

EL CINE DE HISTORIA EN
LA ÉPOCA DEL CINE MUDO
ITALIA, GRIFFITH Y EISENSTEIN (1908-1928)

ACADEMIA DE ESGRIMA LÁSER

D. Luis Francisco Roldán Fraile:
Graduado en historia del arte
Doctorando en historia y artes, cultura artística
Iniciado de la Academia de Esgrima Láser
(Autor)

-

D. Marcelino J. Miguel Castro:
Maestro en la disciplina de la Esgrima Láser
Kigen de la Academia de Esgrima Láser
(Editor)

Linares, 2023

Queda terminantemente prohibida la copia y reproducción parcial o total del contenido de este volumen, sin consentimiento expreso del Kigen de la Academia de Esgrima Láser.

Si el permiso de difusión o copia de este libro fuese concedido, se habrá de nombrar este volumen como fuente, así como los autores del mismo.

- Todos los derechos reservados -

NRA: AELMM20230815001

Introducción:

Los objetos de este trabajo para la asignatura de Simbolismo e Imagen en Arqueología, englobada dentro del Máster de Arqueología de la Universidad de Granada, son el cine italiano de historia mudo, David Wark Griffith y Sergei M. Eisenstein. Italia es la cuna del cine de historia, donde se establecen algunas de las bases de este género. Contará con un gran número de directores y películas de renombre, entre los que podemos citar a Luigi Maggi, Giovanni Pastrone, Enrico Guazzoni, *Los Últimos Días de Pompeya*, *Cabiria* o *Julio César*. La Primera Guerra Mundial, junto con otros factores como el ascenso de las divas, conllevará a su decadencia. Por su parte, David Wark Griffith es uno de los directores más importantes de la historia del cine, con obras maestras como *El Nacimiento de Una Nación* o *Intolerancia*, caracterizado por su creencia en la función didáctica del cine y la técnica del montaje paralelo. Por último, pero no menos importante, Sergei M. Eisenstein representa el cénit del cine soviético (*El Acorazado Potemkin*, *Octubre*) y se encuentra sin ninguna duda a la altura de Griffith en el Olimpo de los directores de cine. Será representativo en él el uso del simbolismo y la búsqueda de la concienciación.

Los objetivos que se persiguen en este trabajo son dos: analizar por separado cada uno de los tres pilares presentados y demostrar que existe una relación directa entre ellos más allá de la sucesión temporal. En cuanto al primer objetivo, existe bibliografía más que suficiente para explicar pormenorizadamente cada punto a tratar, por lo que se intentará hacer hincapié en los aspectos y films principales de cada uno. Sin embargo, también se tratará de iniciar la conexión entre los tres temas en su desarrollo. Hecho esto, se pasará a la conclusión, donde los tres objetos de estudio se intentarán relacionar a partir de lo ya visto, desarrollando aquellos atisbos que son señalados en los análisis. El desarrollo será en base a los datos contrastados aportados por la bibliografía, ensayando a partir de ellos hasta llegar o no al segundo objetivo de este trabajo.

Pasando a la metodología, queda patente la necesidad que presenta un trabajo que quiere abarcar, de manera somera, el cine producido durante veinte años (1908-1928): el visionado de las películas más importantes de cada punto a tratar. Por fortuna, la mayoría de las principales han sobrevivido hasta nuestros días, en las condiciones originales mediante restauración, o afectadas por el paso del tiempo. Debe mencionarse que también se tiene la suerte de poder visionar estas películas, o al menos la mayor parte de su metraje de forma abierta y libre en internet, ya sea en páginas como Youtube u otras más especializadas en cine. También hay que nombrar a las bibliotecas, que en muchas ocasiones cuentan con un depósito amplio de películas históricas en formatos contemporáneos. Es así que se tiene el acceso a las fuentes directas. Las indirectas, como se han mencionado, serán aquellos textos realizados por expertos en cine, en historia o en ambos campos simultáneamente, que traten el cine de historia italiano mudo, a D. W. Griffith y a Sergei M. Eisenstein.

Antes de iniciar el desarrollo del primer punto y de los siguientes, se debe tener en cuenta un principio elemental: los fallos que se puedan encontrar en las películas citadas, ya sean en el desarrollo de la narrativa o en la estética cinematográfica no son tales, sino licencias que los directores utilizaban ya sea para agilizar el transcurso de la historia, para hacerla más atrayente de cara al público, para señalar a unos personajes sobre otros como protagonistas... En definitiva, para cumplir con las exigencias de un lenguaje como el cinematográfico, basado en la imagen por encima del texto y, por

tanto, con unas necesidades distintas y específicas. A pesar de quedar aquí explicado, volverá a repetirse con posterioridad para tenerlo siempre en cuenta. Ahora sí, podemos comenzar con el análisis.

El Cine de Historia en el Primer Cine Italiano:

Pasamos así a explorar el primer punto del desarrollo de este trabajo: el Cine Italiano Mudo. Como se ha mencionado anteriormente, será el primer gran período del Cine de Historia, con superproducciones y guiones que se inspiran sobre todo en el Imperio Romano. Hemos de pensar que la Unificación italiana había tenido lugar unas décadas antes, por lo que seguramente se buscaba, aparte de entretener al público, hacerlo consciente de que Italia era una nación unida desde sus comienzos más míticos. Igualmente, mostrará este cine una gran influencia de las novelas históricas del siglo XIX, entre las que se puede destacar *Quo Vadis?* (Sienkewicz, 1895) o *Los Últimos Días de Pompeya* (Bulwer-Lytton, 1834), de las que se harán numerosas versiones.

