

La escenificación del caos: Hollywood ante la puesta en escena de la batalla

Vicente J. Benet *

1. La visibilidad y la batalla moderna

En mayo de 1917 David Wark Griffith se paseaba por el frente de la Primera Guerra Mundial con un delicado proyecto entre manos. El prestigio conseguido por *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, desde ahora TBN, 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) le había colocado en la cúspide de la industria cinematográfica, de modo que algunas personalidades británicas se dirigieron a él para que realizara un filme que defendiera la causa aliada en los Estados Unidos. En ese preciso momento, los responsables políticos norteamericanos acababan de abandonar sus principios de no intervención en el conflicto y el mes anterior el Congreso había aprobado la declaración de guerra contra el gobierno imperial alemán. La industria cinematográfica de Hollywood tenía un papel muy importante en aquellos tiempos para apoyar la agenda política de la administración de Woodrow Wilson¹. De hecho, durante los tres años anteriores, filmes declaradamente pacifistas como *La cruz de la humanidad* (*Civilization*, Thomas Ince, 1916) o la propia *Intolerancia*, habían tenido un peso considerable en la opinión pública que se correspondía con la política neutral y pacifista que llevó a Wilson a ser reelegido en 1916. Pero las cosas iban a cambiar rápidamente. Con la nueva coyuntura, el gobierno norteamericano creó el Comité de Información Pública (más conocido como el comité Creel por el apellido de su director)² que pondría en marcha una campaña de propaganda destinada a cambiar la orientación de la opinión pública, todavía demasiado convencida de la neutralidad e incluso influida en muchos sectores de inmigrantes centroeuropeos por un extendido pro-germanismo. A partir de este momento, Hollywood incrementó las producciones de filmes donde se defendía la participación americana a través de un programa propagandístico que afectó a todos los medios de comunicación y a gran parte de los productos culturales.

Aparte de estas circunstancias políticas, el filme que planeaba Griffith lo ponía ante la tesitura de convertirse en el primer cronista de un acontecimiento histórico como la gran guerra en el nuevo medio cinematográfico, más allá de las precarias reconstrucciones que habían caracterizado a los precedentes conflictos bélicos filmados (como el hispano-nor-

* **VICENTE J. BENET** es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat Jaume I de Castellón y Redactor Jefe de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Es autor de una monografía sobre *Lo que el viento se llevó* (Paidós, 2003) y de *La cultura del cine* (Paidós, 2004). Actualmente prepara un libro sobre la representación de las masas en el cine de entreguerras.

¹ Para un recorrido por las tendencias del cine americano del periodo, ver Craig W. Campbell, *Reel America and World War I* (Jefferson N.C. y Londres, McFarland Publishers, 1985).

² Ver Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1979), pp. 112 y ss. También el imprescindible libro de James R. Mock y Cedric Larson, *Words that Won the War: The Story of the Committee on Public Information 1917-1919* (Princeton, Princeton University Press, 1939).

teamericano, el de los boers, el ruso-japonés, los de los Balcanes, etc.)³. *Corazones del mundo* (*Hearts of the World*, desde ahora *HW*, 1918), el filme que será resultado de todo este proceso, no sólo defenderá la causa de las potencias aliadas, sino que se legitimará como documento de interés social a través de una campaña de relaciones públicas que presentó al cineasta con la reina madre Alexandra, Lloyd George y otras figuras del panorama político e intelectual de las potencias aliadas. En el prólogo de su versión británica, Griffith aparece saludando al premier británico, mientras que para sus *tableaux* de reproducción histórica dedicados a las declaraciones de guerra reproducirá imágenes de la Cámara de los Comunes o del Parlamento francés. Por todo esto, la relevancia del proyecto permite que Griffith sea invitado a recorrer los campos de batalla, algo absolutamente restringido al personal no militar. Ni siquiera pudo acompañarle su habitual operador de cámara, Billy Bitzer, por lo que las imágenes de su expedición al frente fueron tomadas por fotógrafos relacionados con el ejército. Estas imágenes de Griffith ayudaron a difundir la idea de la veracidad de las escenas de lucha. En realidad, gran parte del material "documental" filmado cerca del campo de batalla que después utilizará Griffith en su película proviene de fuentes diversas ajenas al filme⁴.

Griffith partió para el proyecto de *HW* de los patrones formales que había desarrollado desde su etapa en la Biograph. Su posición ha sido analizada en ocasiones como anticuada no sólo ante la nueva realidad de la batalla que se ponía ante sus ojos, sino también, como veremos un poco más adelante, respecto a los cambios del estilo y la puesta en escena cinematográfica que están ocurriendo durante esos años. La tecnificación moderna de la guerra, la incorporación de un armamento variado y sofisticado o la multiplicación de los ámbitos de visión con la aviación, avanzaban tipos nuevos de percepción de la batalla de la que el cine, por su dinamismo y ubicuidad, parecía ser el mejor medio transmisor. Además, su impacto social era incomparable. En una entrevista publicada en 1916, Guillaume Apollinaire afirmaba: "Si hoy en día hay un arte del que pueda nacer un tipo de sentimiento épico mediante el amor al lirismo del poeta y la veracidad dramática de las situaciones, es el cinematógrafo. La epopeya verdadera es aquella que se recita ante el pueblo reunido y no hay nada más cercano al pueblo que el cine"⁵. Pero estas expectativas no acabaron por confirmarse. De hecho, el cine no había alcanzado todavía el nivel tecnológico que lo hiciera operativo para captar la experiencia de la batalla moderna. Las cámaras eran pesadas, la naturaleza de la guerra de trincheras hacía demasiado arriesgado que el operador pudiera rodar sin exponer su vida y el espacio que cubría el campo de batalla era inabordable. Añadido a esto, la producción y exhibición de imágenes estaban reguladas por una estricta censura militar que limitaba aún más el ámbito de lo representable. Por otro lado, los enfrentamientos se condensaban en momentos muy intensos pero breves de dinamismo y combate frente a largos periodos de estancamiento en las trincheras. En este contexto es como debemos entender la frase de Griffith que luego sería citada en multitud de ocasiones: "Como drama, la guerra es en cierto modo decepcionante". Es en concreto la vastedad del escenario lo que desconfigura su visión de la guerra: "[la Primera Guerra Mundial] es demasiado colosal para ser dramática. Nadie la puede describir. Es como si intentaras describir el océano o la Vía Láctea. Un gran escritor podría describir

³ Ver Stephen Bottomore: "The Biograph in Battle" en Karen Dibbets y Bert Hogenkamp (eds.), *Film and the First World War* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995), p. 28 y ss.

