

LIRIOS ROTOS (1919): GRIFFITH Y LA AUTOCONSCIENCIA EXPRESIVA EN LA EMERGENCIA DEL CLASICISMO

CARLOS GÓMEZ
ENRIQUE URBIZU

En 1921, un joven Jean Epstein alaba la película de David Wark Griffith *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919) en el mismo texto en el que afirma que «el cine es verdadero, una historia es mentira», y que «el cine asimila mal el armazón razonable del folletín» (Epstein, 2015: 37-38). Epstein, vinculado a las vanguardias artísticas, aboga por un cine basado en la fotogenia, la capacidad de provocar sensaciones en el espectador y sustentado antes en las situaciones que en la herencia estructural del relato literario. Leído el texto del teórico y director francés hoy en día, la calificación en el mismo del film de Griffith como «película verdadera» puede resultar paradójica, ya que la visión de Epstein se contrapondría a la que ha desplegado la historia del cine sobre el director norteamericano; visión que le sitúa como padre del relato cinematográfico y responsable del trasvase de las técnicas narrativas literarias a los códigos específicos del cinematógrafo —algo a lo que contribuyó el texto de otro cineasta, Sergei M. Eisenstein (1986), que estudió la relación entre las

«Nada de textos. La película verdadera soporta no llevarlos. *Lirios rotos* podría haberlo hecho»

JEAN EPSTEIN

novelas de Charles Dickens y las películas de Griffith—. Varias décadas después, Jacques Aumont volvía sobre este relato historiográfico de Griffith como inventor del «cine narrativo clásico» y del «cine de la transparencia», para desplazar el foco del dispositivo narrativo de sus películas a su trabajo de puesta en escena (Aumont, 1990: 348-349). Como indica el autor francés, no se trata de dudar de las contribuciones de Griffith al desarrollo del relato cinematográfico, sino de estudiar otro aspecto sorprendentemente ignorado. Porque es precisamente en el trabajo de puesta en escena del director donde encontramos toda una serie de rasgos que colisionan con las ideas de «invisibilidad» y «transparencia» asociadas al modelo narrativo clásico.

GRIFFITH Y EL CLASICISMO CINEMATográfico

Esta aparente contradicción que anidaría en la obra del director norteamericano comenzaría a esclare-

cerse a partir de la investigación de Tom Gunning sobre los cortometrajes que Griffith dirige para la Biograph¹ durante el periodo 1908-1909. Este estudio busca romper con las nociones teleológicas de la historia del cine, que la considerarían en tanto progreso lineal que desembocaría *inevitablemente* en el cine narrativo y en el modelo hegemónico que Noël Burch denominó Modo de Representación Institucional (MRI). Para ello, Gunning habla de un «cine de integración narrativa» que, frente al «cine de atracciones» representado por Georges Méliès — un cine no interesado en narrar historias, sino en ofrecer una serie de vistas fascinantes por su espectacularidad y poder ilusorio—, «subordinaría la forma fílmica al desarrollo de historias y personajes» (Gunning, 1994: 6). A nivel historiográfico, este «cine de integración narrativa» ofrece la ventaja de trazar una pasarela entre el Modo de Representación Primitivo (MRP) delimitado por Burch (1987: 193-204) y el Modo de Representación Institucional, dos modos que conviven y se superponen durante varios años y cuya excesiva compartimentación temporal ofrece múltiples contradicciones a la hora de abordar films concretos. Esas contradicciones no solo están presentes en la etapa de Griffith en la Biograph, sino que, como ha señalado Javier Marzal Felici, también pueden encontrarse en los largometrajes que dirige incluso más allá de 1917, fecha comúnmente barajada para el comienzo del cine clásico (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997). De este modo, el estilo de Griffith presentaría en las distintas etapas de su filmografía «numerosos elementos contradictorios que aproximan y alejan, simultáneamente, a este realizador del paradigma clásico» (Marzal Felici, 1998: 33), dando validez a la noción de integración narrativa para el conjunto de su obra. Las investigaciones de Marzal Felici, centradas primero en el periodo 1918-1921 (Marzal Felici, 1994) y extendidas después al conjunto de su filmografía (Marzal Felici, 1998), rompen también con la idea de que tras *Intolerancia* (Intolerance, D. W. Griffith, 1916) el cine de Griffith carece de relevancia, ya que los films realizados por el director

norteamericano a partir de 1918 presentan múltiples elementos de interés, aunque sean «muy desconocidos incluso entre historiadores y críticos» por considerarse que corresponden a su etapa de declive (Marzal Felici, 1998: 36).

LIRIOS ROTOS TIENE UN OBVIO Y SISTEMÁTICO COMPONENTE EXPERIMENTAL Y CONDENA GRAN PARTE DE LOS HALLAZGOS EXPRESIVOS QUE APARECÍAN DISPERSOS EN LA FILMOGRAFÍA ANTERIOR DE GRIFFITH

En este marco queremos situar nuestro análisis de *Lirios rotos*². A pesar del desconocimiento ya señalado sobre la filmografía posterior a *Intolerancia*, *Lirios rotos* ha sido valorada como una de las pocas obras maestras que Griffith dirigió con posterioridad. Jean Mitry, por ejemplo, señala que se trata de «la obra de poesía más verdadera que nos ha llegado de América desde las odas de Whitman» (Mitry, 1978: 483). La afirmación no carece de interés por calificar la película como «poesía», algo que también hace Paolo Cherchi Usai (2008: 314), quien añade que *Lirios rotos* practica la «experimentación modernista». A nuestro entender, *Lirios rotos* tiene un obvio y sistemático componente experimental y condensa gran parte de los hallazgos expresivos que aparecían dispersos en la filmografía anterior de Griffith. Estos hallazgos conciernen, fundamentalmente, a la organización de la puesta en escena y del encuadre, y de manera general abarcarían: la modificación del formato de la imagen y la adecuación de la geometría del encuadre al motivo representado; el empleo de composiciones descentradas y desequilibradas para establecer equivalencias entre el lugar que ocupan los personajes en el encuadre y el lugar que ocupan en el universo diegético; y divergencias en el uso de la iluminación y las propiedades fotográficas de los planos incluso dentro de una misma escena, en consonancia con el trata-

