



TALLER DE APRECIACIÓN CINEMATOGRÁFICA

La historia – La técnica – La estética

DOCUMENTO

El nacimiento del lenguaje: David Griffith

El surgimiento de la comedia: Chaplin y Keaton

EL NACIMIENTO DEL LENGUAJE

Es comúnmente aceptado dividir en tres periodos la etapa considerada como previa al establecimiento de un lenguaje cinematográfico. Hoy nos dedicaremos al último de esos tres periodos (1910 – 1915), y a dos figuras esenciales que por esos tiempos definieron las formas de ese lenguaje que luego daría paso a lo que se ha llamado cine clásico, y que a su vez da la pauta para otras variaciones como el cine de arte y ensayo.

Se sabe que en 1903, cuando Edwin Porter ha realizado dos películas muy importantes (**La vida de un bombero americano** –*The Life of an American Fireman*, 1902– y **El gran robo al tren** –*The Great Train Robbery*, 1903), ya existen las siguientes normas para los directores:

1. Toda escena debe empezar con una entrada y acabar con una salida, como en el teatro.
2. Los actores deben colocarse frente a la cámara y moverse horizontalmente con respecto a ella, salvo al realizar movimientos rápidos, como una persecución, o prolongados, como una pelea. En estos casos la acción se desarrolla en un plano diagonal respecto al objetivo, para dar más espacio a los actores.
3. Las acciones que se desarrollen en un segundo plano deben ser lentas y muy exageradas para que puedan ser “registradas por el público”.
4. La interpretación debe ser exagerada, las miradas largas, los movimientos bruscos y las palabras pronunciadas con estudiada lentitud¹.

En estos preceptos ya existen plenamente formas cinematográficas, algunas de las cuales, de hecho, evolucionarán sin transformarse en lo nuclear. Por ejemplo, la norma 1 es muy semejante a los principios que guían la estructura micro del cine clásico (una secuencia tiene, como la película en general, un comienzo, un desarrollo y un final). Las normas 2 y 3 no devendrán en otras tan explícitas como la 1, que se convertirá en un mandato, pero sí entrañan, si no un concepto cinematográfico del espacio –en el sentido en que lo entendemos ahora–, al menos una adaptación a las condiciones del espacio ante la cámara, tal como era usada entonces, e incluso no solo una adaptación, sino, como en el caso

¹ Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine americano*, Barna, Lumen, 1971, citado por Gian Piero Brunetta, *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 74.

de la segunda norma, un aprovechamiento de la profundidad de campo. La tercera y la cuarta norma revelan, en cualquier caso, la gran dependencia que el cine tenía de la representación teatral.

Es importante ver que la representación, en un sentido amplio, era inmediatamente asumida entonces como un simulacro recargado. Lo más convincente era lo ampuloso, lo histriónico. Captar a la gente en su realidad cotidiana era verlos o bien sin que nada se percibiera (era algo neutro, sin representación), o bien captando la manera en que los sujetos llamaban la atención jocosamente sobre el acto de ser filmados, saludando o haciendo monerías.

Ante esto, el lento camino hacia una representación no sólo realista, sino incluso negada a cualquier énfasis gestual, era algo impredecible, insospechado por entonces, y que obedeció a toda una reestructuración en las formas de narrar, que implicaron primero que todo un cambio en las formas de filmar y, poco a poco, de representar.

DAVID GRIFFITH

Partiendo de lo que en nuestro curso, y en general en el mundo de la apreciación cinematográfica, consideramos como la estructura del filme, podemos definir los adelantos que promovió David Wark Griffith de la siguiente manera:

1. En el guión. Griffith dio más complejidad a las formas como se exponían las situaciones dramáticas. Esto llevaría a que las películas se hicieran cada vez más largas, hasta que al final sería por Griffith que se adoptaría el largometraje como formato de duración estándar en el cine, pero desde un comienzo lo más importante fue que implicaba variar las situaciones preliminares, añadiendo puntos críticos más centrados en los detalles. Ya lo importante no era sólo la situación, sino un desarrollo que implicaba transformaciones imprevistas y más matizadas. Sucede, por ejemplo, en historias que se repetían en la producción de aquellos tiempos y que él mismo a veces volvía a hacer.
2. En la imagen. Griffith introdujo dos cambios esenciales en la dirección fotográfica. El primero tiene que ver con el encuadre. El uso sistemático de una alternación de planos en una sola escena