⁴ Sobre los proveedores de material para el film de Griffith, ver Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*, p. 144 y ss.

⁵ Citado en Philippe Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre* (París, Fayard, 1996), pp. 12-13.



The Massacre (D. W. Griffith 1912)

Waterloo. Pero, ¿quién puede describir la ofensiva de Haig? Nadie la vio. Nadie vio ni una milésima parte de ella⁶.

Por lo tanto, el problema esencial que se le plantea a Griffith es el de hacer visibles, comprensibles, emocionantes y eficaces las imágenes de guerra. Pero la recepción de ese tipo de filmes incorporaba otra serie de factores. Para gente como él o para muchos de los espectadores de hoy en día, un film "documental" como *The Battle of the Somme* (1916), producido por el ejército británico, u otros semejantes mostrados como noticiarios en aquellos

años, pueden resultar tediosos con sus escenas de retaguardia cargadas de inacabables desfiles de soldados y de prisioneros, con sus reconstrucciones de enfrentamientos o con sus vistas de lugares significativos de la lucha donde en ese momento no ocurre nada. Sin embargo, no debemos olvidar que el público, aleccionado por las noticias y la propaganda, se sentía muy atraído por este tipo de imágenes debido a la sensación de cercanía e inmediatez de la experiencia de la guerra. De hecho, *The Battle of the Somme* tuvo una acogida espléndida por parte del público británico⁷. En cualquier caso, Griffith decide hacer de la batalla moderna algo emocionante y dramático, componiendo para ello a su antojo las escenas en sus reconstrucciones llevadas a cabo en el sur de Inglaterra con tropas de reservistas y sobre todo en Hollywood. Su proyecto consistirá en llevar la guerra moderna al marco escenográfico que ha diseñado a lo largo de los últimos cinco años y que ha fundamentado su prestigio. Como afirma Paul Virilio, ante la representación de la batalla moderna Griffith no quiere adoptar la visión del pintor épico, sino la del minucioso director de escena que debe controlar hasta el mínimo detalle los desplazamientos por el escenario⁸.

2. El modelo escenográfico

El patrón previo del que parte, como acabo de decir, es el creado por él mismo a lo largo de sus películas "espectaculares"⁹ de la Biograph que culminan en *TBN*. Desde un primer momento Griffith se plantea que la puesta en escena de la batalla presupone la resolución de varios problemas básicos. En primer lugar, el de la orientación en el espacio unida a la dirección en el movimiento de los figurantes. La estructura espacial ha de mantener una estricta coherencia porque sobre ella se asentará el efecto del choque, el momento decisivo de la colisión entre las masas de contendientes. Por otro lado, es necesario que quede claro el reconocimiento de los diferentes personajes en la refriega y su jerarquía narrativa. Por supuesto, hay que mantener un equilibrio entre la sensación espectacular del choque y la fragmentación con la comprensión y seguimiento de los acontecimientos y, finalmente, hay que prever una gradación en el montaje y la puesta en escena que trabaje la progresión de la intensidad dramática y que permita dilucidar cómo se va decidiendo la batalla.

⁶ Se trata de una entrevista hecha por Harry Carr y aparecida en *Photoplay*. Citada, entre otros, por Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*, p. 149.

⁷ Ver Kevin Brownlow: *The War, the West and the Wilderness*, p. 61.

⁸ Paul Virilio, *Guerre et Cinéma. Logistique de la perception* (París, Cahiers du cinéma, 1991), p. 16.

⁹ Tom Gunning denomina así a las películas que hacen énfasis en un componente épico y rodadas en exteriores (normalmente con mayor presupuesto) frente a los melodramas intimistas y de interiores. Véase D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film (Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1991), p. 271.

Si el modelo del montaje de continuidad experimentado desde principios de la década descompone analíticamente el espacio con el fin de conseguir una mayor introspección del espectador en la trama narrativa, la batalla es un tema de especial complejidad por varias razones fáciles de comprender. Obviamente supone, en primer lugar, rodar en exteriores y con grandes masas de actores. Supone también un control de los elementos que componen el interior de la imagen y que van desde los desplazamientos de los figurantes hasta las explosiones y otros efectos especiales. Finalmente, requiere ajustar el montaje a la alternancia de fragmentos de gran dinamismo y en muchas ocasiones desorientadores, con visiones generales que sirvan para organizar la percepción y la capacidad de comprensión de los espectadores¹⁰. Pero el problema concreto de la batalla supone otras limitaciones de índole narrativa. El espectro de emociones que se puede presentar es mucho más simple y previsible que el que se puede elaborar en una escena intimista con personajes mostrados a una escala cercana. En general, en la escena de batalla no hay demasiado espacio para el despliegue del código gestual del actor melodramático. Sus convenciones y registros, tan importantes en los años 10 para construir la emoción, han de ser sacrificados en aras de la acción, el dinamismo del cuerpo y del gesto (todavía más) hiperbólico.

La solución convencional emprendida por Griffith desde sus películas de la Biograph consiste básicamente en construir una visión escenográfica comparable a la que había sido desarrollada para las escenas de interior. Se trata de elaborar una estructura de alternancia entre una imagen panorámica (el plano general) que funciona, en principio, como un *master shot*, con las visiones de detalle que permiten conducir el progreso de la trama. Los planos cercanos se apoyan en la figura protagonista, quien a través de sus reacciones y gestos puede dar cuenta del avance de los acontecimientos y trabajar la emoción del espectador. De este modo, el sistema de control narrativo dirige casi siempre una marcada mirada omnisciente que salta constantemente de la vista general al detalle, desde la visión abierta de un espacio en la que se mueve la agitación del enfrentamiento de las masas de soldados hasta el fragmento en el que se produce la anécdota del combate singular. Como acabo de decir, la visión cercana está guiada y focalizada a través de una figura protagonista que alterna su presencia en los hechos con la perspectiva omnisciente del narrador. Esto la convierte en el eje central sobre el que se asienta la representación.

