Vincent Benét, basado en la historia de John W. Considine, quien supervisó el montaje. Griffith es considerado el mejor director de 1930.

David Griffith vislumbra que su éxito es empañado por depender de grandes estudios e imposiciones de productores, así que se independiza y con préstamo bancario consigue alquilar un estudio en el Bronx para la filmación de su última película, (The Struggle) La lucha (1931). Recargada de melodrama provocó hilaridad al público y la retiraron de circulación. Griffith regresó al cine sólo para revisar guiones y con la intención de hacer nuevas versiones de 'Rumbo al Este (Way Down East) y Capullo roto (Broken Blossoms).

Griffith venció a una compañía inglesa, la Twickenhan Film Company, los derechos de Broken Blossoms y estuvo a punto de llegar a un arreglo con el fin de dirigir él mismo una nueva versión de esta película.

El 2 de marzo de 1936 se casa con una joven actriz, Evelyn Baldwin, pero fracasa este matrimonio y dura menos que el primero con Linda Arvidson. Viaja a Hollywood por la invitación de un asistente, el director William S. Van Dyke, quien homenajea a Griffith permitiéndole dirigir escenas de masas en la película "San Francisco".

En sus últimos años de vida artística y profesional escribe piezas teatrales. Se hospeda en hoteles (a pesar de que poseía un rancho en California) y vive en absoluta soledad y olvidado por el público y por el cine (por las productoras de películas).

"El 23 de julio de 1948, en un solitario cuarto de Hotel Knickerbocker de Hollywood, muere olvidado por todos David Wark Griffith, de una hemorragia cerebral." ⁸

David Wark Griffith realizó films que alcanzaron mejores resultados en el cine en comparación con otros, de modo que sus películas pasaron a la vanguardia en la utilización de recursos reservados sólo al teatro.

3.2. ANALISIS DE CONTENIDO CUANTITATIVO.

El análisis "cuantitativo" es una técnica de investigación para obtener datos, los cuales serán distribuidos en frecuencias o en tablas de contingencia, según sea el caso. Su valor reside en que ofrece la posibilidad de obtener observaciones precisas, objetivas y veraces sobre la frecuencia en que ocurren las características del contenido.

Respecto al tema del contenido se puede decir que es un resumen esquematizado del tópico del film. En el tema se registran, debidamente jerarquizados por medio de la clasificación y la división cuantitativa como "siempre" o "frecuentemente", los conceptos que pueden ser actitudes morales e inmorales a las cuales hace referencia la película.

Para localizar el tema o las ideas centrales con que se organiza un film, se tomó la escena o secuencia principal, porque todas las demás, a lo largo de la película, dependían de esa idea central, dándole variantes o reafirmando.

"El tema es una de las unidades que se usan con mayor frecuencia en el análisis de contenido, se define un tema como una frase simple... Un enunciado sobre un determinado asunto."⁹

El término "tema del contenido" de una hipótesis de inferencias o proposición de relaciones, consiste en la presencia o ausencia de características del contenido o en un síndrome del contenido en un cuerpo de comunicación.

9. Bernard Berelson. Antología de análisis de contenido. Ed. Gardner Lindcen en Reading, Massachusetts, por la Assison Wwsley, Publising... Capítulo de Wayne A. Danielson. Pág. 7.

El contenido de la comunicación es el conjunto de significados morales expresados por uno o varios personajes dentro de un film a través de los símbolos gesticulares, que identifican la comunicación misma: quién dice qué. En este caso en las películas "silentes" realizadas por David Wark Griffith. En el contenido se pueden clasificar como unidades de análisis a los planos de iluminación, movimientos de la cámara, flash-back, montajes o cualquier otro elemento narrativo que ayude a la mejor cuantificación del análisis de contenido.

"El análisis de contenido es una técnica de investigación cuyo objetivo es la descripción objetiva sistemática y cuantitativa del contenido de manifiesto de la comunicación." 10

Desde esta perspectiva, el modelo de análisis de contenido es presentado como un modelo conceptual-analógico cuyos elementos (emisor-receptor-estímulo-respuesta-canal) mantienen relaciones de carácter unívoco y unidireccional. El criterio de uso de este modelo es el estudio de la comunicación como una forma de conducta y no incluye en su análisis estímulos no controlados experimentalmente ni respuestas no explícitas o no observables. Por su parte, el análisis se distingue porque sus componentes (emisor, receptor, mensaje, normas, efectos) entablan relaciones bidireccionales y toma como criterio de uso las funciones y disfunciones que genera la comunicación de masas, lo cual hace caer en confusiones al no distinguir bien cuándo estas disfunciones corresponden al sistema de comunicación y cuando al sistema social.

Por ser un modelo lógico-formal es inoperante para explicar cómo funciona un objeto social existente en la realidad. Para este análisis es necesario basarse en el sistema de referencia, a través del cual se define el propósito de lo que se comunica. Se entiende que los objetos de referencia pueden ser materiales o ideales y constituyen un universo "comunicable". Esta distinción entre los elementos que intervienen en un proceso de comunicación, abre un nuevo e interesante camino metodológico para el análisis teórico de la comunicación.

Los autores clasifican a los objetos de referencia en:

A) entidades de la naturaleza B) seres humanos C) entes de razón y seres ideales y D) aconteceres: unidades de análisis como planos, iluminación, encadenados, montajes, movimientos de cámara, flash-back, entre otros.