miento emocional de cada personaje. De este modo, si *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, D. W. Griffith, 1915) e *Intolerancia* representan la síntesis de todos los hallazgos narrativos anteriores —montaje paralelo y alternado, el motivo del «rescate en el último minuto» y la jerarquización de la escala de los planos—, *Lirios rotos* ocuparía un papel similar respecto al potencial expresivo de la imagen. Como ha señalado en otra parte Jacques Aumont, una convención formal históricamente determinada «se hace expresiva apenas supera lo estrictamente necesario para la representación realista, a su vez convencionalmente definida» (Aumont, 1997: 158). La forma reclamaría así la atención sobre sí misma y, añadimos, rebasaría el empleo de recursos estrictamente funcionales para la legibilidad del relato y su progresión sintagmática. Partiendo de esta noción de expresividad no es extraño, por tanto, que *Lirios rotos* concilie cierta unanimidad sobre sus cualidades poéticas. En suma, son estos recursos expresivos los que en *Lirios rotos* entran en discordancia con los parámetros estilísticos del cine clásico que el propio Griffith había contribuido a construir, ya que provocarían cierta «autonomía del encuadre» al privilegiar los elementos de la puesta en escena (Marzal Felici, 1998: 232). En las páginas que siguen se realizará un análisis textual de la puesta en escena y la puesta en cuadro de *Lirios rotos*, centrado en aquellos elementos —la configuración de los distintos espacios en los que transcurre la acción, el formato y la composición del encuadre y el tratamiento fotográfico de los planos— que, en su búsqueda de una mayor expresividad de la imagen, desbordan lo meramente funcional y contrastan con la normatividad clásica, situando el cine de Griffith en una posición fronteira entre distintos modos de representación.

LIRIOS ROTOS: CONSIDERACIONES GENERALES

Lirios rotos es un melodrama que tiende al esquematismo y cuyo argumento puede resumirse bre-

vemente. Cheng Huang (Richard Barthelmess) parte de su China natal con la misión de transmitir un mensaje de paz a los occidentales. Años después se encuentra en el distrito londinense de Limehouse y su propósito ha fracasado. Ahora es un inmigrante anónimo que regenta una tienda y se encuentra rodeado por una realidad sórdida. En Limehouse vive también Lucy (Lillian Gish), una chica abandonada por su madre y atrapada en su hogar con un padre violento, Battling Burrows (Donald Crisp). Tras un accidente doméstico, Lucy recibe una brutal paliza de su padre. Huye del hogar y cae inconsciente en la tienda de Cheng Huang, que siempre ha contemplado a la joven como el último atisbo de belleza de Limehouse. Cheng refugia a Lucy en una habitación que se encuentra en el piso superior de su tienda. Allí, Cheng construye un santuario para los dos y su relación adquiere cierto cariz trascendente. Mientras tanto, Burrows descubre que Lucy está en casa de Cheng. En ausencia de este, el padre destroza el lugar y arrastra a Lucy de vuelta a casa. Enfurecido por su relación con Cheng, Burrows golpea a Lucy hasta la muerte. Cheng llega demasiado tarde y asesina a Burrows de un disparo. Después, regresa con el cuerpo de Lucy a la habitación que habían compartido y se suicida.

La película es una adaptación libre del relato breve de Thomas Burke *The Chink and The Girl*³ (El amarillo y la chica), que abre el volumen *Limehouse Nights* (1917). En cuanto a la producción de la película, cabe destacar que es el primer largometraje de Griffith rodado íntegramente en estudio⁴. A nivel narrativo, el propio Griffith destacó en entrevistas que se trataba de una historia «temáticamente diferente» y que se concibió como un experimento en una línea más trágica (Slide, 2012: 111-112). El argumento muestra ya una notable diferencia respecto a su cine anterior: la negación tanto del «rescate en el último minuto» como del final feliz, ambos profundamente arraigados en la obra del director. En este sentido, la lectura más pertinente del film ha sido realizada por Paolo Cherchi Usai (2008), que

considera el nihilismo como el núcleo central de *Lirios rotos*; un nihilismo que niega el utopismo social que se detecta en otras obras de Griffith y que trastocaría muchos de sus temas y motivos habituales. No hay más que pensar en la inversión que el relato realiza sobre la configuración topológica de espacios que se fue articulando desde los cortometrajes de la Biograph (Brunetta, 1993); si lo habitual es que el hogar se presente como lugar sagrado y amparo de la familia como valor por excelencia —fruto de muchas de las críticas ideológicas al cine de Griffith—, en *Lirios rotos* el hogar es, por contra, el epicentro de un universo dominado por la violencia. En el relato no habrá, por tanto, la habitual amenaza exterior a determinados valores, sino un enemigo interior —el padre— que niega la posibilidad de orden alguno. De ahí que el *motivo del asedio*, de la amenaza externa al hogar que provoca la disrupción, sea sustituido por el *motivo del encierro*, que encontrará su máxima expresión cuando, en el clímax, Lucy se encierre en una alacena para evitar la violencia de su padre. Lejos de ser accesorias, todas estas cuestiones no parecen ajenas a la investigación expresiva que Griffith lleva a cabo en el film.