probaría dar un mayor dramatismo a la misma. Lo que antes se consideraba el encuadre normal, sería simplemente un marco general para luego apreciar las acciones de manera más intensa, con primeros planos de las reacciones, los actos o las cosas. El segundo cambio tuvo que ver con la iluminación. Billy Bitzer, el famoso camarógrafo y director de fotografía de Griffith, emplearía, bajo la orientación del maestro, recursos desconocidos por ese entonces para transformar emotivamente lo que sucedía, para dar un tono especial a los sucesos (por ejemplo iluminando un encuentro romántico desde atrás de los cuerpos, para crear un halo en torno de la pareja).

3. En la actuación. David Griffith supo integrar cada uno de los elementos de la realización fílmica en un sistema organizado que era, propiamente, el ritmo de la película y su armonía. Los primeros planos permitirían al actor ser mucho más sutil. Son famosos los primeros planos y planos medios de las actrices de Griffith en que parecen, desde ya, “no actuar” –que luego será la apariencia magnífica del actor en el cine moderno–.
4. En la puesta en escena. Griffith era un hombre capaz de narrar la intimidad al mismo tiempo que el fasto de una fiesta babilónica (**Intolerancia** –*Intolerance*, 1916–) y las batallas de la Guerra Civil norteamericana (**El nacimiento de una nación** –*The Birth of a Nation*, 1915), llevando incluso dentro de la acción populosa hilos más finos, historias peculiares, personales, algunas de las cuales seguía para salir de nuevo a la multitud. También es famosa la secuencia del ataque del padre a la hija en **Lirios rotos** (*Broken Blossoms*, 1919), en la que a punta de gritos hizo llorar de verdad a Lilian Gish y paralizó al estudio, o la persecución en el río helado, en **Way Down East** (1923), en la que él mismo y su equipo de filmación, incluyendo a la actriz –de nuevo Lilian Gish–, estuvieron a punto de morir congelados. A veces contraponía en un mismo encuadre diversas atmósferas, como cuando un soldado se queda embelesado mirando a una mujer, en un hospital de guerra, en **El nacimiento de una nación**.
5. En el montaje. Griffith, que por algo tuvo tan decisiva influencia en los cineastas soviéticos del periodo mudo –los maestros del montaje–, dirigía todo hacia la ordenación final de la película en la sala de edición. Está visto que cada imagen estaba pensada en función de las demás, y desde el guión la contraposición entre

diversos espacios, entre diversas reacciones de los actores, o entre diversas líneas narrativas –lo cual fue su fuerte–, estaba pensada justamente para funcionar por medio de un montaje que avivara tales contraposiciones. Por demás, en el cine de Griffith, gracias a su juego de planos dentro de la escena, se establece y cumple la práctica canónica de mantener una continuidad en el interior de las secuencias, mientras éstas avanzan a saltos entre una y otra, sin continuidad necesaria, sino haciendo una elipsis que el espectador llena por sí solo (cosa esta última que ya venía desde el cine anterior).

David Griffith es importante por todos estos avances en la forma, pero también por cuanto en él había de único y por cuanto buscaba manifestar. Era un artista con un mundo interior propio, no menos importante que el genio con que se supo expresar inventando o, más justamente, cohesionando todo el arsenal de muy diversos recursos que desde Edwin Porter y George Albert Smith el cine había permitido descubrir. Y ese mundo interior era el de una lucha descorazonada entre la virtud y la perversión. Sus películas eran, sin duda, grandes sermones, de inteligente retórica, pero también muy discutibles, los delirios en cierto modo fascinantes, pero también muy ingenuos y a veces peligrosos de un sureño racista, sensible y educado, romántico, pero terriblemente maniqueo, para quien el mundo se dividía entre buenos y malos...

Tal vez esa sea otra herencia que dejó para el cine de todos los tiempos. Pero habría que admitir que, a la vez, era una herencia que él también recibía del espíritu de sus ancestros.

