

Breve guía para ver *Intolerancia* (a beneficio de quien ya la haya visto por primera vez)*

Paolo Cherchi Usai

Recibido: 13.06.2015 – Aceptado: 01.09.2015

Titre / Title / Titolo

Un bref guide pour voir *Intolérance* (au bénéfice de qui l'a déjà vu pour la première fois)

A Brief Guide to *Intolerance* (for the Benefit of Those Who Have Already Seen It for the First Time)

Breve guida alla visione di *Intolerance* (a beneficio di chi lo ha visto per la prima volta)

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

El estreno de *Intolerancia* en el Liberty Theatre de Nueva York el 5 de septiembre de 1916 dejó desconcertados a los críticos y espectadores de la época. A lo largo de tres horas de metraje, habían presenciado cuatro historias ambientadas en siglos diferentes y enlazadas por un eje temático, la idea de la intolerancia a través del tiempo. Los episodios correspondientes a la caída de Babilonia, la pasión y muerte de Jesucristo, la matanza de los hugonotes en la Francia del siglo XVI y una huelga de trabajadores a principios del siglo XX estaban articulados por la presencia recurrente de Lillian Gish que mecía la cuna del tiempo ante la mirada de las tres Parcas. El director D. W. Griffith había realizado un film especialmente ambicioso que recogía diversas tradiciones artísticas, desarrollaba la técnica del montaje paralelo y expresaba su conflicto ideológico entre tradición y anticapitalismo. El estreno de la película lo consolida como «autor» y certifica su creencia de que el cine puede ser un instrumento para el cambio social.

La première du film *Intolérance* au Liberty Theatre à New York, le 5 septembre 1916 a laissé les critiques et les spectateurs perplexes. Pendant plus de trois heures, le long métrage les avait plongés dans quatre histoires différentes, se passant à des époques distinctes mais à la thématique centrale identique. L'image récurrente de Lillian Gish, voyageant dans le temps, avait en outre permis de lier entre eux les épisodes de la chute de Babilone, la passion et la mort du Christ, le massacre des Huguenots en France, au XVIe siècle, et une grève d'ouvriers au début du XXe siècle. Avec ce film, le réalisateur D. W. Griffith venait de réaliser une œuvre particulièrement ambitieuse, à la croisée de plusieurs traditions artistiques mais aussi à la pointe de l'évolution technique grâce à la mise au point du montage parallèle. En outre ce film illustre bien le conflit idéologique qui sépare tradition et lutte anticapitaliste. La première du film permit sa consécration en tant qu'« auteur » et renforce sa conviction que le cinéma pouvait être l'instrument du changement social.

The premiere of *Intolerance* at the Liberty Theatre in New York on September 5th, 1916 astonished critics and audience alike. During over three hours of screening, they had witnessed four stories set in different centuries but linked by a common theme. The episodes depicted the fall of Babylon, the Passion and Death of Jesus Christ, the massacre of the Huguenots in France in the 16th century and a workers strike in the early 20th century, and they all were linked by the recurring image of Lillian Gish rocking the cradle of time before the eyes of the three Fates. Director D. W. Griffith had made an ambitious film that connected various artistic traditions, developed the crosscut technique and expressed the ideological conflict between tradition and anti-capitalism. The film consolidated him as an «author» and confirmed his beliefs about film as a possible tool for social change.

La prima di *Intolerance* nel Liberty Theatre di New York il 5 settembre 1916 lasciò sconcertati critici e spettatori. Durante le tre ore di proiezione, gli spettatori avevano presenziato a quattro storie ambientate in secoli diversi e collegate da un asse tematico. Gli episodi corrispondenti alla caduta di Babilonia, la passione e morte di Gesù Cristo, la strage degli Ugonotti nella Francia del XVI secolo ed uno sciopero dei lavoratori agli inizi del XX secolo venivano articolati dalla presenza ricorrente di Lillian Gish che dondolava la culla del tempo davanti allo sguardo delle tre Parche. Il regista D. W. Griffith aveva realizzato un film ambizioso che raccoglieva diverse tradizioni artistiche, sviluppava la tecnica del montaggio parallelo ed esprimeva il suo conflitto ideologico fra tradizione ed anticapitalismo. La prima del film lo conferma come «autore» e certifica la sua convinzione che il cinema possa essere uno strumento per il cambiamento sociale.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Intolerancia, D. W. Griffith, *El nacimiento de una nación*, montaje paralelo

Intolérance, D. W. Griffith, *Naissance d'une nation*, montage parallèle

Intolerance, D. W. Griffith, *The Birth of a Nation*, cross-cutting

Intolerance, D. W. Griffith, *Nascita di una nazione*, montaggio parallelo

* Este texto es una revisión, realizada por el propio autor, del capítulo dedicado a *Intolerancia* (pp. 265-298) en el libro *David Wark Griffith* (Milano: Il Castoro, 2008). Hacemos extensivo el agradecimiento al editor por la cesión.

«El cine ya no es un arte en pañales. Estoy firmemente convencido de que en el futuro las grandes películas se equiparán con las mejores obras de teatro e incluso se encontrarán al mismo nivel que las óperas», proclama Griffith justo después de rodar *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915). «Hace unos pocos años, se consideraba ridículo invertir quinientos dólares en hacer una película y las entradas no costaban más de cinco centavos. Ahora gastamos medio millón, las entradas cuestan dos dólares y se llenan las salas. Visto lo visto, un productor podría invertir el triple y que subiera la entrada a cinco dólares». Griffith quiere seguir avanzando: ya no le basta, después de tantas batallas, con hacer largometrajes normales. Atrás quedaba el sentido de la medida, que había caracterizado los cerca de seis años del «período Biograph» (1908-1914), para abrirse paso la posibilidad de romper todos los límites. ¿Ha vencido el Griffith idealista sobre el meticuloso artesano de la Biograph? Según él mismo, la respuesta es negativa. «No soy un soñador que ve cosas extraordinarias e imposibles de realizar. En los últimos años no he soñado nada que sea imposible». *Intolerancia* quiere ser precisamente eso, un desafío a la *hybris*, la anunciación del descubrimiento de un nuevo continente del que *El nacimiento de una nación* no era más que una playa vista a lo lejos.

