

Construyendo la pax americana

Lecciones de D. W. Griffith para el presente

Manuel de la Fuente

Recibido: 05.09.2015 – Aceptado: 12.10.2015

Titre / Title / Titolo

La construction de la Pax americana. Leçons de D. W. Griffith pour le temps présent

Building the Pax Americana. D. W. Griffith's Lessons for the Present Times

La costruzione della Pax Americana. Lezioni di D. W. Griffith per i tempi presenti

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Desde el inicio de su carrera, el cineasta D. W. Griffith optó por un cine que ayudó a sentar las bases narrativas e ideológicas de Hollywood. Ya en su etapa en la Biograph, sus películas fijaron unos estereotipos que siguen vigentes en la actualidad. La realización de *Intolerancia* culminó un proceso que ha tenido diversas derivaciones a lo largo de las décadas, desde la ridiculización de las estructuras de poder de Ernst Lubitsch hasta la denuncia de la explotación y los conflictos armados de Charles Chaplin o Herbert J. Biberman o el homenaje de los hermanos Paolo y Vittorio Taviani. Cien años después de su estreno, *Intolerancia* sigue dialogando con nuestro presente y marcando la pauta del cine *mainstream* con un esquema todavía hoy predominante: producciones de elevado presupuesto, mantenimiento del principio narrativo de causalidad y mensajes de confianza en la capacidad de mejora del ser humano.

Depuis le début de sa carrière, le cinéaste D. W. Griffith a opté pour une approche cinématographique qui a contribué à jeter les bases narratives et idéologiques hollywoodiennes. Déjà à l'époque où il travaillait pour la « Biograph », ses films établissent des stéréotypes qui existent encore aujourd'hui. La réalisation d'*Intolérance* aboutit à un processus qui a eu de nombreuses ramifications au fil des décennies, depuis Ernst Lubitsch tournant en ridicule les structures du pouvoir, jusqu'à la dénonciation de l'exploitation et des conflits armés par Charles Chaplin ou Herbert J. Biberman ou bien encore l'hommage des frères Paolo et Vittorio Taviani. Cent ans après sa création, *Intolérance* nous parle encore, donnant le ton du cinéma populaire (*mainstream*) par un schéma toujours en vigueur: des productions à gros budget, le maintien du principe narratif de causalité et des messages de confiance en notre capacité à devenir meilleur.

Since the beginning of his career, the filmmaker D. W. Griffith has chosen a film that helped laying the ideological and narrative bases of Hollywood. Already, in his time at the «Biograph», his films set stereotypes that still apply today. Achieving *Intolerance* leads to a process that has had many offshoots over the decades, from Ernst Lubitsch ridiculing the power structures until the denunciation of exploitation and armed conflict by Charles Chaplin or Herbert J. Biberman or yet the tribute of the brothers Paolo and Vittorio Taviani. One hundred years after its creation, *Intolerance* still speaks to us, setting the tone of mainstream cinema, with a scheme that remains: big-budget productions, maintaining the principle of causality and narrative messages of confidence in our ability to become better.

Fin dall'inizio della sua carriera, D. W. Griffith optò per un cinema che servisse a stabilire le basi narrative ed ideologiche di Hollywood. Già dai primi tempi alla Biograph, i suoi films fissarono stereotipi che continuano vigenti nell'attualità. La realizzazione di *Intolerance* culmina un processo che ha avuto diverse derivazioni nel corso del tempo, dalla ridicolizzazione delle strutture del potere nelle opere di Ernst Lubitsch fino alla denuncia dello sfruttamento e dei conflitti armati di Charles Chaplin o Herbert J. Biberman, oppure l'omaggio dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani. Cent'anni dopo la prima, *Intolerance* continua a parlarci ed a stabilire il modello del cinema mainstream con uno schema ancora vigente: produzioni a grande budget che mantengono il principio narrativo della casualità e veicolano messaggi di fiducia nella capacità di miglioramento dell'essere umano.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Intolerancia, D. W. Griffith, *The Voice of the Violin*, Ernst Lubitsch, *La mujer del faraón* (*Das Weib des Pharao*), Charles Chaplin, Paolo y Vittorio Taviani

Intolérance, D. W. Griffith, *The Voice of the Violin*, Ernst Lubitsch, *La femme du Pharaon* (*Das Weib des Pharao*), Charles Chaplin, Paolo et Vittorio Taviani

Intolerance, D. W. Griffith, *The Voice of the Violin*, Ernst Lubitsch, *The Loves of Pharaoh* (*Das Weib des Pharao*), Charles Chaplin, Paolo and Vittorio Taviani

Intolerance, D. W. Griffith, *The Voice of the Violin*, Ernst Lubitsch, *Theonis, la donna dei faraoni* (*Das Weib des Pharao*), Charles Chaplin, Paolo e Vittorio Taviani

Introducción

«Fue el maestro de todos nosotros». Con estas palabras de Charles Chaplin comienza el documental sobre Griffith dirigido en 1993 por Kevin Brownlow y David Gill y titulado *El padre del cine*. El narrador de la película es otro cineasta, Lindsay Anderson, que empieza su relato de forma no menos contundente: «Hasta la llegada de David Wark Griffith, que enseñó el camino, al cine no podía llamársele arte». La paternidad o maestría de Griffith constituye una de las máximas más recurrentes a la hora de acercarse a su obra aunque las cosas, vistas con detalle, tienen muchos más matices. En primer lugar, hay que recordar que Griffith y su operador Billy Bitzer no fueron los inventores de las técnicas que se atribuyeron (como el primer plano o el montaje paralelo) y que estaban ya en marcha en otros países en la primera década del siglo XX (Burch, 2006). En segundo lugar, esa paternidad o maestría se refieren fundamentalmente a un tipo de cine, el narrativo, que desde Griffith ha venido siendo el predominante. Hoy en día resulta inconcebible asistir a una sala comercial a ver una película de una tradición diferente. El éxito de las películas de Griffith estableció el canon que dejó arrinconada «la capacidad de articular sensaciones y de montar las imágenes a partir de tales sensaciones, y no de una apoyatura abiertamente argumental» (Talens, 2003: 271). Por último, no podemos tampoco obviar que esa visión de un cineasta todopoderoso como figura excepcional esconde un entramado industrial y un contexto político sin los cuales no se entiende la consolidación de unas fórmulas en detrimento de otras. A este respecto, Burch ya señaló en su momento que el desarrollo del cine como espectáculo de masas mundial no fue un fenómeno caído del cielo sino un proceso elaborado por una industria como condición *sine qua non* para su existencia, ya que ésta «se dio cuenta de inmediato de que para su desarrollo comercial era necesario la creación de un público de masas que incluyera los diversos estratos de la burguesía, menos frágil en términos económicos y con más tiempo libre que las clases trabajadoras inmigrantes» (Burch, 1979: 77-78).

