

## ***El vodevil y el melodrama en el cine primitivo***

**Fco Javier Ruiz del Olmo**

*Profesor Titular. Universidad de Málaga.*

### **Resumen**

*El modelo de representación audiovisual del denominado cine primitivo, por oposición al cine organizado e institucionalizado que emerge a finales de la década de los diez del siglo pasado, resultó, como se ha destacado a menudo, no de una invención autárquica, sino de la conjunción de hechos como una técnica propia del cinematógrafo, muy singular, junto con la influencia fronteriza de otras formas de espectáculo, tanto artísticas como de entretenimiento popular. De todas ellas el presente texto fija su atención en la tradición teatral mas popular como el vodevil y el teatro de melodrama, en sus aspectos mas circenses y arquetípicos, buscando en ellos claves interpretativas que influyeron en el naciente lenguaje cinematográfico.*

## **Palabras clave**

*Cine primitivo – Lenguaje filmico – Historia cinematográfica – Vodevil – Melodrama – Teatro.*

## **Abstract**

*In this paper the thesis is defended that theater education is a very adapted means to obtain to curricular integration, given that it is a whole language. Some essential aspects are considered to face the challenges that the insertion of theater in Secondary Education curriculum raises, among them: to make specific competences to be reached in the theater education, the training of the specialist teaching staff and the elimination of barriers that prevent the young people to accede to theater spectacles.*

## **Key Words**

*Primitive cinema - Filmic language - Film History - Vaudevil - Melodrama – Theater.*

Desde el punto de vista de la historia de las formas cinematográficas se ha resaltado a menudo que el cine y su consecución estilística en los primeros años del siglo XX no fue el resultado de simple evolución autónoma, fruto de la invención creativa de grandes autores en la dirección o de productores visionarios, sino que se fraguó en una constante negociación dialéctica con otros espectáculos previos, con la adaptación singular al dispositivo cinematográfico de los modos de representación de otras formas de espectáculo, tanto artísticas desde el punto de vista de la burguesía de inicios de siglo (pintura, fotografía...) como del mero entretenimiento popular (vodevil, teatro de melodrama popular, contenidos circenses...), junto con los nacientes procesos de producción y de comercialización específicamente cinematográficos. Si bien la historiografía del medio cinematográfico la resaltado a menudo esta conjunción de influencias, en su conjunto, resulta adecuado identificarlas sectorialmente. De todas ellas, el vodevil posee características estructurales en su representación que resultaron clave en la construcción (por identificación) de los procesos de organización del material fílmico de los orígenes, de un primigenio montaje cinematográfico; y también pueden establecerse analogías entre la temática vodevillesca y la de algunas de las primeras cintas. De esta forma, el objetivo del presente texto es describir y analizar, en primer lugar, los rasgos formales y de contenido de dos géneros teatrales populares en el cambio de siglo como fueron el vodevil y el melodrama para, en una segunda fase, buscar sus influencias en algunos de los autores relevantes de la autoría cinematográfica de los primeros años de la historia del cine, desde Smith y Williamson a Porter o al mismo Griffith.

Desde los inicios del cinematógrafo de los hermanos Lumière o Edison y durante aproximadamente veinte años un tipo de cine que ha sido catalogado como cine primitivo, Modo de Representación Primitivo (Burch) o cine de la “no-continuidad” por sus rasgos estilísticos, muchos textos críticos o de la historiografía cinematográfica, han buscado los

referentes claros, la impronta marcada por aquellos otros medios. De forma singular las influencias teatrales y el proceso mas o menos sinuoso por el que éstas fueron abandonando su importancia, entendida como una distanciamiento, que no superación, como después veremos, del pasado en términos formales y de contenido, junto con la consecución de un arte plenamente cinematográfico, es decir, narrativo, de masas y espectacular. Entre los espectáculos populares precinematográficos y a la vez contemporáneos al cine de los primeros tiempos, nos centraremos especialmente en este texto en las representaciones de vodevil y en el teatro melodramático popular. El cine como forma de espectáculo no burguesa ni aristocrática reproduce durante mas de diez años muchos elementos estas representaciones en las que se miraba y, por otra parte en las que se integraba a la perfección.

