

ALEGORÍA, REDENCIONISMO Y TENTACIÓN TRÁGICA EN EL CINE DE HOLLYWOOD ANTE LA GRAN GUERRA (1915-1930)

XAVIER PÉREZ

Este artículo ensaya rastrear los usos intuitivos de una estética alegórica y redencionista –y la tentación trágica que la traspasó– en algunas significativas producciones hollywoodienses nacidas en los años sincrónicos e inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial. Partimos, al respecto, de una significativa coincidencia cronológica: *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David Wark Griffith, 1915), la película que la historiografía asocia con naturalidad al nacimiento mismo del cine como gran espectáculo narrativo, empieza a rodarse durante los mismos días trágicos de 1914 en que estalla la Primera Guerra Mundial. El espectáculo cinematográfico nace a la gran épica al tiempo que el mundo se hunde en un océano de autodestrucción. La alusión alegórica a dicha confluencia está presente en dicho film, y es el primer eslabón de un instintivo gesto retórico en clave redencionista que films posteriores harán evidente. La naturaleza melodramática de estas operaciones cinematográficas queda hibri-

dada con un osado imperativo trágico que a veces queda apaciguado, pero que en algunas ocasiones la trasciende.

ANTES DE LA INTERVENCIÓN AMERICANA: LA TENDENCIA ALEGÓRICA

Que, en el momento de dar a conocer *El nacimiento de una nación*, Griffith tenía ya una idea clara de lo que el cine debía representar como expresión comunitaria de la tragedia de su siglo, se deja ver con claridad en los ambiciosos rótulos que abren y cierran su película. El primero de ellos es programático: «Si con este trabajo hemos conseguido trasladar a los ojos del público los estragos de la guerra para convencerlo de que esta ha de ser erradicada de la faz del mundo, nuestro esfuerzo no habrá sido en vano». La impudicia del que cierra la película (acompañado de imágenes alegóricas del Juicio Final) es todavía mayor: «Atrevámonos a soñar el día dorado en el que no nos gobernará nunca

**LA CONTRADICCIÓN GRIFFITHIANA
(ENTRE LAS SERVIDUMBRES DEL
ENCARGO Y SU PASIÓN PREDICADORA)
SE HACE EVIDENTE: ¿CÓMO MOTIVAR
EN EL PÚBLICO EL DESEO DE COMBATE
Y A LA VEZ REFLEJAR LAS CONDICIONES
VERDADERAMENTE MISERABLES DE LA
GUERRA EN LAS TRINCHERAS?**

más la Bestia de la Guerra sino el Príncipe Gentil en el Salón del Amor Fraternal en la Ciudad de la Paz. Libertad y Unión, unas e inseparables, ahora y siempre».

Los rótulos que enmarcan el largometraje fundacional de la historia del cine asumen, sin complejos, la representación de un pensamiento nacido para penetrar en la globalidad receptiva de las masas. Hay que tener en cuenta que el relato fílmico que nace del intuitivo trabajo de Griffith no es una simple adecuación de las convenciones del folletín decimonónico al cinematógrafo, sino un híbrido apasionante entre esas convenciones y la necesidad de un primitivo registro épico inherente a una comunidad nacional relativamente moderna que encuentra, en el cine, un medio privilegiado para la legitimación de sus orígenes. En esta mixtura paradójica entre Dickens y Homero el espectáculo fílmico canaliza una energía sintética comparable al modelo operístico wagneriano (SMITH: 2008), y es a través de ese sincretismo megalómano que se forja la poética del nuevo sistema narrativo que propone *El nacimiento de una nación*.