Así pues, acercarnos al cine de Griffith cien años después de su *magnum opus* nos obliga a deslindarlo de esta óptica reduccionista para analizar el alcance ideológico de su vasta influencia en el cine y la cultura occidentales. Porque, en cuanto que uno de los padres fundadores de la industria contemporánea de entretenimiento, su vigencia cobra sentido por el triunfo del cine narrativo que no sólo explica un contexto sino que influye en el mismo. A lo largo de su trayectoria, Griffith estuvo convencido de que las películas, más que simples productos de evasión, tenían fines morales y educativos (Rogin, 1985: 185), esto es, podían intervenir en el mundo. La sombra de su legado se extiende hasta la actualidad en que el cine *mainstream* aparece dominado por un esquema ideológico dibujado en Griffith y que ayudó a conformar la supremacía de Hollywood. Este dominio responde a un proceso industrial y político (v. Wasko, 2007) que ha acabado por imponer una *pax americana* cultural cuyos rasgos se pueden rastrear en los films del padre y maestro del cine.

1. La creación del mito

El 18 de marzo de 1909, D. W. Griffith estrenó *The Voice of the Violin*, una película de 16 minutos de duración realizada para Biograph. En ella se narra la historia de un joven inmigrante, profesor de violín, que se enamora de una de sus alumnas, una muchacha de la alta sociedad neoyorquina. No obstante, el romance no se puede consumir debido a la frontal oposición del padre de la chica, un empresario millonario que se niega por la diferencia de clase existente. Desconsolado por esta circunstancia, el músico se introduce en un grupo terrorista anarquista animado por dos miembros que le prometen un futuro libre de barreras sociales. El joven acude a una reunión clandestina de la organización, en la que una docena de personas (entre las que se encuentra, por cierto, Mack Sennett como figurante) discute acaloradamente sobre la próxima acción que han de realizar. Todos los miembros de la célula anarquista reciben con alborozo al nuevo miembro y a continuación sortean quiénes van a ser los encargados de llevar a cabo un atentado con bomba contra un capitalista. El resultado



De izquierda a derecha y empezando por arriba, imágenes 1, 2, 3 y 4. *The Voice of the Violin* (D. W. Griffith, 1909)

es el esperado: el joven inmigrante tendrá que colocar el explosivo en nombre de la igualdad y la abolición de las diferencias de clase que se lee en los carteles colgados en las paredes del cuartel general terrorista (imagen 1).

El primer plano en exteriores de la película, que corresponde a la calle 12 Oeste de Nueva York y constituye la única localización fuera de estudio, nos enseña la llegada del empresario a su casa, coronada por una bandera grande norteamericana idéntica a la del edificio contiguo (imagen 2). Pese a que el conflicto se nos muestre planteado en primer término entre el empresario y el joven, la resolución de la trama llevará al arre-

pentimiento del músico en cuanto comprueba que el objetivo de su atentado es la casa de su amada y el capitalista al que ha de asesinar, el padre de la chica. Los antagonistas pasarán a ser los terroristas y el espectador reconstruirá lo que ha visto hasta el momento: los mensajes de igualdad social no son más que desvaríos de grupos insurgentes y la bandera deja de representar el sistema que se quiere demoler para constituirse en el espacio de acogida. Así, el padre severo que había aparecido ataviado con un ostentoso abrigo en casa del violinista (imagen 3) le dará el beneplácito a su futuro yerno con ropa de casa (imagen 4), evidente gesto de

confianza. La aspiración del inmigrante no es derrocar a los Estados Unidos sino formar parte de su sistema, del orden que siempre acaba restablecido en la obra de Griffith (Burch, 2006: 14).

Según ha señalado Gunning (1994: 47), con Griffith y sus coetáneos se inaugura el rol del director de cine moderno: ya no es principalmente el encargado de suministrarles a los actores las indicaciones interpretativas sino que asume las decisiones de producción y puesta en escena (responsabilidad hasta entonces del operador) para equipararse a la función del director teatral. Es decir, lo que expresa la película corresponde por completo a la autoría de quien firma como director, en este caso Griffith. La visión maniquea del conflicto político de *The Voice of the Violin* queda explicitada en el boletín de estreno de la compañía productora, que liquidaba con pocas palabras en la sinopsis la ideología del grupo terrorista: «[El joven músico] se ve imbuido de las doctrinas de Karl Marx, el impulsor de los principios comunistas del socialismo, el plan supuestamente utópico que propugna la cooperación universal» (Cherchi Usai, 1999: 49). Esta explicación simplista, como resulta obvio, supedita todos los matices históricos y políticos al ensalzamiento de unos valores concretos encarnados por la sociedad estadounidense.

Si esto ya está presente en los primeros cortos de Griffith, la construcción ideológica del cineasta será aún más patente en sus largometrajes, especialmente en uno de los más conflictivos, *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915). Budd Schulberg (2006: 67) resumió toda la controversia con una frase elocuente: «La película era una especie de esquizoide cultural, tan retrógrada política y racialmente como avanzada desde el punto de vista cinematográfico». Sin embargo, el punto de inflexión de la narración, lo que derivaba en el delirio racista que elevaba a la categoría de héroes al Ku Klux Klan no era tanto la fidelidad a los principios del Sur como la traición a la reconciliación auspiciada por Abraham Lincoln. En el film, es el asesinato del presidente, y no la derrota en la guerra de Secesión, lo que desencadena los acontecimientos expuestos en la pantalla y que tantos ríos de tinta han hecho correr desde su estreno. La primera parte acaba con la llegada de la noticia al Sur, con sus gentes apesadumbradas al leer el suceso en el periódico (imagen 5). La exclamación del intertítulo remarca el sentimiento del último plano de esta primera mitad: «Nuestro mejor amigo está muerto. ¡Qué será ahora de nosotros!»