Cuando decimos que ciertas obras se adelantan a su tiempo, el pensamiento viaja hacia el futuro: las cosas que pasan después, los años necesarios para que maduren los presagios, la lenta gratitud de las generaciones venideras. Pero las luces acaban de encenderse en la sala del Liberty Theatre de Nueva York el 5 septiembre de 1916, y los primeros espectadores de *Intolerancia* permanecen sentados delante de la pantalla. Puede ser que algunos asistentes hayan alcanzado, sin saberlo, una especie de éxtasis visual. Otros miran estupefactos en todas direcciones como si acabaran de caer de un caballo. La mayoría piensa lo mismo que Anita Loos (la primera en ver la película montada para sentenciar que «D.W. se ha vuelto loco») pero no encuentra las palabras precisas. Todos se dedican a aplaudir, confiando en la vuelta inminente a la vida normal. ¿Qué es lo que se ha visto? ¿Cuánto tiempo ha pasado desde que sonaron los primeros compases de la orquesta?

Proyectada correctamente —es decir, variando la velocidad entre 14 y 16 fotogramas por segundo de una secuencia a otra—, una copia completa de *Intolerancia* dura casi tres horas (entre los 170 y los 195 minutos de las versiones más conocidas). El peso cuantitativo de los episodios es variable. Tomemos como punto medio una duración de 180 minutos: la historia contemporánea sería la más larga (76 minutos), seguida de la babilónica (72 minutos), la francesa (20 minutos) y la hebrea (11 minutos), mientras que los planos de Lillian Gish meciendo la cuna ocupan en total menos de dos minutos. Eso no significa que su importancia sea proporcional a su frecuencia de aparición en pantalla: se podría afirmar —y hablaremos de eso en breve— que la base en la que se mueve el aparato retórico de *Intolerancia* se encuentra en su aforismo recurrente, un nacimiento metafísico (el recién nacido no se ve, y a lo mejor ni siquiera existe) ante tres figuras cubiertas con un velo.

Hemos usado el reloj sólo para afrontar con datos en la mano una serie de preguntas que surgen espontáneamente tras el primer encuentro con el film. Su *big bang* narrativo da lugar a una galaxia de excepcional densidad y contornos irregulares, formada por numerosas estrellas, planetas y satélites (2.203 planos e intertítulos en la versión del 24 junio de 1916) con órbitas sincronizadas por un dispositivo de extrema precisión. No es un mecanismo tan transparente como parece. Si le pidiéramos a alguien que acaba de ver la película que nos describiera su ritmo narrativo, seguramente nos diría que se va acelerando hasta llegar a una inyección de adrenalina visual al final. Asumiéndolo como verdad, tendremos que plantearnos si se debe a que el montaje crece de intensidad o a que la alternancia entre los cuatro episodios (cinco si contamos a Lillian Gish y su cuna) se va volviendo cada vez más frenética. La pregunta también se puede trasladar a la trayectoria específica de cada planeta: ¿aumenta el ritmo en la historia de Jesús? ¿La masacre de los hugonotes es más rápida o más lenta que el asedio a Babilonia?

Hay una respuesta a todas estas cuestiones: el efecto de aceleración no es lineal y depende de una serie de elementos convergentes. El único episodio en el que Griffith se lanza a correr casi desde el inicio sin pararse

un instante a recuperar el aliento es el francés, que también ostenta el récord de velocidad en el montaje. Los demás empiezan a un ritmo normal, con subidas y bajadas antes de llegar al punto culminante de la narración. Y ya que hablamos de experiencia estática, el clímax del episodio contemporáneo es el más largo, ya que ocupa casi la mitad de la sección; en Judea y sobre todo en Babilonia se produce una gran intensidad pero de duración muy corta. Dejando aparte la matanza de la noche de San Bartolomé, a la explosión final siempre le sigue inmediatamente una relajación brusca del ritmo.

Algo similar sucede en la relación entre los distintos bloques narrativos del film, ya que se pasa de un episodio a otro —incluyendo la cuna— cincuenta y cuatro veces, ajustando sin parar la varita del metrónomo: al principio las transiciones se dan cada dos minutos aproximadamente, después cada cinco o seis, y sólo mucho más adelante Griffith acelera hasta marearnos con acontecimientos que se alternan en pocos segundos para otorgarnos un descanso final. *Allegro, lento, agitato, moderato cantabile*: *Intolerancia* invita a comparaciones con un inmenso poema sinfónico que se basa en cuatro estructuras armónicas independientes, unidas por la voz de un órgano o bajo continuo (la cuna de Lillian Gish) y englobadas en el vasto edificio contrapuntístico de las cuatro historias interrelacionadas. El latido de *Intolerancia* se percibe como uno solo, pero proviene de cuatro corazones que se contraen y relajan en pulsaciones complementarias; lo que sentimos evolucionar como una espiral ascendente en realidad es el producto de cadencias y formas heterogéneas.

Todo se inscribe en diversas tradiciones artísticas fácilmente reconocibles: el Film d'Art de la escuela Pathé (los hugonotes), las numerosas versiones de la Pasión de Cristo (Judea), la arqueología y lo exótico (Babilonia), el estilo Biograph (la historia contemporánea). El público de 1916 conoce los códigos expresivos de esos modelos, pero sus respectivos contextos culturales han perdido relevancia. El valor de las cuatro tradiciones recae, así pues, en el sentido que pueden originar al colisionar entre sí. El aliento dramático de *Intolerancia* oscila además entre la empatía y el desapego, entre la imagen y la información del texto. En uno de los intertítulos de la película, que

aparece al principio de la segunda parte, se lee «obra basada en las comparaciones»; eso significa que tiene más peso la dialéctica entre diferentes épocas y circunstancias que los personajes que las expresan en sus experiencias individuales. Lo que le importa a Griffith es hallar un punto de contacto entre los destinos cruzados y extraer un sentido último: para él la acción es un mero intermedio, igual que lo relativo a la escenografía, a los objetos escénicos o a los textos explicativos. Quiere narrar la historia de una revuelta obrera y de una pobre madre a la que le han quitado el hijo, y se preocupa también de ilustrar el funcionamiento de la horca y cómo se abría la puerta de entrada a Babilonia.

A ese nivel, *Intolerancia* es, en primer lugar, la expresión de un sueño enciclopédico, similar al de ciertas obras de arte de principios del siglo XX que buscan romper la demarcación entre análisis y síntesis, romance y ensayo, poesía y prosa: los *Cantares* de Ezra Pound, *El hombre sin atributos* de Musil, la Tercera Sinfonía de Charles Ives (1904), la ópera *Treemonisha* (1911) de Scott Joplin, y más tarde el «Merzbau» de Kurt Schwitters (1923). *Intolerancia* se jacta de ser híbrida y orgánica a la vez a través de la inclusión en los intertítulos de referencias históricas y bibliográficas para garantizar la exactitud histórica de sus visiones (lo que supone la exacerbación de una tendencia ya perceptible en *El nacimiento de una nación*), la invención de nuevas palabras (el chico del episodio contemporáneo aparece «intolerado» en la cárcel) y hasta la explicitación de las instrucciones para ver la película (cuando se explica que «la narración pasará de un episodio a otro, desarrollando así el tema que los une»).

