



D.W.

GRIFFITH'S

- AMERICAN INSTITUTION -

THE BIRTH OF A NATION

"THE SUPREME PICTURE OF ALL TIME"

NEW YORK MAIL

MAY 2ND 1921

CENTENARIO DE *El nacimiento de una nación*

El tormentoso amanecer de un arte

JUAN
CARLOS
GONZÁLEZ
A.

Cumple cien años de su estreno la primera obra maestra del cine norteamericano, un filme que desde su estreno, y aún un siglo después, suscita amores y odios por partes iguales.

En *El nacimiento de una nación* hay imágenes que es imposible olvidar una vez que se han visto, como ciertas de las páginas más grandes y más simples de la música o de la poesía.

James Agee

Es difícil de encontrar una obra de arte popular del siglo xx que haya pasado por completo de convencer y conmover a su audiencia original, a ahora defraudar al público en todo nivel ético, emocional y quizá aún artístico.

Scott Simon

“Nos sepultaremos en California trabajando duramente por espacio de cinco años y realizaremos la película más grandiosa que se haya visto. Haremos un millón de dólares y nos retiraremos” (Ramírez, 1972: 39), le dijo David W. Griffith al camarógrafo Gottlieb Wilhelm “Billy” Bitzer para convencerlo de abandonar la compañía Biograph a finales de 1913 y acompañarlo en sus nuevos proyectos independientes. Habían trabajado juntos desde 1908 cuando Griffith se vinculó a la American Mutoscope and Biograph Company como escritor y actor. Estando allí empezó una carrera como director en la que Bitzer lo acompañó en todos sus filmes para esa empresa, excepto en ocho de ellos. Griffith, que había nacido el 22 de enero de

1875 en una granja al norte de Kentucky, era hijo de un oficial del ejército confederado que luchó en la Guerra de Secesión. Aunque la derrota del bando sureño dejó a la familia en la ruina, David siempre conservó ínfulas aristócratas. Aficionado a las bellas artes, se inclinó por la actuación, algo que su familia desaprobaba. También cultivó la dramaturgia, la poesía y el ensayo. Es tratando de vender algunas de sus obras originales y de sus adaptaciones como Griffith llega al cine, primero tocando las puertas de la Edison Company y posteriormente las de la Biograph, donde llegará a realizar alrededor de cuatrocientos cincuenta cortometrajes, a razón de dos por semana.

Refiriéndose a la labor encomendada a Griffith, el crítico de cine Luis Alberto Álvarez comentaba que “dirigir, por entonces, era una cosa muy simple y con muy pocas pretensiones artísticas. Se trataba de supervisar una acción bastante primitiva filmada en largos planos desde la misma perspectiva y bastaba saber gritar ‘acción’ y, más tarde, ‘corten” (1990c). A los directores se les instruía para seguir aplicadamente una especie de manual de estilo bastante rígido —heredado de las convenciones teatrales— que nadie parecía atreverse a criticar y mucho menos a alterar. Lo que hizo Griffith fue empezar a experimentar con las posibilidades del cine como un nuevo medio digno de desarrollar de manera independiente.

No es que Griffith fuera un innovador. Muchos de los avances técnicos y desarrollos cinematográficos que se le atribuyen ya habían sido utilizados previamente de manera intuitiva o aleatoria por otros, pero fue él quien supo reunirlos, consolidarlos y darles un uso consciente. El *close-up*, el *fade out*, el *tracking shot*, la toma panorámica, el montaje paralelo de dos escenas separadas espacialmente, las elipsis temporales, la acción fuera de campo, los *flashbacks*, el enmascaramiento de la imagen para llamar la atención sobre un detalle, el cambio de la posición de la cámara varias veces en una misma escena, la iluminación como creadora de atmósferas, el control gestual de los actores... con todo esto Griffith fue conformando una nueva gramática. “No todas las películas de uno y dos rollos realizadas por Griffith en este periodo son obras maestras y ni siquiera lo son la mayoría de ellas. Pero es fascinante ver cómo en una y en otra van apareciendo

y se van depurando los elementos de un lenguaje. Cómo un mismo argumento se repite una y muchas veces mientras se van ajustando las técnicas narrativas elegidas para él” (Álvarez, 1990b).