La figura de Lincoln se convierte así en crucial. *El nacimiento de una nación* plantea una lectura histórica de los acontecimientos donde los radicales norteros son



Imágenes 5 (izquierda) y 6 (derecha). *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*) (D. W. Griffith, 1915)

instigadores o principales beneficiarios del magnicidio. De este modo, la película se propone entronizar al presidente como la figura fundamental del sistema, presentado con todos los rasgos positivos que debe ostentar tal cargo. Para empezar, la aceptación popular. A lo largo de todo el film, esta característica se representa cumplida con creces. El momento más explícito es el de la llegada de Lincoln al teatro Ford, donde será asesinado. En cuanto pisa el palco, los asistentes se ponen en pie y lo vitorean agitando los pañuelos. El país está en paz y todos veneran a su líder y a su país, ya que la simbiosis entre el presidente y la nación es absoluta: los espectadores dirigen sus aplausos a un palco donde están el mandatario y, de nuevo, la bandera (imagen 6).

Pero el segundo rasgo resulta más indicativo del sentido de la película. A su liderazgo fuerte (ha ganado una guerra) y carismático (despierta el fervor de sus ciudadanos), se le añade el carácter compasivo. Hay una secuencia muy significativa, la del indulto que concede Lincoln a un coronel confederado a instancias de su madre, que acude en persona a solicitárselo a su despacho. Aquí vemos especialmente la aportación de Griffith en la construcción del mito de Lincoln. Como hemos expuesto al principio, no se puede entender la historia del cine como hazañas individuales de cineastas todopoderosos sin

atender al contexto que suele eclipsar esta concepción. El uso del cine narrativo como herramienta de unificación social no resulta exclusiva de Griffith. Tenemos el ejemplo de varios cortometrajes, anteriores a *El nacimiento de una nación*, con una situación y fines similares. Nos fijaremos aquí en uno de ellos, *When Lincoln Paid*, dirigida en 1913 por Francis Ford (hermano mayor de John Ford), quien también interpreta al presidente. El film (perdido durante décadas y descubierto en 2006) nos muestra en una secuencia a la madre de un soldado de la Unión que ruega por el perdón de un soldado confederado en el despacho presidencial. La mujer se arrodilla implorando el indulto (imagen 7). Acto seguido, Lincoln consulta el caso con su asistente y le comunica a la mujer su perdón. En la secuencia de Griffith, por el contrario, la mujer se arrodilla cuando Lincoln está sentado ya en su escritorio firmando el indulto. Pese a que en *El nacimiento de una nación* es una mujer del bando contrario la que pide ayuda, el presidente tarda menos en atenderla, con lo que el gesto de la mujer ya no es de súplica sino de agradecimiento (imagen 8). El detalle es importante porque delata que si bien Griffith está participando de un proceso general en la escritura de la historia por parte del cine, le añade una dimensión más compasiva que refuerza el aura mítica de Lincoln.



Imagen 7. *When Lincoln Paid* (Francis Ford, 1913)



Imagen 8. *El nacimiento de una nación*

La elaboración de la historia que acomete *El nacimiento de una nación* gira en torno a esta presentación de Abraham Lincoln, obviando que su victoria electoral de 1860 supuso la separación del Sur y el pistoletazo de salida para la guerra civil. La victoria del Norte no certificó de inmediato la unión ya que, por mucho que se aboliera la esclavitud, prosiguió durante décadas el enfrentamiento por el modelo político. Hasta bien entrado el siglo XX, el Sur actuaba en gran medida como un territorio autónomo. Como ha señalado Hobsbawm (2012: 473), «[e]n cierto sentido el Sur logró su objetivo: los republicanos del Norte (que conservaron la presidencia la mayor parte del período que va de 1860 a 1932) no pudieron romper la solidez del Sur, que consecuentemente mantuvo una autonomía sustancial. Además, el Sur, mediante su voto en bloque, pudo ejercer una cierta influencia nacional». Por lo tanto, una película como *El nacimiento de una nación* suponía un gran acontecimiento al tiempo que una apuesta política refrendada por el propio presidente. En un momento en que el país estaba rehaciendo su propio relato para la completa integración de Norte y Sur, una película que mitificaba la figura de Lincoln y lo representaba como víctima de los radicales nortños resolvía el conflicto con la consecución de un relato unificador: lo importante, más que el problema racial, era que Norte y Sur se sintieran parte de un proyecto político común.

No resulta extraño, de este modo, que *El nacimiento de una nación* fuera una de las primeras películas proyectadas en la Casa Blanca. El presidente Woodrow Wilson había excusado su ausencia del estreno público por el luto de su mujer, fallecida meses atrás, en agosto de 1914, y las reacciones tras el pase privado formarían también parte de la leyenda. Según se ha ido repitiendo desde entonces, Wilson declaró al acabar la proyección que había visto un ejercicio de historia y que lo único malo del film es que lo narrado seguía de plena actualidad. Pese a que no hay pruebas de que Wilson pronunciara esas palabras (McEwan, 2015: 80-81), el apoyo que supuso la celebración de aquella velada con la presencia de Griffith dio carta de naturaleza a su obra. El éxito del relato instaurado por el cineasta contaría, casi cien años después, con una clara resonancia cuando en 2012 la Casa Blanca acogió otro pase de privado de una película sobre el mítico presidente. Cambiaban en esta ocasión los agentes: el presidente era Barack Obama, Steven Spielberg, el director y directamente *Lincoln*, el título de la cinta. Seguían intactos, eso sí, dos rasgos: la narración elogiosa de Abraham Lincoln a través de una puesta en escena mitificadora (como el plano de su lecho de muerte de la imagen 9) y la voluntad de evitar una fractura social ante la campaña difamatoria de la derecha contra la existencia de un presidente negro.