La intolerancia a través de los siglos es más que un principio unificador: constituye también una manera de legitimar la relación inédita que pretende establecer Griffith con el espectador. Entramos en una historia, nos atrae, y cuando se ha activado el proceso de identificación o está a punto de alcanzarse el clímax, se nos pide que retrocedamos y contemplemos los acontecimientos desde lejos y los comparemos con los que le acompañan en el camino. Es por eso que *Intolerancia* es un drama épico de velocidad variable, y no sólo se debe al proyector. Después de presentarnos las cuatro historias de forma suce-

siva, con textos introductorios incluidos, las mezcla suavemente para ayudarnos a reconocer el nudo conceptual que las une; y cuando hemos entendido que podemos identificarnos y poco después tomar distancia, Griffith nos pide que lo hagamos una y otra vez, y siempre más rápidamente, en la certidumbre de que los cuatro colores primarios del espectro temático se fundirán en una única imagen mental, en una forma de conocimiento que no es más real (la lección de la Historia) ni instintiva (la inmersión en la ficción) sino absoluta, definitiva, desatada de todo vínculo con el tiempo y el espacio.

A tenor de las reacciones desconcertadas del público de la época (que, recordemos, ha pasado a la fuerza en menos de diez años del «cine de atracciones» a un sistema de significados visuales de enorme complejidad), parece que el problema no radicaba tanto en el seguimiento de las cuatro historias interrelacionadas cuanto en tener que entrar y salir de la narración con tanta frecuencia y rapidez. No es lo mismo hacerlo por escrito, como el caso de William Faulkner en *Las palmeras salvajes* (1939), que imponerlo a la memoria visual, sometida a otras reglas y sin la ventaja de parar, releer el párrafo o volver a la página anterior. Griffith es consciente de la dificultad. Para aliviarla, en la primera mitad de la película tiende a dejar cada sección en el momento en que parece acabada la unidad narrativa, con lo que adquiere un sentido autónomo aunque incompleto; sólo después renunciará al esfuerzo de mediación para mostrar la confrontación directa, como en el tránsito que va del vía crucis de Jesús en el Calvario hasta el joven conducido hacia la horca.

Griffith puede asumir el riesgo porque estudió durante casi ocho años el montaje paralelo y sabe hilvanar tramas complicadas, formular juicios morales, penetrar en las intenciones más profundas de los personajes. El instrumento es tan preciso que puede emplearlo de dos maneras distintas, hasta el punto de que nos vemos obligados a diferenciarlas en su denominación. Por un lado tenemos la interpolación de imágenes pertenecientes a espacios diferentes pero que se desarrollan en el mismo periodo de tiempo, como en la escena de suspense del joven frente al nudo de la sogá mientras su mujer se apresura para anunciar el perdón concedido por el gobernador. En segundo

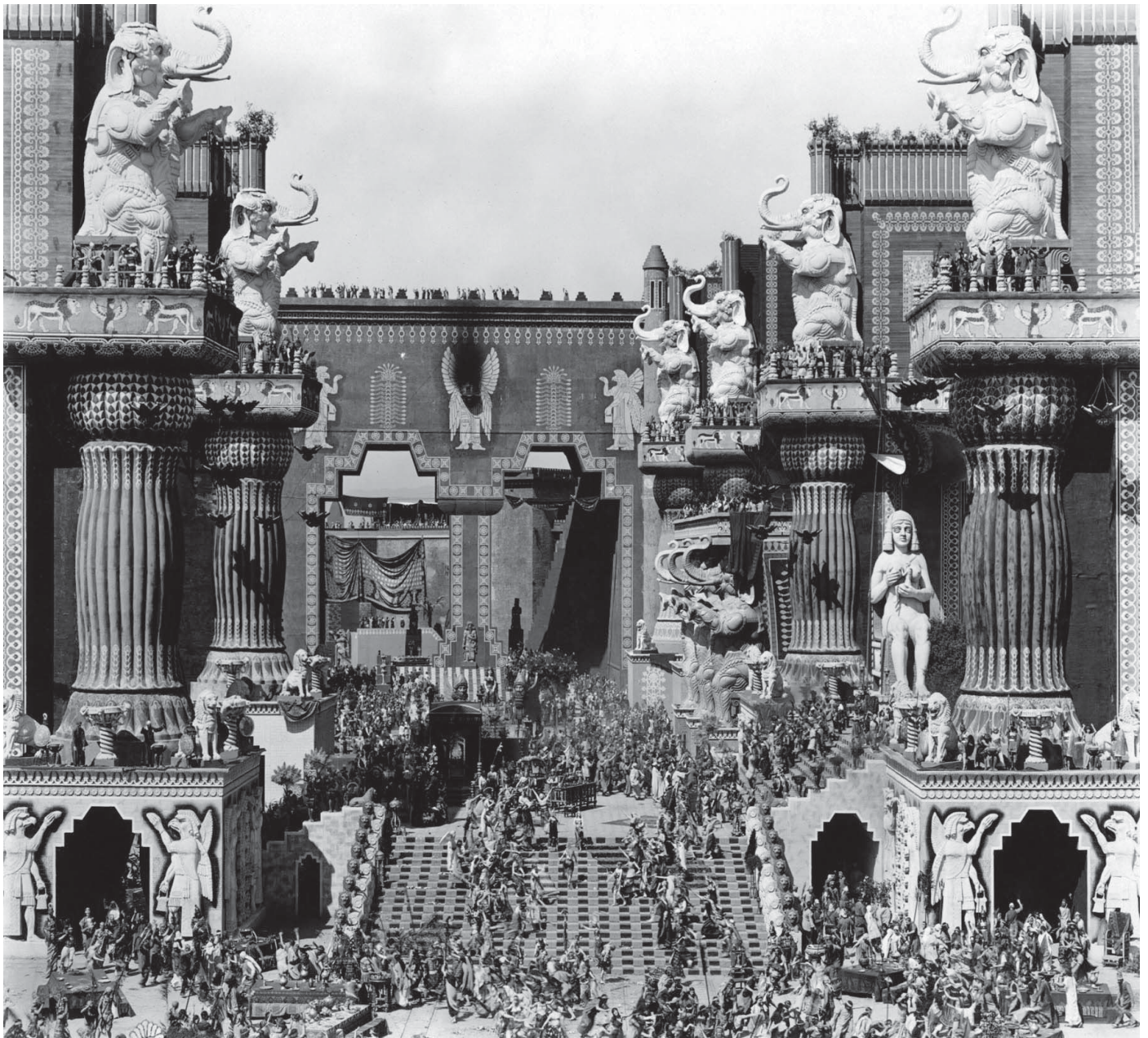
lugar está la pareja de acontecimientos que se dan en espacios y tiempos separados o que no están conectados de modo explícito, como había pasado en *A Corner in Wheat* (1909). Se podría hablar respectivamente de montaje alterno y montaje paralelo... ¿o viceversa? ¿O mejor que ambos términos se mantengan intercambiables?

