

# La larga sombra del padre

## Huellas de *Intolerancia* de David Wark Griffith en la historia del cine

Javier Marzal Felici

Recibido: 30.06.2015 – Aceptado: 03.09.2015

### Titre / Title / Titolo

La longue ombre du père. Les traces d'*Intolérance* de David Wark Griffith dans l'histoire du cinéma  
The Long Shadow of the Father. Traces of David Wark Griffith's *Intolerance* in Film History  
La lunga ombra del padre. Tracce di *Intolerance* di David Wark Griffith nella storia del cinema

### Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

En este artículo se presenta un análisis de las influencias de *Intolerancia* de D.W. Griffith en la historia del cine. En primer lugar, se aborda el alcance de su figura mítica en las tradicionales historiografías del cine, contraponiendo la visión habitual de Griffith como «pionero» y «genio creador» del lenguaje cinematográfico con su capacidad para la autopromoción. A continuación, se analizan las condiciones de producción y los problemas de recepción del film. En tercer lugar, se examinan las influencias de *Intolerancia* y del cine de Griffith, a través de dos modelos cinematográficos, el «cine-espectáculo» y el «melodrama filmico», que influyeron en decenas de cineastas norteamericanos y soviéticos. Finalmente, se señala que *Intolerancia* mantiene una tensión interna entre lo espectacular y lo narrativo, tensión que en Griffith no se termina de resolver hacia uno u otro extremo, sino que permanece afirmándose en la *ambivalencia*, como puede constatarse también en buena parte del cine *mainstream* contemporáneo.

Cet article traite de l'influence d'*Intolérance* de D.W. Griffith dans l'histoire du cinéma. Il s'agit d'étudier la portée de ce personnage mythique dans l'historiographie du cinéma, prenant ainsi le contrepied de la vision habituelle que l'on a de Griffith, décrit comme le «pionnier» du langage cinématographique avec une grande aptitude à l'auto-promotion. Ensuite, l'article s'attache aux conditions de production du film et aux problèmes de réception. Puis, l'influence des films de Griffith et plus particulièrement *Intolérance* est examinée à travers deux modèles cinématographiques qui ont influencé des dizaines de cinéastes américains et soviétiques : le «cinéma de divertissement» et le «mélodrame». Enfin, il est à noter que *Intolérance* entretient une certaine tension interne entre le spectaculaire et le narratif. Dans les œuvres de Griffith, cette tension ne trouve son aboutissement ni d'un côté ni de l'autre, mais au contraire s'affirme par une ambivalence soigneusement entretenue, procédé que l'on retrouve également dans une grande partie du courant dominant le cinéma contemporaine.

This article deals with the influence of D.W. Griffith's *Intolerance* in film history. First, the text addresses the extent in which his mythical figure appears in traditional film historiography, contrasting the usual view of Griffith as a «genius» and film language «pioneer», with his aptitudes for self-promotion. Second, the paper analyzes the movie's production conditions and its reception problems. Third, the influence of Griffith's films and more especially of *Intolerance* will be examined through two cinematographic models: «entertainment» and «melodrama» that influenced dozens of American and Soviet filmmakers. Then, focusing on *Intolerance*, the internal tension between the show and the narrative will be examined. It has never been fully resolved in the work of Griffith, but remains asserting itself in the ambivalence, as can also be seen in much contemporary mainstream cinema.

Questo articolo analizza l'influenza di *Intolerance* di D. W. Griffith nella storia del cinema. In primo luogo, si affronta l'importanza della sua figura mitica nelle tradizionali storie del cinema, mettendo a contrasto il profilo di un Griffith «pioniere» e «genio creatore» del linguaggio cinematografico con quello dell'uomo impegnato a promuovere se stesso. Di seguito si analizzano le condizioni di produzione ed i problemi di ricezione dei film. In terzo luogo, si esaminano l'influenza di *Intolerance* e del cinema di Griffith attraverso due modelli cinematografici: il «cinema-spettacolo» ed il «melodrama filmico», che influirono in decine di registi americani e sovietici. Finalmente, si sottolinea il fatto che *Intolerance* mantiene una tensione interna tra spettacolo e narrazione, una tensione che nel cinema di Griffith non viene mai risolta e che rimane ambivalenza, come succede spesso nel cinema mainstream contemporaneo.

### Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

David W. Griffith, melodrama, espectáculo, cine clásico, cine mainstream, modelo de representación institucional

David W. Griffith, mélodrame, spectacle, cinéma classique, cinéma grand public, mode de représentation institutionnel

David W. Griffith, melodrama, show, classic cinema, mainstream cinema, institutional mode of representation

David W. Griffith, melodramma, spettacolo, cinema classico, cinema mainstream, modello di rappresentazione istituzionale