EL FORMATO VARIABLE Y LA MODIFICACIÓN DE LOS LÍMITES FÍSICOS DEL MARCO

Durante el periodo mudo es habitual que los cineastas y operadores modifiquen el formato de la imagen a través del uso de distintas máscaras, siendo la más habitual de ellas el iris. Esta tendencia a la modificación de los límites físicos del marco finalizaría en la década de los treinta, una vez que la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas estableciera el conocido como «formato académico», con una proporción fija de 1:1,33 (Bordwell y Thompson, 1995: 202). Griffith y el director de fotografía Billy Bitzer emplean con profusión estas máscaras a lo largo de su filmografía juntos. La máscara tenía una primera función, la de fijar en el encuadre el centro de atención, facilitando su

EN LIRIOS ROTOS LA IMAGEN ESTÁ ORGANIZADA METICULOSAMENTE Y MUESTRA UN DOMINIO TOTAL DE LA CAPACIDAD EXPRESIVA DE LAS FORMAS GEOMÉTRICAS

lectura al ocultar cualquier elemento accesorio. Sin embargo, el empleo de las distintas máscaras en *Lirios rotos* sobrepasa esta función para convertirse en una herramienta expresiva más. Hay varios planos que conviene analizar a este respecto. Una de las primeras modificaciones del formato tiene lugar durante las últimas enseñanzas que recibe Cheng Huang en un templo budista antes de partir hacia Occidente: en un plano americano del personaje, se emplea una máscara vertical en ambos lados del encuadre, modificando el formato rectangular para ofrecer una imagen rectangular-vertical (Imagen 1). Por contra, una vez que se encuentre en el Limehouse londinense varios años después, en el primer plano medio que introduzca de nuevo al personaje —ahora «un comerciante chino más», como indica un rótulo—, la máscara vertical habrá sido sustituida por una circular (Imagen 2). En ambos planos la operación va mucho más allá de favorecer la lectura por parte del espectador: de lo que se trata es de reforzar, mediante la modificación de los límites del marco y su geometría, el lenguaje gestual del personaje y las líneas de su figura. Los gestos denotan la transformación psicológica que ha sufrido Cheng en ese lapso indefinido de años elidido por un rótulo. Si el cuerpo erguido y la mirada hacia arriba eran acompañados por la máscara vertical, incidiendo así en la fortaleza e idealismo del personaje, el iris de la segunda imagen se ajusta al cuerpo ligeramente curvado, ofrecido al espectador en tres cuartos —rompiendo así la frontalidad habitual en el cine de Griffith— y recogido sobre sí mismo.

El propio estilo de la película es autoconsciente respecto a este uso de la máscara. Así queda patente en el hecho de que la máscara vertical se use



Imágenes de la 1 a la 4. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)

también en algunos de los planos que encuadran a Battling Burrows, pero nunca para el personaje de Lucy. En *Lirios rotos* la imagen está organizada meticulosamente y muestra un dominio total de la capacidad expresiva de las formas geométricas. La presentación visual de Lucy, que camina por los muelles de Limehouse antes de entrar en casa, denota su insignificancia y la indiferencia hacia ella del mundo que la rodea gracias a la oposición entre formas rectas y circulares. Lucy aparece encorvada en un paisaje marcado por postes de madera y la figura hierática de un marinero, cuya verticalidad contrasta con la ausencia de fortaleza de ella (Imagen 3). Posteriormente, Lucy se sienta

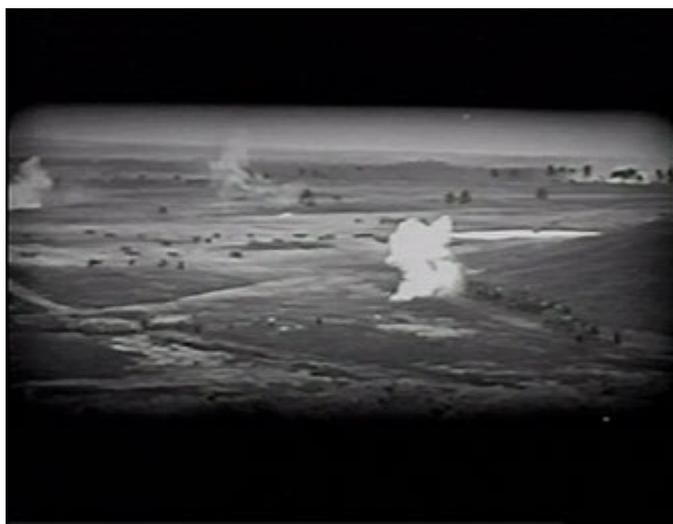
en el muelle antes de entrar en casa (Imagen 4). La figura femenina queda ubicada en un espacio estanco, atrapada entre dos líneas verticales que configuran un marco interno —sin necesidad de recurrir a una máscara, que sería inapropiada—, formado por el poste de madera de la izquierda y la esquina de la pared de la derecha. Por contra, en la parte central del encuadre, la postura recogida y frágil del personaje, la mano que sujeta la toquilla, se compone de líneas curvas perfiladas gracias al empleo del contraluz diagonal. Las líneas de la figura femenina encuentran su acompañamiento en las formas circulares de la cuerda en la que se sienta y los barriles que se encuentran tras ella en

segundo término. La composición se cierra de manera característica en el cine de Griffith, achatando el límite derecho del marco.

Nöel Burch habla de este achatamiento de las esquinas del cuadro y del efecto de «viñeta artística» que provoca a partir del relato que Billy Bitzer hace de su invención en su autobiografía. A la idea de Bitzer, tomada con ironía por Burch, de que el descubrimiento fue azaroso y de que su empleo se justificaba por conferir elegancia a la imagen, Burch sitúa su uso en una tendencia generalizada en el cine de la década de los diez por salir de la «platitud» de la imagen primitiva confiriendo a la imagen relieve, a la vez que rompe con la visibilidad de la superficie que acarrea la rectangularidad del cuadro (Burch, 1987: 186). Si esta disminución de la idea de superficie puede aplicarse sin contradicciones a otros films de Griffith, en *Lirios rotos* no da cuenta, sin embargo, de todas las posibilidades expresivas que el director americano encuentra en el empleo de las distintas máscaras. Un ejemplo claro al respecto: ya desde *Intolerancia*, en algunos encuadres se empleaba una máscara horizontal que, situada en los límites superior e inferior del marco, dotaba a ciertas imágenes de un formato protopanorámico. El empleo de esta máscara puede encontrarse también en una película como *Corazones del*