Existe una tercera posibilidad —el «montaje cruzado»— que sólo complica innecesariamente las cosas. Los especialistas de las áreas francófona y anglosajona siguen prodigándose en definiciones y categorías, olvidando a veces que sus propuestas no tienen el mismo valor traducidas a otros idiomas. En lugar de buscarle los tres pies al gato (es así como las palabras dejan de servir a las ideas y se invierten los papeles), nos limitaremos a constatar una novedad que no precisa etiquetas. *Intolerancia* asume *A Corner in Wheat* pero trasciende la noción originaria de montaje alterno, es decir, la descripción consecutiva de dos o más acontecimientos ligados por una contigüidad de espacios y tiempos. La película aproxima y relaciona situaciones que se desarrollan en siglos diferentes, y que podrían estar separadas por una eternidad, sin una mínima relación de causa y efecto (al contrario que *A Corner in Wheat*, donde el paralelismo está justificado por el cuadro social de los acontecimientos). En este caso es legítimo hablar de récord: nadie lo ha hecho antes que Griffith, y pocos intentarán emularlo.

A Corner in Wheat se parece a *Intolerancia* por la carencia de una clara relación cronológica o espacial entre las escenas de la gente hambrienta y las del magnate del trigo, pero se diferencia en que las decisiones del empresario provocan una reacción en cadena sobre la panadería y los campos, mientras que el futuro de Baltasar es independiente del que les espera a Brown Eyes, al muchacho y a Jesucristo: para Griffith el valor simbólico de la comparación es mucho más importante que su mecanismo y los efectos sobre la vida de los personajes. Incluso dentro de cada episodio, Griffith no cae en piruetas del montaje cuando se le plantea la tentación: las dos secuencias del asedio de Babilonia —donde podría haberse desahogado con ráfagas de planos breves— se desarrollan a un ritmo tranquilo, dejándonos tiempo para contemplar las dimensiones de las murallas, los frisos del portal y el lento

avance de las torres de asalto. Las alternancias entre los episodios son frecuentes sólo cuando hay una buena justificación, como en las transiciones rápidas entre Prosper tratando de abrirse paso a través de la multitud en las calles de París, la carrera en automóvil para llegar al gobernador y la Chica de la Montaña que acude rápidamente a advertir a Baltasar del ataque inminente de Ciro.

El papel del montaje paralelo en *Intolerancia* no es, por lo tanto, tan preponderante como se suele pensar; es verdad que su hegemonía es a menudo palpable, pero no eclipsa en absoluto el trabajo que Griffith con los encuadres, fuente de emociones y visiones duraderas. El más memorable es la perspectiva elevada sobre la plaza del centro de Babilonia, con su majestuoso movimiento de la



cámara que acompaña a la fiesta de Baltasar tras el primer intento de ataque de las tropas persas. Son imágenes que quitan el habla. Las enormes estatuas de los elefantes en las murallas que rodean la ciudad no dejan lugar a dudas, como tampoco el magnífico vuelo del objetivo hacia el núcleo de la escena, inspirado en el travelling de la secuencia del sacrificio a Moloch en *Cabiria* (1914): Griffith quiere derrotar a Giovanni Pastrone –a quien de momento conoce por su seudónimo, Piero Fosco– en su mismo terreno. Lo que Pastrone ha conseguido con los pies anclados en la tierra, Griffith sabe hacerlo desafiando la fuerza de gravedad, con una cámara que se mueve en el aire como una cometa.

Si el travelling de *Cabiria* nos dice «ven conmigo, observa, sigue los pasos sigilosos de Maciste en su intento de salvar a la chica de las llamas del templo», el ascensor de *Intolerancia* se limita a decirnos «observa, quédate con la boca abierta frente al esplendor de Babilonia». Ese impresionante movimiento de descenso y ascenso, de avance y retroceso del objetivo sobre la enorme escalera en la que está el grupo bailando es un paso de gigante en la conquista del espacio escénico, aunque no alberga una función narrativa específica. No aporta nada a lo que ya sabemos de Baltasar y sus creencias religiosas ni se requiere para comprender la magnificencia del palacio. Tampoco parece una concesión al exhibicionismo técnico, ya que Griffith decide cortar el negativo justo en el momento más bello insertando una acotación innecesaria. No está clara la razón de esa ruptura. Tal vez oculte algún tipo de fallo o puede ser –aunque no resulta muy probable– que Griffith quisiera bajar el ritmo en el baile de las vestales de Ishtar, o igual no le interesaba hacer un plano secuencia. En cualquier caso, la perspectiva aérea de una civilización enterrada es un acto de contemplación en sí mismo: su belleza inefable es el ornamento supremo de una arquitectura que celebra el triunfo de la decoración fantástica.

Entre los archivos personales de Griffith, disponibles en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se conservan los materiales de investigación recogidos por sus colaboradores para reconstruir los mundos imaginarios de *Intolerancia*, desde el imponente palacio de Baltasar hasta la corte del rey Carlos IX de Francia, pasando por la

Puerta de Jaffa en Jerusalén. Imaginación significa orientalismo: en la Exposición Universal de San Francisco de 1915 –una versión local de las exposiciones universales de moda en aquella época– hay un edificio llamado «Torre de Joyas», una estructura de cuarenta y dos plantas cubiertas por más de cien mil piezas de vidrios de colores suspendidas en el aire y acariciadas por la luz. Griffith se quedó fascinado y justo en aquel momento descubrió la pintura de inspiración arqueológica: Edwin Long, del que toma la escena del mercado de las esposas; Georges Rochegrosse, que le sugiere las escenas eróticas y la escalera de Babilonia; y sobre todo el inglés John Martin, cuya perspectiva alucinatoria culminaba en un gran cuadro dedicado a la fiesta de Baltasar. Cultura especializada, burguesa, popular: el sincretismo de *Intolerancia* también es fruto de esta hibridación del pasado.

