

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Cine épico italiano mudo: tradición y novedad

Autor/es:
Rondolino, Gianni

Citar como:
Rondolino, G. (1990). Cine épico italiano mudo: tradición y novedad. Nosferatu. Revista de cine. (4):30-35.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40764>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:

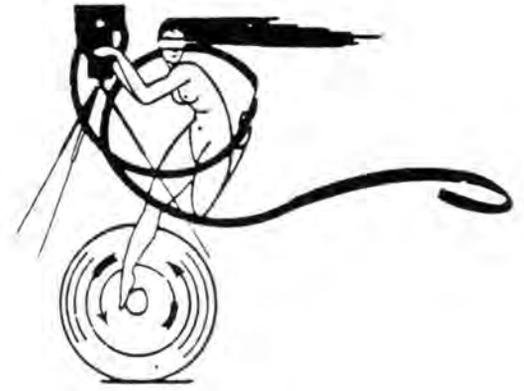


donostiakultura.com

**Cine épico italiano mudo:
tradición y novedad**

Gianni RONDOLINO





En 1911, Victor Jasset escribía en el "Ciné Journal de Paris": "Italia poseía elementos maravillosos, una luz extremadamente favorable para el cine, que permitía trabajar en cada tiempo, tenía rostros espléndidos, la mano de obra menos cara y capitales a voluntad. El temperamento de los artistas empujaba a los italianos a escenas de movimiento exageradas, grandilocuentes. Además, el costo relativamente bajo de la mano de obra hizo que éstos se especializasen en grandes escenas costumbristas. Italia monopolizó el film histórico. Se formó una escuela". Y más adelante precisaba: "Casi en sus inicios, Italia produjo una obra maestra que, todavía a una distancia de tres años, aparece como una de las obras mejores de la máxima escena cinematográfica. Aludo a **Los últimos días de Pompeya** que, desde su aparición sobre las pantallas, ha revolucionado el mercado por su sentido artístico, el cuidado de sus grandes escenas, la habilidad de sus trucos, su amplitud de concepción y de ejecución, unida a su excepcional calidad fotográfica".

Era el reconocimiento oficial que llegaba desde Francia de una superioridad del cine italiano (sobre el francés y el americano sobre todo) en el ámbito de un género cinematográfico que tuvo entonces, y también a continuación, un vasto éxito de público y de crítica y contribuyó a la elevación cultural y a la autonomía artística del cine de los orígenes. Un reconocimiento que individualizaba dos elementos del susodicho *Film histórico*: la grandilocuencia (unida a la amplitud de la concepción dramática y al cuidado de la ejecución) y la creación de una verdadera y propia escuela nacional.

Las observaciones de Jasset son de 1911 -como se ha dicho- y se refieren a un período en el que el cine histórico italiano da sus primeros pasos. El film al que se refiere elogiándole las múltiples cualidades artísticas es **Los últimos días de Pompeya**, dirigido por Luigi Maggi en 1908 para Ambrosio. Un film que, vuelto a ver hoy, muestra todavía los límites propios de un espectáculo "teatral" con escenografías pintadas, escasos o nulos movimientos de cámara, limitadas concepciones dramáticas: un film no muy diferente de muchos otros, que en aquellos años se producían en los estudios de Turín, Milán o Roma. Y, sin embargo, con notable anticipación y sentido crítico, Jasset había individualizado una línea de tendencia que se revelará vencedora en el correr de pocos años y también los elementos que llevan a un nuevo modelo de espectáculo cinematográfico que, volviendo a hacerse con una tradición popular largamente difundida (la novela histórica, la característica romana, el cristianismo de los orígenes, los libros de escuela etc.), daba a esa línea las nuevas formas de un lenguaje eminentemente visual, o mejor dinámico-visual, en el que -obviamente- la palabra contaba menos que la imagen, y ésta se enriquecía de un movimiento interno que le confería una indudable espectacular sugestión.