Es claro que en la comunicación los actores no se comunican con objetos de referencia sino con datos de dichos objetos, por lo cual se aprecia la imposibilidad de llegar a agotar todos los datos de referencia. Para los autores, este hecho plantea una interrogante básica referida a que la comunicación pueda ser objetiva, sistemática y cuantitativa.

La objetividad remite al problema de la atribución legítima de las unidades de análisis, pues de acuerdo a un determinado criterio de uso, las unidades se desprenden del análisis de contenido, aún cuando eso implique necesariamente la medición del que los selecciona y de los instrumentos tecnológicos mediante los que se obtienen y distribuyen esas unidades.

La sistematización de las unidades de análisis es para que el analista del contenido cuantitativo sitúe correctamente las categorías del contenido en el espacio, en el tiempo y en el material simbólico, del film, tomando como base un tema específico.

Este análisis de contenido no descarta el hecho de que las prácticas comunicativas, son prácticas finalizadas, tendientes a producir efectos sobre los ámbitos sociales, culturales y de referencia que reflejan valores e intereses concretos: hecho - ineludible a toda comunicación.

(1914) The Birth of a Nation. (El nacimiento de una nación).

Asistente de dirección: Raoul Walsh, W.S. Van Kyke, Jack Conway y George Siegmann. Argumento: Griffith, Frank E. Woods y Thomas Dixon basado en la novela The Clansman y The Leopard's Spots (Fragmentos) de Thomas Dixon. Fotografía: Billy Bitzer y Karl Brown. Intérpretes: Lillian Gish (Elsie Stoneman) Mae Marsh (-Flora Cameron) Henry B. Walthall (coronel Benjamín - Cameron), Miriam Cooper (Margaret Cameron) Mary Alden (Lydia Brown, ama de llaves de Stoneman) Ralph Lewis (Honorable Austin Stoneman) George Siegmann (Silas Lynch), Walter Long (Gus, el renegado), Robert Harron (Ted Stoneman) Wallace Reid (Jeff, el herrero), Joseph Henabery (Abraham Lincoln) Elmer Clifton (Phil Stoneman) Mrs. Josephine Bonapart Crowell (la señora Cameron), Spottiswoode Aitken (Dr. Cameron) Tom Wilson (el sirviente negro de los Stoneman) Violet Wilkey (Flora) Alberta Lee (esposa de Lincoln), Raoul Walsh (John Wilkes Booth)...

Se desconocen los nombres de los miembros del Ku-Klux-Klan.

Producción: Griffith y Harry E. Aitken. Epoch Producing Corporation, 13 rollos, 82 minutos. Estreno: Loring Opera House de Riverside, Cal. Como The Clansman en Clune's Auditorium de los Angeles y como The Birth of a Nation en Liberty Theatre de Nueva York. El 10 de mayo es estrenada en el Capitol Theatre de Nueva York, con música de S.L. Rothafel arreglada por Erno Rappe, William Axt y Herman Hand. En 1930 fue reducido de 13 rollos a 9 (135 minutos).

SINOPSIS:

En el sur, hacia 1860, vive la acaudalada familia Cameron, que tiene nexos con la familia del diputado accionista Stoneman. La guerra civil separa a las dos familias. El sur, después de su derrota es dominado por Silas Lynch, líder negro que formó un -- ejército dedicado al pillaje y a mantener "el orden negro". Un sargento de este ejército trata de violar a Flora, la hija de Cameron, que al huir del atacante cae al precipicio matándose al estrellarse contra una roca. Su hermano Benjamín, ex-coronel del ejército Confederado, decide vengarla y aprovechar el creciente poderío del naciente Ku-Klux-Klan fundado por él. A su vez, Lynch pretende casarse con Elsie, hija del diputado Stoneman. Al negarse ésta, Lynch manda arrestar al diputado, para después raptar a su hija, que finalmente es salvada por el Ku-Klux-Klan.

Los negros descubren que el coronel Cameron es el líder del Klan y deciden atacar a su familia, pero éste huye a una cabaña, donde es ayudado por dos ex-combatientes sureños. Los negros los sitian hasta la llegada del Ku-Klux-Klan que los hace huir.

La inclusión de fotografías algunas de ellas inéditas, sobre episodios determinantes de la vida de Norteamérica, durante la guerra de secesión (1861-1865), es más que un aporte documental. Constituye un deleite para los espectadores acostumbrados a ver sólo un mar de imágenes.

Para quien conocía sólo episodios anecdóticos y dispersos a cerca de Norteamérica en este periodo, Griffith le brinda la posibilidad de atar cabos sueltos e hilar la urdimbre completa para conocer la visión del conjunto sobre el origen de hechos históri

cos (la guerra de Secesión y el Ku-Klux-Klan).

Conviene analizar que tanto se contribuye así a afianzar la comunión entre los héroes de la patria y la sociedad civil, factor clave para reforzar los sentimientos de identidad y racionalismo tan claros en momentos difíciles como los actuales.

UNIDADES DE ANALISIS.

Escena: "La llegada de las cartas, dirigidas a Ben Cameron".++

- Descripción de la escena: Close-up de las cartas, la primera anuncia la llegada de Elsie Stoneman con su madre a la parte sur de Estados Unidos, donde vive Ben. La segunda carta (en close-up) es sobre la llegada de los dos varones Stoneman a Piedmont para visitar a sus amigos del sur, Los Cameron.

Escena: "Antes del asesinato de Abraham Lincoln".

- Descripción de la escena: Close-up (1er. plano) de la pistola de John Wilkes Booth, asesino del presidente de Norteamérica Lincoln, quien se encontraba en un palco del teatro "Ford".