Otro asunto distinto es el historicismo del episodio contemporáneo, cuyo mensaje emerge en forma de lección sociológica y moral. *The Mother and The Law*, que se estrenará en agosto de 1919, está listo desde enero de 1915 como largometraje autónomo. Griffith se ha inspirado en un hecho real: en 1913, John D. Rockefeller Jr. había creado la Fundación Rockefeller, una organización filantrópica «para promover el bienestar de la humanidad»; al año siguiente el magnate era investigado por la masacre, el 20 abril de 1914, de diecisiete trabajadores durante una huelga en la ciudad minera de Ludlow, Colorado. La contradicción no escapó a la opinión pública de la época, que no perdió la ocasión de denunciar no sólo a Rockefeller sino a todos los intereses financieros relacionados con la gestión de las organizaciones benéficas en los Estados Unidos.

La protesta de Ludlow había sido organizada por el sindicato de mineros. Entre las reivindicaciones se incluían la jornada laboral de ocho horas, el derecho de elección de la vivienda y la aplicación de las medidas de seguridad mineras previstas por ley. Después de catorce meses de huelga, la Colorado Fuel & Iron Company (propiedad de Rockefeller) llamó a la Guardia Nacional, que abrió fuego contra los manifestantes. Se sucedieron disturbios aún más graves el mismo año en la refinería de la Standard Oil de Rockefeller en Bayonne, Nueva Jersey. Los periódicos

no tardaron en desvelar que entre los muertos había mujeres y niños (el más pequeño tenía sólo tres meses). Es éste el episodio puesto en escena por Griffith al principio de la historia contemporánea, la primera secuencia de acción importante de *Intolerancia*. El acontecimiento tiene para él una múltiple relevancia: deja al descubierto a una clase adinerada que distribuye fondos con fines benéficos y que luego dispara a los trabajadores y sus familias, como sucedió en Ludlow y Bayonne; reelabora un tema particularmente querido por Griffith, la odisea del individuo que abandona el campo y entra en contacto con el mundo industrial; le permite profundizar en sus críticas a la asistencia social impuesta desde arriba, así como obtener a la vez un fuerte impacto melodramático.

Llegamos en este punto al aspecto más problemático del pensamiento político de Griffith: el mismo cineasta que ve la inmigración como una amenaza (los muertos de Ludlow eran en su mayoría de origen italiano) y se pronuncia a favor de la segregación de los negros, no puede ocultar su indignación con el puritanismo, el extremismo religioso, la pena de muerte, el prohibicionismo, la especulación económica, el poder excesivo del Estado y con todo aquello que interfiera en la libertad de la persona. Su anticapitalismo le lleva a desconfiar de las empresas, que deberían someterse al bien común. En su lugar cree en la tradición como fuente de salvación interna, como el último baluarte en la lucha contra un poder anónimo y opresor. Griffith admite la necesidad del gobierno, siempre que sea invisible y garante del orden colectivo, guiado por un patriarca benévolo (como Abraham Lincoln) cuya autoridad evita los excesos individuales y frena la crueldad de la naturaleza humana.

El vínculo entre el episodio contemporáneo de *Intolerancia* y el hilo conductor de la película es indirecto: la intolerancia aquí adquiere la forma de la injusticia, el egoísmo, la pulsión de muerte que está en la raíz de la condición humana; el amor –un amor puro, fraternal, platónico– representa su único antídoto. La lucha constante y desesperada del individuo contra el lado demoníaco de su propio ser es el verdadero «montaje paralelo» de Griffith, la única dialéctica en la que realmente cree, el único motivo por el que merece la pena luchar. La ca-

rrera para salvar al joven en este episodio no es sino una de las muchas historias posibles en la lucha contra el mal ontológico: Griffith se documenta sobre las técnicas de construcción del patíbulo, visita con sus colaboradores Billy Bitzer y Karl Brown la cárcel de San Quintín, siente escalofríos al conocer los instrumentos de la pena capital, los trece escalones que llevan al condenado a la horca, el mecanismo que permite que ninguno de los tres verdugos llegue a conocer jamás quién ha accionado la apertura de la trampilla bajo los pies de la víctima. Griffith se remonta de nuevo a un hecho auténtico, el caso del inmigrante alemán Charles F. Stielow, una persona con retraso mental acusado por error de asesinato y condenado a muerte en 1915.

«Le han preparado cuatro veces para la silla eléctrica», le dice Griffith a un periodista de *Photoplay* en noviembre de 1916, «y las cuatro veces él y su familia han sufrido la agonía indescriptible que precede a la descarga eléctrica mortal. Lo que le ha salvado es exactamente lo mismo que al joven de mi película: la confesión del asesino verdadero y el indulto que ha llegado justo en el momento en el que la víctima estaba lista para sentarse en la silla con los pantalones ya cortados para la aplicación de los electrodos». Griffith acaba de rodar el episodio contemporáneo de *Intolerancia* cuando la mujer de Stielow todavía está intentando que se reabra la investigación por la aparición de un nuevo indicio que podría absolver a su marido. Lois Weber, atraída desde siempre por los temas de actualidad, no pierde la oportunidad y dirige con su esposo Phillips Smalley una versión de ficción de la historia de Stielow, *The People vs. John Doe* (1916), por desgracia perdida. «John Doe» es la expresión inglesa para indicar la idea de «un hombre cualquiera». Por su parte, Griffith no quiere dar un nombre a su chivo expiatorio: Robert Hannon es simplemente «el chico» y su mujer «la amada», figuras abstractas y universales de una tragedia sin tiempo.