Imagen 9. *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012)

2. La representación del poder

El descomunal triunfo comercial de *El nacimiento de una nación* le facilitó a Griffith la llegada de capital para su siguiente película. De los más de cincuenta inversores con los que contaría, una tercera parte provenía de Wall Street, lo que corrobora el desarrollo de la industria que propició el cineasta (Wasko, 1978: 16). Además, al presentarse como realizador de éxito culminaba su interés en convertirse en el creador total, tras la campaña emprendida en Biograph donde, a partir de 1912, empezó a llamársele genio en la prensa (Armour, 1989: 65). Es así como se entiende, entre otras circunstancias, un proyecto de la magnitud de *Intolerancia* (*Intolerance*) no sólo en términos económicos sino también en ambiciones temáticas. Si con *El nacimiento de una nación* el interés estaba depositado en la fijación del relato oficial del país, su largometraje de 1916 tratará de inscribir la historia de Estados Unidos como superación de la historia de Occidente.

Los problemas que generó el estreno de *El nacimiento de una nación* (censuras, revueltas, altercados, etc.) motivaron a Griffith la elaboración de un relato denunciando la intolerancia a través de cuatro episodios históricos: la caída de Babilonia, la pasión y muerte de Jesucristo, la matanza de los hugonotes en Francia y una huelga de trabajadores de principios del siglo XX. Griffith creía que la polémica de *El nacimiento de una nación* se debía en gran parte a su referente original, la obra de teatro *The Clansman*, de Thomas F. Dixon Jr., que se basaba a su vez en su novela homónima. El cineasta decidió abandonar las adaptaciones teatrales (un camino que llevaba tiempo barajando, a tenor de lo que cuenta Merritt, 1981: 8) durante los años siguientes y empezando con *Intolerancia*, donde quería expresar su interés por los espectáculos de danza, habituales en el circuito teatral estadounidense desde 1912 (Mayer, 2009: 166-167) y que constituye la base del momento más espectacular del film, la secuencia del plano general que baja a ras del suelo para mostrar el esplendor de Babilonia (v. imagen en la página 87 de este dossier).

En todos los episodios de la película el poder aparece representado como una amenaza capaz de subvertir

en cualquier momento el progreso. Según van repitiendo sin cesar los intertítulos, son las actitudes intolerantes de los poderosos las que salpican los vaivenes de la historia con matanzas y asesinatos. El episodio babilónico expone las maquinaciones religiosas en Babilonia que conducen al ataque de los persas y el desmoronamiento de la ciudad. Los enfrentamientos religiosos también son los motores de los episodios de Jesucristo y los hugonotes. Es en el episodio contemporáneo donde se aprecian algunas diferencias. Inspirado por la matanza de huelguistas en Ludlow (Colorado) en 1914, se trata de la única sección que cuenta con un final feliz, ya que el protagonista se salva *in extremis* de ser ejecutado. Así, pese a que Griffith contempla, al igual que en *El nacimiento de una nación*, una sociedad dividida incapaz de superar esta desunión o de vislumbrar de manera factible un futuro mejor (Johns, 2009: 78), pese a que su acto de narrar parte de asumir la destrucción y el caos que imperan por todas partes (Kornhaber, 2014: 51), pese a todo ello sitúa la historia contemporánea de su país en la resolución de los conflictos de tiempos pretéritos. La figura simbólica es Abraham Lincoln, cuya sombra planea sobre *Intolerancia*. Volvamos a la secuencia del indulto en *El nacimiento de una nación*. Antes de recibir a la madre del coronel sentenciado a muerte, Griffith se detiene un momento en la rutina del presidente. Le vemos recibiendo a militares y departiendo con sus asistentes, con un cierto trasiego de personas que conforman el punto de fuga del plano. Lincoln está situado en su despacho a la izquierda y Griffith quiere que contemplemos su rutina, el trabajo que lleva a cabo con su personal en unos segundos que parecen intrascendentes. No obstante, esta aparente intrascendencia es fundamental para la construcción de la secuencia y para que entendamos los desvelos del presidente, que mantiene un rictus serio de preocupación con la mirada perdida, como si se nos quisiera transmitir la soledad de un hombre cargado con el peso de la responsabilidad y ajeno en cierta medida al ajeteo de fondo. La puesta en escena lo sitúa en frente del espectador, en primer término del plano, es decir, cercano a nosotros (imagen 10).



En la parte superior, imagen 10. *El nacimiento de una nación*.
En el centro y parte inferior, imágenes 11 y 12.
Intolerancia (Intolerance) (D. W. Griffith, 1916)

El contraste es esclarecedor si comparamos este plano con dos secuencias de *Intolerancia*. En la primera vemos a un magnate, el hermano de la Srta. Jenkins, una de las auspiciadoras del lobby que critica la película. El empresario accede a entregar fondos para acometer la campaña moral con lo que es el auténtico antagonista del episodio contemporáneo. Su despacho ocupa el centro de una estancia inmensa. Está solo, en el centro del plano y filmado a distancia para que seamos más conscientes de su aislamiento (imagen 11). Es un plano desolador, símbolo de la actitud sexual y espiritual de la cruzada de la Srta. Jenkins (Jesionowski, 2005: 68). La segunda secuencia pertenece al episodio de los hugonotes. La corte de Carlos IX también está filmada en algunos planos a lo lejos, con Catalina de Médici sentada en el centro y rodeada de cortesanos que apenas llenan la enorme dependencia palaciega (imagen 12). Se está pergeñando en ese momento el asesinato de los protestantes y Griffith vuelve al mostrar el poder opresor como un ente distante.