Escena: "Lynch le pide matrimonio a Elsie Stoneman".

- Descripción de la escena: en un plano general Elsie Stoneman se encuentra en la oficina de Lynch, quien se dirige hacia ella y levanta los brazos.

Escena: "Paseo de Margaret Cameron y Phil Stoneman".

- Descripción de la escena: en el valle del amor, caminan Margaret Cameron y Phil Stoneman. Griffith utilizó una disolvencia y la imagen se abre en iris por desaparición del cache circular, es decir, una pantalla circular.

++ El nombre de la escena esta asignada por el analista con fines estrictamente operativos.

Escena: "La visita de los hermanos Phil y Tod Stoneman, de Pennsylvania, a sus antiguos compañeros de escuela, los hermanos Cameron, en Piedmont, Carolina del Sur."

-Descripción de la escena: En un plano de grupo se encuentran fuera de la casa la familia Cameron para recibir a sus amigos los Stoneman. La iluminación en exteriores se basaba sólo en la luz del sol.

Escena: "Firma del documento: el llamado de voluntarios".

-Descripción de la escena: En una escena en plano medio, Lincoln reunido con el Congreso, que se ocupa de castigar al sur, firma un documento." el llamado de voluntarios"; y, se niega a ordenar represalias contra el sur.

Escena: "Asesinato del presidente norteamericano Abraham Lincoln en el teatro Ford"

- Descripción de la escena: con un montaje rítmico, se filman los movimientos y reacciones de media docena de personajes, fundiéndolos en una secuencia de tomas panorámicas del público y del escenario del teatro "Ford" en Washington, donde salta el asesinato de Abraham Lincoln después de matarlo por la espalda. Cuando éste se encontraba en el palco principal.

Escena: "Silas Lynch quiere obligar a casarse con él a Elsie".

-Descripción de la escena: Lynch, líder negro que mantiene el orden, se golpea el pecho con el puño en un gesto de matón.

ENCADENA: un riachuelo. Después, otra escena con los clansmen atravesando al galope a campo traviesa. Regresamos a la escena de Lynch con Elsie: Lynch señala la ventana, arrogante, porque viene al galope el Ku-Klux-Klan.

Escena: "Salvamento de Elsie Stoneman".

- Descripción de la escena: esta es la parte final que está hecha a base de tomas entretreídas de los jinetes del Ku-Klux-Klan, que cabalgan a todo galope para salvar a Elsie (Lillian Gish) del negro Silas Lynch.

Escena: "El combate en Atlanta"

- Descripción de la escena: En un ángulo contrapicado se toma la llegada del regimiento a Atlanta.

TEMA DEL CONTENIDO	FRECUENCIA SIEMPRE	FRECUENCIA FRECUENTEMENTE.
1. La muerte de Abraham tuvo consecuencias.		X
2. Acontecimientos de la guerra de secesión.	X	
3. Diferencia de color de piel (blanca-negra)	X	
4. Referencia amorosa		X
5. Película de tipo subersiva	X	
6. Movimientos patrióticos/heróicos. (Ejem. el Ku-Klux-Klan).		X

CATEGORIAS DEL CONTENIDO

ITEM = Discriminación racial. Guerra civil por motivos anteriores.
 Medidas de espacio-tiempo= la guerra y sus consecuencias y una propuesta del retorno al orden por el Ku-Klux-Klan, film de 13 rollos, en 135 minutos.

(1916). INTOLERANCE (Intolerancia). La lucha del amor a través de las edades/una obra luminosa de las edades. Asistente de dirección: Ted Browning, Erich Von Stroheim, W.S. Van Kyke, George Siegmann, Joseph Henabery, Edward Killon y Ted Duncan y Mike Siebert (supervisores). Argumento: Griffith. Fotografía: Billy Bitzer y Karl Brown. Música (sincronizada): Joseph Carl Breily, Griffith. Decorados: Frank Wortman y R. Ellis Wales. Montaje: James E. Smith, Rose Smith y Griffith. Títulos: Rabbil, Myers, Anita Loos y Griffith (supervisor). Coreografía: Ruth St. Denis. Intérpretes: Lillian Gish (la mujer que mece la cuna). La historia moderna: Mae Marsh (la muchacha), Fred A. Turner (el padre) Robert Harron (el muchacho) Sam De Grasse (Arthur Jenkins, mago) Vera Lewis (Mary T. Kenkins) Miriam Cooper (prostituta) Walter Long (pandillero)... La historia judía/historia del Nazareno: Howard Gaye (Nazareno) Lillian Langdon (María, la madre) Olga Grey (María Magdalena)... La historia medieval/ la historia francesa: Margery Wilson (Brown eyes), Eugene Pallette (Prosper Latour, el amante), Spottiswoode Aitken (el padre de Brown eyes) Josephine Crowell (Carolina de Médicis) Frank Bennett (Carlos IX) ... La historia Babilónica: Constance Talmadge (la montañesa) Elma Clifton (el músico) Alfred Paget (príncipe Baltasar) Seena Owen (princesa Atarea) George Siegmann (Ciro, el persa).

SINOPSIS.

En el episodio moderno (alrededor de 1914) un obrero participaba en una huelga que es brutalmente reprimida. Al perder su empleo busca a unos gángsters. Una mujer, que ha asesinado al jefe, acusa al muchacho de haberlo hecho y es enviado a la cárcel, pero una hora antes de ser llevado al patíbulo, la mujer confiesa y el gobernador concede el indulto. Mientras tanto, unos trabajadores sociales le quitan a su esposa su bebé, juzgando que no puede cuidarlo.