En el siguiente film del director, *Intolerancia* (Intolerance, David Wark Griffith, 1916), esta conciencia universalista no es solo un marco de impostación para el relato, sino el fundamento mismo de su tejido compositivo. Por eso, y aunque no trate aparentemente de la Guerra Europea, su mentalidad pacifista se vehicula a partir de un osado intento de radiografía global de la historia humana, en el que los destinos individuales –los

cuatro episodios que tejen su contrastada dramaturgia (LENNING: 2005)– quedan integrados en una lógica histórica de carácter trágico¹, aunque con necesario final redencionista. Trágico, porque, en su discurso fílmico a favor de la tolerancia, Griffith rompe la jerarquía del progreso histórico, y sustituye lo que Michael Maffessoli ha llamado el «linealismo de la historia» por el «ciclo o la espiral del destino» (2003: 14). Redencionista, sin embargo, porque la retórica del film necesitará encontrar, nuevamente, la alegoría religiosa de ascendente judeocristiano en su apoteósica clausura.

El nuevo largometraje de Griffith concluye, en efecto, con un imaginario escatológico que trasciende sus cuatro relatos: los ejércitos paran el combate y abandonan las armas, los muros de las prisiones caen, y los prisioneros liberados se integran a un cielo irreal, habitado por niños angelicales, mientras un rótulo anuncia la salvadora intervención divina que, al final de los tiempos, pondrá fin a los pilares de la *intolerancia*.

Si la película de Griffith invoca la imagen apocalíptica es, desde luego, porque este es el horizonte de trágicas expectativas en que naufraga la conciencia de Occidente. El anhelo pacifista en el film es todavía posible el año de su estreno, aunque el debate sobre la intervención americana en el conflicto empezaba a decantar la balanza de la opinión pública hacia un patriotismo beligerante al que también se opone el otro gran film alegórico del momento: *Civilización* (Civilization, Thomas H. Ince *et alii*, 1916)². Aunque la coyuntural neutralidad de los Estados Unidos obliga todavía a situar la acción de esta película en un reino imaginario, la alusión a la guerra real es meridiana, como también lo es su abierto redencionismo. En su segunda mitad, el propio Jesucristo vuelve a la tierra reencarnado en un conde que ha muerto desobedeciendo órdenes para proteger civiles inocentes, y que ha descendido a un Purgatorio en el que el film se delecta siguiendo una iconografía deudora de Gustave Doré. Cuando luego Cristo, como un *dickensiano* fantasma de las Navidades, se lleva al monarca responsable

de haber entrado en guerra a mostrarle las catástrofes que ha causado su cruzada, hasta provocar su arrepentimiento, *Civilización* ratifica el interés que desvelaban las alegorías mesiánicas en un momento en que la neutralidad americana permitía a sus creadores observar el camino autodestructivo de Europa desde el redencionismo religioso.

AMÉRICA EN GUERRA: EL MELODRAMA DE COMPENSACIÓN ROMÁNTICA

La entrada de América en el conflicto, en abril de 1917, obligó a convertir los alegatos en pura propaganda. Ello explica la ausencia de alegorías religiosas en *Corazones del mundo* (*Hearts of the World*, David Wark Griffith, 1918), obra que su director empieza a preparar por encargo del ejército inglés, pero que rueda cuando el presidente Wilson ya ha declarado la guerra (LENNING: 2011). La contradicción *griffithiana* (entre las servidumbres del encargo y su pasión *predicadora*) se hace, entonces, evidente: ¿cómo motivar en el público el deseo de combate y a la vez reflejar las condiciones miserables de la guerra en las trincheras? Según las fuentes diversas que lo han testimoniado, la visita que, antes de empezar el rodaje, Griffith hizo a los campos de batalla, le trastocó toda idea previa sobre cómo representar la acción. La mirada arquitectónica de Paul Virilio lo supo acotar, muchos años más tarde, al contraponer la mirada panorámica que suscita el dinámico plano general de la batalla en *El nacimiento de una nación* (una guerra que se puede captar todavía desde la perspectiva romántica de una representación *à plein air*) y el descubrimiento, *in situ*, de «un conflicto convertido en estático, donde la acción principal consiste, para millones de hombres, en arrastrarse por tierra escondiéndose durante meses, de años en algún caso como Verdún, en medio de la proliferación pavorosa de cementerios» (VIRILIO, 1984: 19).