## El mito de Griffith en la historia del cine

Sin duda, todavía hoy, David Wark Griffith es considerado uno de los *padres* del cine como lo conocemos actualmente, así sancionado por las historias del cine de Terry Ramsaye (1926), Lewis Jacobs (1939), Georges Sadoul (1949), Jean Mitry (1963) o Román Gubern (1974). En efecto, Griffith aparece en las historias del cine como el creador del lenguaje cinematográfico tal y como hoy lo conocemos, y como «inventor» de numerosas técnicas entre las que destaca el primer plano, los fundidos y la «sintaxis» cinematográfica. En esta misma línea, Román Gubern ha subrayado cómo Griffith es el primer cineasta en utilizar sistemáticamente el plano tres cuartos, el flashback, la técnica del «last-minute rescue» (rescate en el último minuto) (Gubern, 1974: 171), el primer plano o el plano de detalle. En un texto posterior, Mitry contradice su anterior posición teleologista cuando afirma que el montaje ya existía anteriormente a Griffith, y que su desarrollo fue posible gracias al esfuerzo conjunto de otros cineastas como Ince, Blackton, Baker, Olcott, etc., sólo que Griffith le dio un nuevo sentido (Mitry, 1984). Es muy probable que nunca sepamos con certeza absoluta qué relevancia tuvieron esos cineastas, y otros muchos que no conocemos, simplemente porque la mayoría de sus films han desaparecido.

Lo que sí sabemos con bastante seguridad es que Griffith, además de ser un gran cineasta, fue también un genio de la autopromoción. Cuando Griffith decidió abandonar la Biograph, éste encargó la publicación de un anuncio publicitario en *The New York Dramatic Mirror*, firmado por su representante legal Albert H. Banzhaf, que ocupaba una página completa del periódico, el día 3 de diciembre de 1913. En este anuncio, Griffith se autoproclama «el productor de todos los grandes éxitos de la Biograph que han revolucionado el drama cinematográfico y sentado las bases de la moderna técnica artística». A continuación, el texto de esta publicidad pasa a relacionar las principales innovaciones técnicas «inventadas» por Griffith: el primer plano, el plano general,

el flashback, «el mantenimiento del suspense» (*sustained suspense*) y el fundido a negro. El anuncio finaliza con una lista de los films dirigidos por Griffith que «han contribuido a hacer famosa la producción americana en todo el mundo», y que incluye un total de 151 títulos, desde *Las aventuras de Dollie* hasta *La batalla de Elderbush Gulch*. Asimismo, el anuncio publicitario puntualiza que los films Biograph del periodo 1908-1910 fueron dirigidos por Griffith en su totalidad y que, posteriormente, en calidad de director general, supervisó las producciones Biograph más importantes hasta el 1 de octubre de 1913, incluyendo los «largometrajes» todavía no estrenados *Judith de Betulia*, *La masacre*, *La batalla de Elderbush Gulch* y *En días prehistóricos*. En su propia autobiografía, David W. Griffith se presenta como el «inventor de Hollywood», una rotunda declaración del cineasta que da cuenta del convencimiento que tenía sobre su papel de pionero de la historia del cine, cuya leyenda contribuyó a crear el propio Griffith (Griffith & Hart, 1972).

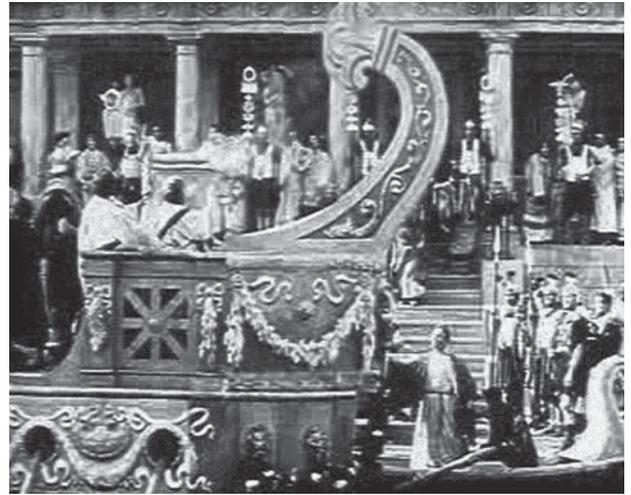
## La producción de *Intolerancia*

Muy probablemente, el proyecto de producción de *Intolerancia* fue en gran medida una respuesta de Griffith a las acusaciones de racismo que *El nacimiento de una nación* le había proporcionado, film en el que se exaltaba, sin el más mínimo rubor, la creación del Ku Klux Klan como un modo legítimo de contener los «excesos» de la comunidad negra, tras la victoria del norte sobre el sur, en la guerra de secesión. De este modo, el film de Griffith, cuya educación fue marcadamente sureña, enraizada en la superioridad de la raza blanca, fue considerado por buena parte del público como una exaltación de los valores más racistas. En efecto, el estreno de la película fue todo un fenómeno sociológico, que provocó importantes revueltas contra la población afroamericana en Boston y en Filadelfia, y protestas airadas de políticos y de muchos ciudadanos que, ante el peligro de más revueltas, llevaron a prohibir su estreno en ciudades como Chicago, Denver, Kansas, Pittsburg, San Luis, etc. Incluso, algunos estudiosos han señalado que el film de Griffith representó un importante obstáculo para la in-

tegración de la comunidad negra en la industria del cine (Stokes, 2007).