En la historia judía se trata el conflicto de Cristo con los fariseos hasta su muerte en la cruz. Ejemplifica la intolerancia religiosa.

En el tercer episodio la guerra entre los católicos y los Hugonotes en el siglo XVI en Francia. Una joven Hugonote y su prometido llegan a París, en donde son victimados durante la matanza de la noche de San Bartolomé, preparada por Catalina de Médicis y su hijo Carlos IX.

El cuarto episodio, (en el mundo de Nabucodonosor: epopeya del mundo antiguo) en Babilonia año 539 antes de Cristo. Los sacerdotes de Bel, ayudados por el músico de la corte traidor, conspiran contra el príncipe Baltasar y en una orgía las tropas de Ciro, conquistador del mundo, invaden y destruyen Babilonia. Derrotado, Baltasar mata a su amada princesa y después se suicida.

El sentido de cada episodio se va enriqueciendo al alternar continuamente con los demás, de manera que expresan el mensaje de Griffith: cada episodio es la pugna incesante, repetida en el transcurso de los siglos, entre amor y odio, caridad e intolerancia. Como lazos de unión empleó un símbolo : la imagen de una madre que

mece la cuna, sugerida por los versos de Walt Whitman: "...mece la cuna sin cesar, uniendo el hoy con el mañana".¹¹

UNIDADES DE ANALISIS.

Escena: "Ciro lucha contra la gente de Baltasar" (cuarto episodio).

- Descripción de la escena: se pasa gradualmente de un encuadre lejano de Babilonia a un gran primer plano de la misma escena de guerra.

Escena: "Imagen de Lillian Gish meciendo incansablemente la cuna".

- Descripción de esta escena: Es un intercote en el desarrollo de cada una de las cuatro historias separadas y entre historia e historia utilizó como elemento unificador y de corte, la imagen de Lillian Gish en una mecedora.

Escena: "Hambrientos a la espera de recuperar su empleo". (primer episodio)

- Descripción de la escena: En una toma, en plano medio, un grupo de hombres en la verja esperan empleo. (Esta escena pertenece a la primera secuencia, "la moderna").

Escena: "Montaje de escenas de acción paralela: los cuatro episodios".

- Descripción de la escena: Para describir los caracteres de los corazones humanos similares en todos los tiempos utilizó: escenas de acción paralela, es decir, intercalando escenas que ocurrían al mismo tiempo. Las tomas eran cada vez más cortas para aumentar el suspenso, de ahí que se produjeran saltos en el montaje. Ejemplo:

11. Lewis Jacobs. La azarosa historia del cine americano. Ed. Lumen. Pág. 252.

Cristo sube al Calvario; la joven babilónica corre para advertir al rey de los enemigos que le amenazan; el Hugonote combate hasta que darse sin aliento para salvar a su novia de los mercenarios; la "Pequeñita" se lanza a una carrera automovilística hacia la cárcel en donde va a ser ahorcado su esposo. Corta un plano antes de que termine la acción, mueve la cámara para potenciar el movimiento, abre la imagen en un punto visible para resaltar un detalle, emplea una cortinilla para subrayar de modo especial el paso de una acción a otra. Y por último alterna close-up con los planos generales: Un close-up del rostro de la joven babilónica (Cuarto episodio), de aquí pasa a un plano general del primer episodio, el moderno: la cámara panoramiza lentamente sobre los huelguistas que disparan contra los guardias de la fábrica, que despliegan un intenso fuego. Entonces, aparece un letrero: "Hoy como ayer". Los títulos fueron demasiado líricos porque contrastaban con la fuerza bruta de las imágenes.

Escena: "El industrial solo en su oficina". (primer episodio).

- Descripción de la escena: En un plano general, la oficina grande y vacía con un escritorio y ante él; Jenkins, quien contesta el teléfono.

Escena: "Batalla nocturna de Babilonia" (cuarto episodio).

- Descripción de la escena: Ante un cielo artificial con luz artificial y con llamaradas de color rojo se lleva a cabo la batalla Babilónica después de la traición del Gran Sacerdote de Bel contra Ciro, el persa. La utilización de las masas como conjunto articulado aumenta la intensidad dramática de este episodio.

Escena: "Angustia de la muchacha por el encarcelamiento del esposo (primer episodio)".

- Descripción de la escena: En un plano medio la "pequeñita" mece al niño. De ahí hace un corte para mostrar la causa de la nostalgia de la protagonista: el marido en la cárcel. Después Griffith, director de este film, regresa a la primera escena la "pequeñita" con el niño.

TEMA DE CONTENIDO	FRECUENCIA	
	SIEMPRE	FRECUENTEMENTE
1. El cuerpo humano cumplió un movimiento de piedad. (episodio bíblico)	X	
2. Sensación de lujo y opulencia (episodio de Francia)	X	
3. Imagen de violencia y sangre (episodio babilónico).	X	
4. Valores emotivos: amor, angustia, desesperación (episodio moderno)	X	

CATEGORIAS DEL CONTENIDO

ITEM: Una letanía de odios humanos.

Medidas de espacio-tiempo: Lucha del amor, vista en diferentes civilizaciones. De 11811 pies, en 175 minutos.