Conviene matizar, con todo, que el final feliz del episodio contemporáneo no implica un *happy end* del film. Estados Unidos puede encarnar la prosperidad pero Griffith lanza una advertencia: un último segmento apocalíptico, abstracto, que remite a los tiempos de guerra en que fue realizada la película y que viene a cuestionar, en última instancia, esa idea del progreso como una trayectoria lineal (Hansen, 1994: 171). La abstracción de la secuencia de cierre indica el cierto alejamiento del cine narrativo que el propio Griffith ayudó a instaurar, una prueba de la tensión en su filmografía entre lo espectacular y lo narrativo (Marzal, 1998: 142). Se trata de una clausura similar a la de *El nacimiento de una nación*, y en este punto *Intolerancia* se ubica como segunda parte de la película de 1915. La salvación de la horca cuando llega el indulto del gobernador le da un respiro al espectador y supone un avance con respecto a los episodios trágicos del pasado aunque no se pueda afirmar, ni mucho menos, que Griffith sea optimista con el posicionamiento ideológico que adopta en estos dos largometrajes, la prédica de una «solución muy idealista de apaciguamiento» (Leutrat, 1997: 251).

Son este tipo de tensiones las que caracterizan el cine de Griffith, las que han hecho que su obra genere determinadas controversias y también las que han permitido abrir varios frentes en su influjo sobre la historia cultural de las décadas posteriores. Porque, echando un vistazo rápido, en *Intolerancia* aparece retratado el Griffith social, en consonancia con algunos de sus primeros cortometrajes (como *The Song of the Shirt*, de 1908) y por contraposición al Griffith racista de *El nacimiento de una nación*. El cine de Hollywood actual ha resuelto la ecuación para demostrar que no se trata tanto de una contradicción como de la articulación de un discurso homogéneo: la preponderancia de una narrativa va relacionada con la imposición de un modo de vida, el *American way of life*, tanto da que esté encarnado en la pantalla por el Ku Klux Klan o los marines del ejército norteamericano. No obstante, hasta llegar a la solución de la incógnita, Hollywood exploraría otros caminos partiendo de esa representación del poder y de los conflictos de clase que se ven en *Intolerancia*.

Uno de los casos más tempranos y explícitos es el de Charlie Chaplin. En su autobiografía, Chaplin (2014: 245) matiza lo de «padre del cine» y ofrece una pista al respecto: «Aunque su obra era melodramática y a veces exagerada y absurda, las películas de Griffith tenían un toque original que las hacía dignas de ser vistas». Es decir,

lo que le interesaba a Chaplin era el uso del melodrama como mecanismo para la demostración de las desigualdades sociales. Eso estaba también en Griffith y Chaplin toma de él su puesta en escena. Un ejemplo lo tenemos en *Intolerancia*, donde asistimos en el episodio contemporáneo secuencias cotidianas en casas humildes, como el momento en que vemos a una joven (*The Dear One*) remendando la ropa de su padre (imagen 13). Chaplin reproduce la composición cuando se hace cargo del bebé en *El chico* (*The Kid*, 1921): se sitúa en el centro del plano para que la cámara capte las condiciones de la vivienda del vagabundo (imagen 14). La privacidad de ambos personajes transcurre en una única habitación, con la mesa, la cama al fondo y a la izquierda, el fogón con la tetera.

El ejemplo de Chaplin, de nuevo, no resulta aislado. El episodio contemporáneo de *Intolerancia* narra al principio una huelga obrera reprimida con violencia. Cuando realiza *El chico*, Chaplin está participando de una corriente de movilización política en el cine. En 1921, uno de los discípulos de Griffith, Guy Hedlund, filmó *The Contrast*, film adscrito al Labor Film Service, una compañía neoyorquina dedicada a la producción de películas independientes de izquierdas. En él se contaba la lucha de los mineros del carbón en Mingo County (West Virginia) y el título hacía referencia al «contraste» entre las condiciones de vida de los mineros y los propietarios,



A la izquierda, imagen 13. *Intolerancia*. A la derecha, imagen 14. *El chico* (*The Kid*) (Charles Chaplin, 1921)

reforzado por la técnica del montaje paralelo que Hedlund había aprendido con su maestro (Sbardellati, 2012: 15-16). La película estuvo sometida a censura para retrasar su exhibición y que se olvidasen los ecos de la huelga (Langman, 1998: 109). Otra película de 1921, *The New Disciple*, de Ollie Sellers, producida por Federation Film Corporation, propugnaba el valor de la comunidad para restaurar la economía norteamericana tras la Gran Guerra, un discurso llamativo entre la producción cinematográfica de la época, de raíz antiobrera (Booker, 1999: 17).

Según detectó en su momento Hurley (1960: 317), el cine de Chaplin también suponía una excepción en la década de 1920 por su mirada cercana a las clases humildes. En *El chico*, entre otras, los pobres aparecen como víctimas del poder, ofreciendo además un contraste muy acentuado con las clases altas en diferentes órdenes (narrativo, construcción de personajes, etc.) (Korte, 2010: 133). La llegada del cine sonoro paralizó la realización de películas por parte de grupos sindicales en Estados Unidos debido al encarecimiento de los costes de producción y distribución (Ross, 1991: 364), con lo que la obra de cineastas como Chaplin sirvió de nexo entre las manifestaciones que se habían producido en los años del cine mudo con la revitalización de la función social del cine después de la Segunda Guerra Mundial. A este respecto, no olvidemos que Chaplin siguió insistiendo en esta línea con la mostración de huelgas y cargas policiales en *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936) y el discurso pacifista del final de *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940). Por eso, no es de extrañar que la influencia de Griffith (a través de Chaplin) quede patente en algunos films que recuperan la perspectiva obrera en los años 50, como sucede con *La sal de la tierra* (*Salt of the Earth*, Herbert J. Biberman, 1953).