Partiendo, por lo tanto, precisamente del film de Maggi del 1908, y ampliando el campo hasta comprender las decenas y decenas de otros films históricos producidos en aquel año y en el decenio siguiente -desde el **Nerón**, de Arrigo Frusta (1909), a **La caída de Troya**, de Giovanni Pastrone (1910); desde **Bodas de Oro**, de Maggi (1911), a **Quo Vadis?**, de Enrico Guazzoni (1913); desde la nueva versión de **Los últimos días de Pompeya**, de Mario Caserini (1915), a **Cabiria**, de Pastrone (1914), y otras-, se puede establecer un mapa de obras y autores que entran bien en los esquemas fijados por Jasset. Se trata, en otras palabras, de un capítulo de la historia del cine, no sólo italiano, que aparece sustancialmente homogéneo, ya sea por cuanto concierne a los contenidos (explícitos o implícitos) de los films, ya sea por cuanto concierne a los modelos de las grandes escenas. Como si directores y guionistas diversos, actores y escenógrafos, operadores y diseñadores de vestuario, se adecuasen a una única regla de composición, que hacía de la pantalla el lugar privilegiado para la reproducción de una realidad cultural de la que se quería poner en relieve las características espectaculares, los modos y las formas de su manifestación cinematográfica.

Verdaderamente, hay diferencias notables entre un film y otro, hay un progreso real artístico y técnico, como por ejemplo entre **Los últimos días de Pompeya**, de 1908, y **Cabiria**, de 1914 (considerada por todos los historiadores el punto de llegada y de máxima expresión del íntegro género espectacular); pero hay también una sustancial afinidad, una base común que no solamente permite definir el "film histórico" como género cinematográfico específico, sino también trae a la luz los caracteres formales innovadores respecto a otros géneros pre-existentes o contemporáneos.

Caracteres formales que subrayan lo que podemos definir como la *épica* del film histórico italiano mudo, entendida tal *épica* como momento de cohesión y de revelación de un contenido común, a menudo latente.

Aquello que efectivamente golpea en los films históricos italianos, estén éstos ambientados en la Antigüedad (mucho más romana, evidentemente, que griega u oriental) o en el Renacimiento o en el Resurgimiento, es la monumentalidad de la gran escena, entendida como amplificación de la gesticulación del actor, gran uso de las masas, escenografías suntuosas, clara iluminación de los ambientes, pocos pero significativos movimientos de la cámara. Una monumentalidad que, por un lado, puede volver todavía más estática la representación, pero por otro potencia el valor espectacular, grandilocuente. Como si los directores o los operadores (pero también los escenógrafos, los diseñadores de vestuario y los actores) quisieran usar la pantalla como extraordinaria lente de aumento de la realidad histórica, no solamente acercándola a nuestros días, volviéndola en cierto sentido contemporánea (y por lo tanto apasionante y agitada), sino mostrándonos todos los más pequeños detalles, las más insignificantes manifestaciones cotidianas.

El carácter épico de las historias, y más todavía de los ambientes y los personajes, reside en primer lugar en su *monumentalidad*, en el sentido que su aparición sobre la pantalla, dilatada por la precisión de la reconstrucción histórica unida al cuidado de las grandes escenas, adquiere una dimensión *legendaria* sin siquiera perder el aspecto más propiamente realístico. Pasando de la escenografía bidimensional a aquella tridimensional, desde la cámara estática a la dinámica, de los ambientes reconstruidos en teatro a aquellos naturales -o mejor, mezclando los unos y los otros, según las necesidades espectaculares-, el cine histórico italiano mudo ha recorrido un camino extraordinariamente interesante, que lo ha llevado desde un nivel puramente ilustrativo, subsidiario de los libros de historia y de los textos literarios, a un nivel eminentemente épico, autónomo respecto a las propias fuentes.



Gli ultimi giorni di Pompei (1908, Luigi Maggi), "muestra todavía los límites propios de un espectáculo 'teatral', con escenografías pintadas, escasos o nulos movimientos de cámara, limitadas concepciones dramáticas...".