mundo (Hearths of the World, D. W. Griffith, 1918), donde la escala del gran plano general se usa en las escenas de batalla acompañada por la máscara horizontal (Imagen 5). La adecuación en estas escenas es indudable, no solo porque el resto de elementos compositivos del encuadre, como la presencia de la línea del horizonte, reclaman esta modificación de los límites del marco, sino también por la pronunciada tendencia a la espectacularización del cine de Griffith. Sin embargo, el uso de este formato en *Lirios rotos* propone una lectura muy distinta. La máscara horizontal se usa para una localización específica, una de las calles de Limehouse que comunica la casa de Lucy con la tienda de Cheng (Imagen 6). El espacio profílmico no justifica refuerzo alguno mediante el uso de la máscara horizontal; antes bien, la ausencia de cielo, horizonte y punto de fuga en la imagen, junto a la profusión de líneas verticales proporcionada por las edificaciones, lejos de disimular la superficie del cuadro la visibilizan, en un choque plástico con las líneas horizontales de la máscara. De este modo, la producción de sentido apunta hacia la claustrofobia del contexto en el que vive Lucy y a la imposición del espacio sobre los personajes. Algo que encontrará, como se verá más adelante, correspondencia con el espacio interior de la vivienda que la chica comparte con su padre.

Imagen 5. *Corazones del mundo* (D. W. Griffith, 1918). Imagen 6. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)



ESPACIO, ENCUADRE Y DESCENTRADO

Para David Bordwell, el principio compositivo fundamental del cine clásico es el centrado, hasta un punto tal que el descentramiento está prohibido: «Este centro determina la composición de los planos generales, los planos medios y los primeros planos, así como la agrupación de figuras. [...] La cinematografía clásica, por tanto, considera que la composición descentrada es tabú [...]» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 56). En relación con el centrado, encontramos en *Lirios rotos* los mayores desvíos respecto de la normatividad clásica. Lejos de suponer un desvío azaroso, el juego entre espacio, descentrado y desequilibrio de la composición se ejerce de manera sistemática en el film. Javier Marzal Felici (1998: 226-227) ya señala la presencia de encuadres descentrados en la filmografía de Griffith. Estas composiciones descentradas formarían parte, junto a otros recursos, de las estrategias destinadas a subrayar los momentos de mayor dramatismo del relato. Sin embargo, el resto de los ejemplos presentes en la filmografía del director norteamericano no nos parecen tan articulados y productivos en cuanto al sentido como los casos que siguen. A ello se suma que el descentramiento no es únicamente una estrategia que aparezca en aquellas escenas nucleares para el desarrollo del relato, sino que se emplea en las prolongadas exposiciones que describen a los personajes. Las estrategias seguidas en *Lirios rotos* obligan a acercarse a la operación de descentramiento desde una perspectiva no solo compositiva, sino también narrativa.

El primer ejemplo de descentrado tiene lugar durante la presentación de la vida de Cheng en el Limehouse. Tras verle en el exterior de su tienda, un rótulo reza: «Pedazos rotos de su vida en su nuevo hogar». El montaje procede, mediante una analepsis interna, a ofrecernos varias situaciones de la cotidianidad de Cheng en el Limehouse, mientras se vuelve recurrentemente a su plano medio para anclarlas. La primera vista es un plano

de conjunto frontal del local al que Cheng acude junto a otros inmigrantes a consumir opio (Imagen 7). En la composición, las figuras se estratifican en profundidad, constituyendo una multiplicidad de términos. El conjunto es prácticamente estático y la organización de la imagen tiende a cierto pictoricismo. Al enfrentarnos a este plano, el problema surge en la misma operación de lectura, porque, a pesar de la cuidada disposición de las figuras y del trabajo de iluminación, no sabemos con exactitud qué es lo que se ofrece a nuestra mirada ni dónde reside «lo que importa» en la escena. Ni reconocemos al personaje que, sentado en el suelo, ocupa el primer término del encuadre, ni a la mujer que reposa en un diván en el centro geométrico de la imagen, iluminada con mayor intensidad. Ninguna otra estrategia de puesta en escena, como la circulación de miradas en el interior del encuadre, sirve para ordenar la información que nos ofrece el plano; las miradas apuntan hacia direcciones diferentes, imposibilitando nuestra orientación ante el posible centro de atención que justifique la vista. En un primer visionado es casi impensable que el espectador perciba a Cheng —que en este punto guiaba la perspectiva narrativa—, que fuma una pipa cerca de la pared del fondo, ligeramente desplazado del eje vertical central. Este plano de conjunto invoca, a su modo, la noción de cuadro primitivo esbozada por Noël Burch y la necesidad de una lectura topológica, ya que la multiplicidad de signos solicita una revisión para la correcta comprensión de su contenido (Burch, 1987: 161-162). Aun así, la noción de cuadro primitivo resulta problemática; el conjunto aquí se presenta demasiado organizado, y Griffith domina el plano de conjunto desde hace años. En sus