Como ya comentamos anteriormente (De la Fuente, 2012), *La sal de la tierra* constituye uno de los ejemplos paradigmáticos del cine de intervención política en Estados Unidos. El film fue producido de manera independiente, al margen de los estudios, a través de una cooperativa (Independent Productions Corporation) y con la participación de los auténticos mineros que realizaron a principios de la década la protesta que conforma la base

de la historia. El equipo artístico estaba formado por represaliados de la persecución maccarthista: Herbert J. Biberman, el director, había sido uno de los «diez de Hollywood», es decir, había estado en la primera lista negra que había dado inicio a la «caza de brujas». El productor, Paul Jarrico, y el guionista, Michael Wilson, también fueron tachados de comunistas, inscritos en listas negras y, por lo tanto, no podían trabajar en la industria del cine ni podían abandonar el país al confiscárseles el pasaporte. La película se rodó en el desierto de Nuevo México y, en cuanto llegó la noticia a las autoridades, el FBI intervino para detener la producción, deportando a la actriz mexicana Rosaura Revueltas a su país de origen. El realizador pudo concluir el trabajo rodando planos de recurso con una doble de Revueltas y la película fue incluida en listas negras, prohibiéndose su exhibición por todo el país.

La influencia de *Intolerancia* sobre *La sal de la tierra* plantea la vigencia de los códigos narrativos del cine narrativo emanados desde la industria pero que alcanzan también a las producciones surgidas en los márgenes de la misma. No sólo el texto fílmico consiste en la ficcionalización de unos enfrentamientos laborales reales (recordemos la génesis del episodio contemporáneo de *Intolerancia*) sino que incluso se puede rastrear un diálogo explícito con Griffith en algunos elementos clave del film. El argumento de la obra de Biberman gira en torno al desarrollo de una huelga de minería del zinc por las condiciones laborales. A la reivindicación inicial se le unen pronto otras reclamaciones en favor de la igualdad racial y sexual, de manera que se plantea como única solución la unión de los trabajadores sin distinción de su origen. En *La sal de la tierra* las mujeres adquieren un notable protagonismo, partiendo de la narración, a cargo de Esperanza Quintero, la esposa de uno de los mineros. Así, mientras en *Intolerancia* las mujeres se limitaban a observar en lontananza las protestas de sus maridos (imagen 15), en *La sal de la tierra* el mismo acto de observación va acompañado de la participación: incluso cuando se ponen a contemplar los piquetes, lo hacen portando pancartas de apoyo a la lucha (imágenes 16 y 17). No son únicamente mujeres preocupadas

por lo que les suceda a sus maridos (circunstancia que también deja muy clara la película) sino que además toman partido en la protesta: el próximo paso que darán será ponerse al frente de los piquetes cuando la reforma legislativa haga peligrar su continuidad.

La inclusión de *La sal de la tierra* en el catálogo de la Biblioteca del Congreso en 1992 supone el reconocimiento del valor histórico de la película al tiempo que el intento por convertirla en una pieza de museo de un tiempo pasado. Su resistencia indica que sigue abierto uno de los frentes expresivos que marcaba *Intolerancia* en la exposición de la violencia ejercida desde el poder para aplastar cualquier acto de protesta colectiva. Pero no sólo en el episodio contemporáneo del largometraje de Griffith se han establecido las coordenadas para el desarrollo del cine. O lo que es lo mismo: no sólo en la dimensión narrativa de Griffith se encuentran ecos políticos en el cine posterior. También se pueden vislumbrar en su otra vertiente en conflicto, la espectacular. Como veremos a continuación, el episodio babilónico plantea una serie de respuestas que nos llevan a las nuevas «intolerancias» del siglo XXI, es decir a las superproducciones recientes que siguen la estela de Griffith.

3. El homenaje y la puesta al día

A finales de 1921, Ernst Lubitsch viajó a Estados Unidos para dar a conocer su nueva película, *La mujer del faraón* (*Das Weib of the Pharao*), una superproducción ambientada en el antiguo Egipto con la que el cineasta alemán pretendía deslumbrar al público norteamericano. En aquel momento Lubitsch, que no llegaba a la treintena, era una estrella en su país, uno de los directores de referencia. Las cifras de producción que ofreció a la prensa en Nueva York consiguieron el calculado efecto de asombro: destacó el empleo de 112.000 extras, una cifra con la que batía las películas de Griffith. Durante su visita, Lubitsch declaró que trabajar en Estados Unidos era el sueño de todo artista europeo y aprovechó para asistir a los estrenos de *El chico* y de la última película de Griffith, *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*), entre otras (Drössler, 2009: 214).



En la parte superior, imagen 15. *Intolerancia*.
En el centro y parte inferior, imágenes 16 y 17.
La sal de la tierra (*Salt of the Earth*) (Herbert J. Biberman, 1953)

Lubitsch entendió que, aunque sus películas conservarían los rasgos estilísticos e interpretativos propios del cine alemán (Thompson, 2001: 394), la clave para triunfar en Estados Unidos radicaba en la grandilocuencia. *La mujer del faraón* era su película más ambiciosa, la que le requirió más tiempo de preparación, rodaje y montaje. Era su *Intolerancia* particular, el film con el que pretendía abrir nuevos horizontes. Además, como sucedía con Griffith, era una superproducción para presentar sus ideas en el mercado internacional. Si a Griffith le preocupaba la escritura de la historia y la representación del poder, Lubitsch estaba más interesado en su ridiculización. Lo muestra ya en la secuencia inicial: vemos a un grupo de cinco personas arrodilladas en el suelo. Están al fondo de una sala, separados de otra estancia por una cortina (imagen 18). A continuación, observamos que no se levantan del suelo sino que se arrastran en dirección a una persona que está sentada en un trono (imagen 19). Cuando llegan a él, para culminar su servidumbre, se tumban por completo, atentos al gesto que hace con la mano el subalterno del hombre del trono, situado a su derecha (imagen 20). Son los emisarios del rey de Etiopía quienes se arrastran así ante el faraón de Egipto.