A pesar de que *El nacimiento de una nación* fue un éxito de taquilla sin precedentes en la historia del cine, llegando a obtener un beneficio neto de más de 40 millones de dólares según el historiador Georges Sadoul, David W. Griffith quedó fuertemente marcado por el rechazo de una parte importante del público. Es así como a finales de 1915 empezó a concebir un nuevo film aún más espectacular que *El nacimiento de una nación*, en buena medida como defensa de las acusaciones de racismo que había recibido. En 1916, Griffith publica un manifiesto, con el título *The Rise and Fall of Free Speech in America*, que finalizaba señalando la «intolerancia como la fuente de toda censura» (Griffith, 1916). En realidad, desde 1914, Griffith tenía casi terminado un film, titulado *La madre y la ley*, un drama moderno inspirado en unas huelgas sangrientas ocurridas en 1912. El director concibió *Intolerancia* como una macrohistoria que constaría de cuatro relatos diferentes, además del episodio moderno, otros tres –la caída de Babilonia, el martirio y crucifixión de Jesucristo y la masacre de los hugonotes en Francia a finales del siglo XVI–. El hilo conductor que permite amalgamar estas cuatro historias, como explica el narrador en el prólogo, es mostrar «...cómo el odio y la intolerancia, a través de los tiempos, han batallado contra el amor y la caridad...», sirviéndose de la imagen de una mujer, interpretada por Lillian Gish, que mece una cuna, para la cual el cineasta se inspiró en unos versos de Walt Whitman («Más allá de la cuna que se mece interminablemente / cuna que cantaba todo tipo de penas y alegrías»). El cierre del film, con la aniquilación de la ciudad de Nueva York en un difuso futuro y la bajada de los ángeles del cielo, es un auténtico apocalipsis visual que causó un fuerte impacto entre el público.

Como hemos explicado en otro lugar (Marzal, 1998), la magnitud de la producción de *Intolerancia* palidece cualquier otra producción cinematográfica anterior. Algunos films monumentales que precedieron a *Intolerancia*, que influyeron también en Griffith, fueron *Quo vadis?* de Enrico Guazzoni (1913) y *Cabiria* de Giovanni Pastrone (1914), películas ambientadas en la antigua Roma, que



La imagen superior corresponde a *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913) y las dos siguientes, a *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914)

también contaron con decorados gigantescos y con la participación de miles de extras. Vale la pena recordar algunos datos sobre la producción de *Intolerancia* que todavía hoy resultan impactantes, y que dan cuenta de la complejidad y magnitud del film: el coste del negativo de la película, según una auditoría de la consultora Price Waterhouse de 1916, alcanzó la inverosímil cifra de 485.000 dólares, cuarenta veces el presupuesto de cualquier largometraje de la época, sin tener en cuenta los gastos de promoción y distribución que podrían triplicar esta cifra (Cook, 1981); sólo el episodio babilónico requirió en algunos momentos 15.000 extras y tuvo un coste de 250.000 dólares; fueron rodados más de 200.000 pies de película, de los que unos 12.500 formaron parte del film, lo que da cuenta del «derroche» de recursos utilizados; los minuciosos decorados del film requirieron el trabajo de centenares de carpinteros, pintores, especialistas en atrezzo, vestuario, etc., llegando a ocupar miles de metros cuadrados (sólo el decorado de Babilonia llegó a ocupar 13 kilómetros cuadrados); los efectos de iluminación, los movimientos de cámara y los efectos de laboratorio (iris, máscaras, fundidos, virados de la película –verde, azul, amarillo, rojo y sepia, fundamentales para potenciar el dramatismo–, etc.) fueron muy numerosos y con un alto nivel técnico, al servicio de la espectacularidad de la puesta en escena; Griffith encargó la partitura musical del film a Joseph Carl Breil, unos de los compositores de música para cine más prestigiosos de la época (Altman, 2004); según distintas fuentes, *Intolerancia* supuso una inversión total de dos millones de dólares, casi cuatro veces *El nacimiento de una nación* (1915). Estamos, en definitiva, ante unos datos de producción realmente sorprendentes, que superan cualquier expectativa, y permiten entender la monumentalidad del film. No obstante, la magnitud de *Intolerancia* sólo puede compararse a su fracaso de taquilla y, al mismo tiempo, a su condición *seminal* porque, como veremos, *Intolerancia*, junto a *El nacimiento de una nación*, es uno de los films más influyentes en la historia del cine, que impactó a generaciones de cineastas y creadores, también más allá de las fronteras de los Estados Unidos.