Ciertamente, aunque cine del pasado mas lejano, no ha desaparecido totalmente su herencia. Apuntemos solo cómo el cine contemporáneo y muchos de sus grandes autores han rescatado la vigencia de un cine en el que lo narrativo no continuo, la unión de *tableaux*, de cuadros o escenas autónomas, escasamente engarzadas, o la bidimensionalidad espacial, por citar sólo algunos rasgos, vuelven a tener un valor expresivo. Desde Jean-Luc Godard hasta Win Wenders o Léos Carax pasando por Woody Allen o David Lynch, el cine contemporáneo a menudo ha recuperado, restaurado y transformado en estética propia denostados recursos teatrales que se encontraban primigeniamente, junto con otras intencionalidades creativas, en el cine de los orígenes. Pero, ¿qué rasgos teatrales populares mas significativos atribuimos entonces al cine primitivo?; y, sobre todo, ¿de qué tipo de espectáculo teatral estamos hablando?.

En primer lugar, el cinematógrafo de los primeros años continuó evidentemente, como no podía ser de otra manera, tradiciones representativas del siglo XIX, entre ellas, pero no las únicas el vodevil y el teatro. No será necesario aclarar que en tanto que

espectáculo popular no es el teatro culto, burgués, sino el más extendido y el que más influyó en el cine: vodevil, el melodrama u otras formas musicales populares como la zarzuela en nuestro país. Ampliamente consumidos por un público poco ilustrado, pero bullicioso y participativo en la representación, transmitían los valores comúnmente aceptados del orden social en representaciones claras, sentimentalistas o melodramáticas pero acomodadas, ajustadas a los valores morales, religiosos, políticos o culturales en su sentido mas amplio de las sociedades. Como expresiones de la organización social canalizaban adecuadamente el amor, la pasión o las circunstancias de clase, por ejemplo.

Analizando las distintas etapas de la construcción del lenguaje cinematográfico, André Gaudreault, señaló la existencia de tres periodos: el primero se extendería desde los inicios del cinematógrafo hasta 1902, periodo del film en un solo plano, únicamente rodaje en continuidad. En segundo lugar, un periodo que abarcaría desde 1902 hasta 1910 en el que durante el rodaje del film se toman múltiples planos no continuos: es aún un rodaje y un montaje primitivos, con disfuncionalidades y desconexiones entre ellos. Finalmente un periodo de la cinematografía, en los inicios de la década de los diez, con múltiples planos continuos, cuyo rodaje se construye cada vez mas en función del montaje. (Gaudreault, 1988: 20). A esta taxonomía, desarrollada a partir de la relación orgánica entre filmación y montaje final, podemos añadir otra, que quizá pone mas énfasis en lo narrativo y lo lineal, aunque ciertamente las fechas son coincidentes por ser plenamente complementarias.

En efecto, desde finales del siglo XIX hasta el cambio de siglo, encontramos filmes de una sola toma, es decir, se filmaba en continuidad un único plano sin mayor concepción del montaje. La *historia* se sustituía aquí, en estas breves filmaciones por el *incidente*. Se trata en efecto de la fascinación por el movimiento, por el transcurso del tiempo, por el reflejo visual de un acontecimiento, a veces cuya representación es documental o a veces

de entretenimiento, siguiendo el modelo de los juguetes ópticos de las décadas anteriores, lo que Gunning (1991) definió como estéticas de la vista. Bailarinas, animales o agentes de la ley fascinan en su actuación y pronto al movimiento se añadirá la fantasía de la linterna mágica, del circo y del teatro popular. Efectivamente, muchos de los primeros filmes reproducen efectos y trucos provienen tanto del teatro de magia, de representaciones circenses así como de las animaciones inverosímiles de los juguetes ópticos del siglo XIX.