(1919) Capullo Roto (BROKEN BLOSSOMS)/El hombre amarillo y la muchacha: Griffith, basado en el cuento The Chinck and the Child del libro Limehouse Nights de Thomas Burke. Fotografía: Billy Bitzer, Música: Griffith y Louis F. Gottschalk. Montaje: James E. Smith. Efectos Especiales. Hendrik Sartov. Consejero Técnico: Moon Kwan. Títulos: Griffith. Intérpretes: Lillian Gish (Lucy) Richard Barthelmess (Che Huan) Donald Crisp ("Batling" Borrows) Arthur Howard (Manager) Georges Béanger (espía) Norman "Kid McCoy" Selby (el boxeador, padre de Lucy). Producción: Griffith. Paramount Pictures/Artcraft, seis rollos, 6013 pies, 95 minutos. Estreno: George M. Cohan Theatre, Nueva York.

SINOPSIS: Chen Huan, chino nostálgico de su tierra natal, un poeta perdido en el barrio de Londres. La muchacha, Lucy es hija de un pugilista brutal que la usa como "punching bag" cuando el temperamento animal y el licor lo dominan, casi siempre. El chino ya había visto a Lucy, pero un día que la golpeó brutalmente cae en la puerta de Chen Huan. Este la lleva arriba de la tienda y la viste como princesa, quemando incienso a sus pies adorándola y ella sonríe. Un vagabundo amigo de su padre la ve y corre a decirle a éste y va a la casa del chino y golpea a la niña hasta matarla. Al final, el chino busca a la niña en su casa y la descubre muerta, entonces mata al boxeador y después se suicida. Los amigos del boxeador encuentran los cuerpos.

Desde siempre buscamos la felicidad, y sabemos, intuitivamente, que en nuestra vida sólo caben dos actitudes alternas que se avienen muy mal: o el olvido sí en el amor de otro o el infierno de la propia soledad egoísta y las consecuencias son penosas: sufrir y sobre todo morir.

UNIDADES DEL ANALISIS

Escena: "La niña en el barrio chino".

- Descripción de la escena: En plano general resalta el cuerpo de una niña, Lucy, quien mira un escaparate de una tienda; pero a través del cristal un chino la observa sin que ella se percate. Esta escena se filmó a través de un agujero abierto en medio de una gasa para dar la impresión de niebla.

Escena: "Leyenda de amor".

- Descripción de la escena: En la escena, en plano general del templo chino un seguidor del Buda le da recomendaciones a Chen-Huan. Esta escena tiene una iluminación de color amarillo como símbolo de la raza amarilla.

Escena: "La felicidad se acaba en un momento de rabia".

- Descripción de la escena: El boxeador, padre de Lucy, entra a la tienda del chino, (Chen-Huan, quien curó a Lucy de las golpizas de su padre) y destruye el salón donde se encuentra la niña, Lucy, para después desgarrarle la ropa. Hay un encadenado: Chen-Huan compra rosas y otro chino le cuenta que entraron a su tienda. Después, hay un regreso de la escena del boxeador y Lucy: Lucy baja las escaleras para huir, pero es atrapada por los amigos del papá. (estas escenas son tomadas en plano americano).

Escena: "Desesperación y terror de Lucy"

- Descripción de la escena: En una escena de plano general, Lucy se esconde en un armario para que el papá no la golpee. La iluminación era trasera, que consistía en colorear al sujeto entre la cámara y la fuente de luz (lámparas).

Escena: "La pasión"

- Descripción de la escena: El chino, Chen-Huan, toma un cuchillo y se lo entierra en el corazón, en una escena de medio plano, entonces cae encima del cuerpo de Lucy, ya muerta con una muñeca en su pecho y su última sonrisa.

TEMA DEL CONTENIDO.	FRECUENCIA	
	SIEMPRE	FRECUENTEMENTE
1. Antirracismo (color amarillo)	X	
2. Sentimiento de amor.		X
3. La brutalidad en un ser humano.	X	
4. La fatalidad y el sufrimiento.		X
5. Concepto moral: apelación de la autoridad	X	
6. Sonrisa simbolizando felicidad		X

CATEGORIAS DEL CONTENIDO

ITEM: Impedimento de un amor por la discriminación racial.

Medidas de espacio-tiempo: Crecimiento y marchitarse de un ser humano, metafóricamente, de una niña (rota la esperanza de amar y ser feliz). Seis rollos, 6013 pies en 95 minutos.

(1920). Way Down East. (Rumbo al Este) las dos tormentas. Argumento: Anthony Paul Kelly, sobre la adaptación de Joseph y Charles Downs. Música: Louis Silvers y William F. Peters. Decorados: Charles O. Seessel y Clifford Pember. Montaje: James E. Smith. Consejero técnico: Frank Wortman. Títulos: Griffith. Producción: Griffith. Griffith Incorporated/Unites Artists, 13 rollos, 150 minutos. Estreno: Middletown y Kingston, Nueva York. Intérpretes: Lillian Gish (Anna Moore) Mrs. David Landau (madre de Anna) Richard Barthelmess (David Bartlett) Burr McIntosh (Squire Bartlett) Vivian Ogden (Martha Perkins) Josephine Bernard (señora Tremont)...

SINOPSIS:

Anna, inocente huérfana, víctima de un seductor que la engaña con un matrimonio ficticio. En una casa de huéspedes en la Nueva Inglaterra, da a luz a un niño que después muere, no sin antes ser bautizado por la madre. La pobre mujer consigue trabajo como sirvienta en casa de unos granjeros, quienes se enteran de su vergonzoso pasado y la arrojan de la casa bajo una fuerte tormenta de nieve. Anna huye desesperada, pero David, el hijo del granjero, de quien está enamorada, corre tras ella y la rescata de un témpano de hielo que se dirige hacia la catarata. Y por último se casan.