Obviamente, la narrativización de la batalla basada en el salto de la visión panorámica a la aproximación del detalle tiene precedentes en la literatura clásica decimonónica que saltan a la mente de todos, desde la descripción de Waterloo en *La Cartuja de*

El nacimiento de una nación (D.W. Griffith, 1915)



¹⁰ Sobre el problema del salto de escala de los planos generales a los cercanos en Griffith, ver Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, p. 270-271.

¹¹ Un estudio clásico de la permanencia de esa visión escenográfica en la literatura de la Gran Guerra es el de Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (Oxford, Oxford University Press, 1975), sobre todo el capítulo 6: "Theater of War."

Parma hasta la de Borodino en *Guerra y Paz*¹¹. Pero además de la cuestión narrativa, el problema de la construcción de la escena de batalla y las soluciones para componer y orientar la mirada del espectador por el espacio se pueden relacionar con las encontradas por la pintura clásica desde los tiempos de Paolo Uccello¹² partiendo de algunas premisas básicas. Entre ellas destacaré las que considero más importantes: la definición clara de los contendientes, un patrón geométrico que convierta el campo de batalla en escenario sometido a los parámetros de la perspectiva, el papel decorativo pero también compositivo (sobre todo en el tratamiento de la profundidad y en el cierre de la perspectiva) de la naturaleza, la elaboración de líneas internas en la composición y en el tratamiento cromático que dirijan la mirada del espectador hacia los elementos más relevantes, la centralidad de las figuras protagonistas y el énfasis en recoger el instante decisivo en el que se decide el choque o se produce el momento heroico.



Figura 1:
The Massacre (D. W. Griffith 1912)



Figura 2:
The Massacre (D. W. Griffith 1912)



Figura 3:
The Massacre (D. W. Griffith 1912)

Por resaltar el tema que más nos interesa aquí, es decir, la definición del espacio escenográfico, la pintura clásica tenderá a utilizar la naturaleza no sólo como elemento constructivo de la perspectiva a través de efectos de profundidad y las líneas que dirigen la mirada en el interior de la representación, sino como escenario cerrado al que asistimos desde un palco por la visión normalmente elevada. En el canon establecido desde el Renacimiento, el uso de bosques, montañas, colinas o ríos servirá fundamentalmente para construir las tres paredes sobre las que se disponen los contendientes. Esta perspectiva cambiará con la generalización de la fotografía en el siglo XIX y por el impacto de los panoramas, en los que el tema de la reconstrucción de batallas es uno de los más importantes y exitosos¹³. La ruptura de la cohesión centrípeta hacia el instante decisivo y la figura heroica del cuadro clásico por el desbordamiento de la visión en horizontal o en *abîme*, nos permiten establecer un paralelismo de los panoramas con la configuración de la escena de batalla del cine clásico de Hollywood¹⁴. También es determinante el peso narrativo de los detalles, los elementos singulares que obligan a fijar la mirada y la atención del espectador para abandonar momentáneamente la percepción global de un espectáculo tan abrumador para la visión.

Griffith había madurado ya con particular eficacia muchas de estas premisas en su filme de la Biograph *The Massacre* (1912). En la primera de las escenas de lucha establece un pro-

¹² Para un desarrollo de estos postulados en la pintura clásica, véase Peter Paret, *Imagined Battles. Reflections of War in European Art* (Chapel Hill y Londres, North Carolina University Press, 1997).

¹³ Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris* (Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1998), p. 156. Ver también François Robichon, "De la peinture à la photographie et inversement" en VV. AA., *Voir ne pas voir la guerre* (Paris, Somogy Éditions, 2001), p. 38 y ss.

¹⁴ Véase Angela L. Miller, "The Panorama, the Cinema and the Emergence of the Spectacle" (*Wide Angle*, vol. 18, n° 2, Abril, 1996), pp. 34-69.

grama de segmentación del espacio particularmente claro y estructurado. En primer lugar, observamos cómo los soldados de la caballería americana llegan a las inmediaciones del poblado indio y el gesto del protagonista, un explorador del ejército, apoya la dirección de la mirada del espectador que se vincula a la de los personajes [figura 1]. A continuación, la imagen correspondiente a esta posición nos dará una visión panorámica con un plano general del poblado [figura 2]. Este plano general describe un escenario en el que la naturaleza juega un papel esencial. El campamento se sitúa en una llanura despejada de vegetación cuya claridad contrasta con las agrestes y oscuras elevaciones que la rodean y que acaban por configurar una perspectiva cerrada. La disposición de las propias tiendas de los indios resalta los perfiles escenográficos al mismo tiempo que construye una pista de profundidad que va a chocar con la pared montañosa del fondo. Directamente desde el plano anterior, Griffith pasa al detalle más significativo para el proceso narrativo y dramático: la mujer y el niño del jefe de la tribu [figura 3] que morirán en el asalto de los soldados. El ataque se va a resolver a través de planos alternados entre la visión panorámica general y la cercana, en la que ocupa el lugar central el jefe guerrero. El emplazamiento permanente de la cámara durante el combate vinculado a este personaje crea un escenario fijo en el nivel de detalle [figuras 4 y 5]. En un momento determinado, la mujer y su bebé vendrán a morir al primer término del encuadre, ante los ojos del espectador [figura 5]. Este hecho será subrayado por un nuevo plano en el que el jefe contempla los cuerpos. Seguidamente, consigue huir con algunos de sus guerreros y lanza una última mirada sobre su poblado arrasado, que nos devuelve a la vista panorámica [figura 6], con la que podemos cerrar imaginariamente el episodio. De nuevo Griffith establece una identificación entre el plano general y la mirada de un personaje, aunque ahora hace que el espectador comparta la visión de la víctima y entienda posteriormente su venganza. Esa mirada distante servirá también para concluir la segunda batalla desde otro emplazamiento en el que la naturaleza cumple un papel decisivo acotando el espacio escenográfico. Se trata de una vista *en abîme* cuya angulación hace aún más dramático el asunto narrativo que clausura: el aniquilamiento de los soldados y colonos a manos de los indios. La imagen sirve para cerrar el filme con la construcción de un *tableau* de compleja geometría con la caballería apostada frente a la montaña de cadáveres [figura 7].