Cintas de una duración mas extensa que incluían argumentos narrativos y de ficción se produjeron entre 1900 y 1908 pero con características de no-continuidad narrativa. En este tipo de cine, Noël Burch (1980), citó tres elementos que potenciaban esta discontinuidad. En primer lugar las películas de este periodo construidas ya mediante cierto montaje cinematográfico se construían en función de la unión de varios cuadros, separados por varias elipsis narrativas entre ellos a menudo no se seguían ningún orden narrativo lógico, los decorados y la actuación podía variar en cada uno de ellos en suma un tratamiento visual poco coherente y no homogéneo.

En segundo lugar es un cine cuya construcción narrativa no estaba cerrada sino que su forma final se iba construyendo no durante el rodaje, sino durante la comercialización. Hay que tener en cuenta aquí que del cine de las primeras décadas se vendía literalmente la copia, no se alquilaba, por lo que la propiedad final del filme era de los empresarios, distribuidores o exhibidores. Éstos utilizaban técnicas comerciales muy variadas y no estandarizadas: a veces dividían la película en dos partes, para exprimir su rentabilidad, o bien cortaban fragmentos o incluían escenas de otros filmes en función de lógicas comerciales ajenas a planteamientos narrativos del filme. Una estructura tan abierta permitía de esta forma muchas formas de alteración, y el conjunto mostraba una homogeneidad narrativa mas bien escasa, que por otra parte no era demandada por el público.

Otro rasgo característico, observa Burch, es que el cine primitivo es un cine de la no linealidad. Así se observan, por ejemplo, grandes saltos espacio-temporales sin lógica alguna para el espectador cinematográfico moderno, así como a menudo nos encontramos con encabalgamientos temporales o repetición del tiempo transcurrido entre una escena y otra o entre un plano y otro.

Los cineastas de este periodo, decíamos antes, recogen o tienen como referente el *music-hall*, el *vaudeville*, la linterna mágica decimonónica, el circo y el teatro popular melodramático, ejemplos todos ellos de estructura narrativa mas o menos abierta, no lineal y no homogénea. De todos ellos probablemente sea el vodevil el que merezca una atención especial por su peculiar similitud tanto en estructura como en contenido con el cine primitivo mas antiguo. En su origen, en el siglo XV francés, en la región de Normandía concretamente, no eran mas que canciones de bebedores y borrachos de carácter satírico y burlón hasta que en el siglo XVIII se fusionaron con farsas ligeras convirtiéndose en un género muy demandado, popularidad que se va incrementando a finales del siglo XIX y principios del XX. Ahora adoptan la forma y el contenido que el cinematógrafo incluirá: son como contenedores de muchas otras formas de espectáculo y en su representación teatral aparecen como comedias atrevidas, ligeras, divertidas, llenas de comicidad. De ritmo muy rápido, pero sin perder su origen satírico y malicioso. También en norteamérica eran probablemente el espectáculo mas popular, representado en miles de teatros por un mayor número de artistas. Éstos emprendían largas giras por el país para actuar bien en barracones temporales que de la misma forma se desmontaban y se volvían a montar (como el cine en sus inicios). o bien en salas teatrales estables en ciudades mas grandes. Las representaciones consistían en varios números cada uno de los cuales tenía carácter independiente, aunque a menudo podían mostrar algún nexo en común, siendo el penúltimo el mas espectacular, vistoso, muy cómico o chocante, por lo que era el mas

esperado. Los números o representaciones muy similares por temática o formas se espaciaban en el mismo espectáculo, precedidos todos ellos de un inicial espectáculo mudo o bien sin diálogos como las actuaciones de acróbatas, animales amaestrados, ilusionistas, etc. Estos números circenses además tuvieron su reflejo representativo visual en los juguetes ópticos precinematográficos como el thaumatropio, el fenakitoscopio, el praxinoscopio o el zoótropo.