Contra esta evidencia estructural, Griffith se obliga a una solución de compromiso: expresar

el horror general y, a la vez, imaginar plausibles soluciones particulares para los protagonistas de su película. La construcción de una trama romántica que pone en relación sentimental a un voluntario americano, Douglas (Robert Harron), y una joven de un pueblo francés, Mary (Lillian Gish), decanta la temporalidad del film hacia el feliz reencuentro final de la pareja, después de una serie de incidencias traumáticas que los han llevado a separarse cuando, a punto de celebrar su boda, el pueblo ha sido bombardeado por los alemanes, que han acabado con la familia de la chica. Miseria, incertidumbre, temor a la muerte de él, y un salvamento final donde Douglas vuelve para liberar a Mary de una ejecución inmediata, puntúan un film que bascula entre la plasmación nada reconfortante de las condiciones de vida en tiempo de guerra y una superación final de cualquier imaginario pesimista con el recurso a la elevación melodramática del héroe particular. Por un lado, son significativas las secuencias que muestran cómo una ciudad es destruida bajo el impacto de las bombas, o cómo mueren los civiles entre los escombros saqueados por los invasores. Por otro lado, la salvación de la pareja protagonista instala una promesa de triunfo desprovista de sentido trágico.

No será, pues, hasta la llegada de la paz, y con la perspectiva de la contemplación del campo de muertos dejado atrás, que el cine americano, sin necesidad de alimentar inútiles patriotismos, podrá definir un eventual territorio trágico para la reflexión dramática sobre el conflicto.

DESPUÉS DEL ARMISTICIO: LA ALEGORÍA TRÁGICA

Los padres de la protagonista de *Corazones del mundo* morían, debido al ataque de los invasores germánicos, en el primer tercio de la película. La dramaturgia de Griffith se orientaba, a partir de este mal trance inicial, hacia la plausible reconstrucción de la felicidad de los hijos. Por terrible

que sea, este es un ciclo natural, que el corazón de los hombres acepta, porque la circularidad del cambio generacional es abordada desde un punto de vista que mira siempre adelante. Si los padres mueren para que los hijos ocupen su lugar, el episodio macabro de la guerra puede encontrar formas dramáticas de compensación.

Cuando se cambia la organización redencionista del tiempo narrativo, entramos en el ámbito de la tragedia. Esto es lo que plantea la secuencia final de la adaptación de la novela de Blasco Ibáñez *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, Rex Ingram, 1921), situada en el inmenso cementerio del campo francés. En medio del laberinto de lápidas, el patriarca Marcelo Desnoyers (Josef Swickard) y su esposa Luisa (Bridgetta Clark) velan la tumba de su único heredero Julio (Rodolfo Valentino), mientras, en la vecina Alemania, sus parientes de sangre germánica, Karl von Hartrott (Alan Hale) y Elena (Mabel Van Buren) lloran la pérdida de Otto (Stuart Holmes), el último hijo que les quedaba con vida. Los dos primos, alistados en ejércitos opuestos, han muerto juntos, debido a la explosión de una granada caída en la trinchera donde la coherencia de un destino tajante los ha hecho coincidir.

EN LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS, LA CONTIENDA NO ESTÁ VISTA COMO LA SALVADORA DE LA MORAL, SINO COMO EL AGENTE TRÁGICO QUE IMPIDE SU TRANSGRESIÓN