La industria cinematográfica tiene su origen en año 1895 con el cinematógrafo de los Hermanos Lumière, comenzando desde Francia su expansión por todo el mundo. A pesar de que Italia es un país vecino al del origen del cine, este arte no tuvo un trato profesional sino hasta 1905-1906, momento en el que aparecen las primeras productoras. Así, es Roma la primera ciudad italiana en desarrollar una industria del cine (Alberini e Santoni, 1904), seguida de otras entre las que destacaron Turín (Ambrosio Film, Itala Film, 1908) o Milán. Esta rápida expansión por el territorio italiano de las productoras de cine ayudó al gran ascenso de este medio de entretenimiento, que al producir gran cantidad de películas y atraer a un público numeroso, propiciaron la inauguración continua de salas de cine¹, especialmente en aquellas ciudades que contaban con una o varias productoras.

El modelo que se decidió seguir en Italia era el francés, ya que era el que contaba con una mayor experiencia y aceptación del público. Así, no solo hacen un trasvase del método cinematográfico de Francia, sino que contratan a sus profesionales para contar con un equipo que conociera de primera mano lo que se hacía en el país vecino². Como ya se ha mencionado, otras características notables del incipiente cine italiano fueron el recurso de la Antigua Roma (así como la filmación en sus ruinas) y la influencia de las novelas históricas del siglo XIX basadas en esa misma época. A todo esto se añade un toque operístico inevitable, que sale a la luz en dos aspectos: los decorados y la actuación. Por una parte, los decorados pasan de ser un simple telón o lienzo de fondo pintado, con el paisaje en el que ocurre la escena (que más que servir de contexto a la escena, sirve de referencia para que el espectador imagine ese mismo contexto), los llamados “tableaux vivants” bidimensionales, a escenarios completamente tridimensionales e interactivos por parte de los personajes. Por otra parte, la actuación se ve claramente imbuida en la del teatro, muy gesticulante y en cierta medida exagerada, ya que las emociones no se podían expresar mediante la voz (es cine mudo), y era necesario transmitir el sentimiento y la emoción a partir de los movimientos y los gestos. Estas características están presentes en las primeras producciones italianas de cine de historia, que poco a poco tratan de superar lo hecho con anterioridad³ (podríamos considerar este ansia de superación como otra característica del cine de historia mudo en Italia).

¹ Dávila Vargas-Machuca, M. (2015). *Cine e historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*. Editorial Université Paris-Sud. ISBN 978-2-9547252-6-0. P. 53.

² Íbidem. P. 58.

³ Íbidem. P. 59.

El cine de historia mudo italiano fue un gran hito cinematográfico en su momento, y ha tenido una influencia innegable hasta nuestros días. Su época de mayor esplendor abarca desde 1908 a 1914, fecha de estreno de *Los Últimos Días de Pompeya* (Luigi Maggi) y *Cabiria* (Giovanni Pastrone), respectivamente. En estos seis años se recogen las primeras grandes producciones basadas en la Antigüedad, que a la vez legaron muchos de los estereotipos que hoy podemos observar todavía en las pantallas de cine. Italia rápidamente sucede a Francia en cuanto a la cantidad de producciones cinematográficas, y no pasará mucho tiempo hasta que supere también su calidad⁴. Sin embargo, todo este crecimiento se verá frenado repentinamente con el estallido de la Primera Guerra Mundial y la participación de Italia en el conflicto (más adelante se ahondará en esta cuestión).

Entrando ya en lo que es el cine de historia italiano mudo en sí, y haciendo un breve resumen de sus principales nombres y films, debemos destacar desde el principio el nombre de Luigi Maggi (1867-1947), ya que es el que inicia toda esta corriente con *Los Últimos Días de Pompeya* en 1908. No tarda mucho en volver a tratar el tema histórico, estrenando al año siguiente *Nerón*, que sirve como ejemplo de algunas de las características generales citadas: decorados bien trabajados y que se fijan ya más en concreto en el arte romano de la época en que transcurre la historia, así como la aparición del estereotipado Nerón, feroz perseguidor de los cristianos, dado a la fiesta y que incendia Roma por puro capricho (o locura). Junto a Maggi hay otros dos pilares fundamentales: Giovanni Pastrone (1883-1959) y Enrico Guazzoni (1876-1949).