En una sociedad en la que no hay equilibrio entre los valores masculinos y femeninos, en la que el autoritarismo, la agresividad por el consumo y la nula solidaridad dicen siempre la primera y última palabra.

UNIDADES DEL ANALISIS.

Escena: "Castigo por su pecado"

- Descripción de la escena: El bebé de Anna muere y ésta busca un

lugar para refugiarse, la escena está tomada en plano general y en el bosque Mamaroneck.

Escena: "Arrepentimiento".

- Descripción de la escena: David está en el establo recapacitando sobre el bebé de Anna; mientras tanto, el Sr. Bartlett llega a la granja (plano general).

Escena: "La fuerza del amor"

- Descripción de la escena: Por medio de un trineo movible se hizo una toma de David Bartlett salvando a Anna del témpano de hielo, esta escena es una toma en plano general.

TEMA DEL CONTENIDO	FRECUENCIA	
	SIEMPRE	FRECUENTEMENTE.
1. Valor: seguridad moral ante los demás. Virtuosidad.	X	
2. El resultado de una acusación cobarde.		X
3. Muerte		X
4. Sentimiento de arrepentimiento (Redención).		X

CATEGORIAS DEL CONTENIDO

ITEM: Una exploración de lo que es la vida humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo.

Medidas de espacio-tiempo: Condenación-inminente: De 150 minutos el film.

Así, se resuelve la hipótesis de que los medios de comunicación colectiva reflejan los sistemas de valores y satisfacen las necesidades conscientes o inconscientes de la sociedad, proporciona la base teórica sobre la cual analiza la investigación; amplía el contenido de los films y de otros medios para descubrir cuáles son las pautas de valores y creencias de una determinada sociedad.

Por lo que se puede demostrar por medio de la sinopsis de las películas, como Griffith logra su efecto "moral" con base en un conjunto de imágenes de determinada película:

IMAGEN PREDOMINANTE DE LOS FILMS ANALIZADOS.

F I L M

IMAGEN PREDOMINANTE.

NACIMIENTO DE UNA NACION (1914). La derrota de los negros: los hombres del Ku-Klux-Klan, capitaneados por Ben, llegan en el momento justo para derrotar a la policía de hombres negros. Está en plano general. Y por último, la abolición de la esclavitud en una escena de plano general: el Ku-Klux-Klan ocupa la residencia de Lynch para liberar a Elsie, la novia de Ben, en otro plano general el Ku-Klux-Klan salva a la familia Cameron de la policía de hombres negros, la escena se desarrolla en una cabaña.

INTOLERANCIA

(1916). En la primera historia unas trabajadoras sociales arrebatan al bebé de su madre, de "nombre" la "pequeñita", esto sucede cuando encarcelan a su esposo, "El chico", acusado injustamente por robar a un borracho. Entonces, "La pequeñita" tirada en el suelo toma el zapatito del bebé y lo aprieta con su mano (es una escena en close-up).

CAPULLO ROTO

(1919). El padre, un boxeador, golpea a su hija hasta que la deja media inconciente (en un plano medio); después, una toma de close-up del rostro feliz y moribundo de la niña, Lucy. Llega el chino, Chen Huan, a la casa del boxeador y lo mata (en una toma de plano general) y por último el chino encuentra a la niña muerta. (La escena está tomada en plano general).

HACIA EL ESTE,
WAY DOWN EAST.

(1920). La protagonista Anna sostiene en sus brazos al bebé moribundo y lo bautiza (la escena es un plano medio). Además, la otra imagen predominante es la denuncia

que hace David Bartlett, seductor de Anna, sobre el embarazo de Anna a su padre, el Sr. Bartlett, quien la corre de su casa en una noche de tormenta de nieve. (La escena está tomada en plano general).

CONCLUSION.

De pronto, la acción fílmica llega a su fin y se escucha un comentario de "El" : "No apague el proyector ; Cuando lo hace, todo se pone negro y desaparecemos". De este modo, la opción de vida del personaje imaginario se mantiene en tanto, cuanto, no deje de operar la "linterna mágica".

Llega el momento en que el esquema dramático conoce su clímax. Y entonces es claro que la gente real quiere vidas ficticias... Y los personajes imaginarios, vida real. En este momento, el espectador aprovecha para plantearse: ¿Qué es más fácil?: ¿Aprender a ser perfecto o a ser REAL?

por medio del ambiente y la acción de la película, el "espectador" conoce otras personas y circunstancias. Se hace amigos y enemigos. El contacto parece haber durado mucho más que los minutos de la representación. En aquello estriba una de las causas de que modas y costumbres se puedan difundir a través del cine de la misma manera que en la vida real.

En la vida real, la gente lo decepciona a "EL"; la gente es cruel y la vida es cruel . Si uno escoge la realidad sobre la fantasía (lo cual debe hacerse) hay que pagar un precio (...) Creo que la vida es una lucha definitiva y uno tiene que aprender a usar todo lo que se pueda para enfrentarla, ya sea escondiéndose en el cine o tomándose un par de tragos de vez en cuando.

El conocimiento de la intensa vivencia emocional del público ante una película, así como la utilidad del cine en la historia evolutiva del drama moderno, ha llevado a tomar ciertas precauciones con este medio e incluso en países gobernados democráticamente, las representaciones cinematográficas públicas están sujetas, en la mayoría de los casos, a alguna forma de control o censura.

