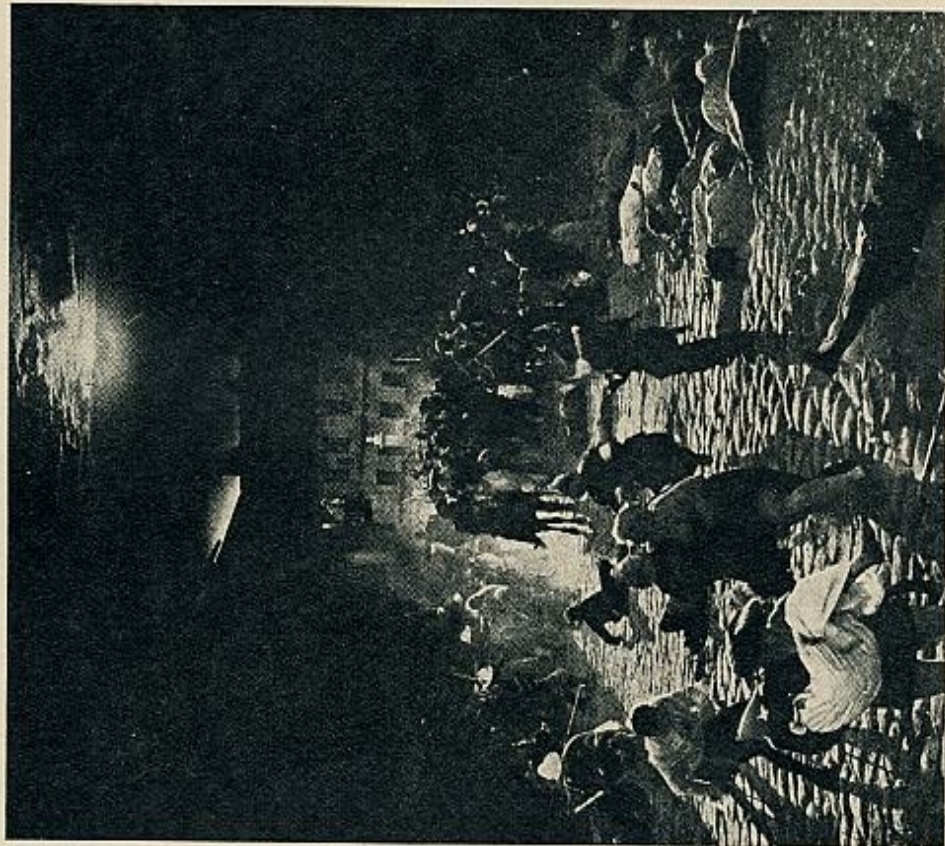


VILLEGAS LOPEZ

de guerra peras altercan continuamente con la locomotora o el automóvil, y los que mueren en las calles de París son los mismos que precen frente a las murallas de Babilonia. Ya no hay tiempo, ni espacio, ni bombas, ni razones válidas para lo que acontece. Todo se torna una gran abstracción, una idea pura hecha imágenes: la intolerancia, martirizando al mundo. Las

INTOLERANCIA

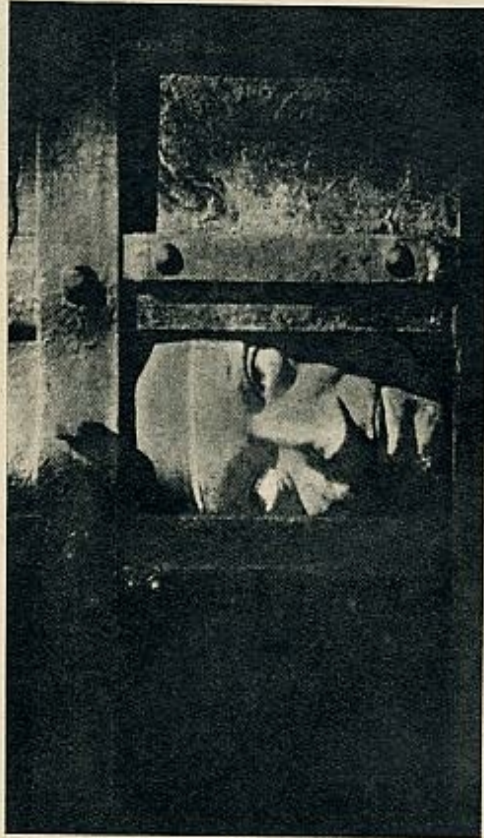
imágenes concretas producen un concepto abstracto, los hechos visuales una idea superior a todo lo que sucede. El sistema y su trascendencia son formidables y van a revolucionar el cine. Lanzada con enorme publicidad, la película se estrenó en el Liberty Theatre, de New York, el 5 de septiembre de 1916, y se mantuvo en el cartel durante veintidós semanas. La crítica se