EJEMPLO: El nacimiento de una nación (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915), **Intolerancia** (*Intolerance*, 1916), **Lirios rotos** (*Broken Blossoms*, 1919)

EL SURGIMIENTO DE LA COMEDIA

La comedia cinematográfica tuvo un desarrollo aparte del drama u otros géneros que evolucionaron de modo más o menos similar en los primeros años del cine. Fue un camino, el de la comedia, casi independiente del de los demás, aunque su presencia en el campo de la

ficción fue anterior a la de los otros (recordemos que la primera ficción importante fue esa pequeña farsa, titulada **El regador regado**, en que un muchachito le pisa la manguera a un hombre que riega el jardín).

La razón central de esto puede hundirse en las oscuridades de la Grecia dionisiaca. Aristóteles, en su *Poética*, no atina a definir cuáles son los orígenes de la comedia –a no ser de un modo tentativamente geográfico–, aunque es claro en separarlos de los de la tragedia. En cuanto al cine, sin embargo, desde un principio sí se hacen evidentes algunas de las razones por las cuales se diferencia tanto la comedia de los demás géneros.

Pese a que cualquier intento por narrar suscitaba en los incipientes actores de aquel entonces (y eso aunque no fueran profesionales) una gestualidad notoriamente teatral –y sobre todo teatral en el estilo no realista de principios del siglo XX–, el aspecto naturalista del cine llevaba a que en la ficción cómica el efecto teatral sirviera de aliciente. Por eso el dramático Griffith “desteatraliza” la actuación, mientras que la comedia contemporánea (desde antes de que Griffith empiece su obra, hasta 1921, cuando se estrena el primer largometraje cómico) se regodea en esos excesos mímicos y festivos que consiguen enorme éxito para ella, sobre todo en la figura del francés Max Linder.

Quien mejor se aprovechó de tales excesos mímicos y festivos fue un canadiense que hizo en Estados Unidos su fortuna: Mack Sennet, uno de los más desconocidos “padres del cine”, pero también uno de los que más agradecimiento recibe por parte de quien llega a conocer su obra.

En 1912, Sennet fundó una compañía que en poco tiempo se hizo famosa en todo el mundo: la Keystone, en donde agrupó a una serie de actores de vodevil (Chester Conklin, Mabel Normand, Roscoe “Fatty” Arbuckle, Ben Turpin y otros más, entre quienes descollarían luego Charles Chaplin y Buster Keaton) bajo una batuta díscola y enormemente recursiva en cuanto a las variaciones que podía hallar para un esquema característico y sumamente efectivo.

Aunque Sennet trabajaba con ellos al garete, sin prestar mucha atención a la trama, y a veces incluso sin terminar de contar una historia (lo que importaba eran “las situaciones”), el canadiense creaba una atmósfera

de locura avasalladora por medio de tipificaciones extravagantes en el vestuario y en la forma en que caricaturizaba a cada clase de personaje (la señorita inocente, el borracho, el libidinoso, la esposa autoritaria).

Acrobacias casi imposibles y un uso de las locaciones y de los objetos que subvertía por completo la norma social, terminaban de dar a las comedias de la Keystone un sabor que pronto se definió como estilo peculiar: el "slapstick".

CHARLES SPENCER CHAPLIN

Pero hacía poco, en 1911, había llegado a Estados Unidos, como empleado de la compañía de teatro callejero de un empresario llamado Fred Karno, un joven comediante inglés que, al pasar un tiempo, se separó de Karno y entró a trabajar, en 1914, en la Keystone, provocando un revolcón inmediato en la empresa de Sennet.

Si, según Aristóteles, lo que caracteriza a la comedia, lo que la diferencia de la tragedia, es su "objeto", o sea, tener como asunto la grosería de la vida, y como personajes a seres bajos o ridículos, en el arte de Charles Chaplin ese objeto toma otro carácter. Desde sus primeras apariciones, pero de un modo cada vez más refinado, Chaplin hizo de la condición ridícula del ser humano su aspecto más lírico y conmovedor.

En un principio esto sólo se revelaba por la sutileza casi realista, o más bien "hiperrealista" con que Chaplin representaba los sentimientos y las reacciones de su personaje arquetípico, "The Tramp" (El Vagabundo). El genial mimo jamás abandonaría, sin embargo, el absurdo de las situaciones y del entorno que caracterizaba al cine de Sennet, pero era el contraste entre ese universo dislocado y la finísima gestualidad de Chaplin lo que más fuerza otorgaba a sus películas.