## Un fracaso de taquilla histórico

El estreno de *Intolerancia* constituye en sí mismo un auténtico periplo, que daría para escribir una novela. No resulta difícil imaginar las enormes dificultades que debió representar el montaje del film, con el fin de facilitar al público la comprensión de un relato tan abigarrado y complejo, resultado de cuatro historias –o películas– entrelazadas, asunto que dio no pocos quebraderos de cabeza a los restauradores del film, cuando el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York se enfrentó a la restauración de *Intolerancia* en 1989, por la existencia de diferentes copias. Paolo Cherchi Usai señala que el 24 de junio de 1916 Griffith deposita el primer fotograma de cada encuadre de *Intolerancia* en la Copyright Office de la Library of Congress de Washington, sumando un total de 2.203 fotogramas; el 4 de agosto de 1916 el film es exhibido en Riverside, California, con acompañamiento musical compuesto por Joseph Carl Breil, y el título *The Downfall of All Nations; or, Hatred, the Oppressor*, con una duración superior a 170 minutos; el 15 de agosto de 1916 el film es proyectado en Pomona, California, con el título *The Downfall of All Nations*; a finales de agosto y principios de septiembre el film es proyectado en San Luis Obispo, California, y el Tally's Broadway Theatre de Los Angeles, con pocos cambios; el 5 de septiembre *Intolerancia* es estrenado en el Liberty Theatre de Nueva York, fecha considerada «oficial», con una longitud de 11.663 pies; en noviembre de 1916, Griffith introduce algunos cambios en el episodio babilónico que alargan el film; en 1917, Griffith posee cuatro copias de *Intolerancia* de 11.304 pies de longitud; en el verano de 1919, Griffith presenta dos filmes diferentes *La madre y la ley* y *La caída de Babilonia*, ambos escindidos y remontados a partir de *Intolerancia*; el 23 de diciembre de 1921 Griffith presenta una nueva versión para su reestreno en Londres; el 3 de noviembre de 1926 Griffith vuelve a presentar otro montaje de *Intolerancia* en el Cameo Theatre de Los Angeles; en 1929 es experimentada una versión sincronizada de *Intolerancia*; finalmente, como ha quedado constancia en la subasta de los films de Griffith de 1933, el director

poseía dos versiones de 11.305 y 11.203 pies (Cherchi Usai, 1991).

Ante esta variedad de versiones de *Intolerancia*, cabría preguntarse cuál de ellas es la «auténtica». Sin embargo, en palabras de Paolo Cherchi «*Intolerancia* no es “un film”, sino una multiplicidad de objetos históricamente definidos» (Cherchi Usai, *id.*: 51). Dado que Griffith participó activamente en el montaje de todas estas versiones, se puede afirmar que todas ellas son «verdaderas». El Museo de Arte Moderno de Nueva York realizó la restauración a partir de la partitura compuesta para el film por Joseph Carl Breil y de la descripción del depósito legal realizado por el propio Griffith, que posee una longitud de 12.540 pies y que, proyectada a 16 fotogramas por segundo, tiene una duración de 209 minutos. No obstante, esta versión «recuperada» no ha de coincidir necesariamente con la copia exhibida el 5 de septiembre de 1916. De este modo, nos hallamos ante un trabajo de reconstrucción que tiene como principal mérito el rigor y la explicitación de los criterios seguidos para la restauración de la película. Así pues, la copia del MoMA ha sido reconstruida siguiendo unos criterios que la historiografía y la crítica cinematográficas pueden conocer y debatir.

La existencia de esta variedad de versiones de *Intolerancia* nos habla de los enormes esfuerzos que hizo Griffith para tratar de conectar con el gran público. Por lo que sabemos, el fracaso de taquilla fue estrepitoso, principalmente porque el público no sintonizó con la temática del film, y porque al espectador medio le resultaba muy difícil seguir la historia. En efecto, la crítica cinematográfica de la época puso de relieve que *Intolerancia* era un film confuso, demasiado largo y solemne, y muy complicado para el seguimiento de la trama argumental. El crítico Louis Delluc resumía así el sentimiento de confusión que provocaba la película: «*Intolerancia* es una mescolanza inexplicable en la que Catalina de Médicis visita a los pobres de Nueva York, mientras Cristo bendice a las cortesanas del rey Baltasar y las tropas de Darío toman por asalto el rápido de Chicago» (Ramírez, 1972: 51). La existencia de numerosas versiones del film es un síntoma inequívoco de

la insatisfacción casi obsesiva de Griffith por la mala acogida de *Intolerancia* entre el público. Los problemas de taquilla generaron una importante deuda económica con los bancos que comprometió su prestigio ante la industria.

### ***Intolerancia*: un «poderoso» film seminal**

Un aspecto que ha pasado bastante desapercibido en relación con la producción de *Intolerancia* es el de la participación en el film como ayudantes de dirección de algunos profesionales que, años después, se consagrarían como importantes directores de cine. A partir de los datos disponibles en diferentes filmografías (Barry, 1965; Ramírez, 1972; MoMA, 1981; Brion, 1982), se tiene constancia de la participación en *Intolerancia* de Allan Dwan, Erich von Stroheim, W. S. Van Dyke, Tod Browning, Jack Conway y Victor Fleming, todos ellos grandes realizadores del cine norteamericano, junto a otros menos conocidos, principalmente actores, como George Siegmann, Edward Dillon, Joseph Henabery, Ted Duncan, Mike Siebert, Arthur Berthelon, W. Christy Cabanne, George Nicholls, Lloyd Ingraham, Monte Blue, Spec Hale, George Hill, muchos de los cuales habían participado ya en *El nacimiento de una nación* y en otros films anteriores, como asistentes a la dirección, pero también como actores en diferentes películas de Griffith.

Desde nuestra perspectiva, la influencia de *Intolerancia* de Griffith va a ser especialmente significativa en los dos tipos de películas que van a conocer un notable éxito de taquilla en los años siguientes, en especial en el periodo mudo: por un lado, la fórmula exitosa basada en la superproducción cinematográfica, donde prima la idea de espectáculo, con grandes decorados, numerosos extras, muchos efectos especiales, una acción trepidante, etc.; por otro lado, el desarrollo de narrativas basadas en el melodrama, muy frecuentes en numerosos films del cine mudo de los años veinte.