Sin duda, la consumación de este modelo escenográfico tendrá su apogeo en *TBN*. En el planteamiento de la batalla principal del film, la que presenta la última carga del regimiento del pequeño coronel, los contendientes se disponen en un espacio igualmente estructurado y la naturaleza (el bosque en el fondo del encuadre, por ejemplo) establece un marco cerrado para



Figura 4:
The Massacre (D. W. Griffith 1912)



Figura 5:
The Massacre (D. W. Griffith 1912)



Figura 6:
The Massacre (D. W. Griffith 1912)



Figura 7:
The Massacre (D. W. Griffith 1912)



Figura 8:
El nacimiento de una nación (D.W. Griffith, 1915)



Figura 9:
El nacimiento de una nación (D.W. Griffith, 1915)



Figura 10:
El nacimiento de una nación (D.W. Griffith, 1915)



Figura 11:
El nacimiento de una nación (D.W. Griffith, 1915)

controlar la visión y delimitar la profundidad [figuras 8 y 9]. Una serie de pistas que guían la mirada sirven para organizar los componentes del encuadre con el fin de obtener la mayor rentabilidad narrativa y la mejor continuidad (y por lo tanto más eficaz orientación) en la alternancia con los planos más cercanos que segmentarán este marco inicial. Por ejemplo, incluso en la imagen más lejana, el pequeño coronel resulta bastante visible en el ángulo inferior izquierdo del encuadre [figura 8]. Además, se mantiene siempre junto a la bandera confederada, que está en permanente movimiento reclamando nuestra atención. Se emplean también una serie de trucos de cineasta con oficio: la manga rota de su uniforme se despliega como una perceptible mancha blanca que resalta cada vez que agita sus brazos. Desde este espacio general, la segmentación posterior del montaje no sólo mantendrá la previsible continuidad de dirección y movimiento, sino que volverá recurrentemente a su figura, auténtico eje sobre el que gira toda la representación. El desarrollo dramático de la escena se vincula esencialmente al trabajo de su rostro y al modo en que expresa las emociones, sobre todo el paroxismo con el que culmina su última carga suicida contra la trinchera enemiga. La claridad de la acción depende por lo tanto de la eficacia del gesto hiperbólico del actor melodramático [figura 10] y, por supuesto, del apoyo en los carteles que nos van informando de la sucesiva toma de las posiciones enemigas y del último asalto que supondrá el aniquilamiento de sus soldados.

Pero, junto al programa escenográfico tan minuciosamente organizado, encontramos algunos elementos que descomponen esta visión cerrada y que desbordan su estructura. Tenemos, por ejemplo, los planos de baterías de artillería camufladas y de morteros que designan lugares situados más allá del espacio perceptivo [figura 11]. A diferencia de los filmes espectaculares de la Biograph, Griffith rompe la coherencia visual de la escena para incorporar nuevos motivos que, rebasándola, exploran la dinámica puramente espectacular de la lucha. Todavía más, ofrece variaciones que reconfiguran la uniformidad perceptiva y el estatismo del escenario inicial a través de un programa de soluciones técnicas variadas que van a apoyar la intensidad dramática del planteamiento de la batalla. Quizá el momento más interesante en este sentido sea la panorámica [figura 12] que abandona el escenario central y nos conduce hasta movimientos de tropas y duelos artilleros en detalle [figura 13]. También la vuelta al escenario construido previamente desarrollará un abanico de variantes cada vez más enfáticas, como el célebre *travelling* de la carga final del pequeño coronel y sus hombres [figura 14], el plano en escorzo del momento heroico en que planta la bandera en la boca del cañón, los planos de enfrentamiento nocturno posterior, los *tableaux* de cadáveres apiñados, etc. La necesidad de ofrecer variables y de establecer unas soluciones técnicas que permitieran romper con la estructura del modelo esce-

nográfico apoya una nueva idea que nos hace comprender la modernidad de *TBN* en el año de su exhibición: la construcción de la batalla como drama no sólo se resuelve en el nivel narrativo, sino en una dimensión espectacular y dinámica que busca diversificar las perspectivas y resaltar nuevas soluciones visuales.

3. Explorando los límites del modelo

Por lo tanto, el código escenográfico de Griffith es muy estable, pero al mismo tiempo demuestra que debe alimentarse de soluciones imaginativas que renueven constantemente las fórmulas de representación más allá de la funcionalidad narrativa. Como es bien conocido, poco después de completar esta visión escenográfica de la batalla en *TBN*, el director norteamericano se sintió fascinado por el filme *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). El recurso del movimiento de cámara supuso un descubrimiento que abría un nuevo campo de posibilidades para el tratamiento dinámico del espacio que intentó plasmar en *Intolerancia*, sobre todo en el episodio babilónico. Sin embargo, en los momentos de batalla, tanto el filme de Pastrone como el de Griffith evitan la utilización de estas innovaciones perceptivas. Más bien al contrario, vuelven al sistema rígido del patrón escenográfico, sólidamente enmarcado a través de los decorados colosales que sirven para encauzar el movimiento de los figurantes y la orientación de la acción. Aunque el montaje sea incluso más dinámico, sobre todo con el desarrollo de los insertos y planos cercanos, la puesta en escena parece mucho menos flexible. Exageradamente desde mi punto de vista, las innovaciones de Pastrone han sido comparadas con la descomposición del espacio de los futuristas y su exploración del movimiento¹⁵. Pero, desde luego, Griffith está lejos de esta idea. Quizá, como afirma Kristin Thompson, en 1917 el cineasta americano se encuentra en un momento decisivo de la definición de un estilo que, no lo olvidemos, ha asentado apenas cinco años antes. La visión escenográfica necesita encontrar fórmulas que permitan no sólo ya orientar al espectador y definir un espacio abordable, sino construir emociones más complejas a través de soluciones estilísticas nuevas. Esto se pondrá de manifiesto de manera particularmente clara en *HW*. Thompson resume este proceso de manera gráfica: "... [*Corazones del mundo*] se rodó en 1917, el año en que los cineastas asentaron definitivamente el estilo de montaje de continuidad que dominaría en Hollywood en el futuro. En 1915 y 1916, Griffith había sido un pionero del cine. Hacia la primavera de 1918, cuando se estrenó (...), ya parecía pasada de moda (...) Fue quizás con *Corazones del mundo* cuando pasó de ser el padre a ser el abuelo del cine"¹⁶.