Entre los números del vodevil destacaban también los dúos musicales humorísticos y también las persecuciones alocadas es el proscenio teatral. Estas persecuciones aparatosas, *slap-stick* para los anglosajones, eran un tipo de farsa cómica, con situaciones físicas de golpes, caídas y choques violentos. Su origen lejano hay que buscarlo en la porra de Arlequín en la *commedia dell'arte*. Muchas cintas cinematográficas incluían igualmente escenas cómicas de persecuciones, golpes y peleas, con actores que entraban y salían del escenario y cuyos porrazos se suponía continuaban entre bastidores. Mas tarde, a partir de 1911, se desarrolla un género cinematográfico, de producción mas industrializada, que recoge esa tradición: el *slapstick comedy*, de la mano de Mack Sennett, llena de persecuciones y situaciones absurdas, a un ritmo trepidante hasta una catástrofe final.

Locales enormemente populares como el *Palace*, el *Rainbow Room* o después el *Radio City Music Hall*, resultaban emblemáticos y muy celebrados en las representaciones del vodevil cuando el cinematógrafo empezaba a abrirse camino. Por cierto que el vodevil empezó también a incluir cintas cinematográficas entre sus atracciones y, con el tiempo, el mismo cine fue heredando e incluyendo, como decimos, desde sus inicios las formas expresivas y la temática vodevilesca.

Siguiendo esas lógicas creativas, los cineastas de los orígenes organizaban su material filmico, a modo de primitivo montaje siguiendo una peculiar estética de la



*atracción*, (Gaudreault, 1988: 23), no de la narración. Ciertamente el vodevil en cuento género tragicómico popular, de narrativa enrevesada, a menudo pícara y lleno de equívocos será un modelo recurrente para el cine hasta mediados de la década de los diez. Su estructura abierta, de cierre impreciso, y su composición no homogénea por cuanto incluía en su devenir espectáculos musicales o de variedades será un espejo en el que se mire el cinematógrafo. Conviene citar algunos de esos referentes en la práctica fílmica inicial. Por ejemplo no era inusual que en algunas películas la única toma estuviera enmarcada por el telón teatral de abertura y clausura, convención que marcaba para los espectadores el fragmento de la representación, y lo diferenciaba de la realidad. En ese espacio de representación, además, el espacio visual del encuadre fílmico se correspondía exactamente al espacio visual escénico del vodevil. Si el cine documentaba entonces la realidad, los incidentes y las microhistorias, las intrigas del teatro de vodevil no sólo no serán una excepción, sino un motivo preferente de un cine de entretenimiento popular.

Las normas del espacio de representación serán también similares a las que se utilizaban para las farsas; entre ellas las entradas y salidas por los laterales o la centralidad escénica. Puesto que no existe como tal la planificación técnica, ni en la filmación ni en el montaje como estrategia narrativa, las historias (en plural) se organizan en escenas, cuyo montaje se articula como suma simple de cuadros sucesivos. Como señalábamos, en las cintas iniciales, esto es, hasta 1902 aproximadamente, esa sucesión de esas escenas no mantienen mucha ligazón, no desarrollan una trama homogénea, sino en cada una de ellas es un incidente autónomo. Los cambios en los decorados y en los actores coinciden con los cambios de escenas. Cada escena por su parte se desarrolla ante un decorado único y hay unidad de tiempo y de espacio, esto es, suceden en el mismo lugar y en su transcurrir no hay cambios temporales o de espacios. Mientras, la cámara filma siempre a la misma distancia de los actores y decorado único, situada frente