Algunos colaboradores de Griffith en *Intolerancia* fueron, años después, directores de films de referencia

de lo que hemos caracterizado como el «cine-espectáculo», donde priman los aspectos relacionados con la espectacularización de la puesta en escena. Entre los excolaboradores de Griffith que continuaron su carrera en el cine, podemos destacar a Allan Dwan, director de *Robin de los bosques* (*Robin Hood*, 1922), film de acción y grandes decorados, que tuvo un presupuesto de 1,5 millones de dólares, y contó con Douglas Fairbanks como protagonista. W. S. Van Dyke dirigió diferentes películas western en los años veinte como *The Lady of the Dugout* (1918), trabajando con el famoso actor y director Gilbert M. «Broncho Billy» Anderson, si bien se le recuerda sobre todo por la dirección del espectacular film *San Francisco* (1937), y de otros films populares como *El boxeador y la dama* (*The Prizefighter and the Lady*, 1933), con Myrna Loy o *El enemigo público número 1* (*Manhattan Melodrama*, 1934), con Clark Gable, William Powell y Myrna Loy.

Tod Browning dirigió más de una veintena de películas de suspense y terror en las dos décadas siguientes a *Intolerancia*, sin demasiado éxito de público, si bien es sobre todo conocido por algunas producciones como *El trío fantástico* (*The Unholy Three*, 1925) o *Garras humanas* (*The Unknown*, 1927), películas de misterio protagonizadas por Lon Chaney, *Drácula* (1931), con Bela Lugosi, o *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932). Jack Conway fue director de westerns para la Universal y después para la MGM, si bien el film de mayor éxito que dirigió fue *Historia de dos ciudades* (*A Tale of Two Cities*, 1935), superproducción basada en la popular novela de Dickens, ambientada en plena revolución francesa, y que en algunas escenas de masas llegó a contar con 17.000 extras, al estilo más griffithiano.

Tras su paso por *Intolerancia*, Victor Fleming desarrolló una prolífica carrera como director, destacando la dirección del drama *Lord Jim* (1925), adaptación de la conocida novela de Joseph Conrad, *El demonio de la carne* (*The Way of All Flesh*, 1927), un melodrama familiar con el que Emil Jannings ganó el Oscar al mejor actor, *Hula* (1927), melodrama ambientado en la exótica Hawai, *El virginiano* (*The Virginian*, 1929), film que consagró a Cary Cooper como estrella del cine, si bien la carrera de Fle-

ming es más conocida por la dirección de *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1937) y por la de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939), si bien en ambas películas fue contratado con los rodajes ya iniciados, para solucionar los problemas surgidos, sustituyendo a Richard Thorpe y a George Cukor, respectivamente. Otro de los ayudantes y actores de Griffith en *Intolerancia*, George Siegmann, participó en algunas producciones de cierto éxito de taquilla como *La reina de Saba* (*The Queen of Sheba*, J. Gordon Edwards, 1921), *Los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers*, Fred Niblo, 1921) o *El Conde de Monte Cristo* (*Monte Cristo*, Emmett J. Flynn, 1922), donde sobre todo destacó por su faceta de actor.

No obstante, la influencia de Griffith se puede rastrear en otras grandes producciones cinematográficas de los años veinte, igualmente basadas en la fórmula del «cine-espectáculo» como *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924), film protagonizado por Douglas Fairbanks, socio fundador con Griffith en la nueva compañía United Artists, creada en 1919 también con Mary Pickford y Charles Chaplin. *El ladrón de Bagdad* tuvo un presupuesto estimado de 2 millones de dólares, con grandes decorados diseñados bajo la dirección artística de William Cameron Menzies, y la inclusión de muchos efectos especiales, recordando la espectacularidad de los escenarios del episodio babilónico de *Intolerancia*. También se puede establecer un paralelismo entre la puesta en escena y dramatismo del episodio del martirio de Cristo de *Intolerancia* con el film de Cecil B. DeMille *Rey de reyes* (*King of Kings*, 1927).

Asimismo, hemos señalado que las influencias de *Intolerancia* no se limitan únicamente a lo que hemos etiquetado como «cine-espectáculo»: también tuvo una huella importante en la expansión del melodrama filmico. Ya hemos señalado que la presencia del melodrama como género es constante en toda la historia del cine. La gran mayoría de films, desde los comienzos del cine hasta finales de los años veinte, son considerados «melodramas». Tanto es así, que cuando consultamos *The American Film Institute Feature Film Catalogue (1921-1930)* podemos comprobar que la gran mayoría de largometrajes producidos en esa época en Ho-

llywood eran codificados como melodramas (American Film Institute, 1976). De este modo, se hablaba de «melodramas góticos», «melodramas sentimentales», «melodramas bélicos», «melodramas rurales», «melodramas western», «melodramas de viajes», etc. El melodrama llegó a ser considerado, pues, como el patrón básico de la narración cinematográfica, hasta el punto de producirse una relativa equivalencia entre melodrama y cine. Y se puede afirmar, con cierta rotundidad, que David Wark Griffith, no sólo con *Intolerancia* (en especial, con el episodio moderno, *La madre y la ley*), sino desde los inicios de su carrera en la Biograph, fue uno de los principales artífices en la *diseminación* de este modelo narrativo. Entre los recursos expresivos y narrativos que caracterizan el *melodrama griffithiano*, podemos destacar la utilización del primer plano para exhibir la herida de la víctima, el dolor del personaje o el goce del malvado, la esquematización y polarización morales, con personajes esquemáticos que exhiben emociones extremas, la presencia de tramas basadas en la composición catástrofe-persecución-rescate, la reparación de la falta, la dilatación del cierre narrativo —ejemplarmente representado por el «last-minute rescue» griffithiano—, la constante apelación a la identificación del espectador con el drama representado, entre otros.