La matanza de los hugonotes

408

VILLEGAS LOPEZ



El condensado, en su celda

de sudista, esclavista y antinegro, que van a levantar tantas polémicas y obtener un formidable éxito de públicos, con «El nacimiento de una Nación». Hay que suponer que Griffith estaba muy lejos de la idea de tolerancia universal y amor al prójimo, que predica en su nuevo film. El argumento primero se basa en dos sucesos reales: el asunto judicial Stieglaw, uno de esos procesos y errores que tanto apasionan y tales polémicas levantan en la opinión pública americana, y el informe de una Comisión Federal de la Industria, bastante circunspeto, sobre la matanza de obreros de una fábrica, por la milicia privada del patrono. Posiblemente, Griffith vio en estos hechos dramáticos una prueba de la injusticia social de los norteamericanos, de los industriales contra los trabajadores libres, tanto o más censurable que la conducta de los dueños con sus esclavos negros. En el fondo, la guerra del Norte contra el Sur fue la batalla de los terratenientes feudales, que necesitaban esclavos para labrar sus campos, contra los industriales modernos, que precisaban obreros para manejar sus máquinas. Pero la esclavitud y la injusticia no estaban solamente en el Sur y, seguramente, ésa fue la flecha convenenada que Griffith lanzaba a sus enemigos, los que habían vencido a los suyos y ocasionado la ruina de su familia. Los acontecimientos recientes en aquel país muestran que este espíritu está muy lejos de haberse extinguido.

Después, para reforzar su tesis y su predicción, añadió otros episodios históricos, princi-

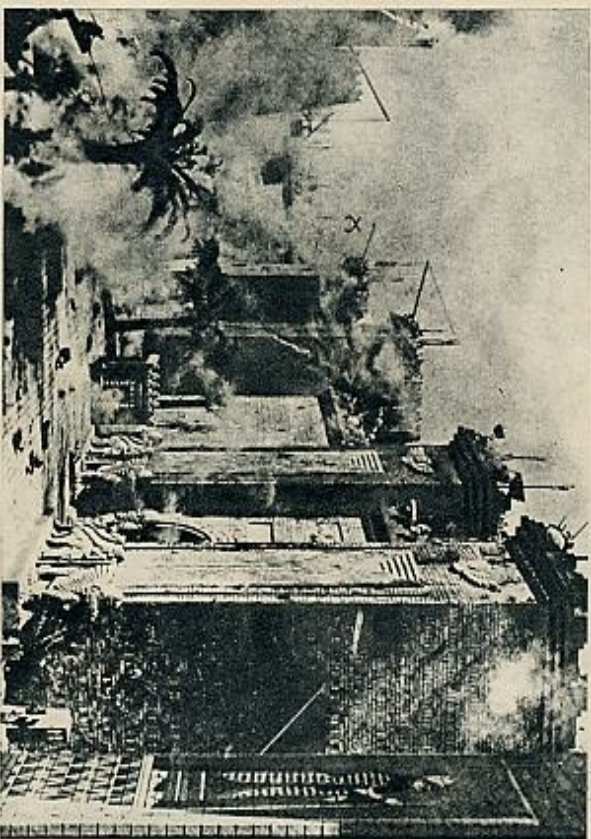
palmente el de la vida de Cristo, como suprema demostración de la intolerancia humana, que sólo sirve en la película final como leve motivo de comparación. Los otros dos episodios —«La matanza de la noche de San Bartolomé» y «La caída de Babilonia»— cobran la misma altura e intensidad que la narración contemporánea inicial. Pero, de esta confrontación de tragedias, a través de los tiempos, acabó por surgir la gran idea total, «solara», que arrojó a Griffith hacia otros campos, más anchos y más nobles. Aunque siempre cabe suponer que la acusación de la intolerancia humana, el gran crimen eterno de los hombres, debía ser hecha a costa de los yanquis, de los industriales norteamericanos. Pero la obra se escapa de manos del autor, sus posibles intenciones vindicativas se pierden, la acusación se hace universal y logra acenios ciertos. Griffith, hombre leal consigo mismo, artífice honesto y sermoneador convencido, acepta los dictados de su propia obra, y acabará por predicar el anti-racismo, la paz y la concordia entre los hombres.