En esta dramaturgia donde todo queda orientado hacia una geometría del desastre, la Historia actualiza la imagen de los hijos de Edipo, Eteocles y Polinices, asesinandose al pie de la muralla de *Los siete contra Tebas*. Marcelo y Karl, los dos cuñados que, después de haber heredado la fortuna de un terrateniente argentino, vuelven a Europa, en una decisión fatal que acabará comportando

que sus respectivos hijos mueran en la guerra, son, también, representantes contemporáneos de los viejos jarcas destruidos por el destino en las tragedias griegas. Reflejar este sentimiento de desesperación final es uno de los retos que asume el director Rex Ingram a la hora de visualizar el campo de muertos donde los padres de Julio Desnoyers se enfrentan a la certeza de la muerte del hijo. Se trata de una visión levemente contrapicada, donde el cielo no se deja ver, mientras una montaña de cruces ocupa la superficie del plano. Imposible leer esta multiplicidad de cruces de forma optimista. Aquello que la imagen propicia es una desaparición del horizonte, un motivo visual que la iconografía americana ha asociado habitualmente a la esperanza (BALLÓ, 2000: 189-190). En una intuición lúcida del oscuro camino que tenía que emprender la historia inmediata, el futuro que dibuja el plano del cementerio contiene la premonición de nuevos episodios de violencia.

Que esta energía destructora esté encarnada visualmente por los jinetes del Apocalipsis permite la homología que acerca la figuración arquetípica de los caballeros bíblicos a la magnificencia alegórica de *Intolerancia*, con su famosa imagen de la Madre (Lillian Gish) meciendo la cuna de la Humanidad, y las Parcas hilando el destino en historias violentas que se repiten.

Esta inmersión cosmogónica viene facilitada por las capacidades intrínsecas de la materia fílmica a la hora de usar metafóricamente los accidentes meteorológicos. Uno de los rótulos de la película equipara la Historia a un torbellino que se desborda y otro dice que su vórtice «amenaza con engullir a toda Europa» mientras, en el fondo de la pantalla, se sobrepresionan imágenes agitadas de fuego y agua. El efecto de la sobreimpresión es, también, el de la metáfora del regreso cíclico de este huracán. Su uso recurrente para la invocación de la guerra permite acentuar la conciencia pesimista de unas instancias oscuras que precipitan una y otra vez a la humanidad a la catástrofe³.

Como ya sucedía en los finales alegóricos de Griffith, esta desolada percepción proyecta la imaginación hacia la promesa de una pacificación más allá de la Historia. El rótulo final de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* es explícito: «La paz ha vuelto. Pero los cuatro jinetes continuarán trayendo destrucción al mundo, hasta que todo el odio desaparezca, y solo el amor reine en el corazón de los hombres». Una mirada a los imperativos judeocristianos de redención hace cristalizar, en esta solemnísima clausura, aquella energía utópica que, en palabras de Stéphane Mosès (1997: 15), «se consagra en su totalidad –a modo de compensación– a ensoñaciones escatológicas, a la espera de la catástrofe final, para que de sus ruinas pueda surgir una humanidad nueva».

Dicho imperativo queda apuntado en la figura de Tchernoff (Nigel de Brulier), místico revolucionario ruso que, en la mencionada secuencia final, interpelado por el viejo Desnoyers sobre si conocía a su hijo Julio, abre sus brazos en cruz como acogiendo el resto de las tumbas, y responde escuetamente que «los conocía a todos». Pero si la imagen de Tchernoff remite a la de un Cristo hipotético, este no adopta ya la gestualidad serena de un líder que aviva la esperanza, como en *Civilización*, sino del dios derrotado, que ha de contentarse con velar la tumba de una hilera infinita de hijos muertos.

¿Qué papel juega, en un relato tan enmarcado por la conciencia de catástrofe comunitaria, la historia de amor prohibido entre Julio Desnoyers y la mujer casada, Marguerite (Alice Terry), sobre la que se sustentó, al fin y al cabo, buena parte del éxito del film? Los dos amantes no tienen, cuando inician su apasionada aventura, en el París anterior a la llegada de la guerra, el menor sentimiento de culpa. Julio no manifiesta mala conciencia por desatender el llamamiento militar, si el resultado es seguir compartiendo el amor. No es el deber patriótico el que acaba condicionando el alistamiento del héroe, sino el conflicto afectivo con su padre. Es para satisfacer el deseo de este que acaba in-

corporado a filas, permitiendo que el carácter trágico del relato se traslade al viejo, responsable de haber traído al hijo a una muerte que nunca será vista como un castigo a la aventura erótica. En la película de Ingram, no es la confianza en el poder expiatorio del sacrificio, sino una muerte inútil en el campo de batalla, la que obliga a Alice a aceptar la vida futura con un marido que, para más escarnio, ha quedado ciego debido a la guerra. En *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, la contienda no está vista como la salvadora de la moral, sino como el agente trágico que impide su transgresión.