al escenario, mirando como si fuese un espectador en la butaca de un teatro (Reisz, 1980: 17). A partir de 1902, sin embargo, los rótulos empezaron a aludir a cambios narrativos entre escenas. Solo mucho más tarde será cuando el montaje vaya a desarrollar una organización narrativa a partir de múltiples puntos de vista, heredera de la narrativa del XIX, y ejemplificada en el trabajo cinematográfico de Griffith: a un único punto de vista de la cámara y del espectador teatral-cinematográfico le sucederá la narración vinculada y múltiple. Podemos distinguir así dos etapas en el cine primitivo para la construcción de dos formas de montaje: inicialmente los cineastas proceden mediante una sucesión de fragmentos que se unen simplemente por corte directo, ajenos a cualquier lógica narrativa ni de estructura interna. No se atiende a ninguna diégesis interna, acaso, únicamente a un cierto tipo de *atracción*. Una segunda forma es utilizada desde los primeros años del siglo XX y coexistirá con el anterior proceso de montaje durante casi diez años. Se trata de un montaje sobre el que algunos cineastas experimentan, cuyos ensayos y resultados fílmicos son los inicios de lo que Burch caracterizó como Modo de Representación Institucional, liberando al espectador de la escena teatral, estableciendo continuidad narrativa entre planos tomados desde distintos, e incluso traumáticos para los primeros espectadores, puntos de vista y reconstruyendo un espacio y un tiempo diégéticos y coherentes en cintas de cada vez mayor duración. La práctica fotográfica y el retrato de los cineastas británicos de la escuela de Brighton (Smith o Williamson) facilitó el trabajo con la planificación, en particular en el proceso de la inserción de primeros planos en planos más generales aunque en un principio justificados por objetos de la acción (la célebre lupa de la abuela). La alternancia entre tipos de planos variados en *Mary Jane's Mishap* (George Albert Smith, 1903), por ejemplo, no rompe sino que unifica la narración.

Ahora bien, entre ambos tipos de montaje no podemos hablar sin más de una evolución o perfeccionamiento, sino que ambos modos de representación coexistirán hasta

que causas industriales, expresivas y comerciales vayan extinguiendo el cine primitivo. Con todo (y todo ello excede los propósitos de este texto) se trata de una forma de práctica cinematográfica que no morirá totalmente, sino que se reencarnará en algunos cineastas de la modernidad.

Pero habitualmente en el cine primitivo, las normas no escritas del punto de vista de la cámara para la filmación, se limitaban a reproducir la mirada de un espectador ideal del teatro; está siempre a la misma distancia de los actores, frente al escenario, fuera de la acción, de la misma forma que un espectador sentado en la butaca de un teatro a la italiana. La mirada se dirigía con procedimientos teatrales a una interpretación que a menudo no se distingue del melodrama que disfrutaban amplias capas de la población.

En su sentido original el melodrama (del griego, canción y del francés drama, *drame*) no era mas que una o varias declamaciones acompañadas de música, de forma que incluso durante el siglo XVI era sinónimo de ópera. Construido como género popular en el siglo XVIII y constituido asimismo por múltiples elementos (como el teatro de los romances góticos) poseía de una gran eficacia teatral, de personajes planos y grandilocuentes, pero reconocibles por el público instantáneamente en cuanto a su psicología, comportamiento y función social, y a los que se amaba u odiaba de forma extrema. La música subrayaba de forma redundante y expresiva las escenas en las que el público precinematográfico participaba con gran algarabía. El cine de los inicios, como veremos, participaba de forma idéntica en estos rituales, que contaban además con música al tiempo que la reproducción de la cinta, letreros y encartes y narradores para enervar y hacer copartícipes a los espectadores.

Tanto en el vodevil como en el melodrama el espacio de representación resultaba mas bien plano o bidimensional, podía contextualizar al personaje o a las farsas representadas, pero raramente se les atribuía papel dramático propio. De la misma forma,

