

uso expresivo del primer plano, el montaje paralelo (y el consiguiente «suspense»), movimientos de cámara...— no fueron invenciones suyas. La mayoría de estos recursos técnicos estaban ya presentes en los primitivos ingleses de la Escuela de Brighton o en el pionero americano Stuart Blackton. Pero el verdadero descubrimiento de Griffith fue la sistematización expresiva de todos estos elementos dispersos y a veces no valorizados por sus mismos artífices para llevarlos a la categoría de un lenguaje. Ahora, cuando todos estos elementos están incorporados a la percepción del espectador como algo habitual—incluso rutinario e «invisible»— parece difícil, sin un esfuerzo retrospectivo, pensar que alguna vez fueron audaces innovaciones, en un arte balbuciente y recién nacido.

Comienzos

David Llewelyn Wark Griffith nació en La Grange, Kentucky, el 22 de enero de 1878 y murió en Hollywood el 23 de julio de 1948. Actor teatral y luego de cine, dejaba atrás una frustrada ambición literaria. Escribió algunas historias para cineastas de la primera época, como Edwin Porter (el director del famoso *The Great Train Robbery*, 1903) antes de dirigir sus propios films, desde 1908. Ese año realizó 47 films y 138 el siguiente. Esta fecundidad no debe ocultar que en esos tiempos las películas eran breves, (de uno a cuatro rollos) y se rodaban en pocos días.

Cerca de 400 films realizó Griffith para la compañía Biograph, hasta que en 1913 la abandonó, cuando ésta se negó a producir películas más largas, a pesar de que el público ya aceptaba obras de cinco o seis rollos. La Biograph, en cambio, se negaba a distribuir su *Judith of Bethulia*, que tenía cuatro. Luego entró en la Mutual, (a la cual estaba asociado) lo mismo que a la productora Triangle, en la cual estuvo contratado junto a Thomas Ince y Mack Sennet. Con la Mutual dirigió varios films y en 1915 su célebre *El nacimiento de una Nación* (*The Birth of a Nation*), que tuvo un enorme éxito económico. En estos dos años, 1915 y 1916, fue director de producción en la Triangle y entonces, invirtiendo todas sus ganancias, produjo y dirigió *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), película colosal en todo sentido (material y artístico). Pero tanto la Mutual como la Triangle quebraron y Griffith vio desde entonces constreñida su independencia ante las deudas contraídas con los bancos; porque *Intolerance*, pese a su éxito, no pudo compensar su coste, tan desmesurado como el film mismo.

La personalidad del autor

La audacia innovadora de Griffith, al crear una narrativa cinematográfica cuyas leyes básicas aún subsisten, no debe ocultar que espiritual e ideológicamente era un hombre del siglo XIX. Y no sólo por haber nacido en 1878. Solía proclamar que era un caballero del Sur y que su padre había sido el coronel Jacob Griffith, héroe de la Guerra Civil—por supuesto en el bando Confederado— y ejemplo del carácter de Kentucky, No se sentía a gusto entre los «yankees» y prefería la cultura europea y las costumbres aristocráticas de sus padres, pese a la pobreza de su juventud. Como otras familias sudistas, Griffith había heredado el orgullo de una época y un modo de vida, pero también la pobreza consecuente a la derrota.

Edward Wagenknecht, que lo encuentra la noche del estreno de *Orphans of the Storm* (1922), narró su impresión ante el solitario egocentrismo de Griffith: «Te tomaba y de pronto te dejaba; uno no podía estar seguro de si te estaba escuchando o no. Como diría Henry James, tú estabas por entero con él, pero él no lo estaba del todo».

Griffith se casó dos veces, pero sus matrimonios no duraron; irónicamente, por su concepción y sus herencias era un admirador de la familia sólida y feliz. Sin embargo, vivió solo y casi siempre en hoteles. Otra de las peculiaridades de su formación victoriana fue su predilección por las heroínas adolescentes. Así, llevó a la fama a las hermanas Lillian y Dorothy Gish, a Mary Pickford, Blanche Sweet, Mae Marsh... Según testigos presenciales, solía ser alternativamente dulce y rudo con ellas, ejerciendo su poder. El historiador y documentalista Kevin Bronlow anota que una vez empleó seis horas en lograr que Carol Dempster llorara lágrimas verdaderas porque no le gustaban las lágrimas de glicerina. Quizás esa mezcla de sadismo y represión moral victoriana hizo que lograra en *Broken Blossoms* (*El lirio roto*, 1920) uno de los más memorables retratos de la crueldad. Como quizá se recuerde, es la historia de una tierna jovencita martirizada por un padre borracho y brutal. Un joven chino se enamora de ella (es un amor casto y apenas insinuado) y trata de protegerla, pero el padre, retornando después de haber perdido una pelea como boxeador, la mata en un acceso de furor. El chino lo mata a su vez y se suicida. Con esta suscita trama melodramática, Griffith consigue un climax de admirable sobriedad trágica, en un tratamiento intimista que se aproxima al futuro *Kammerspiel*.