La decepción de Griffith ante la guerra moderna como material dramático y las nuevas tendencias en el estilo filmico que se desarrollaban en el cine europeo requerían, por lo



Figura 12:
El nacimiento de una nación (D.W. Griffith, 1915)

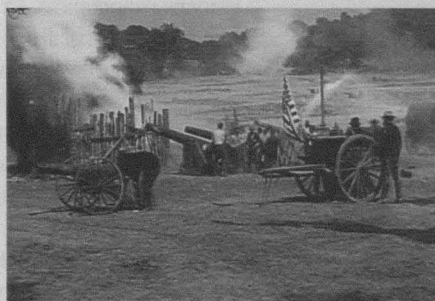


Figura 13:
El nacimiento de una nación (D.W. Griffith, 1915)



Figura 14:
El nacimiento de una nación (D.W. Griffith, 1915)

¹⁵ Paul Virilio, *Guerre et Cinéma*, p.12.

¹⁶ Kristin Thompson, "Hearts of the World" in *The D. W. Griffith Project* #564, año 2005, accesible en www.cinetecadelfriuli.org/gcm/edizione2005/Griffith_9.html#Hearts.

tanto, un replanteamiento de la situación. En cierta medida, parece que es consciente de que su modelo está siendo devorado demasiado rápidamente no sólo por las innovaciones tecnológicas de cineastas como Pastrone, sino también por un cambio en las fórmulas narrativas melodramáticas que tienden a trabajar con mayor sutileza las emociones y la profundidad de los personajes sin tener que acudir a la codificación expresiva teatral del primer lustro de los años 10. Por este motivo el planteamiento de las escenas de batalla en *HW* resulta tan interesante, a pesar de su carácter menor en comparación con *TBN* e incluso *Intolerancia*. Es el propio Griffith quien comienza a explorar de nuevo los límites de su modelo, recomponiéndolo como una experiencia de visión cada vez menos dependiente del marco escenográfico. Al fin y al cabo, como había experimentado en sus paseos por el frente, el desarrollo de la tecnología militar, de la artillería moderna, de los fusiles de largo alcance y de la ametralladora cambiarán estas reglas perceptivas y harán más difíciles las visiones panorámicas. La gran guerra industrial determinará que el problema de la representación de la batalla se tenga que resolver de acuerdo con criterios diferentes.

En *HW* hay dos escenas principales de lucha, la centrada en el primer ataque alemán al pueblo francés donde viven los protagonistas y la que describe su reconquista final por los aliados. Entre ambas hay una serie de fragmentos menores que cubren una elipsis temporal a base de breves episodios de lucha que acaban con la toma del pueblo por los soldados alemanes mostrados generalmente como figuras grotescas y brutales. En el primero de estos segmentos se reproduce en parte el esquema de *TBN*, aunque la focalización en el protagonista es muchísimo mayor [figura 15]. Las imágenes se centran casi exclusivamente en él y sus combates cuerpo a cuerpo con los alemanes que intentan tomar su trinchera. El peso de los insertos (rifles que chocan, golpes) detallando la lucha confieren, en este caso, un cierto estatismo al ritmo del montaje. Esta dinámica sólo se rompe hacia el final del segmento,

cuando se ordena la retirada de los franceses y entonces Griffith decide dar un tono verista a la escena con la utilización de planos generales de corte "documental" que deben pertenecer a una recreación filmada durante su estancia en Inglaterra o parte del material adquirido a operadores de guerra [figura 16]. La aparición de este tipo de imágenes lleva por primera vez a una indeterminación del espacio escenográfico que había trabajado anteriormente para comenzar a componer fragmentos de vistas alejadas o detalles descriptivos que recuerda la estrategia de los panoramas. En cualquier caso, algunos de los estilemas y soluciones empleados en *TBN* o *Intolerancia* volverán a aparecer. En uno de los enfrentamientos posteriores, por ejemplo, Griffith utiliza de nuevo el *travelling* acompañando una carga de los franceses semejante al del pequeño coronel en *TBN*.

Todavía más interesante resulta la segunda batalla, ya que la función focalizadora del personaje sobre el que se centra la acción ha sido sacrificada por Griffith en aras de una mayor intensidad melodramática. El protagonista, disfrazado de soldado alemán, ha logrado introducirse en el pueblo para encontrarse con su amada. Una vez descubierto, se atrinchera junto con ella en una habitación, mientras que en el exterior los perseguidores intentan echar la puerta abajo. Nos encontramos por lo tanto ante la típica estructura griffithiana que vinculará el rescate *in extremis* de la pareja con el éxito del ataque aliado. Aunque hay un cierto apoyo focalizador en un par de personajes secundarios



Figura 15:
Corazones del mundo (D.W. Griffith, 1918)



Figura 16:
Corazones del mundo (D.W. Griffith, 1918)

que guían nuestra mirada durante la batalla, la ausencia de la figura heroica del protagonista hace más complicada la construcción de la emoción del espectador (arrastrada por el suspense del rescate) e incluso su orientación por el espacio, al no disponer del centro esencial del modelo escenográfico. De este modo, la representación se desestructura, se hace mucho más fragmentaria e incluso arbitraria (la inesperada entrada de refuerzos norteamericanos en el momento decisivo para dar una dosis más de patriotismo), bordeando los límites del patrón asentado por Griffith en los años precedentes. Pero lo más significativo es que el recurso a las imágenes de tono “documental” se hace mucho más importante y establece un contrapunto muy marcado con las escenas de detalle [figuras 17 a 19]. Se construye, por lo tanto, un diálogo que, en general, parece poco integrado entre las imágenes de diferente naturaleza, que contrastan por su distinta intensidad dramática, su heterogénea organización e incluso por su desigual textura fotográfica.