y desde el punto de vista espacial, las películas de los primeros años muy planas, esto es, renuncian a reproducir profundidad espacial. En general carecen por tanto de perspectiva y profundidad, debido tanto por las limitaciones ópticas de las primeras cámaras o dispositivos cinematográficos, como por el propio entramado escénico de los primeros estudios, que siguen normas de los citados teatros populares que privilegian a la sucesión de incidentes mas que a la decoración o la iluminación plenamente narrativas y dramáticas. Por ejemplo, tras la acción simplemente se coloca un fondo y se distribuye el mobiliario, meramente decorativo, y se ilumina simplemente con la intensidad necesaria para que el registro cinematográfico sea aceptablemente visible. Por ejemplo en la cinta *Histoire d'un crime* (Ferdinand Zecca, 1901) es constatable esa falta de profundidad dramática de los decorados, así como el montaje primitivo a partir de cinco escenas. Cada una de ellas funciona de forma autónoma, autárquica y su relación espacial y temporal es débil. Pese a ello, es interesante destacar que, en ese cine primitivo, y también de forma similar a lo que sucedía en los espectáculos populares vodevilescos, los actores se encaran hacia un fuera de campo, como en el espacio teatral, y a menudo se dirigen al espectador con el que interactúan, solicitando su opinión o su aprobación. Recordemos por ejemplo esta técnica en *Un homme de tête* (1898) de Méliès, o incluso el plano en que el bandido dispara al espectador en *The Great Train Robbery* (1903) de Porter. Estas intervenciones tenían lugar en el proscenio teatral e, incluido en el espectáculo cinematográfico, resulta un lejano antecedente del espacio fuera de campo del cine narrativo. Películas como *The Miller and the Sweep* de G. A. Smith (1897) o *Stop Thief!* de J. Williamson (1901) incluían también el espacio fuera de campo en ese cine primitivo. En consonancia con la escasa verosimilitud y realismo de las primeras cintas de cine y de su espíritu burlón, alegórico y juguetón, el proscenio era usado a menudo de forma no

representativa; para Burch, el cine primitivo fue definido a menudo por carencias narrativas, realistas, y en definitiva de carencias de verosimilitud (Burch, 1995: 142).

Los tiempos de la representación teatral y cinematográfica fueron inicialmente muy diferentes, mas por motivos técnicos del dispositivo cinematográfico que por diferencias profundas en la estructura narrativa; fueron convergiendo paulatinamente, sobre todo a partir de mediados de la década de los diez del pasado siglo. Ciertamente en el teatro vodevillesco se podían superar las dos horas de duración y en los primeros años del cinematógrafo se fue extendiendo la duración de las películas progresivamente hasta casi los diez minutos. Ahora bien, es necesario tener en cuenta que los programas cinematográficos incluían no una sino varias cintas junto con otros espectáculos populares como artistas de variedades, música o pequeñas representaciones teatrales, con lo que los tiempos del espectáculo se fueron alargando. Con todo, hacia 1913-14, confluyeron elementos que transformaron las rigideces de la producción, y de las normas de filmación y exhibición. Entre ellos, las conocidas necesidades y ambiciones narrativas y expresivas de Griffith en el cine norteamericano y también de géneros que provenían de Europa. Se ha señalado a menudo la influencia y el éxito (que el mismo Griffith emuló y superó) de las películas espectaculares e historicistas italianas, que con grandilocuentes decorados, escenografías y masas de figurantes precisaron tiempos fílmicos mas largos, en los que dar cabida a las representaciones del mundo antiguo, y rentabilizar visualmente el esfuerzo en la producción. Entre ellas, naturalmente *Quo Vadis?* (1913) de Guazzoni y sobre todo *Cabiria* (1914) de Pastrone. Pese a que la idea proviene de una novela de Emilio Salgari la firma de autor, que prácticamente anulaba a la de Pastrone, fue la de Gabriele D'Annunzio como barniz literario y culto y cuyo operador de cámara y encargado de trucajes y maquetas fue el español Segundo de Chomón. Mas allá que una unión fructífera de estos grandes creadores, *Cabiria* puede ser considerada por muchas razones

como inspiradora o antecesora de técnicas narrativas plenamente desarrolladas mucho mas tarde en el paradigma clásico hollywoodiense. Entre ellos una historia homogénea y constante a lo largo del relato, la variedad de puntos de vista y sobre todo el abandono de la bidimensionalidad del primer cine primitivo y la construcción de escenarios tridimensionales, explorados desde el interior de la diégesis cinematográfica.