LOS HAPPY TWENTY: DEL ROMANTICISMO PACIFISTA AL MELODRAMA TRIANGULAR EN CONTEXTO BÉLICO

Las tramas de amor ya no serán llevadas a extremo trágico en ninguna de las siguientes películas de guerra realizadas en Hollywood durante los años veinte. Tampoco el discurso alegórico de *Los cuatro jinetes del apocalipsis* se repetirá en las obras posteriores. La imparable tendencia de la producción al «dramatismo amable de los géneros evolucionados» (DEL AMO, 1945: 204) orienta la resolución de los guiones hacia una acomodaticia sutura de las heridas. Por más que se esté aludiendo a una catástrofe, las películas ya no se cierran con la visión de un campo de tumbas veladas por viejos estériles. Se trata de obras que siguen ayudando a explicar la deriva trágica de la Historia reciente. Pero no renuncian a algún tipo de cobijo romántico que oponga, a la desgracia colectiva de los caídos, la salvación particular de aquellos que vuelven. Por citar la más indiscutible obra maestra de este ciclo, solo hay que recordar *El gran desfile* (*The Big Parade*, King Vidor, 1925) donde, siguiendo el modelo de *Corazones del mundo*, un voluntario americano y la chica francesa que ha conocido se acabarán reencontrando en un final agridulce. La pierna amputada que oscurece su regreso del combate sirve como recordatorio de la felicidad que se

ha perdido en el camino, pero la imagen que cierra el film es mínimamente esperanzada.

Otros films del final de la década hacen, de determinadas muertes en el combate, dispositivos catárticos para la felicidad de los protagonistas. En muchas reelaboraciones romántico-idealistas de la guerra, se propone un esquema argumental eficaz: la rivalidad amorosa entre dos soldados enamorados de la misma chica⁴. El historiador Shlomo Sand ha visto en este motivo un tipo de conflicto que lleva inscrita la inevitable muerte final de uno de los rivales amorosos: «la muerte redentora inherente a toda guerra rehabilita la pareja eterna y deshace esta trinidad tan poco santa» (SAND, 2004: 88). He aquí una forma diáfana de discernir la eventual presencia de la muerte de la auténtica sustancia trágica.

Para acomodar la imaginería de la guerra a este romanticismo delicado, algunos films alejan al espectador de la visión infernal de las trincheras (un elemento que todavía es esencial en el pacifismo indiscutible de *El gran desfile*) a partir de una estrategia que hará fortuna a partir de *Alas* (Wings, William A. Wellman, 1927): la ubicación de la trama en las fuerzas aéreas, con la conversión de los personajes en héroes alados, a quienes la muerte (si se tercia) aporta la base expiatoria y sacrificial inherente al cine bélico propagandístico. Las historias particulares han prevalecido tan claramente sobre el protagonismo del espacio comunitario, que la necesidad de dar cuerpo figurativo a la catástrofe mundial ya no aparece como sustento dramático. La guerra es el contexto, pero no el texto.

Solo una película, con la entrada del sonoro, se plantea retomar una poética trágica en clave colectiva. Pero este film, *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1930), no puede ya usar el transcendentalismo alegórico de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* para expresar el rostro más negro del conflicto. El realismo (exigencia colateral del incipiente sonoro) propicia, más bien, el descenso, sin retorno posible, al caos de sangre, sudor y barro.