El autor del modelo canónico de representación de la batalla en el cine de Hollywood será también quien se tope con sus límites, con una ofuscación debida quizá a la incomprensión del fenómeno histórico que estaba ocurriendo ante sus ojos. En el fondo, parece que Griffith nunca acabó de perder la idea de que la representación cinematográfica de la batalla podía caber en un cuadro gracias a la eficacia del patrón melodramático y de la figura heroica. Pero fue precisamente la progresiva disolución de este patrón narrativo melodramático por parte de otros cineastas más sensibles a las nuevas tendencias estilísticas lo que permitió recomponer el modelo escenográfico, desde estrategias renovadas, en el cine de los años 20. Uno de los aspectos más importantes para conseguirlo consistió en replantearse el eje sobre el que dependía la representación: los personajes protagonistas. Se trataba de dos cosas principalmente: en primer lugar, despojarlos de la caracterización melodramática convirtiendo a los personajes en transmisores de emociones más complejas. La intención era profundizar psicológicamente en el drama de la guerra, construir nuevas ideas más allá del heroísmo sin fisuras, el patriotismo incontestable o la nitidez en la distinción entre el bien y el mal. En segundo lugar, elaborar de manera sistemática la mirada del personaje dentro de la escena de la batalla, trabajar su punto de vista para recomponer un espacio en el que el espectador pasaba a emplazarse en unos procesos de identificación mucho más sofisticados.

4. Nuevas perspectivas: la escena imaginaria

Asentado definitivamente el modelo de continuidad de Hollywood por todo el mundo tras la Primera Guerra Mundial y establecido el patrón escenográfico como principal principio organizador¹⁷, el cine de los años 20 trata de encontrar nuevas vías estilísticas que, asu-



Figura 17:
Corazones del mundo (D.W. Griffith, 1918)



Figura 18:
Corazones del mundo (D.W. Griffith, 1918)

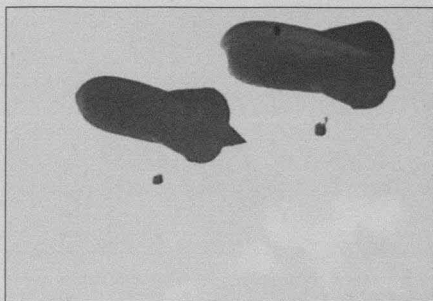


Figura 19:
Corazones del mundo (D.W. Griffith, 1918)

¹⁷ Ver Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market* (Londres, British Film Institute, 1986).



Figura 20:
Alas (William Wellman, 1927)

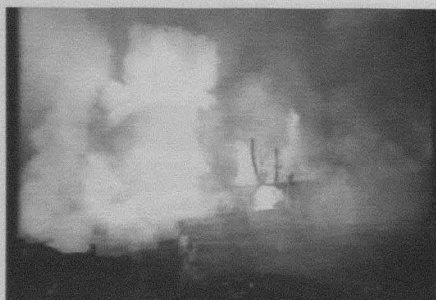


Figura 21:
El gran desfile (King Vidor, 1925)



Figura 22:
El gran desfile (King Vidor, 1925)



Figura 23:
El gran desfile (King Vidor, 1925)

miendo lo esencial del modelo, ofrezcan al mismo tiempo alternativas de variación y cambio constante¹⁸. Una de las soluciones será un replanteamiento de la percepción panorámica a través de visiones poco habituales. La película *Alas* (*Wings*, William Wellman, 1927) ofrece por primera vez de manera sistemática la perspectiva aérea. La mirada cenital y vertiginosa, sometida a la vez a la velocidad de los aeroplanos, será un modo de establecer un nuevo repertorio de imágenes espectaculares. Es particularmente interesante observar la aplicación de las estrategias del modelo escenográfico en el espacio aéreo. En cierto modo, volvemos de una manera bastante fiel al modelo canónico de *TBN*. El cielo es tratado como un espacio acotado en el que la disposición de los aviones y la orientación del movimiento sirven para ubicar al espectador. La ruptura de las líneas de perspectiva tradicionales por la visión cenital es recompuesta mediante el estatismo y la rigidez estructural de las tomas cercanas, basadas en un patrón constante de planos medios de los pilotos enfrentados en duelos singulares [figura 20]. Quizá la intensidad del nuevo ámbito visual explorado y la variedad de emociones espectaculares sean el motivo por el que Wellman asienta su relato en un modelo narrativo melodramático sin demasiados matices e incluso algo desfasado para la fecha. La historia de los dos amigos enamorados de la misma mujer y el tono un tanto deportivo con el que se trata la guerra no corresponden demasiado con la sensibilidad que se está empezando a desarrollar en el periodo y que intenta profundizar en la experiencia traumática para construir unos personajes con cierta densidad psicológica.

Otra solución más interesante es la empleada por King Vidor en *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925). La película se divide en dos partes casi de la misma duración, la primera dedicada a contextualizar la historia amorosa y la caracterización de los personajes de acuerdo con sus rasgos y su incorporación a la vida en el ejército. El entorno familiar y social se describe con minuciosidad y permitirá entender mejor las motivaciones de los personajes. La segunda parte del filme se centra en las escenas de batalla en las que, como en *Wings*, hay una serie de soluciones estilísticas que intentan plantear un nuevo tipo de visualidad. Una particularmente llamativa es la lucha nocturna, que ya había sido utilizada por Griffith en sus filmes anteriores. En el de Vidor, sirve para componer un espacio fragmentado en el que, a veces, da la impresión de que los destellos de luz construyen imágenes abstractas o expresionistas sobre la pantalla equiparables a las de algunas experimentaciones vanguardistas de aquellos años [figuras 21 a 23]. Para llegar a este delirio visual, encon-

¹⁸ Para este proceso de definición histórica del estilo formulado por Ernst Gombrich, véase David Bordwell, *On the History of Film Style* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997), pp. 154-157.

traremos de nuevo la circunstancia de que la escena no está focalizada y el espectador se encuentra muchas veces desorientado, ya que el personaje principal yace herido en un cráter mientras se produce la lucha.