Las dificultades que Griffith tuvo en la Biograph tienen que ver con la miopía de la empresa, que insistía en obligarlo a hacer filmes de solo un rollo de extensión o de presentar como seriados los de mayor extensión; en no darle crédito respectivo ni a él ni a sus actores, ni en ofrecerle la posibilidad de hacerlo accionista o de brindarle participación en las ganancias de la empresa. Además, la Biograph quería embarcarse en la producción y distribución de dramas teatrales filmados, como la película francesa *Queen Elizabeth*, protagonizada por la gran diva Sarah Bernhardt, y ahí el estilo visual de Griffith no tenía cabida. Su insistencia en hacer filmes más largos de lo habitual, con elementos de decorados muy elaborados y con presupuestos demasiado altos, hizo que se retirara de la Biograph en 1913, luego de rodar su cinta más ambiciosa hasta el momento, *Judith of Bethulia*. Ese mismo año firmó un contrato con Harry Aitken, propietario de las compañías Reliance-Majestic y Mutual. Con él se fueron muchos de los actores y técnicos que trabajaban para la Biograph, incluyendo al renuente Bitzer. Ahí filmó cuatro películas, una de las cuales es una magnífica adaptación de Poe, *La conciencia vengadora* (*The Avenging Conscience*).

Griffith quiere emular las grandes producciones europeas de largometraje que habían llegado a Estados Unidos, como *Dante's Inferno*, *Quo Vadis* y *Cabiria*, y le propone a los hermanos Aitken financiar un proyecto basado en dos novelas del clérigo bautista Thomas Dixon, llamadas *The Clansman* y *The Leopard's Spots*. Es muy probable que *The Clansman* haya llegado a sus manos a través de Frank Woods, un guionista que había estado involucrado en una adaptación de esa obra a cargo de la Kinemacolor Company, que experimentaba con el rodaje a color. Sin embargo, el proyecto fue abandonado. Woods aparentemente le mostró a Griffith una versión del guion que había escrito y le sugirió hacer una nueva versión del libro de Dixon. Para el imaginario sureño de Griffith estos libros constituían la fuente perfecta de la película a gran escala que quería emprender.

A través de los hermanos Harry y Roy Aitken, se aseguró los derechos de adaptación de ambos libros, pero la junta directiva de la Majestic no aprobó la financiación del futuro filme. Los Aitken formaron junto a Griffith una sociedad aparte —la Epoch Producing Co.— para poder respaldar el proyecto y lograron reunir los cuarenta mil dólares que el director calculaba que el largometraje iba a costar.

Para dar vida a la que iba a conocerse como *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*), Griffith echa mano a la experiencia acumulada en sus doce años como actor y sus seis años como director. Para la Biograph había dirigido incluso once cortometrajes que tenían a la Guerra Civil como tema, así que no era ajeno a un evento tan dramático como este. Aunque no se conserva un guion escrito de *El nacimiento de una nación*, al parecer Griffith y Woods trabajaron juntos en la adaptación de la novela y le sumaron material de una versión teatral que se había hecho de *The Clansman*. Sin embargo, parece que ese guion se desechó una vez sirvió al propósito de establecer unas líneas dramáticas generales y a partir de ahí se empezó a improvisar, a construir el relato día a día. Hubo además una extensa documentación histórica previa al rodaje. Refiriéndose a las dos novelas de Dixon, Luis Alberto Álvarez escribe que “Griffith no hizo una transcripción exacta de este material, ya que su idea era más ambiciosa, presentar una concepción épica de la Guerra de Secesión, de la derrota del Sur y del surgimiento de una nueva unión americana y sus consecuencias [...]. Si en algunos de sus cortos Biograph había mostrado la guerra desde la perspectiva del Norte, en *El nacimiento de una nación* quiso hacerlo desde la del Sur derrotado y con una mentalidad que, sin que él lo creyera así, era parcializada, feudal, sin duda alguna racista” (1990a).

Tras seis semanas de ensayos con los actores (entre ellos la gran Lillian Gish), se dio inicio al rodaje el 4 de julio de 1914 y terminó en octubre de ese año. El montaje abarcó otros tres meses adicionales. Las cifras de la cinta son impresionantes: se filmaron más de 100.000 pies de negativo y el corte final fue de 12.500 pies de filme que contienen 5.000 escenas diferentes y 1.375 tomas individuales. 18.000 personas trabajaron como extras en la película y se alquilaron 3.000



caballos. Se requirieron 37 mil metros de tela para los vestuarios. El solo costo de las escenas de batalla fue de cuarenta mil dólares. El presupuesto final superó los 110.000 dólares.

En una entrevista realizada en 1915 a Griffith se le preguntó por qué su película tenía ese título, y él respondió:

Porque así es. La guerra civil fue hace cincuenta años. Pero la verdadera nación existe únicamente desde hace quince o veinte años, porque no puede existir unión sin simpatía ni sentimientos mutuos. A pesar de que la base de la obra es la novela de Thomas Dixon, *The Clansman*, no llegamos a ella sino hasta la mitad de la película. El mismo Dixon fue lo suficientemente inteligente como para reconocer que en la novela hablaba solamente de un pequeño aspecto del conflicto: la guerra racial. Pero nosotros hemos retrocedido hasta el origen mismo de la guerra civil: hemos mostrado el incendio de Atlanta y el asesinato de Lincoln y en todo ello colaboraron con nosotros muchos veteranos de la guerra. De acuerdo con una autoridad, *El nacimiento de una nación* comenzó con los Ku Klux Klans y nosotros hemos mostrado eso. (Slide, 2012: 21)