**EN RELACIÓN CON EL CENTRADO,
ENCONTRAMOS EN LIRIOS ROTOS LOS
MAYORES DESVÍOS RESPECTO DE LA
NORMATIVIDAD CLÁSICA**

películas, a pesar de los excesos de figuración, se disponen cuidadosamente las acciones para que sean fácilmente legibles por el espectador. La respuesta al problema que plantea este plano se encuentra, sin embargo, en el rótulo que lo precede y comentamos con anterioridad: lo que se ofrece a nuestra vista son fragmentos rotos, un espacio de soledad y alienación compartida. La estrategia de significación nos devuelve al anonimato de Cheng, uno más entre los múltiples inmigrantes que recalcan en el distrito londinense. Este plano de conjunto se fragmenta posteriormente siguiendo la operación del montaje analítico. Cada plano ofrece a alguno de los personajes que languidecen en el espacio, en escalas que oscilan entre el plano americano y el plano medio. Cheng será individualizado en séptimo lugar como cierre de la serie. El montaje analítico, procedimiento ya dominado también por Griffith, ofrece aquí una peculiaridad: la imposibilidad de suturar, mediante las miradas de los figurantes, la fragmentación que realiza desde el plano de conjunto. Y ello porque aquí el valor expresivo está, precisamente, en la desunión de esos fragmentos, en su incomunicabilidad. La operación es un claro desvío respecto a las normas del clasicismo cinematográfico, ya que no solo implica la ausencia de centralidad y realce compositivo, sino que, tal y como explica Bordwell (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 14, 22), el personaje es el motor de la causalidad en la historia clásica, y es en tanto factor causal importante que debe verse con claridad, y esto es justo lo contrario del plano que nos ocupa, que, de nuevo, impone el contexto espacial al personaje y debilita su capacidad para guiar el relato. Conviene recuperar aquí el análisis de Jacques Aumont sobre los cortometrajes de Griffith. Aumont detecta en ellos un número reducido en exceso de localizaciones, una «clausura figurativa»

de la puesta en escena que resulta anti-naturalista y atenta contra la transparencia del relato clásico, al insistir también en alinear a los personajes en el encuadre siguiendo los dictados del decorado (Aumont, 1990: 350). Clausura que no es ajena al universo de *Lirios rotos* y que representa bien el abigarrado tugurio del opio, no por casualidad un espacio que no tiene contigüidad ni conexión con ningún otro.

Comprender las siguientes operaciones de descentramiento requiere detenerse en la configuración espacial de la casa de Lucy (Imagen 8). En un rasgo claramente primitivo, Griffith sigue trabajando con una concepción espacial deudora del teatro. La configuración del espacio que presenta *Lirios rotos* no es ajena al resto de su obra: la cámara se posiciona de manera frontal al decorado, a la altura de los ojos, de modo que ocupa una posición exterior similar a la que ocuparía un espectador teatral en la platea. Asimismo, los límites laterales del encuadre coinciden con los límites físicos del decorado, reforzando la equivalencia entre el espacio profílmico y la caja teatral. En el caso que nos ocupa, la puerta de entrada a la casa se sitúa en el margen derecho, mientras que en el izquierdo hay otra puerta, que da acceso a la alacena que jugará un papel fundamental en el clímax. La ilu-

Imagen 7. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)



minación se acoge a los principios de realismo y legibilidad habituales en la obra del director (Marzal Felici, 1998: 216), aunque hay matices, como la lámpara de gas que traza una diagonal y que justifica la iluminación del hogar, lugar al que está condenada Lucy. Más importante si cabe es señalar que, en *Lirios rotos*, esta legibilidad y visibilidad contribuyen a la claustrofobia que connota el conjunto de espacios que habita o transita Lucy: en un lugar donde todo es visible, no hay sitio a donde huir. Algo que queda patente en las coreografías en torno a la mesa que se ubica en primer término —casi a modo de eje gravitacional de los personajes— que Lucy y Burrows realizan cuando el

EL ESPACIO DE LA CASA, LEJOS DE SER NEUTRO, SE IMPONE SOBRE EL PERSONAJE FEMENINO Y DEFINE LAS POSICIONES QUE PUEDE OCUPAR EN EL MISMO

padre amenaza a la chica. El espacio de la casa, lejos de ser neutro, se impone sobre el personaje femenino y define las posiciones que puede ocupar en el mismo. Así, en la primera escena que tiene lugar en la casa, Burrows designa explícitamente mediante un gesto el lugar que le corresponde a Lucy en los fogones (Imagen 9). El primer término

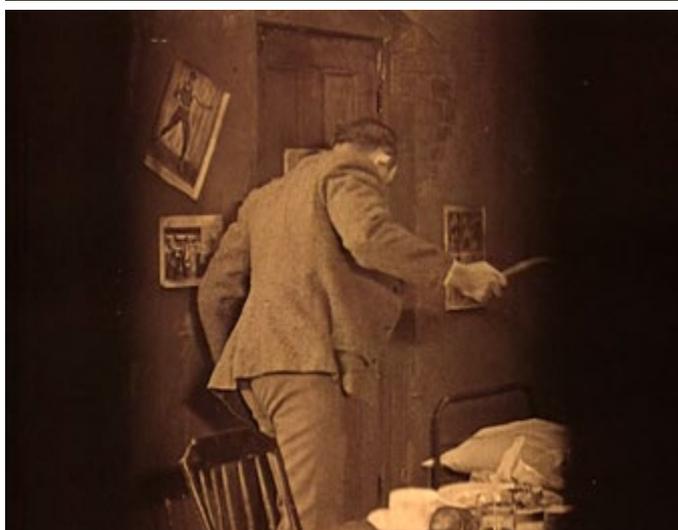
Imágenes de la 8 a la 11. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)