LA EXCEPCIÓN DE 1930: UNA TRAGEDIA A RAS DE TIERRA

Películas como *Intolerancia*, *Civilización* o *Los cuatro jinetes del apocalipsis* habían enmarcado la imagen de la guerra en un contexto grandilocuente donde la historia humana se sometía a la totalidad de un *axis mundi* regido por instancias superiores. En la decantación del cine americano hacia las historias de amor con trasfondo bélico, el transcendentalismo metafísico se desvaneció, pero el precio a pagar fue la pérdida del antiguo carácter universalista. El gran reto que supuso *Sin novedad en el frente* para la cinematografía bélica consistía en seguir eludiendo la antigua cosmogonía verticalizante del *axis mundi*, sin renunciar a un espíritu sincrético que intentara comprimir la experiencia colectiva de la guerra en un único relato. Esto significaba, por un lado, desnuclarse de cualquier trama amorosa que incorporase particularidades folletinescas a una historia humana que aspiraba a representarlas todas. Y, por otro lado, proponer una poética realista del *aquí* y el *ahora* que no aludiera a mundos superiores. *Sin novedad en el frente* consiste en una sucesión imparabile de secuencias traumáticas, construidas según una milimetrada idea de progreso pervertido, que instala al público en la certeza de que cada situación será, para los protagonistas, peor que la anterior.

La posibilidad de que el cine norteamericano realizara una película tan desesperanzada podría entenderse a partir de la constatación de que todos sus protagonistas son alemanes; que la catástrofe es soportable porque sus víctimas ocupan el recuerdo ya amortiguado del que fue el bando enemigo. Pero este es un punto de partida que el ilusionismo de la narrativa filmica deja en un lugar muy secundario. Instalando una convención que pronto sería habitual en el Hollywood sonoro, estos soldados germánicos hablan todo el rato en un perfecto inglés y la búsqueda de proximidad emotiva entre ellos y el público es idéntica a la que el cine americano aplicaba a otros films bélicos protagonizados por norteamericanos. El hecho de

que tanto el autor de la novela Erich Maria Remarque como el director del film Lewis Milestone hubieran combatido en las trincheras, justamente en los bandos opuestos, ayuda a entender la transversalidad antropológica que suscita el film, su capacidad expresiva para convertir el género humano, más allá de toda pertenencia nacional, en el depositario único de las afrentas de la guerra. *Sin novedad en el frente* no busca la acusación a un país enemigo (OCHLING, 1973; CHAMBERS II, 1994), sino el reconocimiento crítico de una conciencia de luto universal causado por la *hybris* de los nacionalismos militarizados.

La película de Milestone asume la dramaturgia canónica de todos los films de guerra creados por Hollywood: alistamiento, instrucción, espera y batalla, para acabar con un no tan frecuente apocalipsis privado a ras de tierra. *Sin novedad en el frente* no dibuja un marco contextual de vencedores y vencidos, ni documenta históricamente el devenir de los acontecimientos. Tiene bastante con centrar la mirada en la peripecia claustrofóbica de una pequeña unidad de soldados en una caída progresiva hacia la extinción total. No hay, esta vez, camino de vuelta, ni paliativo sentimental.

La radical economía expresiva con que el film va dando cuenta del derrumbe, comprende la dimensión figurativa de sus símbolos. A la grandeza alada de los jinetes apocalípticos de Rex Ingram se opone, en la secuencia final de *Sin novedad en el frente*, el vuelo minúsculo de una mariposa que la mano del soldado Paul (Lew Ayres) intenta atrapar sin ningún éxito, momentos antes de que una bala enemiga se lleve su vida.

Esta figuración minimalista del tiempo fugaz en la metáfora dinámica del insecto inaferrable, mientras el cadáver de Paul queda inerte en la trinchera que ha constituido el centro nuclear de la película, permite universalizar su peripecia trágica. Lo mismo sucede en el célebre momento en que un combatiente francés se esconde en la trinchera que ocupa Paul, y este se ve obligado a matarlo. En su convivencia con el cadáver, Paul ve una proyección

de su propio futuro inminente, y asume una prototípica situación del drama de guerra: el velatorio del enemigo muerto, el momento en que el cuerpo todavía vivo identifica en el vencido inerte la condición fatal que los hermana. El remordimiento de Paul no tiene regreso ni sirve a su salvación: no es tanto un hombre vivo que siente haber matado a un hermano, sino un inminente muerto que se sabe ya víctima de un despropósito que se cobrará, también, tarde o temprano, su propia vida.