Giovanni Pastrone es archiconocido en el mundo del cine por *Cabiria* (1914), que supone el culmen de su creatividad y donde se recogen sus principios cinematográficos. Principios que ya eran visibles en *La Caída de Troya* (1911): la espectacularidad residía en la ambientación y los decorados, pasando la historia y el discurso a un segundo plano⁵ (es curioso el gusto de la época por los grandes desastres históricos). Enrico Guazzoni, por su parte, trata en el cine de historia ambientes bíblicos (*Los Macabeos*, 1911), romanos (*Agripina*, 1911) o egipcios (*La Rosa de Tebas*, 1912). Sin embargo, su mayor éxito (y que en gran medida propició la realización de *Cabiria*) fue *Quo Vadis?*. Estrenada en 1912, *Quo Vadis?* refleja el influjo de las novelas históricas del XIX, al ser una adaptación del libro del mismo título de Sienkiewicz, y a su vez la película marca los puntos cruciales para las representaciones posteriores de esta historia: el martirio de los cristianos, la carrera de cuádrigas o el incendio de Roma⁶. Cabe destacar que Enrico Guazzoni, seguramente, fue el primero en tratar a Egipto como tema central de una película, en cuanto a lugar y época del desarrollo de la narración. Eso sí, lo hizo con una gran libertad creativa, tanto desde el punto de vista estético, como desde el de las relaciones que alguien como el Faraón podía mantener con alguien externo a la realeza.

En un nivel ligeramente inferior a estos tres pilares fundamentales encontramos a Mario Caserini (1874-1920) y a Giovanni Enrico Vidali (1869-1937). Deben ser mencionados cada uno por un motivo. El primero, es que Caserini es el primer director que readapta una película anterior (en este caso, *Los Últimos Días de Pompeya* de Luigi Maggi), siendo el primer caso en el cine de historia mudo. Esta readaptación de películas anteriores se convertirá poco después en una constante, destacando sobre todo las

⁴ Íbidem. P. 60.

⁵ Íbidem. P. 61.

⁶ Íbidem. P. 62.

variadas versiones de *Quo Vadis*?. El segundo, es que Vidali es el encargado de la más importante versión del personaje de Espartaco en la pantalla grande en aquel tiempo, con *Espartaco, el Gladiador de Tracia* (1913)⁷. Una vez hecho este breve repaso, podemos centrarnos en los principales ejemplos filmicos del cine de historia italiano mudo.

La primera película a destacar es, inevitablemente, *Los Últimos Días de Pompeya* de Luigi Maggi (1908). La novela histórica *Los Últimos Días de Pompeya* (Edward Bulwer Lytton, 1834) presenta una clara admiración por lo griego, que se toma como el modelo del Clasicismo por excelencia, mientras que lo romano se caracteriza por ser decadente. Igualmente, hay cierta fascinación por lo oriental. Los tres protagonistas de la historia son la joven griega Ione, bella y objeto de deseo (representa lo griego como modelo del Clasicismo), el joven romano Glaucos, su principal pretendiente (representa la cultura griega subordinada por Roma) y el egipcio Arbaces, sacerdote de Isis (representación del mal y de la inamovible cultura egipcia). Esta novela también presenta al cristianismo en Pompeya en el momento de su destrucción (aunque esto es un anacronismo). El origen de esta novela se halla en el “Grand Tour”, viaje por los principales enclaves culturales e históricos de Europa, tanto por incipiente placer turista de las capas altas de la población, como por una finalidad educativa. Entre estos enclaves se encontraba Pompeya, que es visitada por el autor, surgiendo así su fascinación por la ciudad y su destrucción.

Esta primera versión de 16 minutos, dirigida por Luigi Maggi, fija los estereotipos del libro en imágenes e influencia a las siguientes películas sobre este tema. Se presenta a los personajes al inicio de la película y los planos son fijos (no existía el carrello), pero se transforman en “tableaux vivants” con momentos clave de la acción de la novela. Los tópicos que se tratan son la destrucción de la ciudad, la historia de amor conductora para seguir el discurso, lo griego como sinónimo de blanco, estilizado y esculturas clásicas, las guirnalda entre las columnas (que son una licencia del cineasta), un toque operístico y vegetación por doquier.

Avanzamos ahora hasta 1911, pasando analizar la primera película importante de Giovanni Pastrone: *La Caída de Troya*. Los protagonistas de la historia son Paris y Helena, una historia resumida en las principales acciones de la Guerra de Troya y que, como en el caso de la película anterior, será el modelo a seguir por las películas inmediatamente posteriores que trataban el mismo tema. Las películas más cercanas a la actualidad ya no beben tanto de esta versión de Pastrone, pues ignoraba a personajes como Héctor, Aquiles o Ulises, de importancia capital en la *Ilíada* de Homero⁸. Aún se mantiene aquí el plano fijo, pero se van incorporando innovaciones como algunas vistas panorámicas. Los decorados serán herederos de los del film de Luigi Maggi, ignorando cualquier conocimiento arqueológico que se tuviera de la ciudad de Troya a comienzos del siglo XX, y apuntando a un estilo romano pero con toques de helenismo debido a la situación geográfica en la que se desarrolla la historia (península de Anatolia, pero en estrecha relación con la del Peloponeso⁹).

⁷ *Íbidem*. P. 63.

⁸ De España, R. (2009). *La Pantalla Épica. Los Héroes de la Antigüedad vistos por el Cine*. T&B Editores. ISBN 978-84-92626-36-6. P. 46.

⁹ *Íbidem*. P. 47.