Sin embargo, cuando la cinta se estrenó en Los Ángeles el 8 de febrero de 1915 en el Clune's Auditorium, se llamaba *The Clansman*. Cuando se estrenó en Nueva York al mes siguiente ya su

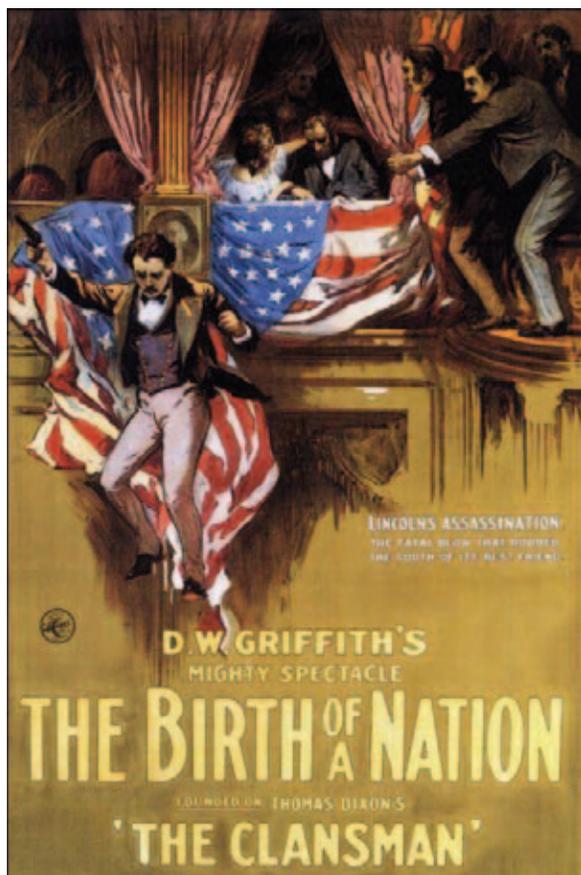
El filme fue un acontecimiento mediático y cinematográfico sin precedentes en el cine. Con una duración superior a las tres horas, *El nacimiento de una nación* no oculta sus ambiciones. Se trata de un enorme fresco histórico, político y social, que ampulosamente reproduce facsímiles históricos a la manera de *tableaux vivants*, mezclados con eventos de ficción subjetiva y peligrosamente sesgados.

nombre era *El nacimiento de una nación*. En esa ciudad estuvo en cartelera durante once meses, pese a que en los teatros se cobraba la entrada a la exorbitante suma de dos dólares. “No se dispone de cifras de las ganancias exactas de la película, pero todas las investigaciones indican que *El nacimiento de una nación* fue, de lejos, el éxito financiero más grande de la época muda” (Koszarski, 1994: 320).

El filme fue un acontecimiento mediático y cinematográfico sin precedentes en el cine. Con una duración superior a las tres horas, *El nacimiento de una nación* no oculta sus ambiciones. Se trata de un enorme fresco histórico, político y social, que ampulosamente reproduce facsímiles históricos a la manera de *tableaux vivants*, mezclados con eventos de ficción subjetiva y peligrosamente sesgados. La historia de dos familias amigas, una en el Norte (los Stoneman) y una en el Sur (los Cameron), terminará en el enfrentamiento involuntario entre ambas, cuando cada una asuma su lugar en bandos opuestos durante la Guerra de Secesión. Esta primera parte de la película, que se centra en el lado humano de un conflicto fratricida, es la más rica en matices y la más digna de admirar. Sorprende la modernidad de las técnicas visuales utilizadas acá para recrear de manera tan verosímil no solo las batallas entre los bandos, sino también las escenas familiares, dotadas de singular complejidad espacial al momento de describir los entornos que habitan. Al darle rostro y contexto a cada lado rival, la cinta humaniza de manera magnífica un conflicto que al momento del estreno del filme cumplía cincuenta años de haber concluido y que todavía era una herida en la historia de Estados Unidos. Una herida que tuvo héroes y víctimas en cada lado.

Aunque *El nacimiento de una nación* nunca deja que olvidemos que el origen de esta guerra radica en dos posiciones enfrentadas respecto a la esclavitud, la segunda parte del filme se centra en el periodo de “la reconstrucción” en la posguerra inmediata y más exactamente en Piedmont, Carolina del Sur, donde residen los Cameron, que perdieron dos hijos en la guerra, otro quedó herido y el resto de su familia está empobrecido y a merced de los inescrupulosos banqueros y negociantes del norte (los *Carpet baggers*) que se aprovechan de los antiguos esclavos, utilizándolos para adquirir poder en esos estados. Esta parte produce una bochornosa perplejidad, pues Griffith no tiene recato alguno a la hora de mostrarnos a la raza negra como compuesta por seres caóticos y malintencionados, de bárbaras costumbres y que abusan de la igualdad de la que ahora disfrutaban para humillar y arrinconar a las familias blancas. Cabe anotar que ninguno de los papeles principales fue interpretado por auténticas personas de raza negra, sino por blancos con la piel pintada de negro.