CON LA PELÍCULA DE MILESTONE, EL HOLLYWOOD INSTITUCIONAL HUMANIZA, EXCEPCIONALMENTE, EL RECUERDO DE LOS VENCIDOS, EVIDENCIANDO SU CONDICIÓN DE MUERTOS INÚTILES

En la caída de telón de *Sin novedad en el frente*, las imágenes del ejército alejándose hacia el horizonte, sobrepuestas a las de un cementerio superpoblado de cruces son, de cuando en cuando, interrumpidas por los jóvenes rostros de los soldados que el público ha visto morir, girándose para mirar a cámara, sin que dicho artificio retórico nos pueda consolar con la idea de que su sacrificio sirvió de algo. Con la película de Milestone, el Hollywood institucional humaniza, excepcionalmente, el recuerdo de los vencidos, evidenciando su condición de muertos inútiles. En el incierto interludio de la paz de 1930, su conmemoración constituye uno de los ensayos más radicales de depurada tragedia cinematográfica, sin idealismos redentores ni alegorías religiosas, que el Hollywood clásico se llegó a permitir en toda su historia. ■

NOTAS

- 1 La hipótesis de un Griffith «trágico» fue audazmente considerada, hace setenta años, por Antonio del Amo, en su intuitiva y muy singular *Historial universal del cine*: «Pero

- ante todo, Griffith era algo más que el forjador de actores y el maestro de directores: era el creador del primer gran género serio del arte naciente –la tragedia» (1945: 204). También José Javier Marzal se ha referido al *fatum* en las obras de Griffith, incluyendo la guerra entre una de sus manifestaciones (MARZAL, 1998: 267).
- 2 A pesar de su atribución funcional a un único director, Thomas H. Ince, *Civilización* fue rodada por diferentes realizadores al servicio de la idea de Ince: Raymond B. West, Jay Hunt, Reginald Baker, J. Parker Red, Walter Edwards y David Hartford (LEUTRAT, 1997: 251).
 - 3 Sobre el relieve cronosófico de la sobreimpresión en los primeros films históricos, véase BOSSENO, 1995: 56-57.
 - 4 El esquema ya aparece formulado en el film francés *Yo acuso* (*J'accuse!*, Abel Gance, 1918), que, sin formar parte de nuestro campo de estudio, tuvo significativas influencias en los films americanos de postguerra.

- O'LEARY, Liam (1993). *Rex Ingram: Master of the Silent Cinema*. Londres: British Film Institute.
- OCHLING, Richard A. (1993). Germans in Hollywood Films, The changing Image, 1914-1939, *Film & History*, 3(2), 1-10.
- SAND, Shlomo (2004). *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica.
- SIMMON, Scott (1993). *The Films of D. W. Griffith*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- SMITH, Mathew Wilson (2008). American Walkyries: Richard Wagner, D. W. Griffith and the Birth of Classical Cinema. *Modernism/Modernity*, 15(2), 221-242.
- VIRILIO, Paul (1989). *War and Cinema: the Logistics of Perception*. Londres: Verso.