del encuadre está reservado para la mesa y Burrows, Lucy solo puede ocuparlo de pie para servir a su padre. Cuando Burrows se marche de la casa, Lucy podrá almorzar, pero no en el primer término, sino sentada en una silla al fondo del campo, junto a su cama (Imagen 10). El personaje no dispone de una habitación propia, y en el decorado su cama y la modesta cocina quedan alineadas en el mismo plano espacial. Si mientras come, Lucy ya se encuentra descentrada, en el siguiente plano de la joven en casa la operación será más pronunciada. Tras una elipsis, encontramos a Lucy mientras zurce un calcetín (Imagen 11). El encuadre es el más representativo de las dinámicas de descentramiento seguidas por Griffith: Lucy se sitúa en la parte inferior del encuadre, desplazada hacia la izquierda, mientras la composición deja un «aire» pronunciado por encima y a la derecha de ella. La composición, en relación con la figura, está totalmente desequilibrada y genera un efecto muy específico: el peso compositivo de la cocina y las baldas —el peso de lo doméstico— se cierne sobre Lucy. No hay equivalente para este trabajo sobre el encuadre en la filmografía anterior de Griffith. Gian Piero Brunetta sitúa como cumbre del periodo Biograph la famosa *Los mosqueteros de Pig Alley* (*The Musketeers of Pig Alley*, D. W. Griffith, 1912), que, entre sus características, atesoraría «la dislocación del centro de interés a posiciones periféricas» (Brunetta, 1993: 132). Pero hay una diferencia fundamental. Si en ese cortometraje todavía existe la equivalencia entre una habitación y un encuadre, en *Lirios rotos* el espacio se ha fragmentado e intervenido de manera activa a través del encuadre para ofrecer una descomposición que va más allá de la dislocación, ya que la cámara rompe la regla habitual de posicionarse a la altura de los ojos y la angulación está ligeramente picada.

El siguiente caso de descentramiento llega, esta vez sí, en uno de los momentos más dramáticos del film y apuntala toda la propuesta hecha

Imágenes de la 12 a la 15. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)



SE CONDENSA AQUÍ TODA UNA EQUIVALENCIA QUE EL RELATO HA IDO ARTICULANDO A TRAVÉS DE LAS DISTINTAS OPERACIONES DE DESCENTRAMIENTO; UNA EQUIVALENCIA POR LA QUE EL LUGAR QUE OCUPA EL PERSONAJE EN EL ENCUADRE ACTÚA COMO SIGNO DEL LUGAR QUE OCUPA EN EL MUNDO

hasta el momento. En la segunda escena doméstica entre Burrows y Lucy, esta derrama sin querer la comida sobre la mano de su padre. En represalia, Burrows golpea a Lucy con un látigo. La escena muestra en su plenitud toda la significación del espacio. Si en el plano *master* que cubre la acción queda patente el encierro que supone la igualdad entre límites del espacio y límites del encuadre (Imagen 12), durante la acción el espacio se fragmenta en planos medios del padre, y Lucy queda fuera de campo. Finalizada la brutal paliza, el montaje ofrece un encuadre con máscara vertical de Burrows en el que la figura se presenta de espaldas, contraviniendo el axioma por el que un personaje solo se muestra de ese modo si no es importante para la acción (Imagen 13). Aquí, sin embargo, la forzada posición del actor, que supone una quiebra del *raccord* de posición que hemos visto durante la paliza en el plano *master* y en los planos medios, no hace sino redundar en su brutalidad física y su imposición violenta en la escena. Burrows abandona la escena y, en una decisión sorprendente, en lugar de ofrecer un plano corto del personaje de la chica, el montaje regresa al plano *master*: Lucy se encuentra sola, apenas visible, en la esquina inferior izquierda del encuadre (Imagen 14). La decisión no resulta arcaizante, sino que revaloriza el empleo del plano de conjunto primitivo al poner en escena la desaparición y anulación del personaje femenino. Se condensa aquí toda una equivalencia que el relato

ha ido articulando a través de las distintas operaciones de descentramiento; una equivalencia por la que el lugar que ocupa el personaje en el encuadre actúa como signo del lugar que ocupa en el mundo. Idea que nos devuelve a la desolación y la sordidez del mundo en el que viven los personajes de *Lirios rotos*. El último caso que cabe citar de desequilibrio se presentará como síntoma de la locura a la que son arrojados los personajes. Así, una vez que Burrows devuelve a casa a Lucy tras el tiempo que ha pasado con Cheng, la chica se refugia en la alacena, cuya puerta apenas ha sido visible hasta ahora. Burrows comienza a derribar la puerta con un hacha. Aterrorizada, Lucy chilla mientras mira en todas las direcciones buscando una salida que no existe (Imagen 15). De nuevo, el exceso de «aire» en la parte superior desequilibra la composición, impregnando así a la imagen de la locura del momento. Lucy no encontrará salida porque ya se encuentra, simbólicamente, en un ataúd.

EL TRATAMIENTO FOTOGRÁFICO Y EMOCIONAL DE LA IMAGEN

Lirios rotos es conocida por sus innovaciones en el terreno de la fotografía, en particular por el empleo de lo que se ha denominado *soft focus*. El uso de esta técnica no solo es obra de Billy Bitzer, ya que en la película colaboró Hendrik Sartov, fotógrafo de Lillian Gish. Los planos cortos de Gish en la película quedan fuertemente difuminados a causa del uso de mallas de algodón negras sobre el objetivo. Además, Sartov trabajó con las primeras lentes de longitud focal larga, que eran pobres en definición (Salt, 2009: 142). Más allá del desarrollo de una nueva técnica, lo que importa es el tratamiento fotográfico que el film otorga a cada personaje, buscando una correspondencia con un tratamiento emocional de la imagen. Asimismo, este tratamiento es indisoluble de la fragmentación del espacio desde los planos *master* a través del montaje analítico, ya que provocará discontinuidades en el *raccord* de iluminación que no con-



Imágenes de la 16 a la 18. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)

viene abordar como errores, sino como opciones expresivas sistematizadas en el texto.