Así como la exploración de nuevas soluciones visuales es un elemento que define el valor del filme, hay también un planteamiento de índole narrativa particularmente interesante. La primera prueba de fuego de los soldados americanos consiste en atravesar un bosque infestado de francotiradores enemigos. El montaje y el emplazamiento de la cámara se concentran en crear un efecto visual vinculado a una estructura de suspense: los soldados, desplegados en columnas, van cayendo uno a uno mientras avanzan [figuras 24 a 25]. Vidor hizo que, en algunas proyecciones, la caída de los soldados fuera subrayada por un golpe de tambor en la sala de cine. Incluso Kevin Brownlow afirma que el director rodó la escena con un metrónomo¹⁹. La dilación temporal y el suspense trabajan la emoción del espectador y aumentan la incertidumbre. En cierto modo, esta nueva sensibilidad intenta transmitir el peso psicológico que supone el combate e implícitamente transforma la figura heroica y sin fisuras del melodrama de los años 10 en un tipo de personaje más denso y menos heroico. Una actitud que, con toda probabilidad, tiene que ver con las experiencias de la guerra que comienzan a poblar la literatura, el cine, las memorias biográficas e incluso el discurso histórico desde finales de los años 20.



Figura 24:
El gran desfile (King Vidor, 1925)



Figura 25:
El gran desfile (King Vidor, 1925)

5. La mirada dinámica

El momento más importante de maduración y al mismo tiempo de experimentación sobre los límites del modelo escenográfico lo encontramos en la película bélica más influyente del cine de Hollywood de aquellos años: *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front* —AQWF—, Lewis Milestone, 1930). Todavía podemos encontrar en ella rasgos de la sensibilidad melodramática por el modo en el que se trabaja la transmisión de las emociones en los gestos de los actores. Sin embargo, como en *El gran desfile*, el programa narrativo va a construir sus motivaciones y su entorno de una manera más minuciosa y moderna²⁰. La función de este proceso no es otra que disolver la figura heroica del melodrama, humanizarla y convertirla en víctima, algo facilitado por el clima pacifista creado a través del éxito editorial de las experiencias de guerra de finales de los años 20. El soldado común sometido a tensiones insoportables y que demuestra sus contradicciones constantemente se convertirá así, a partir de este filme, en uno de los motivos narrativos más recurrentes del género²¹. Y aunque parezca en principio que son elementos dispares, pienso que esta figura más compleja permitirá, a su vez, ofrecer un amplio repertorio de variables en la puesta en escena y un nuevo tipo de composición del espacio.

¹⁹ Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*, p. 189.

²⁰ Sobre este tema, ver Alan Williams, "Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema" en Rick Altman (ed.), *Sound Theory, Sound Practice* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992), pp. 134-135.

²¹ Y quizá encontrará su plasmación más agresiva en el impresionante filme alemán del mismo año dirigido por G. W. Pabst, *Cuatro de infantería* (*Westfront*, 1918).



Figura 26:
Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)



Figura 27:
Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)



Figura 28:
Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)



Figura 29:
Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)

La batalla culminante de *AQWF* define un nuevo programa de representación en la que el marco escenográfico se compone ante la mirada del espectador de una manera tan novedosa como turbadora. La escena se sitúa en el primer tercio de la película. Entre las trincheras aparece el personaje protagonista, Paul Bäumer, junto a sus compañeros de pelotón. La cámara recorre en *travellings* repetitivos la disposición de los soldados, que aguardan el ataque enemigo apostados en sus trincheras. El tema esencial que plantea este fragmento es el de la mirada de los soldados, su incertidumbre en la espera del enfrentamiento [figura 26]. Precisamente, desde la mirada de los contendientes es desde donde se reunificará ese espacio escenográfico, porque ya no se trata sólo de la focalización en la figura heroica como eje de la representación, sino de algo mucho más complejo y al mismo tiempo efectivo. Me refiero a la articulación sistemática del punto de vista, es decir, que la recomposición de la escena se hace desde el recurso constante a la mirada de los personajes. Pero, además, hay un segundo hallazgo tan importante como éste en *AQWF*: el propio dispositivo cinematográfico formula identificaciones en la percepción que ubican al espectador en el escenario. Unido a esto, la disolución del paradigma heroico melodramático (junto con la exploración del espacio sonoro en la construcción de esa experiencia) permitirá una entrada novedosa del trasfondo terrible de toda batalla y que hasta ese momento aparecía cubierto por un barniz romántico y sublime: el horror y la muerte²². De este modo, al mismo tiempo que las continuas panorámicas y movimientos de cámara van a dinamizar el escenario de una manera novedosa permitiendo perspectivas generales, la construcción de las vistas cercanas responde a un sistema mucho más sofisticado en el que interviene la articulación del punto de vista, la reacción del personaje y la conciencia de ofrecerle al espectador una posición en el escenario que le arrastre a nuevas emociones.

Veamos algunos ejemplos. Justo antes de que se produzca el primer choque en la trinchera, un soldado francés intenta pasar por una de las alambradas. En ese momento estalla una bomba y su cuerpo desaparece, quedando sólo sus manos agarradas al alambre. El contraplano llevará esa imagen horrorosa a un punto de vista, el del protagonista, que interiorizará la experiencia [figuras 27 a 29]²³. Poco después, el ataque francés va a permitir uno de los paralelismos más desasosegantes de la historia del cine, que además configura una estructura de repetición. Se trata de la cámara cinematográfica asumiendo el

²² Para este asunto, véase Joëlle Beurrier, "Voir ou ne pas voir la mort?" en VV. AA., *Voir ne pas voir la guerre*, pp. 62-69.

²³ Antes de esta imagen, hay otra que sigue el mismo esquema de punto de vista/reacción en la que Paul ve saltar por los aires a dos soldados franceses que se han refugiado en un cráter.