El recurso a fuentes históricas –la noticia reciente en el caso del episodio contemporáneo– para llegar a la negación de la historia es una paradoja fundamental de *Intolerancia*. Al principio del episodio babilónico aparece un anciano que sostiene una piedra cuneiforme que quiere enseñarle a Baltasar. Es su padre Nabónido, rey

de Babilonia, que después de haber sido depuesto del trono se ha dedicado a la arqueología. No es del todo inventado: Nabónido en realidad era muy aficionado a las cosas antiguas (entendía también de restauración y fue autor de la reconstrucción de tres templos), y una tabla con caracteres cuneiformes confirma que sus descubrimientos «llenaban al rey de felicidad y le iluminaban la cara». Con esta breve digresión Griffith quiere presentar *Intolerancia* como un estudio museográfico, con edificios y trajes auténticos (aunque tomados de la pintura académica), batallas reconstruidas hasta el mínimo detalle, danzas inspiradas en un supuesto estilo arcaico, intertítulos que contienen referencias a la paleografía, que citan fuentes históricas y aparecen superpuestos en libros abiertos. Los tres episodios que pertenecen a un pasado remoto —Francia, Judea y el Imperio babilónico— se detienen en numerosas ocasiones en detalles minuciosos y llegan muchas veces a la licencia poética. La presencia de Nabónido tiene que ver con ambas tendencias. Para refrescarnos la memoria sobre la trama, citamos un texto de presentación del film: «Nabónido amaba la paz y la tolerancia. Por ello recomienda el culto de Ishtar, la diosa del amor, lo que provoca la hostilidad y la intolerancia del sumo sacerdote de Baal». Este último termina conspirando contra Baltasar, favoreciendo los planes de Ciro y, finalmente, la caída de Babilonia.

Según los textos de historia antigua, en realidad Baal es Marduk —dios patrón de Babilonia— e Ishtar es la diosa del amor pero también de la guerra. En la película, Nabónido le muestra su hallazgo a Baltasar y —como indica un intertítulo— «le comenta que Ciro el persa, enemigo de Babilonia, se aproxima a la ciudad». Baltasar le echa un vistazo al objeto encontrado y no presta atención a las palabras pronunciadas por su padre. Ahí cae su desgracia, parece decir Griffith, ya que si hubiese prestado atención al padre arqueólogo las cosas se habrían desarrollado de manera distinta para él y para su reino. Detengámonos un instante a reflexionar sobre la motivación del resentimiento del sumo sacerdote hacia el rey. Marduk es un dios guerrero (Baal es el nombre que la cosmología mesopotámica le atribuye en un periodo posterior), Ishtar rige el amor y la fertilidad (después de haber sido poseída

por sus amantes los mata, pero Griffith prefiere pasar por alto este aspecto). En las estatuas y bajorrelieves que podemos admirar en los museos aparece de pie y a menudo rodeada de animales míticos; en *Intolerancia* está sentada y tiene en sus manos una figura masculina.

La iconografía de *Intolerancia* se toma ésta y otras libertades. Sin embargo, Ishtar es el motivo que provoca la enemistad del sacerdote de Baal, y la película está llena de estatuas pequeñas y grandes de la diosa. ¿Qué necesidad había de ser infiel? Mirando los libros y los recortes preparados para el film por Joseph Henabery, Griffith encuentra otra imagen adecuada para sus fines: es Isis, otra diosa del amor y de la fertilidad. Lástima que sea originaria del antiguo Egipto, aunque a Griffith le viene bien de todos modos. El episodio de Babilonia habla, así pues, de Ishtar, divinidad mesopotámica, pero le atribuye los rasgos de Isis, divinidad del Bajo Nilo. Y aquí la infracción de los libros de texto da un giro curioso. En la historia del simbolismo religioso, las figuras de Isis y de su hijo Horus (el niño al que amamanta) evoluciona durante miles de años hasta asumir rasgos similares a los de la Virgen que lleva en sus brazos el pequeño Jesús. Durante el asedio a Babilonia, la cara de la gigantesca estatua de Ishtar en el salón en el que se encuentra la princesa amada empieza a irradiar una misteriosa luz, un toque sobrenatural sin explicación aparente.

Vamos a hacer un pequeño ejercicio de montaje paralelo: uno de los segmentos de la breve historia de Judea está dedicado al encuentro entre Jesús y María en las bodas de Caná; en el episodio de los hugonotes un católico martillea una estatua de la Virgen con el Niño; en la historia contemporánea, la chica reza delante de la imagen de la Virgen y jura que nunca dejará entrar un hombre en su casa. En este punto es imposible resistirse a una asociación de ideas. Ishtar, la diosa madre de Babilonia, es repudiada por la intolerancia del sacerdote de Baal. María es la madre de otra ilustre víctima de este tipo de odio. Una madre protestante ve a su hijo asesinado por un católico (Griffith se inspiró en *The Battle at Elderbush Gulch*, 1914). El episodio contemporáneo —recordemos su título original, *The Mother and the Law*— habla de un recién nacido arrebatado a su madre por las arrogantes

hermanas de la caridad. Tres de los cuatro episodios de *Intolerancia* tienen como fuerza motriz una forma de opresión religiosa; y después está Lillian Gish, la madre que mece la cuna. Como marco recurrente, el episodio que no es episodio se manifiesta de nuevo y esta vez no se conforma con ser un mero *trait d'union* entre las historias.

Lillian Gish —la actriz de Griffith por excelencia— aparece en una sola escena (repetida en planos ligeramente diferentes), pero su papel quizá sea el más importante de todos. *Intolerancia* no es una película de actores a la manera de *El nacimiento de una nación*. Su protagonista no es el individuo sino la Historia. Eso no significa que no haya grandes momentos de representación sino que su presencia está subordinada a un cuadro mucho más amplio que su film anterior, ya que cada figura individual es una pieza minúscula en el mosaico infinito de la naturaleza

humana. Prueba de ello es el episodio contemporáneo: la evolución de la relación entre el chico y su amada conforma uno de los capítulos más emocionantes de toda la obra de Griffith, una educación sentimental que atraviesa las fases del enamoramiento y del cortejo, la unión y la separación, la tenacidad y la solidaridad en la desgracia. Robert Harron, ascendido en pocos años de utilero a joven actor de la Biograph, ha madurado y es capaz de hacer maravillas con el arte de la interpretación. Es un pequeño gangster desenvuelto y lleno de confianza; un tipo consciente de su encanto; un marido responsable y cariñoso; un convicto que mira de frente a la muerte.

Intolerancia también es la mejor película de Mae Marsh, una suprema muestra de su estilo basado en el instinto y en la relación directa con la cámara. Basta verla en acción en la secuencia del tribunal, cuando trata de animar a su



marido sentado en el banquillo de acusados sonriéndole desde lejos, o en la escena en que reacciona como una leona enfrentándose a las solteras dispuestas a quitarle a su hijo para luego derrumbarse al borde de la locura en un plano metafórico desde cerca que dibuja su imagen antes de situarse progresivamente fuera de foco. *Intolerancia* es de hecho un atlas del rostro: el aspecto físico de la señora Jenkins (Vera Lewis) muestra su infelicidad; es una beata a quien nadie quiere, y cuando se mira en el espejo hasta inspira piedad por su belleza desvanecida, pero la simpatía que podamos sentir inmediatamente desaparece por el corazón de piedra que la ha convertido en reformadora celosa de la moral de los demás.