El mismo año de estreno de esta película, Enrico Guazzoni estrena dos, que serán sus primeros pasos destacados dentro del cine: *Bruto* y *Los Macabeos*. La primera película, *Bruto*, está claramente basada en la obra *Julio César* de William Shakespeare, pero, al contrario que con *La Caída de Troya*, Guazzoni es capaz de encerrar toda la novela dentro del celuloide, pero con los condicionantes de la época y un toque teatral derivado de la base shakespiriana¹⁰. *Los Macabeos*, en cambio, es de tema bíblico y se pueden observar más detalles con los que caracterizar el cine italiano mudo. Por ejemplo, la libre alteración de la historia en busca de un mayor dramatismo, fuerza expresiva o interacción e identificación del público con aquello que está viendo en la pantalla. Así, aunque en la Biblia no se dan pistas de los nombres de los mártires, Guazzoni decide darle el nombre de Judas Macabeo al líder de los mismos. Este personaje histórico murió en combate en una rebelión contra los sirios por parte de este grupo de judíos¹¹. Con esto se consigue una mayor carga emotiva a la hora de la ejecución de Judas Macabeo, ya que no solo se martiriza a un judío, sino a un símbolo en sí mismo de la rebelión y la liberación judía (salvando las distancias, un efecto parecido consigue Mel Gibson con la muerte de William Wallace en *Braveheart*, 1995).

Ya hemos visto el tema romano y bíblico en Guazzoni, faltando por tratar el egipcio. Este se refleja en dos películas del director con un guión ciertamente parecido, *La Esposa del Nilo* (1911) y *La Rosa de Tebas* (1912). Como ya se ha mencionado, Guazzoni se tomó una extrema libertad al tratar el Antiguo Egipto, viéndose influido sobre todo por la ópera *Aida* (Giuseppe Verdi, 1872)¹². La historia de *La Esposa del Nilo* es protagonizada por el faraón Ramsés (no se especifica cuál, ni si está basado en otro faraón). El faraón se enamora de una plebeya llamada Amebi, algo prácticamente impensable puesto que no pertenece a la familia real y la única manera de mantener “pura” la sangre real era el casamiento con otros miembros de la misma familia, de mayor o menor parentesco (podemos fijarnos en el matrimonio de Tutankamon y Ankesenamon, su hermana). *La Rosa de Tebas* repite una fórmula parecida, con el extra de que los personajes, aún suponiéndose que pertenecen al Antiguo Egipto (tampoco se especifica aquí la época exacta), tienen comportamientos del siglo XX¹³. Un año después de esta película, en 1913, Guazzoni estrena *Quo Vadis?*, la que será la primera adaptación al cine de la obra homónima de Sienkiewicz (como ya se ha citado con anterioridad).

Quo Vadis? es una buena adaptación de la novela histórica, sin recurrir a cambios excesivos para hacer una película más atrayente para el espectador. Se pueden destacar algunas curiosidades interesantes, si consideramos que la película es de 1913. En el momento en que Pedro ejerce de maestro de ceremonias en la boda de Ligia y Vinicio, se pueden observar una hoz y un martillo. En aquel momento pasó desapercibido, incluso puede ser una simple simbología de la unión en matrimonio de un soldado romano pagano y una cristiana. Hoy al ver ese símbolo, pensamos irremediablemente en el comunismo. Pero en la época de realización de la película, aunque el comunismo ya existía como pensamiento, no había ocurrido la Revolución Rusa (1917) y la puesta en práctica de ese pensamiento. O el uso del saludo hoy conocido como “fascista”¹⁴, que ha adquirido una connotación negativa a partir de su uso por la dictadura fascista de

¹⁰ Íbidem. P. 48.

¹¹ Ídem.

¹² Ídem.

¹³ Íbidem. P. 49.

¹⁴ Íbidem. P. 50.

Mussolini, la Alemania nazi de Hitler o la España franquista. Este es un buen ejemplo de cómo la percepción de una película centenaria, puede verse empañada por sucesos que ocurrieron después de su realización. Evidentemente, sabemos que esos actores y símbolos no quieren transmitir las ideas que actualmente evocan, siendo el espectador el que debe realizar el ejercicio mental de contextualizar la película para evitar malentendidos. También aparecen los estereotipos de Nerón fijados en la película sobre este emperador de 1909.

En el mismo año (1913) se estrenan otras tres películas destacadas: *Los Últimos Días de Pompeya* (en dos versiones distintas, lo que señala la ya mencionada moda del momento de retomar temas de películas no muy lejanas en el tiempo, lo que hoy se considerarían “remakes” al poco tiempo de estreno de la película original, y que en parte va dando indicios de un agotamiento creativo), y *Espartaco, el Gladiador de Tracia*, de Vidali, destacado por, como ya se ha dicho, ser de las primeras adaptaciones cinematográficas de calidad de este personaje. Nos centraremos en este segundo caso, que peca, como en algunos films anteriores (especialmente los de ambientación egipcia de Guazzoni), de un guión donde prima la fantasía por encima del rigor histórico. Aunque el guión sitúa la acción en el momento adecuado, el desarrollo de la misma es muy distinto a como debería ser¹⁵. Espartaco sigue siendo un gladiador, pero recibe un buen trato por parte de la sociedad romana, además de que no muestra el menor signo de intención de rebelarse y quiere integrarse en Roma¹⁶.