Junto a su caballerosidad sudista y a su sensibilidad para expresar un combate entre la belleza y la fealdad, el bien y el mal, Griffith profesaba un declarado racismo, que se manifiesta sobre todo en *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una Nación*, 1915) que fue el primer gran largometraje americano y, por otra parte, un éxito memorable del cine. Dice Eric Rhode: «Desde el microcosmos de la familia, Griffith soñó proyectar el macrocosmos de los mundos, reales e imaginarios. Pero sería una equivocación tomar el título de *El nacimiento de una Nación* literalmente, como la celebración de algún acto de nacimiento familiar. Aún en su primera parte, —que cubre los acontecimientos que llevan a la Guerra Civil y la incluyen— su interés en mostrar cómo el conflicto, con toda su destrucción, desemboca en una fraternidad subyacente entre los antagonistas, es secundario ante su propósito esencial: el aislamiento y la virtual expulsión de las fuerzas extrañas que siente más hostiles hacia la familia. Desde los títulos iniciales, donde afirma que “traer los africanos a América fue sembrar la primera semilla de la desunión” hasta las secuencias finales, donde el Ku Klux Klan cabalga para salvar a algunos blancos sitiados, su deseo es mostrar al Negro como el mayor peligro para los valores que más aprecia».

Lo más inquietante de este racismo es que está asumido como un valor moral indiscutible, como la expresión de la defensa de la honestidad y la virtud. No lo justifica, pero sí lo explica un hecho conocido: Griffith, como muchos otros americanos nacido en el Big Sur, consideraba a sus antiguos esclavos como ingratos instrumentos de la malvada concupiscencia económica de los «yankees», que habían invadido y destruido su patria. Esto, aún hoy puede percibirlo cualquier viajero que pase por Louisiana o Tennessee, por ejemplo, a pesar del tiempo transcurrido y las medidas de integración paulatinas.

Hay una escena en el film que a la vez define el rechazo hacia el negro, por parte de Griffith, como la inconsciente admisión de su importancia. Es un cuadro idílico, donde se ve a dos enamorados en pleno cortejo, mientras al fondo se ve a los negros recolectando algodón. La escena no está construída por azar: se puede inferir que «toda la gracia idealizada de los amantes y la clase de civilización que representan, depende de la silenciosa industria de los negros».

Por otra parte, quizá lo más incómodo de esta visión racista y mesiánica es que sustenta una verdadera obra de arte cinematográfico. Pese a su historia rudimentaria y fanatizante, *The Birth of a Nation* poseía un auténtico aliento épico, que sobresalía en sus escenas exteriores, donde la alternativa de planos cortos y planos generales (a veces unidos por panorámicas) ya anticipaba un lenguaje expresivo más complejo y sutil que todo lo conocido hasta entonces. En cambio, muchas escenas de interiores todavía se resentían del estatismo y tosquedad del cine primitivo.

Con el enorme éxito de *The Birth of a Nation* Griffith pudo emprender su mayor aventura, la ciclópea *Intolerance* (1916), cuyo coste se calculó entonces en 2 millones de dólares. Si se piensa que en 1936 se calculó que su presupuesto se elevaría entonces a 20 millones, puede imaginarse su coste actual, seguramente superior a la de las más fantásticas elaboraciones de Spielberg. Su éxito de público fue relativo y la entrada de Estados Unidos en la primera Guerra Mundial contribuyó a un desastre económico para Griffith, que había financiado en gran parte su obra. Se sabe que tuvo que arrastrar deudas hasta su muerte y que perdió su independencia de director-productor, debiendo trabajar para otras compañías, hasta que en 1931 deja de dirigir.