El retrato parcializado que hace tiene como único propósito la justificación de la aparición y los actos del Ku Klux Klan, que acá se constituye en caballería heroica y vengadora que busca preservar, mediante el linchamiento y el asesinato, la integridad personal y colectiva de la raza blanca. De su lado tienen la justicia divina. Pese al llamativo éxito que tuvo el filme, que fue aplaudido incluso por el presidente Woodrow Wilson, durante su misma temporada de estreno se generaron protestas por parte de la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), que lograron que Griffith suprimiera un par de escenas explícitas de violencia, así como



una declaración en la que afirmaba que la solución a los problemas del país era deportar a todos los afroamericanos a África. Además, se hicieron piquetes alrededor de los teatros y hubo mucho activismo mediático quejándose del retrato que la película hacía. En estados como Ohio y Kansas su exhibición fue prohibida.

Griffith estaba sorprendido por la reacción de estos sectores ante una posición, como la suya, que él consideraba válida y apegada a la verdad histórica. Según él y su película, los esclavos vivían una existencia apacible en las plantaciones de algodón del sur, pero una vez emancipados tomaron dos caminos: el de la fidelidad a sus antiguos propietarios o el del desenfreno moral que los hacía proclives a atacar mujeres blancas, al desprecio contra todo lo establecido y a llenar de oprobio a los nobles sureños. En 1916, Griffith publicó un panfleto llamado *The Rise and Fall of Free Speech in America*, en el que se queja de la intolerancia de sus contradictores e invoca para el cine la libertad de expresión que garantiza la Constitución. Su siguiente filme, *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), fue una respuesta a aquellos que lo atacaron por este largometraje.

No hay dudas respecto a que *El nacimiento de una nación* es un punto culminante en la construcción de un lenguaje narrativo propio del cine. De acuerdo con Lewis Jacobs en su libro de 1939, *The Rise of the American Film*, esta cinta “impulsó el cine hacia un nuevo nivel artístico [...] esta película fue tan rica y profunda en organización que en los años siguientes influyó directa e indirectamente a cineastas en todas partes y mucho del progreso fílmico subsiguiente debe su inspiración a este logro magistral” (Jacobs, 1939: 175). Lo complejo es admirar, por un lado, todo lo que este filme aportó en innovaciones técnicas y en desarrollo audiovisual, mientras vemos con tristeza y desilusión cómo, al mismo tiempo, provee un mensaje inmoral racista.

Era sin duda el tormentoso amanecer de un arte, que entre aplausos de aprobación y chiflidos de disgusto marcaba la senda de la representación histórica, el subjetivismo y la manipulación de los sentimientos y las ideas del público. ■

Juan Carlos González A. (Colombia)

Médico especialista en microbiología clínica. Profesor titular de la Facultad de Medicina de la Universidad Pontificia Bolivariana. Columnista editorial de cine del periódico *El Tiempo*, crítico de cine de las revistas *Arcadia* y *Revista Universidad de Antioquia*, y del suplemento *Generación*. Actual editor de la revista *Kinetoscopio*. Autor de los libros *François Truffaut: una vida hecha cine* (Panamericana, 2005), *Elogio de lo imperfecto, el cine de Billy Wilder* (Universidad de Antioquia, 2008), *Grandes del cine* (Universidad de Antioquia, 2011) e *Imágenes escritas, obras maestras del cine* (EAFIT, 2014).

Referencias

- Ramírez, Gabriel (1990). *El cine de Griffith*. México: Ediciones Era.
- Álvarez, Luis Alberto (1990a). “Arte, historia y política”. *El Colombiano*, 30 de septiembre de 1990, p. 16C.
- (1990b). “El período ‘Biograph’ y el nuevo lenguaje”. *El Colombiano*, 23 de septiembre de 1990, p. 14A.
- (1990c). “Ser testigos del comienzo de la melodía”. *El Colombiano*, 16 de septiembre de 1990, p. 13C.
- Slide, Anthony, ed. (2012). *David Griffith Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. El artículo que se cita es tomado de *New York American*, “D. W. Griffith Producer of World’s Biggest Picture”.
- Kozarski Richard (1994). *An Evening’s Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. Berkeley: University of California Press.
- Jacobs, Lewis (1939). *The Rise of the American Film: A Critical History*. New York: Harcourt Brace.