Y llegamos por fin a 1914, año del estreno de la película más importante en cuanto a cine de historia mudo italiano se trata: *Cabiria*, de Giovanni Pastrone. En este momento se convirtió en la mejor película sobre las Guerras Púnicas, destacando sobremanera y marcando un hito cinematográfico del que eran conscientes no solo en Italia, sino en toda Europa y Estados Unidos (especialmente D. W. Griffith). Hay que destacar esta película no solo por su aportación en el cine de historia, sino por los recursos iconográficos, narrativos y las innovaciones técnicas que presenta¹⁷. Innovaciones en gran medida posibles gracias al trabajo del español Segundo de Chomón, con aportaciones en el campo de los efectos especiales y la invención del “carrello”, que ha marcado en gran medida el cine que ha llegado hasta la actualidad, ya que permite la supresión total de los “tableaux vivants” y de los escenarios tridimensionales fijos, pudiendo seguir la cámara el recorrido de los personajes de un lugar a otro. Esto otorga a la escena un mayor dinamismo y permite el desarrollo posterior de todo tipo de escenas de acción.

Como en los grandes éxitos cinematográficos ya vistos, de nuevo es una novela la base que se toma tanto para realizar el guión como para referenciar la película en general. Esta novela es *Cartago en Llamas* de Emilio Salgari (1908). *Cabiria* mezcla elementos ficticios y reales, como los personajes que aparecen en ella, además de presentar una narración mucho más desarrollada y detallada que en los films anteriores. A pesar de que la historia tiene grandes dosis de imaginación, este “pecado” queda en parte opacado por, aunque suene contradictorio, el realismo que muestra en la representación de la época y de la lucha entre las dos potencias que eran Roma y Cartago¹⁸. El realismo en la representación de estas civilizaciones y sus ambientes fue posible en gran medida

¹⁵ Íbidem. P. 51.

¹⁶ Íbidem. P. 52.

¹⁷ Íbidem. P. 53.

¹⁸ Íbidem. P. 54.

gracias a la construcción de decorados monumentales. Es aquí donde la película entronca con la arqueología y los conocimientos de la época sobre las dos facciones a presentar. Por un lado, la representación de Roma es más “sencilla”, puesto que existen restos tangibles en la misma ciudad y por toda la Europa romanizada (aunque es evidente que debían fijarse en los restos de la época de las Guerras Púnicas). Por otro, la representación de Cartago fue puramente fantástica al no poder basarse en vestigios palpables¹⁹.

Es así como se decidió aplicar el simbolismo para desarrollar la arquitectura cartaginesa, lo que daría explicación al uso de estatuas de elefantes. Más allá de la existencia del paquidermo en África, estas esculturas zoomorfas podrían hacer referencia al paso del cartaginés Aníbal por los Alpes en busca de atacar Roma, siendo conocido este viaje por la presencia de elefantes (más adelante, veremos el impacto que tienen en D. W. Griffith). A pesar de la dedicación y el esfuerzo puesto en la ambientación, la imaginación y la obra literaria que se utilizaron en la realización del guión jugó una mala pasada en cuanto a la religión cartaginesa se trata. El dios más importante para Cartago era Baal-Hammon, pero en la película queda clara la influencia de Salgari al presentar a Moloch como tal. Es decir, la película perpetúa el estereotipo anterior presente en *Cartago en Llamas*: se le da el nombre de Moloch a cualquier dios que pida sacrificios humanos para ser complacido.

Giovanni Pastrone no sólo se vio influenciado por Salgari a la hora de escribir el guión de *Cabiria*. Hay que destacar también el uso de fuentes clásicas que hicieran referencia a las Guerras Púnicas para conseguir ese mayor realismo narrativo, entre las que destacan Polibio (siglo II a.C.) y Tito Livio (siglo I a.C. – siglo I d.C.). La mezcla de Salgari, Polibio y Tito Livio fue crucial para perfeccionar a los personajes prototípicos del cine de historia italiano mudo: el héroe enamorado (Fulvio Axilla), el sacerdote malvado (Karthalo, posiblemente heredado de Arbaces, el sacerdote egipcio que representaba el mal en *Los Últimos Días de Pompeya de 1908*), la joven clave para la historia (Cabiria) o el esclavo con una gran fuerza que protege a los que no pueden defenderse por sí mismos (Maciste)²⁰. Queda claro que el hilo conductor de la historia va a ser el romance de los protagonistas, que inicia, impulsa y pone el broche final a la trama.

Volviendo a los escenarios, hay una escena donde queda bien claro cuál ha sido el camino a seguir para conseguir recrear la arquitectura cartaginesa. Además del simbolismo del elefante en relación con Aníbal, y la situación geográfica de la antigua Cartago, hay una gran carga decorativa y demostración de riqueza, además de una tendencia a Oriente y al eclecticismo. Todo esto es visible en la escena del sacrificio de la joven Cabiria al dios Moloch, que sucede en el templo de esta deidad en la ciudad de Cartago. Llama la atención la invención arquitectónica que da lugar a que el dios cobre “vida” en el interior de su propio templo, mediante una escultura que contiene un gran fuego en su interior. Las víctimas son arrojadas al interior de la escultura a través de su pecho, haciendo el dios el acto de “devorarlas” a través del fuego (destino del que consigue escapar la protagonista, Cabiria). Otras referencias a la religión las encontramos en Tanit o Baal por parte de Cartago (aunque ya hemos dicho que en esta

¹⁹ Ibídem, P. 55.