Intolerancia y el montaje

Subtitulada *Love's Struggle through the Ages*, comprendía cuatro episodios que se desarrollaban primero sucesivamente y luego encadenándose entre sí por un constante entrecruzamiento. *Intolerancia* es todavía uno de los más audaces ejemplos de montaje alternado. Eran respectivamente una «Historia Moderna» (*The Mother and the Law*); «The Judean Story» (*The Nazarene*); «The Medioeval Story» y «The Fall of Babylon». Un «Epílogo», profetizaba un futuro Armagedón y la liberación de todos los hombres y mujeres a través de la bondad. Cada episodio estaba ligado en su alternancia por la imagen simbólica de Lillian Gish como la «Madre que mece la cuna». La unidad de inspiración estaba dada por la idea inicial: «la intolerancia combatiendo el amor y la caridad».

«Mis cuatro historias —decía Griffith— se alternarán; al comienzo sus ondas estarán separadas, lentas y calmas, pero poco a poco se aproximarán y se harán más grandes, cada vez más rápido, hasta que en el desenlace se mezclarán en un solo torrente de violenta emoción». El episodio contemporáneo, «La Madre y la Ley», se basaba en un caso judicial real. Tras una huelga severamente reprimida, el protagonista (Robert Harron) se traslada a la ciudad y se casa. Es acusado falsamente de asesinato y una hora antes de la ejecución, la verdadera autora del crimen confiesa. El salvamento del joven permite un emocionante uso del montaje paralelo. Este episodio había sido concebido y casi totalmente producido en 1914, a continuación del rodaje de *El nacimiento de*

una Nación, y proyectado como un largometraje independiente. El tema y su denuncia de los métodos empleados por ciertos industriales para reprimir huelgas mediante policías privados y armados que a veces llegaban a matar a los obreros, resulta bastante inusual después del contenido del film anterior. Los «Thugs», como son llamados en la historia, no son otros que los Pinkerton, que fueron condenados por la justicia por los hechos reales en que se basaba el film.

La historia de Judea trataba el conflicto entre Cristo, los fariseos y Roma; la «Historia Medieval» se ubica en 1572 y trata la persecución de Catalina de Medicis hacia los hugonotes y culmina con la Noche de San Bartolomé; «la Caída de Babilonia», narra la destrucción de Babilonia a manos de las tropas persas de Ciro, en el 539 a.C.

Como anotamos antes, el estilo de *Intolerancia* se basa sobre todo en el montaje paralelo de las acciones y la alternancia de los planos por corte (Cross-cutting), de modo que unifica los hechos que suceden en cuatro tiempos (cuatro épocas) y diez lugares diferentes. En la última parte del film, Griffith usa abundantemente el montaje rápido de esos cuatro tiempos, en un verdadero torrente de imágenes entrecruzadas que constituyen una verdadera obra maestra. Para la historia anecdótica (para el público de su tiempo también) impresionaron las espectaculares secuencias de la fiesta de Baltazar en Babilonia. Los decorados eran tan grandes —los más enormes de la historia del cine— que para fotografiarlos por entero Griffith tuvo que rodarlos desde un globo. Cuatro mil extras, caballos especialmente entrenados y elefantes, se utilizaron en estas escenas de masiva grandiosidad, precedente de tantos «colosos» hollywoodenses de inferiores perspectivas.

Aquello que perdura

Aparte de estas obras tan ambiciosas como costosas, hay que recordar que Griffith tiene un período anterior —el de sus películas breves, entre 1908 y 1913— en que sienta las bases de su técnica y su estilo. Antes de Griffith no existía lo que actualmente se llama un director. El operador era quien hacía la película y se limitaba, por lo general, a fotografiarlo todo, en un cuadro generalmente estático. Por eso, la fotografía solía ser excelente y las acciones divertidas e interesantes. Pero todo sucedía dentro de ese rectángulo, sin las conexiones expresivas y dinámicas que luego se exploraron a través de los diferentes ángulos y tamaños de la imagen, el movimiento de la cámara y el montaje, que rompían el espacio y el tiempo únicos.

Un ejemplo de la época puede dar idea del genio de Griffith, su sentido del lenguaje posible: en 1902 se rodó un film titulado *Bicycle Police (Policía en bicicleta)* que consistía en una persecución en ese vehículo y destinado, sobre todo, a mostrar la actividad de un cuerpo móvil de la policía neoyorquina relativamente nuevo entonces. Para ello se montó la cámara sobre un vehículo que seguía desde atrás a los perseguidos. «Aunque la cámara se movía —comenta el profesor William K. Everson¹ su posición se man-

¹ En una entrevista de Edward Goldberger, en el libro *Antología del cine norteamericano*, de Donald E. Staples. Marymar Ediciones, Buenos Aires 1976.