De entre la extensa nómina de ayudantes y colaboradores de Griffith, destaca de manera muy sobresaliente Erich von Stroheim, director de films tan notables en la década de los años veinte como *Avaricia* (*Greed*, 1924), *Esposas frívolas* (*Foolish Wives*, 1922), *La marcha nupcial* (*The Wedding March*, 1928), melodramas extremos, con ambientaciones muy cuidadas y verosímiles. Pero estas influencias también se pueden rastrear más allá de Stroheim, en cineastas y películas como *Tol'able David* (1921) de Henry King, *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, Charles Chaplin, 1923), *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925) de King Vidor, *Amanecer* (*Sunrise*, 1927) de F. W. Murnau o *El viento* (*The Wind*, 1928) de Victor Sjöström, films que todavía hoy provocan en el estudioso del cine una gran conmoción visual y emocional.



En la imagen superior, *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924); en el centro, George Siegmann en *El conde de Monte Cristo* (*Monte Cristo*, Emmett J. Flynn, 1922); y en la imagen inferior, *Rey de reyes* (*King of Kings*, Cecil B. DeMille, 1927)

En cierto modo, el final de los años diez, y por extensión todo el periodo mudo, es un periodo de influencias. Todos los directores seguían atentamente la producción de sus competidores, con mayor motivo a falta de una tendencia claramente dominante. No sólo se veían los films de los grandes realizadores, nacionales y extranjeros, sino que se tenía especial cuidado con los plagios, que eran muy frecuentes por la carencia de mecanismos de autocontrol de las productoras y del gran número de pequeños estudios independientes (Everson, 1978: 176). Como afirma Paolo Cherchi, el cine mudo es «el cine de las influencias» (1992). Cabría matizar que en todo momento de la historia del cine esta dimensión de las influencias siempre ha existido en mayor o menor medida. El cine se convirtió desde muy pronto en un espacio de *reconocimientos* frecuentes, de diálogo *intertextual* entre multitud de medios de expresión (pintura, fotografía, literatura, teatro, etc.), reconocimientos que irían construyendo una cierta estandarización estilística y plástica. Eric de Kuyper, desde la perspectiva del documentalista y programador, es decir, de quien se pregunta cómo se producían y cómo eran leídas las películas, ha subrayado el hecho de que este cine de los años diez (que llama «el cine de la segunda época») no tiene nada que ver con el cine norteamericano posterior, en un intento de desmitificar la mirada «normativizadora» y, en cierto modo, «teleologista» de los estudios sobre el cine clásico, como los de Bordwell y Thompson que, al igual que Burch, sitúan la estabilización del «modo de narración clásico» a finales de los diez (Kuyper, 1992). Kuyper observa que los films de este periodo –casi desconocido– poseen una extrema elasticidad narrativa, un tipo de narración «menos cerrada y homogénea que ‘estallada’ y heterogénea, menos ‘monódica’ que polifónica» (*id.*: 58).

Un elemento donde se observa la inestabilidad fílmica es en la imbricación de la imagen y el texto: los carteles destacan por su carácter abrupto y discontinuo, donde inicialmente había una ausencia de diálogos y la presencia del narrador estaba muy extendida (lo que relaciona este cine con la literatura popular del XIX). Esto

le lleva a decir que «el cine de la segunda época» era profundamente *oral* (también reforzado por la música), profundamente *épico* por su sentido *espectacular* (muy cercano asimismo a otras prácticas espectaculares como el vaudeville, el music-hall o el teatro popular). Así pues, al conjunto de «influencias» esbozadas en el campo del cine es necesario añadir todas las procedentes de otras formas de entretenimiento, como el vaudeville, el music-hall, el melodrama teatral, etc., que pierden paulatinamente importancia a medida que el cine cobra mayor fuerza como industria.

Gracias al mejor conocimiento que vamos teniendo del cine de los primeros tiempos en la actualidad, se ha ido diluyendo la vieja creencia en Griffith como la única figura sobresaliente en el panorama cinematográfico de la década de los diez. Como hemos visto anteriormente, David Wark Griffith aparece en los tratados generales de historia del cine como el inventor de casi todo (del primer plano, del montaje alternado, de la iluminación «soft», etc.), una idea que ha sido combatida desde hace años por los propios conservadores de sus films y documentos privados (Gartenberg, 1981; Bowser, 1983). Otro de los tópicos más extendidos entre la crítica fílmica es la consideración de Griffith como un genio creador, bastante desordenado en su forma de trabajo, por oposición al sistema de producción de Thomas Ince, que tenía una visión muy empresarial del negocio del cine, y cuyo sistema de trabajo fue adoptado por los estudios de Hollywood (Higgins, 1984). Como hemos señalado (Marzal, 1998), Griffith tenía un sistema de trabajo bastante ordenado y su preocupación por el control de los procedimientos de distribución y exhibición no fueron ajenos a sus intereses. Quizás, sí puede afirmarse que su visión del campo de la distribución y exhibición no fue tan profunda como otros muchos contemporáneos suyos. El desarrollo de la industria del cine y el nacimiento del «sistema de estudios» obligó a las pequeñas productoras y a los propietarios de las cadenas de exhibición a crear una política de fusiones y alianzas que Griffith no supo evaluar. El fuerte individualismo de Griffith –en el que creía firmemente, como ideal del «American