La situación resulta ridícula por su exageración: no basta con una sencilla reverencia, ya que se tiene que mostrar la sumisión total ante quien ostenta el poder absoluto. El recurso a lo grotesco por parte de Lubitsch le permite, por un lado, apuntar a un ejercicio arbitrario del poder que provoca temor en quienes se aproximan al mandatario y, por otra parte, mofarse desde el principio del faraón y su boato para ir más allá de la obra de Griffith. El acto de desvelamiento de Lubitsch no se conforma con mostrar los abusos del poder a través de la representación de los conflictos. Su propuesta consiste en un juicio más explícito para reírse de los mecanismos de sometimiento cotidianos, del poder en sus principales manifestaciones, ya sea en las grandes decisiones políticas o en las relaciones de pareja y las distinciones de clase, como se hará muy evidente en sus películas norteamericanas posteriores. Es en esa arbitrariedad de los comportamientos e incluso de las situaciones (algo que



Imágenes 18, 19 y 20.
La mujer del faraón (*Das Weib des Pharaos*) (Ernst Lubitsch, 1922)

han detectado Binh & Viviani, 2015: 191) lo que le da sentido a *La mujer del faraón* como la *Intolerancia* de Lubitsch.

Sin embargo, la dimensión espectacular de Griffith ha dado pie sobre todo al homenaje en la medida en que esa dimensión expresaba a su vez la admiración a las grandes películas históricas italianas de principios del siglo XX. Este diálogo de *Intolerancia* con el pasado y el futuro está simbolizado con los decorados de la película y especialmente con el motivo de los elefantes, presente ya en *Cabiria* (imagen 21) y elemento central del argumento de *Good morning Babilonia* (imagen 22),

película de 1987 donde Paolo y Vittorio Taviani narran la historia de dos hermanos que emigran a Estados Unidos y acaban trabajando en la película de Griffith. El film, un encargo del productor y del que no acabaron demasiado contentos sus realizadores (Ehrenstein, 1994: 5) se sirve del diseño de los elefantes del episodio babilónico (imagen 23) para centrarse exclusivamente en el valor visual de la superproducción de 1916. Este proceso de banalización llegaría a su máxima expresión en 2001 con la construcción de un complejo comercial en Hollywood decorado con la puerta de *Intolerancia* en la plaza (imagen 24).



De izquierda a derecha y empezando por arriba: Imagen 21. *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). Imagen 22. *Good morning Babilonia* (Paolo & Vittorio Taviani, 1987). Imagen 23. *Intolerancia*. Imagen 24. Centro comercial Hollywood and Highland, tal y como aparece en *The Story of Film: An Odyssey* (Mark Cousins, 2011)

La presencia del decorado de *Intolerancia* dominando un centro de ocio y compras en Hollywood refleja la pervivencia del legado del film en la cultura contemporánea. Su desmesura en gastos de producción y su ambición como relato definitivo de la historia norteamericana encuentra un eco perfecto como reclamo de los templos capitalistas del siglo XXI. El cine actual también sigue conversando con Griffith y su interés por fascinar al espectador con superproducciones cada vez más caras. Es el caso de *Avatar*, el largometraje de James Cameron estrenado en 2009. Su presupuesto cercano a los 240 millones de dólares incluía el desarrollo de cámaras especiales de 3-D con el fin expreso de sumergir al público en una nueva experiencia visual (Collins, 2014: 110), para sentir lo mismo que el personaje protagonista del film cuando presencia por primera vez el paisaje imposible del planeta Pandora, las rocas flotantes cuya razón de ser no es más que deslumbrar de la misma forma que el plano general de Babilonia en *Intolerancia* (imagen 25).

En *Avatar*, Cameron nos presenta a un grupo de militares norteamericanos que viajan a Pandora, un planeta poblado por unos extraterrestres que ocupan una extensión de terreno que contiene, bajo la superficie, un

mineral muypreciado por la potencia estadounidense. La expedición de los militares, por lo tanto, se realiza para expulsar a la fuerza a los extraterrestres de su hogar. A medida que el protagonista del film vaya conociendo a los aborígenes de Pandora, irá tomando conciencia para acabar posicionándose a su lado y luchando contra el ejército estadounidense. Una estrategia discursiva, la del antiamericanismo, habitual en el cine *mainstream* contemporáneo porque, como señala Elsaesser (2011: 253), responde a la voluntad de llegar a todo tipo de mercados en todo el mundo, «un instrumento del arsenal de Hollywood para mantener su dominio mundial». Además, este supuesto antiamericanismo persigue la desmovilización política porque, siguiendo a Žižek (citado por Elsaesser, *id.*: 250), películas como *Avatar* crean una identificación simple con una lucha idealizada en un mundo de ciencia ficción para dar la espalda a los conflictos en el mundo real. Es el sostenimiento de la *pax americana* aunque sea a costa de crear una ilusión crítica desconectada de la realidad. Una artimaña, la de la fascinación visual que camufla una ideología específica de dominación, que muestra la victoria del Griffith de *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* en el cine contemporáneo.



Imagen 25. *Avatar* (James Cameron, 2009)

Conclusiones

El éxito de *Avatar* y del modelo hegemónico del cine mainstream en la actualidad refrenda la estrategia de Griffith en su oposición entre las dimensiones narrativa y espectacular. A medida que el cineasta fue creciendo en sus ambiciones narrativas, también se embarcó en la búsqueda de nuevos efectos de fascinación visual. Su atracción por los espectáculos de danza y su relativo abandono de la influencia teatral iban en esa línea de investigación de las posibilidades expresivas de la imagen cinematográfica, aunque nunca pudiera desprenderse de su aprendizaje narrativo, que era al fin y al cabo la base de su formación como artista. Las películas de Griffith escondían la trampa que ha seguido explotando el cine comercial, la de la asunción de un discurso ideológico supuestamente invisible que se permite el lujo de reescribir la historia (como el caso de Lincoln) o criticar las instancias del poder en la búsqueda de nuevos consensos y mercados. Clover (2010: 6) lo resumió perfectamente en su lectura de *Avatar*: «la parábola ecológica es banal, el mensaje político, una concesión al liberalismo (...), el tratamiento del pueblo indígena, paternalista, pero qué más dará, como nos recuerdan los críticos, si esto es Hollywood».