²⁰ Dávila Vargas-Machuca, M (2015). *Cine e historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*. Editorial Université Paris-Sud. ISBN 978-2-9547252-6-0. P. 65.

película no actúa como dios principal), y por parte de Roma deidades o seres mitológicos como Deméter, Tifón o Pan²¹.

Por último, destaca otra película de Guazzoni: *Julio César* (1914). Se caracteriza por ser una biografía cinematográfica con los principales hechos del personaje que le da título, siguiendo la estela de *Cabiria* tanto en la magnificencia de escenarios, como en la mezcla entre realidad y fantasía del guión. En lo que se desliga un poco de las anteriores películas basadas en el mundo grecorromano, es que se aproxima más a la vida íntima de Julio César. No solo se pretende mostrarle como un estratega simpatizante, sino también como ser humano, con sus virtudes y defectos. Este objetivo se entrelaza con la descripción del contexto político, desembocando en hechos de la vida de Julio César como sus luchas con Sila y el posterior exilio. Los estereotipos vuelven a hacer acto de presencia a raíz de la invasión de la Galia por Julio César, donde los irreductibles acaban siendo vencidos en la batalla de Alesia, con una apariencia en la que destacan sobremanera el gran bigote y los cascos con alitas de los galos²², estereotipo perpetuado después por René Goscinny y Albert Uderzo en *Astérix y Obélix*. No podemos saber si la apariencia de los personajes se basa en esta película, ya que ambos nacen a finales de la década de 1920, y no hay certeza de que los autores hayan visto *Julio César* de Guazzoni. Sin embargo, es interesante ver la intermedialidad de estos tópicos y estereotipos, cómo a lo largo del tiempo perviven pasando de un medio de entretenimiento como el cine a uno distinto como el cómic.

Esta es la última película, junto con *Cabiria*, de la época dorada del cine mudo italiano en general, y del de historia en particular. Con la película de Pastrone se alcanzó el punto álgido, e inevitablemente después llegó la decadencia. Una decadencia que es una consecuencia de una fuerza mayor como la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Es evidente que las grandes cantidades de dinero que se destinaban a las superproducciones, fueron redirigidas para favorecer los intereses militares, lo que supuso el cierre de numerosas productoras y el uso de sus instalaciones como cuarteles u hospitales de campaña. A esto hay que añadir que el gusto del público italiano comenzó a cambiar, ya que se hallaba sobrecargado por películas de temas históricos, tornándose a la naciente moda de las “divas”, que explotó definitivamente después de la I Guerra Mundial, cuando tras la oportuna reconstrucción y recuperación, volvió a destinarse dinero al cine, ya que era un medio para que la población italiana olvidara por unos momentos la difícil situación. Igualmente, la llegada del cine sonoro con *El Cantor de Jazz* (1927), supuso el golpe definitivo a un tipo de cine basado en la dramática gestualidad de sus personajes y que había entrado en una decadencia irreversible trece años antes. Sin embargo, la esencia del cine de historia italiano mudo no se perdió, sino que pervivió a través de los arquetipos ideados, y fue heredada por el cineasta estadounidense más importante de comienzos del siglo XX: David Wark Griffith, y plasmada dos años después del estreno de *Cabiria* en *Intolerancia* (1916).

²¹ Íbidem. Pp. 66-67.

²² De España, R. (2009). *La Pantalla Épica. Los Héroes de la Antigüedad vistos por el Cine*. T&B Editores. ISBN 978-84-92626-36-6. P. 57.

El Cine de Historia en David Wark Griffith:

El cine de historia, sobre todo basado en la Antigüedad, fue heredado en gran medida por Estados Unidos, que recoge el testigo de Francia e Italia como el más importante centro de producción cinematográfica del mundo, situación que aún hoy no ha abandonado. Y esta posición privilegiada del cine norteamericano se debe en gran medida al trabajo de David Wark Griffith (1875-1948), cineasta muy superior en su momento a lo que se podía observar en Estados Unidos y que recogió la herencia del cine de historia italiano mudo, sobre todo a partir del impacto que para él supuso el visionado de *Cabiria* (1914). Esta influencia quedará reflejada, como se ha mencionado al final del punto anterior, en *Intolerancia* (1916), posiblemente el mejor ejercicio de Griffith sobre el mundo antiguo (en la parte que le corresponde), y la mejor puesta en práctica de su técnica del montaje paralelo, algo revolucionario en el cine de principios del siglo XX y que, como veremos, Griffith toma de uno de los escritores más importantes del siglo XIX.