El cine, en vez de tomarlo tal como es, queremos encasillarlo por todos los medios posibles en unas categorías viejas e inconvenientes, despojándolo de su verdadero sentido. Hoy se interpreta el cine, o bien como instrumento de una enseñanza instructiva, o bien como una competencia nueva y barata del teatro; por un lado en sentido pedagógico y por el otro lado en sentido económico.

El cine, gracias a los pioneros de los inventos mecánicos en el siglo XIX, sustituyó al teatro circense (music-hall). Cuando el teatro estaba sujeto a la dispersión local de los buenos elementos interpretativos; en las obras sólo actuaban los mejores artistas, y únicamente actuaban bien, puesto que las buenas representaciones serían eternas.

La raíz del efecto teatral no se encuentra en las palabras y en los gestos de los actores o en los sucesos del drama, sino en el poder mediante el cual un hombre (espectador) transmite emociones sin mediación y sin ningún conducto obstaculizador a una masa igualmente viva. El escenario es el presente absoluto. Lo pasajero de la representación no es ninguna desgraciada debilidad, sino más bien un límite productivo: es la necesaria correlación y la expresión sensible de la fatalidad en el drama porque el destino es lo propiamente presente. El pasado únicamente es armazón; en cuanto al futuro es algo completamente irreal y sin importancia para el destino: la muerte que cierra las tragedias es el símbolo más consciente. Gracias a la representación del drama, este sentimiento se acrecienta hacia lo inmediato y patente: la más honda verdad del hombre y su posición dentro del cosmos se convierte en una realidad evidente.

La ausencia de la situación "presente" en el drama es la característica esencial del "cine". No porque las películas realizadas antes de 1915, por ejemplo producidas, algunas películas, por el norteamericano Edwin S. Porter, fuesen incompletas; no porque los protagonistas de películas de 1920 (películas como "Las dos tormentas" de David Wark Griffith, director norteamericano) aún seguían moviéndose mudos, sino por el hecho de ser únicamente movimientos y acciones de hombres. No se trata de defecto del "cine", sino de su límite, de su estética.

Debido a ello las imágenes del cine semejantes en su esencia a la naturaleza y sobremanera fieles a la vida, no sólo por su técnica sino también por su efecto, no son menos orgánicas y vivas que aquellas del escenario, sino que su vida es completamente diferente; son, en una palabra, fantásticas. Lo fantástico en el cine del francés Georges Méliès no es una contradicción de la vida viva, sólo es un nuevo aspecto de ella: una vida sin presente, una vida sin fatalidad, sin bases, sin motivos; una vida con la cual lo más íntimo nunca quiere ni puede identificarse; y aunque anhela dicha vida, este anhelo se dirige únicamente hacia un abismo extraño, hacia algo lejano, internamente distanciado.

El mundo del cine es una vida sin trasfondo ni perspectiva, sin diferenciación de los valores y de las cualidades. Pues sólo el presente confiere a las cosas destino y peso, luz y ligereza: es una vida sin medida ni orden, sin esencia ni valor; una vida sin alma, de superficie simple.

La temporalidad y la corriente del cine son puras y claras: la esencia del cine es el movimiento propiamente dicho, la eterna alterabilidad, el continuo cambio de las cosas. A conceptos distintos del tiempo corresponden diferentes principios básicos de la composición en el cine: uno de ellos es puramente sociológico, alejando de sí todo lo empíricamente vivo, el otro tan fuerte y exclusivamente antropológico y vivo que debido a su agudización externa nace la ley de la asociación del público y el espectáculo dentro del cine.

De este modo surge en el cine un mundo nuevo, homogéneo y armónico, uniforme y rico en cambio, al cual corresponden en los mundos de la literatura y de la vida el cuento y el sueño: la "realidad ideológica" rigurosa y fiel a la naturaleza y extrema fantasía; el aspecto decorativo de la vida común, no patética.

En el cine puede realizarse todo aquello que el romanticismo había esperado del teatro: movimiento extremado y no cohibido de los personajes, completa viveza del fondo, de la naturaleza y del interior, de las plantas y de los animales.

El cine sólo representa acciones, pero no su fondo y sentido, sus personajes sólo tienen movimientos, pero no alma, y aquello que les ocurre sólo son acontecimientos, pero no fatalidad. Debido a ello las escenas del cine son mudas: la substracción de la palabra de la obligación y de la fidelidad hacia sí mismo lo hace todo fácil, frívolo y alegre. Lo que tiene importancia en los acontecimientos representados, se expresa y debe expresarse exclusivamente por medio de sucesos y gestos; toda apelación a la palabra significa una desento-

nación de este mundo, una destrucción de su valor esencial.

Por vez primera lo vivo de la naturaleza recibe forma artística: el correr del agua, el viento entre los árboles, el silencio de la puesta del sol y el bramido de la tormenta como procesos naturales se convierten en arte (no como en el arte, a través de sus valores adquiridos en otros mundos).

El actor queda en libertad y se convierte en dueño de la psique del espectador: cuando las películas se proyectan en sentido inverso y las personas se levantaban huyendo de los trenes.

Esto demuestra que el cine, medio de comunicación, realiza un proceso de sociabilización, es decir, la posibilidad de influir en el hombre-espectador y rodear la vida autónoma de los hombres (público) y de las relaciones entre ellos.

El nacimiento del público de cine va más allá de la estética pura: el principio del arte en el cine está, precisamente, en su pureza más profunda, lleno de puntos de vista sociales, morales y humanistas.

BIBLIOGRAFIA Y NOTAS.

BIBLIOGRAFIA.

BERNARD BERELSON.