Pese a las reticencias de la industria norteamericana los empresarios van a ir progresivamente aceptando que los filmes mas largos, con historias mas complejas, únicas y con sentido global proporcionan una gran rentabilidad, pese a sus mayores costos de producción. Hacia finales de la década de los diez, termina imponiéndose tras un lento proceso el largometraje, cuya duración es similar al de la representación teatral clásica: el cinematógrafo comienza así su alejamiento del vodevil y de otros espectáculos populares mas o menos fragmentarios, para converger con las estructuras y la temporalidad del teatro clásico, por una parte, de la novela del XIX y su narratividad, y al tiempo con las prácticas y técnicas del cine narrativo, institucional.

El *film d'art* será un buen ejemplo, una expresión de la homogeneización del relato cinematográfico. Nacido en Francia a partir 1908 gracias al impulso de la Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras y de la Sociedad del Film de Arte, esta última con participación de la empresa Pathé, pretendía llevar a cabo filmes artísticos, basados en grandes textos de la literatura y el teatro, intérpretes reconocidos (como la misma Sara Bernhardt) y mayores medios de producción con los que satisfacer a nuevos públicos burgueses que se incorporaban como espectadores habituales. Su origen francés no debe ocultar el hecho de que todos los países participaron de esta tendencia. En España, por ejemplo, se filmarían textos de José Zorrilla (*Don Juan Tenorio*, 1908) o Tamayo y Baus (*Locura de amor*, 1909). Habitualmente denostado por las diversas historias de la cinematografía, aduciendo que el *film d'art* era excesivamente y

convencionalmente teatral, y no permitió al cine desarrollarse como lenguaje autónomo, lo cierto es que a su manera aportó algo de lo que carecía el cine de los primeros tiempos, esto es, unidad y homogeneidad narrativa. Mientras se desarrollan los métodos modernos de optimización de la producción la película se rueda en continuidad, como figura en el texto escrito, guión original o adaptación de un texto literario o teatral clásico; y como en éste, los rótulos marcan cambios de espacio y/o de tiempo y, como las acotaciones en el texto teatral, estructuran el relato e impulsan la narración, dotándola de entidad y uniformidad y alejándose, como decíamos, del cine primitivo.

En definitiva la novela del siglo XIX o el teatro clásico serán referentes de representación no en los inicios, sino ya en el cine a partir de 1915. El triunfo de un modelo narrativo racional y lineal se ha ejemplificado a menudo en la obra de D.W. Griffith. Ciertamente Griffith y sus sucesores interiorizaron la estructura narrativa de la novela naturalista con todas sus lógicas espacio-temporales a la vez que no renunciaron o matizaron convenientemente el espacio teatral, de vodevil primero y clásico después. El desarrollo de este modelo representativo, con la incorporación por parte autores como Porter o Griffith de una serie de elementos tomados de la novela decimonónica supone la inclusión de recursos que, a la vez que fragmentan la trama, la hacen avanzar linealmente. Anteriormente también se fragmenta la acción, pero sólo por causas físicas, no dramáticas, al no poder incluir la acción a los límites de un solo plano (Reisz, 1980: 22). De todas las técnicas de la novela del XIX, las que mas entraron en consonancia con el dispositivo de representación del cine de ficción o institucional serían lógicamente las de la novela naturalista. En 1895, año del nacimiento del cinematógrafo tal y como lo hemos conocido, Emile Zola publica *Les romanciers naturalistes*, donde propone una obra que exprese una descripción de la vida del hombre en oposición al humanismo idealizado o a cualquier otro aspecto filosófico o religioso. Junto a Zola, entre otros, George Moore,

Theodore Dreiser o la misma Emilia Pardo Bazán en España con *La cuestión palpitante* (1883). La descripción de lo humano como no se había hecho anteriormente incluía aspectos fisiológicos o de pasiones elementales que lindaban a menudo con lo sórdido, tétrico o simplemente feo. El cine capitalizará (después de las iniciales cintas de fascinación documental por el movimiento de obreros, calles y trenes y después también de las farsas cómicas del vodevil) las bajas pasiones en actuaciones melodramáticas muy celebradas. Las escenas, a menudo autónomas e inconexas pero espectaculares en cuanto que nunca vistas anteriormente, son para los espectadores plenamente realistas, fragmentos, tajadas de vida (*tranche de vie*, según el dramaturgo Jean Julien) presentadas sin tratamiento “artístico”, en bruto. Paradójicamente, por su afición a lo insólito, lo extremo en las pasiones y sentimientos y lo melodramático, se alejaba este cine de las buenas intenciones literarias naturalistas. La exageración en lo sórdido a menudo lindaba con lo moralizante. Véase por ejemplo la producción de F. Zecca para Pathé *Les victimes de l'alcoolisme* (1902) o en Estados Unidos *The Miller's Daughter* (1905) de Edison.