A pesar de la gran importancia de *El Nacimiento de Una Nación* (1915) para la historia del cine (por ser la primera vez que Griffith recurre al montaje paralelo) y para el cine de historia (trata la Guerra de Secesión estadounidense), nos centraremos directamente en *Intolerancia*, ya que trata en dos de sus cuatro relatos distintas épocas de la Antigüedad: la Babilonia del siglo VII a.C. y la época de Jesús (los otros dos relatos tratan sobre la matanza de los hugonotes en Francia, y una huelga en una fábrica contemporánea). El objetivo principal de Griffith con esta película, era concienciar de la eterna lucha entre el bien y el mal, que por desgracia (según este film) casi siempre acababa ganando el mal (más adelante veremos el caso de Babilonia, pero queda claro con la crucifixión de Jesús y la matanza anteriormente mencionada). La única época en la que el mal “parece” no prevalecer, es la contemporánea, al menos en la historia que se usa para representar esa época. Cabe aclarar que estas historias no se desarrollaban una a continuación de la otra desde el inicio hasta el final, sino que todas iban avanzando a la vez. Explicado de forma esquemática, Griffith mostraba primero el inicio de los cuatro relatos, luego el nudo de los mismos y por último sus desenlaces. Estas historias, además, contaban con distinta importancia dentro del metraje: destacarían Babilonia y la Edad Contemporánea, mientras que la matanza de los hugonotes es resumida y de la época de Jesús solo hay unos cuantos fragmentos breves (Griffith planeaba hacer esta última historia más extensa, pero tuvo que ceder ante presiones de la Iglesia, que no se fiaba del trato que el director le diera a la figura de Jesús ni de cómo esta iba a ser recibida por el público cristiano²³).

Centrándonos en el relato babilónico que transcurre hacia el siglo VII a.C., trata sobre Baltasar, un gobernante de la ciudad amigo de la cultura y que suprime el culto religioso obligatorio. Esto enfada a los sacerdotes, que cuando ven que la ciudad es asediada por Ciro, deciden mostrarle a este la entrada secreta a Babilonia a través de los conductos que la proveían de agua, a pesar de que Baltasar ya había rechazado varios ataques de los persas. Se puede observar que en ningún momento aparece el profeta Daniel, ya que no se acude a la Biblia como fuente historiográfica. Este relato tiene una estética operística y de “horror vacui”, vestuarios muy cuidados y una muy buena ambientación, conseguida a partir de la construcción de uno de los mayores decorados de los que se tenga constancia en el cine de las primeras décadas del siglo XX. El “horror vacui”

²³ Íbidem. P. 61.

mencionado podemos verlo en la arquitectura babilónica, la cual muestra una mezcla de culturas orientales, tales como sumerios, persas o asirios. Hay que destacar que aunque los elementos arquitectónicos de estas civilizaciones se hallen combinados unos con otros, cada elemento individual respeta las características que presentaba en su civilización de origen, lo que denota un cierto rigor arqueológico y atención a los conocimientos del momento de cara a la construcción del decorado²⁴. También es destacable la presencia de las esculturas de elefantes, tomadas indudablemente de *Cabiria*. Incluso podríamos añadir el plano de inicio de este relato, donde se muestra la grandeza de la arquitectura babilónica, que con las grandes masas de gente y esa combinación de elementos, recuerda a la escena del sacrificio de Cabiria en el corazón del templo del dios Moloch.

Griffith, como ya hemos mencionado, se vio influido por la literatura del XIX a la hora de afrontar el rodaje de *Intolerancia*. Hemos mencionado la mayor huella de esta influencia, que es el montaje paralelo, que va a afectar al discurso de la película y a su hilo conductor, el objetivo de Griffith en esta película, la lucha entre el bien y el mal a través de la historia, pues el espectador que se dispone a visionar la película sin conocer nada de ella, va a necesitar que esta acabe para entender su tema central, y cómo este actúa como un río subterráneo que emerge en ciertos períodos tratados en el film. El director estadounidense va a absorber los conocimientos cinematográficos del momento, para a partir de ellos elaborar su propia teoría y estilo de cine, cuyas bases se pueden encontrar en el melodrama: existencia y oposición de extremos como el bien y el mal (pureza y pecado, guerra y paz, etc.), momentos de una actuación exacerbada (más allá de la gesticulación exagerada para transmitir los sentimientos, típica del cine mudo), esto último en relación con los pasajes sentimentales tan presentes en las obras melodramáticas²⁵.

Muchas de las características técnicas de Griffith, más allá del montaje paralelo, son observables en *Intolerancia*. Por ejemplo, el plano americano, el primer plano o el flashback. Pero... ¿qué más se puede decir de esta película en relación con el reflejo que en ella se hace de la historia? Como se ha mencionado ya varias veces, Griffith se vio influido por uno de los escritores más importantes del siglo XIX. Este escritor es Charles Dickens (1812-1870), del que Griffith pudo prácticamente recoger todos sus avances técnicos, transformando de manera literal los “efectos” descritos por Dickens mediante palabras, en imágenes, y el discurso narrativo que caracterizó al director²⁶. Esta última característica es observable en la manera en que Griffith aplica a sus películas las bases del melodrama: gran emoción, personajes bien desarrollados y que se “desnudan” psicológicamente ante el espectador. Es decir, el espectador debe ser consciente, a partir de la psicología de un personaje, si este se alinea con el bien o el mal, si es favorable al protagonista o si apoya al antagonista²⁷.

Pero toda esta influencia melodramática va a hacer que Griffith, a través de su montaje, refleje de alguna manera su visión de la estructura de la sociedad, una sociedad burguesa que demanda películas con moraleja final y que no se salgan de lo ético, lo que impide que el director pueda posicionarse contra la desigualdad y la injusticia de la

²⁴ Ídem.

²⁵ Íbidem. P. 51.

²⁶ Íbidem. Pp. 55-56.