Esta diferencia en el tratamiento fotográfico de la imagen es patente desde la primera escena que tiene lugar en la casa de Lucy y su padre. Las escenas que suceden allí siguen un esquema de planificación similar y ampliamente reconocido: tras el plano *master* que recoge el comienzo de la acción, esta se fragmenta en planos medios de los dos personajes. La diferencia estriba, sin embargo, en que mientras que el plano correspondiente a Burrows respeta el realismo de la iluminación del plano *master* —en algunos casos incluso la intensifica—, sobre los planos de Lucy se emplean las técnicas ya detalladas. Las diferencias son constatables fácilmente (Imágenes 16 y 17) y encierran una operación que no solo dramatiza el empleo de la iluminación, sino que la dota de amplias connotaciones. De ese modo, en los planos/contraplanos entre Lucy y su padre, la interlocución no se produce solo entre las miradas, sino entre las propiedades de los dos planos: en los de Burrows, realismo, dureza, profundidad y nitidez; en los de Lucy, dramatización, suavidad y falta de profundidad —la luz de los fondos se apaga—. Las connotaciones van más allá de realzar la fragilidad y belleza de Lucy, ya que la ruptura del realismo en sus planos individuales favorece un sentimiento de no pertenencia al espacio que la enmarca, disociando su figura delicada de la aridez que presenta el decorado de la casa —frente a la contundencia con la

que Burrows se inscribe en el mismo—. El desplazamiento de Lucy respecto a su propio hogar que realiza la fotografía encuentra su máxima expresión en el momento en que, sacando de una losa del suelo los pocos objetos que le dejó su madre, Lucy relee una carta suya. En este plano, el fondo del decorado se oscurece por completo, empleando el contraluz para perfilar la silueta de Lucy y separarla del fondo (Imagen 18). La sustracción y abstracción del espacio en el que se encuentra Lucy comunica sus anhelos por otra realidad imposible en la que exista el cuidado materno.

EN LOS PLANOS/CONTRAPLANOS ENTRE LUCY Y SU PADRE, LA INTERLOCUCIÓN NO SE PRODUCE SOLO ENTRE LAS MIRADAS, SINO ENTRE LAS PROPIEDADES DE LOS DOS PLANOS

Si hasta aquí podemos leer un sentido en los recursos técnicos que sustraen el fondo de la imagen, no es el único, tal y como demuestra uno de los momentos más famosos de la película. Nos referimos a la escena en que Burrows encuentra a Lucy en la habitación de Cheng. En un plano americano que recoge a los dos personajes (Imagen 19), el padre amenaza a la chica. En este punto, se produce un plano subjetivo de Lucy, con la cámara posicionada en el eje de miradas que se traza



Imágenes de la 19 a la 22. *Lirios rotos* (D. W. Griffith, 1919)

entre ambos personajes (Imagen 20). Por montaje, el plano subjetivo se ancla en la mirada de Lucy, subrayada por una máscara (Imagen 21). De nuevo en el plano subjetivo de Lucy, Burrows se acerca a la cámara, mientras sus ojos están clavados en el objetivo (Imagen 22). El avance de Griffith es notable: no se trata solo de articular un plano subjetivo, sino de subrayar la subjetividad de la imagen más allá de la capacidad de la cámara para posicionarse en los ojos de un personaje. Se trata, en suma, de una imagen mental que deforma la realidad física que ese personaje percibe. Algo que queda patente por dos motivos: el fondo se sustrae por completo en el primer plano de Burrows, y su

amenaza se enmarca en una negrura que cambia su sentido anterior para desplegar toda su carga simbólica. Es un momento de puro terror y la violencia del gesto del padre fagocita el efímero refugio construido por Cheng. Pero también, y no es un detalle menor, una vez que el primer plano de Burrows finalice, el montaje regresa al plano americano de los dos personajes, en el que comprobamos que la distancia de Burrows respecto a Lucy no ha variado y, por tanto, el acercamiento no se ha producido. Si el momento consigue transmitir el terror de Lucy, no es solo por lo que tiene de avance, sino porque el efecto descansa, en gran parte, en el empleo de recursos que pueden calificarse

de primitivos. Así, el movimiento sobre el fondo negro merma la percepción tridimensional de la imagen, provocando un efecto cercano a la «enormidad» que Noël Burch señala a propósito del uso del primer plano en Méliès (Burch, 1987: 175). A su vez, la mirada a cámara, prohibida por el Modo de Representación Institucional, sigue siendo conflictiva a pesar de encontrar su justificación en el punto de vista de Lucy. Burch (1987: 251-253) ha analizado también la contradicción que esta mirada a cámara implica para la doble identificación que articula el cine clásico, de modo que la identificación narrativa, cuando se vehicula a través del plano subjetivo de un personaje, crearía un cortocircuito con la identificación primaria con el dispositivo. El motivo es que si la identificación primaria protege al espectador, volviéndolo invisible e invulnerable ante el universo diegético, un momento como el que analizamos en *Lirios rotos* rompería la impunidad del espectador, obligado a sufrir la misma violencia que Lucy.

CONCLUSIÓN

Más allá de su pertinencia dentro de la narrativa clásica, la escena que concluye nuestro análisis consigue retratar lo invisible y comunicar emociones abstractas de manera física. Al igual que sucedía con otros momentos del film, el avance que supone *Lirios rotos* para la obra de D. W. Griffith se apoya en la actualización de rasgos que pueden considerarse primitivos. Dichos rasgos quedan fuertemente connotados por el sentido global del film y ya no se ajustan únicamente a la lógica propia del Modo de Representación Primitivo, de tal modo que no pueden leerse como mera presencia arcaizante, sino como una reelaboración plenamente consciente de los mismos. La presencia de estos rasgos, junto a las operaciones de descentrado en los encuadres o las discontinuidades en el *raccord* de iluminación, no responden a una voluntad de transgredir el conjunto de normas y estrategias compartidas por el emergente cine clásico;

antes bien, se erigen como manifestación de la constante exploración llevada a cabo por Griffith de las posibilidades del lenguaje cinematográfico. Esta búsqueda recorre toda su filmografía y se produce desde la posición liminar que el director ocupa entre dos modos de representación que, con demasiada frecuencia, han querido compartimentarse en exceso, obviando el potencial expresivo de su convivencia. Si todavía hoy resulta pertinente regresar a la obra de Griffith no es por los límites que contribuyó a establecer, sino por todos los caminos que abrió para los cineastas del futuro. ■