“punto de vista” de una ametralladora disparando. Mientras una panorámica gira hacia la izquierda, los soldados que corren hacia la trinchera caen en cuanto entran en el encuadre [figuras 30 a 32]²⁴. También el espectador es emplazado sorpresivamente en la posición de los soldados que reciben el ataque enemigo [figura 33], así como en otras posiciones imprevisibles. Esta multiplicidad de perspectivas, a través de las que se pretende construir una visión dinámica de la batalla, constituye, por lo tanto, un patrón escenográfico guiado minuciosamente por la mirada y controlado por el montaje de continuidad que diseña los saltos de los planos generales a los de detalle. Por último, también hay algunos elementos estructurales que sirven para consolidar la unidad de la escena. En este caso, tras el ataque francés que supone la pérdida de varias posiciones, se produce un momento de pausa. El narrador nos presenta los rostros de Paul y sus compañeros de pelotón exhaustos como una cesura que marca el paso al desarrollo del contraataque alemán. El tratamiento será el mismo al visto anteriormente y una ametralladora francesa, con la que compartirá su posición la cámara, abatirá a los soldados alemanes al ritmo que entran en el encuadre [figuras 34 a 35].

De estas sofisticadas estrategias de puesta en escena descritas brevemente se deduce un programa distinto que marcará la evolución del cine bélico: el trabajo de una dimensión subjetiva de la experiencia a través de la articulación del punto de vista de los personajes y la exploración de soluciones técnicas que emplacen al espectador en la escena de batalla. Este sistema de representación renovará los planteamientos escenográficos mediante la disolución del paradigma melodramático recomponiendo un sistema espectacular más acorde con la sensibilidad narrativa moderna, con la experiencia de la guerra industrial y con las corrientes de pensamiento que rechazaban, precisamente, la glorificación de la guerra.

El cine de los años 20 centrado en la Primera Guerra Mundial es particularmente interesante porque toca temas cercanos a los espectadores del momento y, por lo tanto, desarrolla un papel social que, más allá de la propaganda, lleva implícitos procesos que van desde el duelo y la memoria a la construcción de una identidad nacional y que hacen de su recepción un problema para los historiadores de la cultura y de las mentalidades. A pesar del tantas veces referido pasaje

²⁴ Este plano innovador, que identifica la cámara con la ametralladora, se convertirá en un estilema de Lewis Milestone rastreable en otras de sus películas bélicas como *A Walk in the Sun* (1945), *Halls of Montezuma* (1951) o *Pork Chop Hill* (1959), aunque desprovisto de la función estructurante de *AQWF*. Sobre la gestación de esta idea y la reacción en el estudio cuando se planteó, véase Andrew Kelly, *All Quiet on the Western Front. The Story of a Film* (Londres, I. B. Tauris, 1998), pp. 94-95.



Figura 30:
Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)



Figura 31:
Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)



Figura 32:
Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)



Figura 33:
Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)



Figura 34:
Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)



Figura 35:
Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)

de Walter Benjamin²⁵ sobre el silencio que se impuso al final de la Gran Guerra por la imposibilidad de transmitir esa experiencia, la realidad es que infinidad de obras literarias y cinematográficas, así como una afloración masiva de testimonios a finales de los años 20, permiten observar un esfuerzo por construir una visión subjetiva del trauma vivido. Como afirma Shlomo Sand:

“Aunque hartas de la guerra, las diferentes culturas nacionales estaban obligadas a continuar con su apología para justificar el enorme coste en vidas humanas y reconfortar a las familias de las víctimas demostrándoles que sus allegados no habían muerto en vano. Dando de este modo una forma concreta y visual a los mitos nacionales, el cine puso su grano de arena a la hora de dar forma a los ritos de luto colectivo”²⁶.

Entrar en estos profundos procesos de cambio de mentalidad escapa a las intenciones de este artículo, pero no puedo dejar de mencionar que sólo a partir de ellos podemos entender también las transformaciones en el estilo del cinematográfico que sirvieron para superar el paradigma del melodrama. El rápido envejecimiento del modelo escenográfico planteado con éxito por Griffith alrededor de 1912 y casi desfasado en 1918, nos debe conducir a una doble reflexión. Por un lado, los

cineastas han de encontrar fórmulas novedosas que permitan variaciones sobre los patrones que se han consolidado como eficaces a la hora de resolver problemas de representación. Pero, por otro, los mecanismos que permiten entender los cambios de gusto del público y el por qué esas fórmulas funcionan o no se deben buscar en un marco más amplio que no puede dejar de lado la perspectiva de la historia cultural. En este sentido, el cine no es inmune a las transformaciones que también se producen en el campo de la literatura o de las artes durante esos años. Como en aquellas, la nueva guerra y su poder devastador sin precedentes modificaron profundamente la imaginación del público. En este contexto de cambio es donde podemos entender la idea de William Faulkner de que “América ha sido conquistada no por los soldados alemanes que murieron en las trincheras de Francia o Flandes, sino por los soldados alemanes que murieron en los libros alemanes”²⁷. Las visiones sublimes del sacrificio y el valor heroico del patrón melodramático parecían tan limitados para reproducir el espíritu de los tiempos como la visión rígidamente escenográfica de la pintura clásica. De este modo, el cine clásico de Hollywood supo adaptarse a los cambios de su tiempo mostrando nuevas soluciones para viejos problemas.

²⁵ En su acepción más conocida aparece en “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (Madrid, Taurus, 1991), pp. 111 y ss.

²⁶ Shlomo Sand, *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del cine* (Barcelona, Crítica, 2004), p. 86.

²⁷ Citado por Modris Eksteins, *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age* (Nueva York, Anchor Books, 1989), pp. 297-298.

ABSTRACT. The representation in cinema of battles requires solving problems of perception, of the organising functionality of look and narrative structure. In the beginning, Hollywood's classical cinema imposed scenographic codes linked to the development of continuity editing and melodrama patterns. This feature studies the pattern established by D. W. Griffith in his Biograph films and consolidated in his great subsequent projects. This pattern was revised and addressed to other goals since the mid 1930s. To observe this process of stylistic change, sequences from *Hearts of the World* (D. W. Griffith, 1918), *The Big Parade* (King Vidor, 1925) and *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone, 1930) are thoroughly analysed. 📖