En la puerta de Babilonia, Constance Talmadge presenta a la Chica de la Montaña como una niña mala que come cebollas crudas sin importarle el mal aliento y que no tolera que le pongan la mano encima ni que la vendan en el mercado de esposas. Su cara es un libro abierto: se enamora locamente de Baltasar después de que éste la libere, cultiva fantasías sexuales mientras ordeña una cabra, es leal a su rey, y su muerte en la guerra –junto al carro tirado por palomas que habían sellado el amor entre Baltasar y su princesa– marca el punto álgido del amor intenso en la película. En contraste, los reyes de Babilonia sólo son personajes bidimensionales: cuerpos que se mueven con cadencias señoriales, que realizan gestos monumentales como las paredes que los rodean, que aman y sufren en un rígido ceremonial de pasión y muerte.

Griffith los quiere igual que al resto de actores entregados a la causa del melodrama. Josephine Crowell interpretaba en *El nacimiento de una nación* a la señora Cameron con exquisita modulación expresiva, y ahora aparece transformada en una virago que disfruta ante los cadáveres de los hugonotes. Brown Eyes, víctima de los violadores católicos, hace honor a su nombre [ojos castaños] con su mirada ingenua y no se le pide otra cosa que inmolarse en el altar de la lujuria. Vistos uno por uno, el episodio francés de *Intolerancia* es el más pobre en matices; alguien sugirió que Griffith no tuvo tiempo de acabarlo como habría querido, pero es más probable que su historia de los hugonotes no tuviera recorrido más allá de mostrar la muerte violenta de Prosper y de su novia por los sicarios de la Reina Madre.

Para hallar lo «inacabado» del film tenemos que fijarnos en la «chica sin amigos» del episodio contemporáneo, encarnada por Miriam Cooper con énfasis deliberado – como el ataque de celos que hace que se muerda el labio hasta sangrar– y con un fondo de tristeza reprimida que no puede dejarnos indiferentes. La suya es la parte más ingrata de la película, y nada se nos cuenta sobre el destino que la aguarda tras confesar el asesinato de su amante. Nunca sabremos si morirá ahorcada, pero más que de trama incompleta en este caso deberíamos hablar de una elipsis deliberada. La «chica sin amigos» (otro eufemismo de la época para indicar la prostitución) estaba enamorada del joven, pero al no ser correspondida le tocó ser amante del gangster, vivir en su casa que parece un burdel y sufrir maltrato entre golpes y besos. Ahora que se ha quedado sola, la película también la abandona. Su silenciosa salida de escena es el tributo de Griffith a una marginada a la que siente cercana y a la que no puede o no sabe ayudar, tampoco en la ficción.

Griffith exagera a propósito los rasgos de ciertos personajes menores que aún no han recibido merecida atención, tanto en este film como en todo su cine. Podríamos definirlos como miembros de un coro *sui generis* que tienen el papel de comentar una acción o una idea en su breve intervención. A veces es una sencilla apostilla irónica, como el bostezo de un siervo en Babilonia o de un paje en la corte de Carlos IX frente a la pompa de rituales a los que han de asistir los nobles; otras veces son muecas grotescas, caricaturas que pueblan el riquísimo y ambiguo repertorio fisonómico de Griffith. Es más, le gusta pensar en arquetipos incluso en la elección de los extras: en la historia contemporánea tenemos al fanático que aprueba la misión de la señora Jenkins y el viejo que es testigo de una injusticia sin mover un dedo; en el episodio bíblico está el judío que debe detenerse cuando los fariseos se ponen a rezar en las calles de Jerusalén. El catálogo no se cerrará con *Intolerancia*.

En la lista de los excesos falta –por extraño que parezca en una película que quiere desafiar todo límite– un elemento clave: la Torre de Babel. No es concebible que sea un olvido de Griffith; dado que había tomado fotografías de la «Torre de las Joyas» en San Francisco, la idea se la

tuvo que plantear por lo menos. Con todo, los cientos de ilustraciones apiladas en su escritorio no arrojan ninguna pista. Su Babilonia lo contiene todo, desde las joyas hasta los ornamentos cotidianos, pero la Torre de Babel apenas aparece en el episodio. Griffith, que no pierde ocasión de ver símbolos en todos los sitios hasta el punto de provocar las burlas de sus colaboradores (como ocurrió en la época de *The Avenging Conscience*), dedica una secuencia entera al oscuro Nabónido pero obvia el emblema más ilustre de la antigua civilización de Oriente Medio.

No es amnesia, es una exclusión polémica. ¿Qué representa —a efectos simbólicos— la Torre de Babel? Es el epítome de la *hybris* castigada por Dios dividiendo los pueblos de la tierra, creando las razas y multiplicando los idiomas: justo lo que Griffith considera la causa de los desastres que han azotado a la humanidad. Griffith se rebela ignorándola porque él mismo está construyendo su propia Torre de Babel, una nueva garantía de universalidad: el cine. No se trata para nada de una broma. Ha afirmado por activa y por pasiva (y seguirá sosteniéndolo mientras viva) que la imagen en movimiento es capaz de influir en el curso de la historia ya que la puede entender todo el mundo sin distinción y se ha propuesto poner en práctica su proyecto de recuperación de un mito maldito. No es sólo una película pacifista y un tanto libertaria —en la apoteosis final se abren las prisiones, los soldados tiran las armas y se abrazan los enemigos—; *Intolerancia* es la respuesta a la destrucción de la Torre de Babel, o su reelaboración (es también la venganza contra un Dios que no perdona: pese a las frecuentes referencias a Jesús, el milenarismo de Griffith nunca es obsequioso en materia de religión). Para subrayar la línea de continuidad entre el film y el zigurat, Griffith llena los intertítulos con fragmentos de sus ruinas: los carteles que aparecen en el episodio de Babilonia contienen palabras escritas en caracteres modernos, textos cuneiformes, figuras humanas. Tres formas de expresión recogidas y superadas por una cuarta: un rollo de nitrato de celulosa. Para él es algo inmortal, como los manuscritos del Mar Muerto.