ANTOLOGIA DE ANALISIS DE CONTENIDO.

(Traducido por Chacón Solano, Adolfo y Ayala Blanco, Jorge para el departamento Técnico de la Dirección General de Información de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1969) 205 págs.

BRONLOW, KEVIN.

THE PARADE'S GONE BY.

University of California Press, 1976. págs. 7-60.

BROWN, KARL.

ADVENTURES WARK GRIFFITH.

A Da Capo Paperback, 1976. págs. 3-114.

BURCH, NOEL.

EL TRAGALUZ DEL INFINITO.

Ed. Cîtedra. (Colecc. Signo e Imagen). Madrid, 1987. 278 págs.

BURCH, NOEL.

PRAXIS DEL CINE.

Ed. Fundamentos. Madrid, 1987. 500 págs.

CERAM, C.W.

ARQUEOLOGIA DEL CINE.

Ediciones Destino-Barcelona, 1965.

Traducido del alemán por Donato Prudera. 252 págs.

DONDIS, DANIEL.

LA SINTAXIS DE LA IMAGEN.

Ed. Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 1980. (Colecc. Comunicación visual).

DURKHEIM, EMILIO.

LAS REGLAS DEL METODO SOCIOLOGICO.

(Cap. II Reglas relativas a la observación de los hechos sociales).

Ed. Quinto Sol. Madrid, 1970. págs. 22-49.

FELL, JOHN.

EL FILME Y LA TRADICION NARRATIVA.

Ed. Tres Tiempos. Madrid, 1976. 217 págs.

FREUD, SIGMUND.

LA INTERPRETACION DE LOS SUEÑOS.

(Ensayo No. 17)

Tomo I. Volumen de 1252 págs. 55 ilustraciones.

Ed. Biblioteca nueva. Madrid, España 1985.

GOMEZJARA, FRANCISCO. A.

SCCIOLOGIA.

Ed. Porrúa, S.A. Barcelona, España 1982. 469 págs.

JIMENEZ-OTTALENGO, REGINA Y PAULIN-SIADE, GEORGINA.

SOCIOLINGUISTICA DE LA INTERACCION.

(Cuadernos de investigación No. 12)

Cap. I. Interacción y Cultura.

Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. págs. 7-14.

KLUCKHOHN, CARL.

ANTROPOLOGIA.

Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1976. 354 págs.

LEWIS, JACOBS.

LA AZAROZA HISTORIA DEL CINE AMERICANO.

Ed. Lumen. Tomo I., Barcelona, 1971. 359 págs.

LINTON, RAFAEL.

CULTURA Y PERSONALIDAD.

Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1976. 362 págs.

METRY JEAN.

ESTETICA Y PSICOLOGIA DEL CINE.

Ed. Siglo XXI Tomo II. Madrid, 1976. págs. 14-50.

MORIN, EDGAR.

EL CINE O EL HOMBRE IMAGINARIO.

Ed. Seix Barral. España, 1984. 250 págs.

RAMIREZ, GABRIEL.

EL CINE DE GRIFFITH.

Ed. Era. Madrid, 1972. 294 págs.

SADOUL, GEORGES.

HISTORIA DEL CINE MUNDIAL.

Ed. Siglo XXI. España, 1963. págs. 7-250.

VELAZQUEZ, JOSE.

CURSO ELEMENTAL DE PSICOLOGIA.

Cap. VI. La percepción.

Ed. Grupo Sayrols. Madrid, 1985. págs. 134-155.

FILMOGRAFIA.

EL NACIMIENTO DE UNA NACION.

Film basado en la novela The Clansman y en fragmentos The Leopard's Spots de Tomas Dixon.

Director: David Wark Griffith.

Año de Realización, 1914. Fecha de Estreno: 11 de Agosto de 1915.

Duración 13 rollos a 9 (135 minutos).

INTOLERANCIA.

Director: David Wark Griffith.

Año de Realización, 1916. Fecha de Estreno: 8 de Junio de 1916.

Duración: 11811 pies de 7 rollos (175 minutos).

CAPULLO ROTO.

Director: David Wark Griffith.

Año de Realización, 1919. Fecha de Estreno: 13 de Mayo de 1919.

Duración: 6013 pies de 6 rollos (95 minutos).

LAS DOS TORMENTAS (WAY DOWN EAST).

Director: David Wark Griffith.

Año de Realización, 1920. Fecha de Estreno: 9 Agosto de 1920.

Duración: 13 rollos (150 minutos).

NOTAS:

- Thomas Alva Edison (1847-1931), llamado "mago de Menlo Park", fue quien primero utilizó la película de celuloide y perforada, de 35 mm de anchura y el inventor del kinetoscopio de visión individual, patentado en 1891.
- El precursor de la sala cinematográfica fue la PENNY ARCADE, con kinetoscopios y gramófonos. Los aparatos de visión individual accionados a mano fueron desbancados por el proyector de cine.
- Aspecto exterior. El Black María, el primer estudio de cine en el mundo construido por Edison en West Orange entre diciembre de 1892 y febrero de 1893, en donde se rodaron los films destinados a la explotación en Kinetoscopio.
- Edwin S. Porter (1896-1941) Fue el más importante de los pioneros de la edad heroica del cine americano, inició su carrera con Edison y creó las primeras películas de ficción narrativa en los Estados Unidos.
- David Wark. Griffith (1875-1948) Director del cine norteamericano, manejó a su antojo los métodos de producción. Fundó, en compañía de Charles Chaplin, Douglas Fairbanks y Mary Pickford, La United Artists (1920).