Tal delicadeza se llevaría después a argumentos cada vez más complejos, todos ideados por el inglés, quien se convirtió, además de actor y guionista, en director. Su arte reveló un sello propio cuando las improvisaciones, que en el cine de Sennet quedaban tal cual habían sido representadas, pasaron a ser pruebas, ensayos, tomas por repetir y que

aportaban vías inesperadas para la trama o para la escogencia de actores en determinado rol.

Chaplin llevó la despreocupada comedia de Mack Sennet –la cual, con todo, siempre había dado muy buen resultado– a niveles de perfección y complejidad que pronto fueron reconocidos en todo el planeta, y por parte del público más variado y exigente, como los de un arte sublime, en el que el ser humano, encarnado por el Vagabundo mediante el lúcido arte mímico y dramático de Chaplin, cobra una dignidad angelical ante una realidad no sólo tremebunda, sino a veces increíblemente cruel e injusta.

EJEMPLO: La calle feliz (*Easy Street*, Charles Chaplin, 1916), **El chico** (*The Kid*, 1921)

BUSTER KEATON

Como Chaplin, Buster Keaton también se inició en el cine con la Keystone, y también como Chaplin, llevó al 'slapstick' sus propios números, su propio estilo. Había nacido, en Kansas, en el seno de una familia de comediantes callejeros que muy pronto lo adiestraron como personaje de los números que practicaban. "Los tres Keaton" fueron famosos dentro del reducido ámbito que pudieron recorrer, que de todas maneras no fue tan reducido. Se dice que el gran mago Harry Houdini pudo verlos, y que fue quien puso el apodo de "Buster" al pequeño Joseph Francis cuando Keaton padre lanzó al niño por unas escaleras, cayendo éste con suma habilidad.

En 1920, Roscoe "Fatty" Arbuckle convenció a Keaton para que trabajara en el cine con Sennet, y Keaton accedió. Desde ese momento hasta el fin del periodo silente, Buster Keaton realizaría una obra que dio al cine cómico de su época un giro de extrañamiento tan singular que lo llevaría a ser admirado por los surrealistas, y reverenciado años más tarde, cuando fuera sacado (por James Agee) del injusto olvido en que cayó tras la llegada del cine sonoro.

Keaton es, de un modo totalmente espontáneo, uno de los primeros cineastas modernos por su forma de relacionar al personaje con el espacio. Se habla de modernidad en el arte cinematográfico, entre otras

cosas, cuando el personaje está tan sumido en su propia experiencia física y temporal, que la historia parece brotar de y transcurrir en el mismo instante en que es filmada. Keaton lo logra con un manejo de los planos generales que conjuga hábilmente la hostilidad del mundo, los peligros de un huracán, las dificultades de un camino empinado, con un personaje que se mantiene en la expectación atenta y nunca confiada de la realidad, con un gesto atónito que lo hizo famoso porque, en medio de las peripecias más espectaculares, jamás manifestaba ni temor, ni alegría, ni furor, como a la saga de un tren de situaciones alocadas frente a las que buscaba ser digno oponente, o superarse.

Es la coordinación entre la puesta en escena, es decir, entre el manejo de todo cuanto se ve en una imagen, y el personaje inmerso en esa puesta en escena, una de las cosas que hacen de Keaton un verdadero visionario del cine. Lo otro es la inagotable ocurrencia de contrastes entre lo que uno espera que va a pasar y lo que sucede. En este último sentido, Keaton hizo como Chaplin, que llevó la subversión del orden natural de las cosas de la Keystone a su máximo nivel, pero en una dimensión onírica que no tenía que ver para nada con el sentimentalismo decimonónico de Chaplin, sino con una postura de perplejidad frente a la existencia, muy acorde con su siglo.

EJEMPLOS: El maquinista de la General (*The General*, Buster Keaton, 1926)

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Luis Alberto. *Páginas de cine. Volumen 3*. Universidad de Antioquia. Medellín. 1998

BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Paidós. Barcelona. 2002

BRUNETTA, Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Cátedra. Madrid. 1987

RAMÍREZ, Gabriel. *El cine de Griffith*. Ediciones Era, S. A. México. 1972

STAM, Robert. *Teorías del cine*. Paidós. Barcelona. 2001

STAPLES, Donald E. (ed.). *The American Cinema*. Voice of American Forum Series. Denton, Texas. 1981

WAKEMAN, John (ed.). *World Film Directors*. The H. W. Wilson Company. USA. 1987