REFERENCIAS

- BALLÓ, Jordi (2000). *Imágenes del silencio*. Barcelona: Anagrama.
- BOSSENO, Christian-Marc (1995). La surimpression. *Cahiers du cinéma, hors-série n° 11H: Le siècle du cinéma*, 56-57.
- CHAMBERS II, John Whiteclay (1994). *All Quiet on the Western Front* (1930): The Antiwar Film and the Image of the First World War. *Historical Journal of Film, Radio & Television*, 14(4), 377-412.
- DEL AMO, Antonio (1945). *Historia Universal del cine*. Madrid: Plus Ultra.
- LENNING, Arthur (2011). Hearts of the World, *Film History, an International Journal*, 23(4), 428-458.
- (2005). The Mother and the Law. *Film History, an International Journal*, 17, 4, 405-431.
- LEUTRAT, Jean-Louis (1997). El cine bélico. En J. TALENS y S. ZUNZUNEGUI (coords.), *Historia Universal del Cine, vol. IV. América (1915-1928)*. Madrid: Cátedra.
- MAFFESSOLI, Michel (2003). *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. París: La Table Ronde.
- MARZAL, José Javier (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.

ALEGORÍA, REDENCIONISMO Y TENTACIÓN TRÁGICA EN EL CINE DE HOLLYWOOD ANTE LA GRAN GUERRA (1915-1930)

Resumen

El artículo rastrea los usos intuitivos de una estética alegórica –y la tentación trágica que la traspasó– en algunas producciones hollywoodienses nacidas durante la Primera Guerra Mundial y los inmediatos años veinte. La alusión alegórica a la guerra, en clave pacifista y religiosa, se produce ya en los finales de *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia*, y se manifiesta plenamente en *Civilización*. La entrada del país en el conflicto revierte en un romanticismo de trama amorosa no exento de connotaciones trágicas (*Corazones del mundo*), aunque será con el armisticio cuando la alegoría trágica llegará a su extremo en *Los cuatro jinetes del apocalipsis*. La recuperación del romanticismo de trama amorosa cada vez más evasivo durante los años veinte será replicada, en 1930, con una tragedia realista, sin asomo de transcendentalismo alegórico: *Sin novedad en el frente*.

Palabras clave

Primera Guerra Mundial; tragedia; alegoría; Griffith; Ince; *Corazones del mundo*; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*; *Sin novedad en el frente*.

Autor

Xavier Pérez (Barcelona, 1962) es profesor titular de Narrativa Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra y coordinador del Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) del Departamento de Comunicación de dicha universidad. Entre sus libros destacan *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (1995), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (2005) y *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible* (2015). Contacto: xavier.perez@upf.edu.

Referencia de este artículo

PÉREZ, Xavier (2016). Alegoría, redencionismo y tentación trágica en el cine de Hollywood ante la Gran Guerra (1915-1930). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 37-45.

ALLEGORY, REDEMPTIONISM AND TRAGIC TEMPTATION IN HOLLYWOOD FILMS IN RESPONSE TO THE GREAT WAR (1915-1930)

Abstract

The article traces the intuitive uses of an allegorical aesthetic – and the tragic temptation with which it was imbued – in a few Hollywood productions made during the First World War and in the 1920s. Allegorical allusions to the war, with religious and pacifist overtones, can be found in the ending to *The Birth of a Nation* and in *Intolerance*, finding full expression in *Civilization*. The country's entry into the conflict led to the recourse to the romanticism of the love-story plot, albeit with tragic connotations (*Hearts of the World*), but it would not be until after the armistice that the tragic allegory would reach its peak, in *The Four Horsemen of the Apocalypse*. The recovery of the increasingly elusive romanticism of the love story in the twenties would be challenged in 1930, with a realist tragedy without a hint of allegorical transcendentalism: *All Quiet on the Western Front*.

Key words

First World War, Tragedy, Allegory, Griffith, Ince, *Hearts of the World*, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, *All Quiet on the Western Front*.

Author

Xavier Pérez (b. Barcelona, 1962) is Professor in Audiovisual Narrative at Universitat Pompeu Fabra and coordinator of the Department of Communication's Centre for Aesthetic Research on Audiovisual Media at the UPF. The books he has authored include *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (1995), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (2005) and *El mundo, un escenario. Shakespeare, el guionista invisible* (2015).

Article reference

PÉREZ, Xavier (2016). Allegory, Redemptionism and Tragic Temptation in the Great War Hollywood Films (1915-1930). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 37-45.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com