El trabajo de Griffith y la consecución de un cine narrativo y continuo no puede entenderse sin embargo sin el contexto de la racionalización y la industrialización de la producción que llevó aparejado el nacimiento de Hollywood en la industria finalizando la guerra de las patentes de los primeros años del siglo XX. La industria cinematográfica de producción, concebida ésta como un instrumento de producción en serie de películas para obtener un máximo beneficio y un mayor número de productos en menos tiempo facilitó la construcción de una unidad narrativa en los filmes junto con ello, la división del trabajo, la jerarquización de éste, la distribución de las tareas en departamentos especializados, etc. y exigieron unas lógicas internas de producción, de principios estructurados que posibilitaron que los filmes empezaron a tener homogeneidad visual. Producidos en los mismos estudios y por los mismos profesionales especializados, la película mantenía en



toda su extensión aspectos visuales como la decoración, la iluminación o la interpretación de los actores con un aspecto y naturaleza homogéneos y congruentes. Al mismo tiempo también un significado narrativo homogéneo puesto que a la anarquía de los primeros tiempos le sigue unos guiones elaborados específicamente donde historia y dramatismo se perfilan desde antes de la producción.

A partir de finales de la década de los diez el cine ha encontrado una plena linealidad de modo que ha sabido, siguiendo modelos literarios y también teatrales, establecer continuidad entre planos y secuencias y también dentro de los elementos del mismo cuadro cinematográfico, como miradas, movimiento o incluso sonido, que al ser cine mudo se reproducía en la sala de exhibición. El cine se encaminaba así a la institución de otro modelo, ficcional, institucionalizado y clásico en el sentido hollywoodiense. Para David Bordwell, enumerando los rasgos de ese paradigma clásico cinematográfico, olvidado ya el Modo de representación Primitivo, lo define como un cine cuya técnica es un vehículo para la transmisión de la historia, del argumento; en segundo lugar es un cine en el que el estilo induce al espectador a construir un tiempo, un espacio coherentes con la acción, y finalmente el estilo clásico consiste en un número limitado de recursos técnicos organizados según un paradigma estable y en función de nuevo de las demandas del argumento (Bordwell, 1996: 164).

El cine ya plenamente lineal de la segunda década del siglo XX intenta hacer olvidar al espectador el carácter profundamente discontinuo de cada uno de los puntos de vista de la cámara cinematográfica en función de una unidad dramática. Y si la llegada del cine sonoro y la configuración de los géneros normativos clásicos acelerarán ese proceso, las formas inspiradas en el vodevil y el teatro melodramático del cine primitivo mudo solo reaparecerán fugazmente con sentidos nuevos en obras de la vanguardia o de cine de autor contemporáneo.

## ***Bibliografía:***

- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M., (1993), *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, D. (1996), *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BRUNETTA, G. P. (1987), *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- BURCH, N., (1980), *Porter ou l'ambivalence, Le cinéma américaine*. Paris: Flammarion.
- BURCH, N., (1995), *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- COMPANY, J. M. y MARZAL, J. J., (1999), *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- GAUDREAUULT, A., (1988), *Du litteraire au filmique. Systeme du recit*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- GUNNING, T., (1991), *D. W. Griffith and the origins of the american narrative film*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- JACOBS, L., (1971), *La azarosa historia del cine americano*. Barcelona: Lumen.
- REISZ, K., (1980) *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus.
- STAM, R. (2001) *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- STEPUN, F. (1960), *El teatro y el cine*. Madrid: Taurus.