Dream»— y la lucha por no perder el control creativo de sus producciones tuvieron bastante que ver, a nuestro entender, con el progresivo declive de su importancia en el mundo del cine, aunque este «declive» debe ser fechado posteriormente, más allá de 1921. Al mismo tiempo, todo este periodo de inestabilidad de finales de los años diez ha de ser puesto en relación con el intento de ganar la confianza y el respeto de los poderes económicos y políticos por parte de todos los implicados en la industria, como Kevin Brownlow ha señalado (Brownlow, 1968).

### Las influencias de Griffith en el cine soviético

El fracaso de *Intolerancia* entre el público americano contrasta con la recepción de la película en otros países como la Unión Soviética. El film de Griffith impactó enormemente en Lenin, que pidió una copia para exhibirla en todo el territorio soviético. Realizadores como Eisenstein o Pudovkin fueron influenciados decisivamente por este film, que pasó a ser considerado como su obra de referencia más importante. En efecto, no volverá a verse un montaje alternado con un ritmo tan frenético hasta *El acorazado Potemkin* de Eisenstein (Броненосец Потёмкин, 1925). Eisenstein afirmaba que *Intolerancia* fracasó porque «aquí nuevamente resultó ser una combinación de cuatro historias diferentes, más que una fusión de cuatro fenómenos en una generalización imaginista única. Griffith anunció su película como un drama de comparaciones. Y eso es lo que queda de *Intolerancia*: un drama de comparaciones, más que una imagen generalizada, poderosa y unificada» (Eisenstein, 1986: 223). No obstante, el interés del gobierno soviético por la obra de Griffith fue de tal magnitud que algunos films que se daban por desaparecidos en Estados Unidos fueron hallados hace pocas décadas (en los años ochenta del siglo XX) en la Unión Soviética, como sucedió con *A Romance of Happy Valley* (1919) o *Scarlet Days* (1919).

Sin duda alguna, la alternancia de espacios es el elemento clave que define la técnica de montaje del cine

de Griffith, y que mayor atractivo tenía para los seguidores soviéticos de la dialéctica marxista. En efecto, el montaje alternado es el principio organizador del relato griffithiano cuya abundancia —a menudo, densidad— es proporcional a la tensión dramática del film (Bellour, 1980: 87). La alternancia es, en realidad, la estrategia principal para crear dicha tensión dramática: cuanto más nos acercamos a la resolución del conflicto mayor es la alternancia espacial. El montaje alternado parece, pues, cumplir dos funciones diferenciadas: por un lado, contribuye a crear fuertes *contrastes dramáticos* mediante la yuxtaposición de acciones secundarias diferentes; por otro lado, el montaje alternado contribuye a dilatar temporalmente e imprimir *suspense* a la acción narrada. En algunos momentos, en especial en *Intolerancia*, existe una utilización de la alternancia que puede recordar el montaje de atracciones eisensteiniano, donde lo que se busca es un efecto de contraste y la asociación de ideas, como sucede con algunos planos insertos. La alternancia de espacios llega a ser exasperante en los momentos preliminares a las resoluciones de los films, como se puede comprobar fácilmente en *Intolerancia* pero también en muchos films de Griffith. Los bloques narrativos inmediatamente anteriores al desenlace son los lugares donde la fragmentación espacial es mayor y donde es más abundante este montaje alternado. En el caso de *Intolerancia* se puede hablar de la existencia de un *exceso* en el sostenimiento de varias líneas de acción simultáneas en el tiempo, con una constante *repetición* de planos y de emplazamientos de cámara, sobre todo mediante un vuelta a los planos de situación, para así garantizar el *reconocimiento espacial* del espectador. De este modo, la producción del suspense está vinculada a una detención y a una demora en la resolución de la acción (o acciones), lo que nos conduce a su dilatación temporal. El «last-minute rescue» es, pues, un procedimiento de amplificación y dilatación narrativa que complejiza y confiere densidad al relato y, además, está situado en la tradición del montaje invisible que caracteriza el montaje clásico hollywoodiense —y que abre la puerta de una comprensión radical del montaje como hizo Eisenstein—.