La imagen cinematográfica en estos films (en los mejores, por lo menos) funciona como amplio contenedor de emociones y de acciones, más que como vehículo de narración, como elemento lingüístico de un discurso articulado por encuadres; esto lleva consigo la sustancial ausencia de montaje, o mejor, de su función puramente instrumental, de simple unión entre diversos encuadres, a diferencia de otros géneros cinematográficos (como el cómico, por ejemplo). Pero de aquí, precisamente, la importancia del encuadre en cuanto tal, es decir, por su carácter autónomo de "cuadro", pleno de cada uno y de cualquier elemento espectacular: desde el actor a la masa de las comparsas, desde la escenografía al vestuario, desde la iluminación a los movimientos internos de la cámara.

Estructurados como poemas de variada amplitud y complejidad -desde los quince minutos de **Los últimos días de Pompeya** del 1908, a las tres horas de **Cabiria**- estos films se componen de estrofas y de cantos, que se suceden, por acercamientos y renunciamientos internos. La narración nace de estos acercamientos y renunciamientos y se sostiene sobre las didascalias, a menudo largas y literariamente elaboradas (valga para todos el ejemplo "d'annunziano" de **Cabiria**). También son precisamente las didascalias, con su función no solamente de unión, sino de elemento de composición altamente significativo, las que constituyen el bajo continuo de una composición dinámico-visual que, más que una novela, parece una epopeya.

Es evidente -aún no considerando la cuestión de la conquista del montaje, como estructura portadora de la narración filmica- que estos films llevan, no ya a la liberación del lenguaje cinematográfico de los condicionamientos del teatro o de la literatura, sino sobre todo a la exaltación del encuadre como lugar privilegiado de la representación.

Colmándolo de objetos y de hechos, cargándolo de significados y de potencialidad dramática (también la didascalia es un encuadre), dándole una dinámica interna a veces sabiamente articulada y sugestiva, ellos hacen del encuadre, desde el campo largo al total, al primer y primerísimo plano, el espacio en el que se manifiesta la épica de la historia, o mejor de la Historia, con mayúscula.

Personajes y ambientes, y por lo tanto gestos y escenografía, vestuario e iluminación, movimientos de las masas y movimientos de la cámara, se colocan dentro de los límites espaciales y temporales del encuadre adquiriendo plasticidad y verosimilitud. Fuera de la narración articulada en secuencias y ritmos visuales, pero dentro la complejidad semántica de la imagen parcialmente aislada del contexto argumental y narrativo, estos elementos del drama resaltan en la pantalla y adquieren una dimensión realmente épica. Son los héroes, quizás simples o simplistas, repetitivos o mediocres, bidimensionales y consabidos, pero de cualquier modo *vivos* y verosímiles, de aquella épica popular, elemental, cotidiana, que era todavía posible producir en los inicios de nuestro siglo. En el ámbito del cine, entonces delimitado, además, por los documentales y por las actualidades, por las farsas y por los dramas pasionales, por las aventuras y por las comedias, esta épica fue todo lo más original y característico que produjo el film histórico italiano mudo.



"... Las didascalias, con su función no solamente de unión, sino de elemento de composición altamente significativo, constituyen el bajo continuo de una composición dinámico-visual que, más que una novela, parece una epopeya..."



El cine épico italiano mudo se preocupaba por "atraer la atención del público sobre el espacio escénico más que sobre la narración, sobre la grandiosidad del conjunto más que sobre el drama íntimo, haciendo de la pantalla, no ya el lugar de reproducción de la realidad, sino el espacio fascinante de su manifestación espectacular" (*Messalina*; E. Guazzoni, 1923).

Fue, como se sabe, un breve período, o mejor, su momento más exultante o significativo, que cubrió poco más de cinco años, desde 1908 al 1914; pero su influencia sobre las otras cinematografías, o mejor, el éxito mundial que la enriqueció no fue por cierto inadvertido.