Vencer el síndrome de Babel significa que se puede prescindir de todos los idiomas conocidos —de todas las historias narradas— en nombre de una verdad superior:

la historia sin montaje, sin duración, sin Historia, esto es, la mujer que mueve la cuna. No es una variación sobre Belén y junto a Lillian Gish no están los Reyes Magos, sino las tres Moiras, más poderosas que los dioses. En la mitología griega, la primera hilaba la hebra de la existencia humana (el relato), la segunda determinaba la longitud (la alternancia) y la tercera decidía cuándo cortar el hilo (el montaje). Los cuatro episodios de *Intolerancia* son sólo herramientas: la mano que mece la cuna es el fin último, la imagen del cine como garantía de superación de la Historia. Es una imagen de esperanza y redención, la aspiración a lo absoluto. Con su movimiento oscilante, la cuna transita por direcciones que se alternan sin parar, marca el ritmo del tiempo, combina los acontecimientos humanos entre los extremos de la catástrofe y del resurgimiento (los versos de Walt Whitman en el libro diecinueve de *Hojas de hierba* —1855—, «Los restos del naufragio», se reproducen siete veces durante el film, de forma completa o con leves variaciones: «de la cuna / que se mece sin fin»). La solución al pesimismo cósmico de Griffith está aquí. El resto es historia, y no cuenta porque no prueba nada, excepto la repetición cíclica del drama de la Creación.

Hay algo desagradable en el premio de consolación que se le ofrece a Griffith cuando se dice que *Intolerancia* es bella pese a sus supuestos desequilibrios, su aparente discontinuidad, su hipotética incoherencia dramática. La incoherencia, la discontinuidad y el desequilibrio son el tema de la película, no su límite. El problema de Griffith es otro. Después de tomar una posición tan radical, se le plantean tres posibilidades. La primera es parar en este punto, dejar de hacer cine: una hipótesis coherente pero poco realista, que escucharemos pronunciar pronto. La segunda es cruzar el umbral de *Intolerancia* y dedicarse a la experimentación pura: pero en Estados Unidos es demasiado pronto para hacer vanguardia en la pantalla grande y la marginalidad no está en el carácter de Griffith. La tercera es volver atrás, dirigir películas como sus colegas y buscar los mismos resultados de *Intolerancia* con otros medios. Es la única opción posible, aunque en el fondo la idea le parece absurda. Desde este momento Griffith deja de pensar en el sentido de la posibilidad y empieza a hacer cuentas con la realidad; o eso cree.

Las crónicas hablan de críticos y espectadores desconcertados: un ligero eufemismo que indica que las respuestas a *Intolerancia* lo dicen todo y no dicen nada. ¿Cómo esperar otra reacción si cinco o seis años atrás una película no duraba más de quince minutos —o media hora a lo sumo— de narración lineal? Julian Johnson en *Photoplay*: «Aventurando un pronóstico, Griffith no volverá a narrar una historia de esta forma. Ni él ni ningún otro... Podríamos seguir tranquilamente a un grupo de personajes y emocionarnos con la historia de dos amantes. Con una pareja basta, pero cuatro, y en épocas diferentes, son demasiadas». Vachel Lindsay en *The New Republic*: «El mensaje de Babilonia se interrumpe en el momento de Judea... los días de San Bartolomé y de la Crucifixión resuenan en sus paredes... la pareja de la época moderna parece tender sus brazos hacia Babilonia, en el sonido de antiguos recuerdos». Alexander Woollcott en *New York Times*: «Un esplendor indescriptible mezclado con una grotesca incoherencia estructural y un vacío total de pensamiento... un singular conjunto de belleza y fealdad».

La sucesión de aplausos y reproches acompaña el destino crítico de *Intolerancia* a lo largo de su febril existencia en el circuito comercial. No es verdad que Griffith se haya arruinado para realizar su sueño de omnipotencia creadora ni tampoco que el film haya ido mal (otra leyenda que persiste hoy). Todo el mundo acude a verla, sin el vigor que despertaba *El nacimiento de una nación* pero con suficiente interés para tranquilidad de Griffith y los hermanos Aitken, productores del film. La decepción es de otro tipo, y los problemas económicos derivados tienen otros orígenes. Con o sin razón, los espectadores de 1916 piensan que *Intolerancia* es una película de cabeza más que de corazón. Quieren identificarse con un personaje u otro, pero no les da tiempo. La alternancia de cuatro niveles temporales no los confunde, pero produce un particular sentimiento de distancia emocional, mitigada a veces por la historia contemporánea y reafirmada a continuación por la abrumadora inmensidad del reino de Baltasar: la compasión y la fascinación no van fácilmente de la mano.

En términos modernos, existe la tentación de proclamar que *Intolerancia* es una película que se admira sin poder amarla (también en el cine el amor verdadero es

un acto concreto, no una declaración de intenciones). Griffith se ha percatado y se apresura a cambiar de táctica en sus respuestas a los periodistas, dirigiendo su mitología hacia la figura del genio incomprendido. Empieza a insinuar la intención de retirarse: «Quiero irme a un sitio tranquilo, a descansar con tranquilidad. Quiero reflexionar»; deja caer la posibilidad de volver al teatro, porque «sólo encima del escenario se puede decir toda la verdad»; y en algún momento va más allá al afirmar con vehemencia que *Intolerancia* será su última película.

Sabe bien que se miente a sí mismo y a los demás. En realidad, lo que le pasa es que no tiene ganas de seguir trabajando para otra persona y no quiere responder más ante los Aitken porque no le interesa lo que hacen: las comedias de acción de Douglas Fairbanks, las agradables mediocridades dirigidas por Paul Powell y Chester Withey, las banalidades con Norma Talmadge y Dorothy Gish. Observa el panorama general y aspira a hacer películas por su cuenta. Antes de que *Intolerancia* sea tratada como una película más y se proyecte en el Liberty Theatre con orquesta y gran despliegue publicitario, siguiendo la práctica del *roadshow engagement* como con *El nacimiento de una nación*, Griffith ha decidido que la exhibición se llevará sólo a los mejores cines y teatros: se trata de una arriesgada estrategia de prestigio que había funcionado con el film anterior pero que en este caso reduce considerablemente el margen de beneficio. Un buen porcentaje de las ganancias de *Intolerancia* se pierde por esta búsqueda desesperada de una notoriedad ya conseguida. Podría ser una película exitosa si Griffith no se gastara tanto dinero en declarar su éxito. En este estado de embriaguez creativa, abandona la productora Triangle sin mirar atrás y firma un nuevo contrato con uno de los peores enemigos de los hermanos Aitken, Adolph Zukor, que ya le había cortejado en el periodo del alejamiento de la Biograph. Griffith es ahora un «autor» en toda regla y pretende explotar la ventaja conseguida con dos clamorosos triunfos de público y crítica. También se ha hecho una idea de cómo funciona el mundo y cree que el cine puede cambiarlo.

Versión castellana de Serena Delle Donne Napoli