## La huella indeleble del cine de Griffith en la cinematografía mundial

*Intolerancia* ha pasado a ocupar, pues, un lugar destacado en la historia del cine, sobre todo por su carácter «desmesurado», estética y económicamente. La complejidad estructural del film así como el énfasis en la plástica del encuadre lo aproximan a la lógica de un *cine antinarrativo*, en el que resulta más importante el impacto espectacular que la construcción de una trama argumental que el público pudiera seguir sin dificultades. De este modo, aunque *Intolerancia* es un ejercicio magistral de montaje alternado, la película no puede enmarcarse fácilmente en el paradigma del cine clásico, siendo un caso muy excepcional en el contexto cinematográfico de su tiempo. A pesar de que *Intolerancia* pretende *integrar narrativamente*, es decir, sintetizar y fundir metafóricamente cuatro relatos que transcurren en diferentes periodos históricos, el film termina convirtiéndose en una verdadera *atracción visual* que exige una precisa atención del espectador para poder seguir el desarrollo de su hilo argumental. Y es que, como hemos defendido anteriormente (Marzal, 1994 & 1998), el cine de David W. Griffith, aunque constituye un elemento clave para la aparición del cine narrativo americano, se mantuvo al margen de éste, construyendo su propia propuesta narrativa, diferente al cine de los grandes estudios, cuyos patrones de producción y cauces de distribución eran bastante estables. Incluso el cine del propio Griffith de 1918 a 1921, inmediatamente posterior a *Intolerancia*, mantiene esta tensión interna de su filmografía entre lo espectacular y lo narrativo, una tensión que no se terminará de resolver finalmente hacia uno u otro extremo, sino que permanecerá afirmándose en la *ambivalencia*.

Así pues, se puede afirmar que la «larga sombra» de *Intolerancia* y del cine de Griffith, en especial por su desmedida vocación de espectáculo visual, se ha venido proyectando sobre el cine de Hollywood y, todavía hoy, sigue notándose su presencia en el cine mainstream contemporáneo.

## Bibliografía

- ALTMAN, Rick (2004), *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press.
- AMERICAN FILM INSTITUTE (1976), *The American Film Institute Feature Film Catalogue (1921-1930)*, New York: Bowker.
- BARRY, Iris (ed.) (1965), *D. W. Griffith: American Film Master*, New York: The Museum of Modern Art.
- BELLOUR, Raymond (1980), «Raconter/Alterner», *Le cinéma américain*, 2 Vol., Paris: Flammarion.
- BOWSER, Eileen (1983), «Griffith's Film Career before The Adventures of Dollie», John Fell (ed.), *Film Before Griffith*, Los Angeles/London: The University of California Press.
- BRION, Patrick (1982), *D.W. Griffith. Le cinéma*, Paris: Centre Georges Pompidou.
- BROWNLOW, Kevin (1968), *The Parade's Gone By*, London: Secker & Warburg.
- CHERCHI USAI, Paolo (1991), «El film que hubiera podido ser; o, el análisis de las lagunas considerado como una ciencia exacta», *Archivos de la Filmoteca*, 10, pp. 42-53.
- (1992), «Imitation? Paraphrase? Plagiat?», *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, 1.
- COOK, David (1981), *A History of Narrative Film*, London: W. Norton & Co.
- EISENSTEIN, S. M. (1986) [1944], «Dickens, Griffith y el cine en la actualidad», *La forma del cine*, México: Siglo XXI.
- EVERSON, William K. (1978), *American Silent Film*, New York: Oxford University Press.
- GARTENBERG, Jon (1981), «D. W. Griffith and the Museum of Modern Art», *Films in Review*, 32 (2).
- GRIFFITH, David Wark (1916), *The Rise and Fall of Free Speech in America*, Los Angeles, California [disponible en <http://books.google.com>].
- GRIFFITH, David Wark & HART, James (1972), *The Man Who Invented Hollywood: The Autobiography of D. W. Griffith*, Louisville, KY: Touchstone.
- GUBERN, Román (1974), *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona: Lumen.

- HIGGINS, Steven (1984), «Ince, Griffith et le western en 1912», Jean Mottet (ed.), *David Wark Griffith*, Paris: L'Harmattan.
- JACOBS, Lewis (1971) [1939], *La azarosa historia del cine americano*, 2 vol., Barcelona: Lumen.
- KUYPER, Eric de (1992), «Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix», *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, 1 & 2.
- MARZAL FELICI, Javier (1994), *Estructuras de reconocimiento y de serialidad ritual. El modelo melodrama y los films de David Wark Griffith de 1918-1921*, Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, Edicions en microfita.
- (1998), *David Wark Griffith*, Madrid: Cátedra.
- MITRY, Jean (1978) [1963], *Estética y psicología del cine. Vol. 1: Las estructuras*, Madrid: Siglo XXI.
- (1984), «Griffith et les débuts du langage cinématographique», Jean Mottet (ed.), *David Wark Griffith*, Paris: L'Harmattan, pp. 15-28.
- MUSEUM OF MODERN ART MOMA (1981), *D. W. Griffith Papers 1897-1954. A Guide to the Microfilm Edition*, New York: Microfilming Corporation of America.
- RAMÍREZ, Gabriel (1972), *El cine de Griffith*, México: Era.
- RAMSAYE, Terry (1964) [1926], *A Million and One Nights. A History of Motion Picture through 1925*, London: Frank Cass.
- SADOU, Georges (1949), *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*, Paris: Flammarion.
- STOKES, Melvyn (2007), *D. W. Griffith's The Birth of a Nation. A History of «The Most Controversial Motion Picture of All Time»*, Oxford: Oxford University Press.