Basta leer las críticas de los periódicos americanos o franceses, ingleses o alemanes de la época; basta considerar el enorme éxito popular que estos films conquistaron en todas partes. Fue, en suma, un período, poco antes de la Primera Guerra Mundial, en el que el cine histórico italiano dominó los mercados, se impuso a la atención del público, de la crítica naciente, de los periódicos de categoría. Y en parte influyó al cine extranjero, o quizás determinó un nuevo gusto, impuso nuevos modelos espectaculares, influyó en las elecciones de los espectadores. Pero su real influencia estilística fue indirecta, y se manifestó con la distancia de los años.

Se sabe que **Cabiria** fue un texto de referencia formal de gran importancia y significado para Griffith; que el film histórico italiano indicó nuevos caminos a la producción hollywoodiense de gran espectáculo. Y, sin embargo, Griffith se movió a lo largo de senderos estilísticos propios, utilizó ampliamente el montaje, construyó sus encuadres pensando en cada una de las secuencias como fragmentos de un argumento íntegramen-

te articulado. En cuanto al cine hollywoodiense de gran espectáculo, que tuvo su desarrollo después de la Primera Guerra Mundial, siguió sobre todo el modelo de Griffith y no el italiano. No solamente había transcurrido el mejor período del cine histórico italiano, sino que también las vías que habían indicado el camino a las otras cinematografías parecían ahora cerradas, no más transitables.

De todo esto los historiadores del cine han escrito ampliamente, suministrando un cuadro de referencias suficientemente amplio y persuasivo. De modo que no parece este el lugar oportuno para volver a él, o para iniciar nuevas indagaciones o proponer nuevas hipótesis interpretativas.

Esto que se quiere subrayar es, sobre todo, el carácter innovador que el cine histórico italiano mudo tuvo sobre la doble vertiente del espectáculo cinematográfico y el lenguaje fílmico. Por un lado, efectivamente, esto creó un modelo espectacular, construido en gran medida sobre la "gran escena", de modo y formas significativamente diferentes de la práctica de la época, atrayendo la atención del público sobre el "espacio escénico" más que sobre la narración, sobre la grandiosidad del conjunto más que sobre el drama íntimo, haciendo de la pantalla, no ya el lugar de la reproducción de la realidad, sino el espacio fascinante de su manifestación espectacular.

Por otro lado, esto trae a la luz, más de cuanto se hubiese manifestado entonces, el carácter inequívoco de la presencia en pantalla, es decir, la absoluta unidad del encuadre, cuya posibilidad dramática, pero también lírica y épica, eran exaltadas por la *duración*, vale decir por la permanencia de la imagen sobre la pantalla y por su dinamismo y complejidad interna.

En otras palabras, se podría decir que el film histórico italiano mudo, o el *film épico* en el sentido más amplio del término, se construyó y construyó su fama y su éxito sobre el encuadre entendido como *escenario*, es decir, como lugar de la acción dramática: auténtica, *verdadera*, no simplemente reproducida (como sucedía por ejemplo en los films franceses tipo **L'assassinat du Duc de Guise**).

Y en esta verdad suya, en la autenticidad, descubrió el carácter realmente nuevo del cine respecto al teatro, antes que el advenimiento del montaje como eje portador de la narración filmica, aclarase mejor y definitivamente el problema estético de fondo.

Y, naturalmente, conmovió ciertas convicciones escénicas precedentes y adquirió los favores del nuevo público. Desde este punto de vista, su influencia, más allá del inmediato éxito, actuó subrepticamente a distancia en el tiempo; y no solamente sobre la vertiente del film histórico. Pero es este un argumento que obviamente tendría que profundizarse a través de un puntual análisis de textos, y una atenta comparación de modelos.



"... El film histórico italiano mudo, o el 'film épico', en el sentido más amplio del término, se construyó y construyó su fama y su éxito sobre el encuadre entendido como 'escenario'" (*Quo Vadis?*, de E. Guazzoni, 1912).