Por otra parte, persiguió dos objetivos bien concretos. Como industria y espectáculo, pretendía aplastar a las superproducciones italianas, que dominaban el mundo, desde «Cabiria» (1913-14), de Pastoreo. Todo lo que el cine italiano había alcanzado en este orden, que le daba supremacía mundial, podía ser largamente superado por la industria cinematográfica norteamericana, ya tan poderosa. El gran espectáculo lo fue su meta comercial y, en cierto modo,

405

VILLEGAS LOPEZ

INTOLERANCIA



Las murallas de Babilonia, en plena batalla

artística. Pero en este último aspecto, sus proyectos tenían mucho mayor alcance. Debía llevar a sus últimos extremos y desarrollar en todas sus posibilidades estéticas su descubrimiento fundamental: las acciones paralelas, «la salvación en el último minuto, más allá de la simple emoción fácil del final angustioso y feliz» (Vasez *Griffith*). Su genio dramático e intuitivo le sugiere las inmensas posibilidades del montaje, del salto sobre el espacio y el tiempo, como la máxima aparición del cine a la evolución de las artes. Esto es lo que va a conseguir, ante todo, y lo que hará de él el gran cineasta de la gran obra maestra, el monumental imponente del cine de los próximos años, y una lección de la que, quizá, sólo ahora, se recogen sus primeros rendidos verdaderos.

Es una película megacómica, digna competidora de las mayores que el cine ha emprendido, con constancia digna de mejor causa, más de treinta años después. Emplazó en la filmación veintidós meses y doce días, incluyendo dos meses para el montaje; costó unos dos millones de dólares, tanto como la que hoy representa una superproducción colosalista; ganó ochenta millones de película, que hubieran representado setenta y seis horas de proyección, reducidas a

ochenta en el montaje y a tres horas cuarenta minutos en su versión definitiva. Levantó decorados hasta entonces sin precedentes, que ocuparon 13 kilómetros cuadrados, sobre todo los de Babilonia, con sus murallas y torres de setenta metros de alto, con archedura suficiente para hacer galopar sobre ellas a dos caballos. En el castigo de Babilonia, intervinieron 4.000 extras, y 16.000 en el ejército persa, que asalta las murallas; para filmarlas, en su totalidad, Bizet tuvo que subirse en un globo cautivo. Todo su personal, desde actores a técnicos, suaba más de sesenta mil personas; se establecieron líneas de teléfonos para comunicarse y ferrocarriles para el transporte. A veces, los gastos diarios pasaban de 12.000 dólares. Griffith estaba orgulloso de esta manifestación de poder de la industria cinematográfica norteamericana y, con frecuencia, en los títulos de crédito de esta película muda, aparecen los costos de la escena. Quizá nunca un realizador dispuso de tales medios y con tal libertad. El catastrofo resultó comercial de la película. El estreno a tales costos, acabó por hundir a la Triangle y al propio Griffith, que había invertido sus enormes ganancias de «El nacimiento de una Nación», y que tuvo que hacer frente a los acreedores da-

trando muchos años después. Sin dinero para distribuir las murallas de Babilonia permanecieron en pie, durante más de diez años, como testimonio del gesto audaz, heroico, de un realizador que se lo jugó todo en la película que soñaba.

La película es una extraña y sorprendente mezcla de estilos, de hallazgos nuevos y propios, de realismo y simbologías, de actores colorados y de magos de ingeniería o mal gusto, que hoy hacen sonreír. Esta obra complicadísima y colosal, estaba toda ella en la mente de Griffith, que filmaba sin guión, sólo con ligeras notas apuntadas en papeles, que llevaba en el bolsillo, improvisando a su gusto en cada momento, en alas de su inspiración genial y desbordada. Pudo ser un caos, a veces resultó confuso, pero la formidable potencia creadora del gran maestro, acaba por arrollarlo todo y la película se impone, hasta la categoría de hit final. Griffith anunciaba entonces: «Mis cuatro historias iban separadas, lentas y calmadas. Pero, poco a poco, se aproximaron, crecieron siempre más rápido, hasta el desenlace donde aparecieron mezcladas en un único torrente de violenta emoción. Y así fue».