Es cierto, por otro lado, que la lección de Griffith escondía también una vía alternativa, al concluir *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* con sendas parábolas pacifistas. El cine también ha explorado esas vías, como hicieron Chaplin y Lubitsch, si bien los determinados procesos censores (como la «caza de brujas» de los años 40 y 50) recondujeron la situación prohibiendo la producción abiertamente conflictiva (ahí está el ejemplo de *La sal de la tierra*) y devolviendo las aguas a su cauce, esto es, poniendo en primer término el valor espectacular de la industria del entretenimiento para que la ideología sea un asunto que no se plantea sino que se asume sin más. Así, vista desde la perspectiva actual, *Intolerancia* y la obra de Griffith sirven, por una parte, para certificar la deriva de la industria de Hollywood en su consolidación del mercado mundial, pero también para dejar abiertas unas vías que pueden seguir acometiéndose como mecanismo de resistencia a esta *pax americana* cultural.

Bibliografía

- ARMOUR, Robert A. (1989), «Biograph and the Invention of Movie Reviews and Screenwriting», *Studies in Popular Culture*, 12 (2), pp. 61-69.
- BINH, N. T. & VIVIANI, Christian (2015) [1991], *El cine de Lubitsch*, tr. Karin Wascher Ausina, Madrid: T&B.
- BOOKER, M. Keith (1999), *Film and the American Left. A Research Guide*, Westport, CT: Greenwood.
- BURCH, Noël (1979), «Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response», *October*, 11, pp. 77-96.
- (2006) [1991], *El tragaluz del infinito*, tr. Francisco Llinás, Madrid: Cátedra.
- CHAPLIN, Charles (2014) [1964], *Autobiografía*, tr. Julio Gómez de la Serna, Barcelona: Lumen.
- CHERCHI USAI, Paolo (1999), *The Griffith Project. Volume 2. Films Produced in January-June 1909*, London: BFI.
- CLOVER, Joshua (2010), «The Struggle for Space», *Film Quarterly*, 63 (3), pp. 6-7.
- COLLINS, Marsha S. (2014), «Echoing Romance: James Cameron's *Avatar* as Ecoromance», *Mosaic*, 47 (2), pp. 103-119.
- DE LA FUENTE, Manuel (2012), «Cine y modelos sociales en crisis. El cuestionamiento del *American way of life* en la pantalla», Asier Aranzubía et al., *Composiciones de lugar. Ensayos in honorem Santos Zunzunegui en su 65 aniversario*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 247-263.
- DRÖSSLER, Stefan (2009), «Ernst Lubitsch and EFA», *Film History*, 21 (3), pp. 208-228.
- EHRENSTEIN, David (1994), «Your Own Reality. An Interview with Paolo and Vittorio Taviani», *Film Quarterly*, 47 (4), pp. 2-6.
- ELSAESSER, Thomas (2011), «James Cameron's *Avatar*: Access for All», *New Review of Film and Television Studies*, 9 (3), pp. 247-264.
- GUNNING, Tom (1994), *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- HANSEN, Miriam (1994), *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

- HOBBSAWM, Eric (2012), *La era de la Revolución (1789-1848)/La era del Capital (1848-1875)/La era del Imperio (1875-1914)*, Barcelona: Crítica.
- HURLEY, Neil (1960), «The Social Philosophy of Charlie Chaplin», *Studies. An Irish Quarterly Review*, 49 (195), pp. 313-320.
- JESIONOWSKI, Joyce (2005), «Intolerance. Performance and Characterization», Paolo Cherchi Usai (ed.), *The Griffith Project. Volume 9. Films Produced in 19016-18*, London: BFI, pp. 62-75.
- JOHNS, Timothy (2009), «Birth of a Medium: Dickens, Griffith, and the Advent of Sentimental Cinema», *Victorian Studies*, 52 (1), pp. 76-85.
- KORNHABER, Donna (2014), *Charlie Chaplin, Director*, Evanston: Northwestern University Press.
- KORTE, Barbara (2010), «New World Poor through an Old World Lens: Charlie Chaplin's Engagement with Poverty», *Amerikastudien/American Studies*, 55 (1), pp. 123-141.
- LANGMAN, Larry (1998), *American Film Cycles. The Silent Era*, Westport, CT: Greenwood.
- LEUTRAT, Jean-Louis (1997), «El cine bélico», Jenaro Talens & Santos Zunzunegui (coord.), *Historia general del cine. Volumen IV. América (1915-1928)*, Madrid, Cátedra, pp. 249-264.
- MARZAL, Javier (1998), *David Wark Griffith*, Madrid: Cátedra.
- MAYER, David (2009), *Stagestruck Filmmaker. D. W. Griffith and the American Theatre*, Iowa City: University of Iowa Press.
- MC EWAN, Paul (2015), *The Birth of a Nation*, London: BFI.
- MERRITT, Russell (1981), «Rescued from a Perilous Nest. D. W. Griffith's Escape from Theatre into Film», *Cinema Journal*, 21 (1), pp. 2-30.
- ROGIN, Michael (1985), «“The Sword Became a Flashing Vision”. D. W. Griffith's *The Birth of a Nation*», *Representations*, 9, pp. 150-195.
- ROSS, Steven J. (1991), «Struggles for the Screen: Workers, Radicals, and the Political Uses of Silent Film», *The American Historical Review*, 96 (2), pp. 333-367.
- SBARDELLATI, John (2012), *J. Edgar Hoover Goes to the Movies. The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- SCHULBERG, Budd (2006), *De cine. Memorias de un príncipe de Hollywood*, tr. J. Martín Lloret, Barcelona: Acanthilado.
- TALENS, Jenaro (2003), «Poesía y cine (mesa redonda)», *Actas del congreso Literatura y cine*, Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, pp. 253-281.
- THOMPSON, Kristin (2001), «Lubitsch, Acting and the Silent Romantic Comedy», *Film History*, 13 (4), pp. 390-408.
- WASKO, Janet (1978), «D. W. Griffith and the Banks. A Case Study in Film Financing», *Journal of the University Film Association*, 30 (1), pp. 15-20.
- (2007), «Por que Hollywood é global?», Alessandra Meleiro (org.), *Cinema no mundo. Indústria, política e mercado. Volume IV. Estados Unidos*, São Paulo: Escrituras Editora, pp. 29-50.