NOTAS

- 1 La American Mutoscope and Biograph Company, conocida simplemente como Biograph, fue una de las productoras americanas más importantes en los orígenes del cine. Se constituyó en 1895 y mantuvo su actividad hasta 1916. Griffith se unió a la compañía como actor y escritor de argumentos en 1908, pero en junio de ese mismo año ya dirigió su primer cortometraje, *The Adventures of Dollie*. Griffith se convirtió en el director estrella de la Biograph, trabajando para ella hasta 1913.
- 2 Para el análisis hemos empleado la edición en DVD de la película de Kino Video, remasterizada digitalmente a partir de una copia en 35 mm.
- 3 Un recuento de los cambios que introduce Griffith sobre el texto original puede encontrarse en el análisis de Cherchi Usai (2008).
- 4 Otros aspectos de su producción, así como las peculiaridades de su exhibición, pueden consultarse en Marzal Felici (1994; 1998).

REFERENCIAS

- Aumont, J. (1990). Griffith: the Frame, the Figure. En T. Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (pp. 348-359). Londres: British Film Institute.
- (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Brunetta, G. P. (1993). *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Cherchi Usai, P. (2008). *David Wark Griffith*. Milán: Il Castoro.
- Eisenstein, S. M. (1986). *La forma del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- Epstein, J. (2015). *Buenos días, cine*. Barcelona: Intermedio.
- Gunning, T. (1994). *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Chicago: University of Illinois Press.
- Marzal Felici, J. (1994). *Estructuras de reconocimiento y de serialidad ritual: El modelo melodrama en los films de David Wark Griffith de 1918-1921*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València.
- (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.
- Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI.
- Salt, B. (2009). *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londres: Starword.
- Slide, A. (ed.) (2012). *D. W. Griffith: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

LIRIOS ROTOS (1919): GRIFFITH Y LA AUTOCONSCIENCIA EXPRESIVA EN LA EMERGENCIA DEL CLASICISMO

Resumen

A pesar del escaso interés que suelen despertar las películas que David Wark Griffith dirige tras *Intolerancia* (1916), en 1919, apenas inaugurado el llamado cine clásico, el cineasta norteamericano estrena *Lirios rotos*, un film que presenta un sistemático y autoconsciente componente experimental, que condensa, a la vez que amplifica, gran parte de los hallazgos expresivos que aparecían dispersos en su filmografía anterior. En este texto se realiza un análisis de distintos elementos de la puesta en escena de *Lirios rotos* que, en su búsqueda de una mayor expresividad de la imagen, desbordan lo meramente funcional y contrastan con la normatividad clásica, situando al cine de Griffith en una posición fronteriza entre distintos modos de representación.

Palabras clave

D. W. Griffith; *Lirios rotos*; puesta en escena; expresividad; cine clásico; Modo de Representación Primitivo.

Autores

Carlos Gómez (Benidorm, 1979) es doctor internacional en Comunicación Audiovisual, profesor del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN (Televisión-Cine: Memoria, Representación e Industria). Ha publicado el libro *Por una mirada ética. Conversaciones con Alicia Gómez Montano* (Cuadernos Tecmerin, 2012) y ha participado en varios libros colectivos y publicaciones académicas. Contacto: cagomez@hum.uc3m.es

Enrique Urbizu Jauregui (Bilbao, 1962) es director de cine y guionista. Licenciado en Ciencias de la Información por la Euskal Herriko Unibertsitatea, ha sido profesor de Puesta en escena en la Universidad Carlos III de Madrid y actualmente es coordinador de la especialidad de Dirección en la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Colabora, asimismo, con el Máster de Guion de la Universidad Pontificia de Salamanca (UPSA).

Referencia de este artículo

Gómez, C., Urbizu, E. (2019). *Lirios rotos* (1919): Griffith y la autoconsciencia expresiva en la emergencia del clasicismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 31-46.

BROKEN BLOSSOMS (1919): GRIFFITH AND CONSCIOUS EXPRESSIVENESS IN THE EARLY DAYS OF CLASSICISM

Abstract

The films D. W. Griffith made after *Intolerance* (1916) usually attract little interest. However, in 1919, when the so-called classical cinema era had just barely begun, the American filmmaker released *Broken Blossoms*, a film that is characterised by a systematic and deliberate experimental quality, which encapsulates and at the same time amplifies many of the expressive innovations that appear sporadically in his earlier films. This article offers an analysis of the different elements of the mise-en-scène in *Broken Blossoms*, which, in a quest for a greater expressiveness of the image, go far beyond a purely functional role and break with classical norms, thereby placing Griffith's work in frontier territory between two different modes of representation.

Key words

D. W. Griffith; *Broken Blossoms*; Mise-en-scène; Expressiveness; Classical Cinema; Primitive Mode of Representation.

Authors

Carlos Gómez holds an International PhD in Audiovisual Communication. He currently lectures in the Department of Journalism and Audiovisual Communication at Universidad Carlos III in Madrid and is also a member of the TECMERIN (Television-Cinema: Memory, Representation and Industry) Research Group. He is the author of the book *Por una mirada ética. Conversaciones con Alicia Gómez Montano* (Cuadernos Tecmerin, 2012) and has contributed to various anthologies and academic publications. Contact: cagomez@hum.uc3m.es

Enrique Urbizu Jauregui is a filmmaker and scriptwriter. He holds a degree in Information Sciences from Euskal Herriko Unibertsitatea, has lectured on mise-en-scène at Universidad Carlos III in Madrid, and currently coordinates the major in filmmaking at Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). He also participates in the master's program in scriptwriting at Universidad Pontificia de Salamanca (UPSA).

Article reference

Gómez, C., Urbizu, E. (2019). *Broken Blossoms* (1919): Griffith and Conscious Expressiveness in the Early Days of Classicism. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 31-46.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com