Las cuatro historias están unidas por un motivo común, inspirado en un verso de Walt Whitman, representado por Lillian Gish, que muere eternamente la cura de un recién nacido. El asunto moderno relata el hecho auténtico de unos damnos propagandistas de las buenas costumbres entre los obreros que, para obtener fondos con que nutrir su piadosa asociación redentora, logran del industrial poderoso, dueño de unos molinos, que rehúse el diez por ciento del sueldo de sus obreros. Estralla la huelga, que es una de las escenas cumbres de la película, en la que se inspiraron manifestaciones cinematográficas soviéticas. El padre y la hija huyen a la ciudad, el muchacho se enamora de ella, y así se reanuda la influencia de los malvados y su jefe, al que Griffith llama, por ironía, «el hijo de puta». Los dos protagonistas, por su parte, se enamoran mutuamente y el muchacho se enamora de ella, y así se reanuda la influencia de los malvados y su jefe, al que Griffith llama, por ironía, «el hijo de puta». Los dos protagonistas, por su parte, se enamoran mutuamente y el muchacho se enamora de ella, y así se reanuda la influencia de los malvados y su jefe, al que Griffith llama, por ironía, «el hijo de puta».

VILLEGAS LOPEZ

INTOLERANCIA

principes, es totalmente convencional, y la interpretación, vulgar hasta lo ridículo. Pero la representación histórica hecha espectáculo es insuperable, como el banquete de Babilonia o el asalto a la ciudad «La noche de San Bartolomé» tiene un hilo amoroso de semejanza ingenuidad eterna en el cine: el soldado católico, enamorado de la joven protestante, muere para que ella se salve. El episodio está tratado con un hábito romántico, una plástica al estilo de Delacroix, brillante y agitada. La Corte, en el gran decorado del Louvre, y las calles donde tiene lugar la manifestación, son grandiosos y bellas imágenes. Al final, hay un llamamiento a la tolerancia humana, al amor y a la caridad, para que triunfen sobre la violencia y la intolerancia. La desgracia de Nueva York por un bombardeo, tiene un alcance premonitorio bien actual. La mujer sigue mecida la cura y, sobre la tábula historia de los hombres, aparece la cruz.

Pero Griffith narra estas cuatro historias mezclando con total libertad el espacio y el tiempo. Esta es su forma, su lenguaje, su poética visual. Dentro de cada secuencia de una misma historia, alterna continuamente el movimiento y el lugar, para obtener su característica tensión y dramático interés. Al comienzo, los episodios son presentados más largos, para acostumbrar la visión del público a su innovador procedimiento. Pero la alternancia de escenas se mantiene siempre y crece conforme la narración avanza. En el París de Carlos IX se presentan simultáneamente las calles recorridas por los soldados de la Liga, el interior de las casas, donde los hugonotes se alarman ante el peligro, la Corte que delibera, los refugios sucesivos de los dos amantes perseguidos. En el episodio moderno, se pasa de la celda, donde el incesante espera la ejecución, al punto donde el cadáver está preparado y un verdugo ensaya insistentemente el artefacto, al ferrocarril donde el gobernador se marcha sin conocer el indulto y al automóvil, que persigue al tren, con la prueba del error judicial, que ha de salvar al acusado. Pero a la vez, alterna los lugares y los tiempos históricos de los distintos episodios. En Babilonia, la muchacha de las montañas, vendida en el mercado de mujeres, es salvada por Baltasar. En seguida, el episodio moderno, desde el padre arrojado de la casa al maltrato, enmarcado de su hija, la muerte del padre. Cristo en las bodas de Caná. En París, la familia de hugonotes y el soldado enamorado de la joven católica. En el episodio moderno, escena de los dos enamorados, la entrega de la muchacha, el fracaso de la huelga y el triunfo de las damas recalcitrantes. Cristo y María Magdalena. Las damas reformadoras cierran cabestrillos y quitan a la muchacha el hilo recién nacido. Cristo dice: «¿Dónde que los niños vengán a mí». La muchacha busca a su hijo y envía la felicidad de las familias que los tienen a su lado, etc. Al final, las escenas se convierten en planos, algunos de cinco fotogramas, verdaderas explosiones visuales, y todo pasa a la vez, en fantástica cabalgata, hasta entonces insoportable. Los carros