²⁷ Íbidem. P. 57.

sociedad americana de comienzos del siglo XX²⁸. Solo hay que ver el tratamiento que Griffith hace de los afroamericanos en *El Nacimiento de Una Nación*, claramente racista, incluso exaltando un movimiento violento y antidemocrático como es el Ku Klux Klan. Para ver cómo estas características permanecen inalterables en el cine de historia de Griffith, así como en las bases individuales de cada una de las películas que el director realizó en este género, vamos a tomar el ejemplo de *Las Dos Huérfanas*, de 1921.

Este film presenta las características del melodrama por doquier, ya que Griffith parte de la obra de teatro *Las Dos Huérfanas* de Adolphe-Phillippe d'Ennery (1811-1899) y Eugène Cormon (1810-1903), melodramática, aplicando sobre ella los efectos técnicos y discursivos. La historia está protagonizada por dos hermanas, Henriette y Louise, que viven en plena época de la Revolución Francesa (finales del siglo XVIII). Así, observan hechos históricos como la caída de la monarquía, la ejecución de los depuestos reyes, y el surgimiento de un nuevo régimen y gobierno más cercano al pueblo, sobre todo a la burguesía. Las dos protagonistas se verán perjudicadas tanto por el Antiguo Régimen como por el Nuevo²⁹, lo que quiere transmitir al espectador la continua desdicha de las dos jóvenes, y buscar en él una respuesta empática que le hace desinteresarse por el momento histórico y centrarse únicamente en las huérfanas. Es decir, la historia queda en un segundo plano respecto al drama y el sentimentalismo.

No es la primera vez que Griffith recurre a un marco histórico destacado donde situar el desarrollo de la acción. Sin ir más lejos, hemos visto los casos de *El Nacimiento de Una Nación* e *Intolerancia*. En el film de 1915, utiliza la Guerra de Secesión para extraer de ella los momentos que más pueden impactar al espectador: un conflicto que enfrenta a estadounidenses contra estadounidenses, a amigos contra amigos y a hermanos contra hermanos. Griffith presta aquí especial atención a los enfrentamientos individuales entre conocidos, que son un reclamo para la sensibilidad del espectador, y que sitúan esta búsqueda de emoción por encima de un interés didáctico en la historia. En la película de 1916 ocurre lo mismo, las distintas épocas históricas se subordinan a la lucha entre el bien y el mal, sin enseñar mucho de ellas más allá de la época aproximada, los decorados, el vestuario de los personajes, etc.

Igualmente, es apreciable que el cine de Griffith no se mantiene ajeno a los grandes eventos históricos coetáneos a él. Siendo *Las Dos Huérfanas* de 1921, tan solo cuatro años antes, en 1917, había tenido lugar el inicio de la Revolución Rusa. Y aunque la película se sitúa a finales del siglo XVIII y prime la emoción por encima de la historia, nada más empezar la película un letrado nos da la moraleja (algo extraño en este tipo de producciones, ya que esta se deriva de las acciones vistas por el espectador y actúan como una corroboración de la buena conciencia del mismo), y no solo eso, sino que indirectamente la moraleja invita a respetar la ley y el orden establecido en los Estados Unidos. Así, es imposible no relacionar la Revolución Francesa con la Revolución Rusa de 1917, convirtiéndose en una “advertencia” de los peligros del Comunismo para la sociedad americana, una llamada a la protección del gobierno y de la nación de una posible influencia rusa³⁰.

²⁸ Íbidem. P. 59.

²⁹ Íbidem. Pp. 59-60.

³⁰ Íbidem. P. 61-62.

Este mensaje se ve reforzado con la libre inclusión de parte de Griffith de un personaje como Thomas Jefferson (1743-1826). Fue el tercer presidente de Estados Unidos y participó de forma decisiva en la redacción de la Declaración de Independencia (1776). Griffith aprovecha que Jefferson era embajador de Estados Unidos en Francia justo en 1789, ligándolo de esta manera con la Revolución Francesa y “justificando” su aparición en la película. Aparece acompañado de dos personajes de la obra original, el Marqués de Lafayette y el abogado Danton, situación que se aprovecha para hacer una exaltación patriótica de los Estados Unidos, siendo el “modelo a seguir” tras el derrocamiento de la monarquía, según Danton. Griffith fusiona este alegato patriótico con su visión de los extremos contrapuestos, haciendo de Robespierre una representación del mal, pues su figura siempre estará unida a la época del terror, y a Danton el representante del bien, pues ayuda a las huérfanas cuando lo necesitan, y quiere instalar un sistema político democrático de acuerdo al estadounidense, alejado del terror de Robespierre y del absolutismo monárquico. Es indudable que Griffith busca asemejar a Danton, un abogado con aspiraciones políticas, con Abraham Lincoln³¹.

Griffith fue sin duda un visionario del cine, siendo el primero en conjugar pasado y futuro en un mismo film, con un fin moralizante que se superponía al fin histórico. Sin embargo, el pasado era trasladado de la manera más fiel posible en ese momento, y para nada se descuidaban los decorados, vestimentas o sociedades. *Intolerancia* ejercerá una gran influencia en Estados Unidos y Europa. En Estados Unidos, será Cecil B. DeMille quien más seguirá el camino de Griffith. De este director podemos destacar *Juana de Arco* (1917) y *Los Diez Mandamientos* (1923), siguiendo en ambas el recurso explicado. Sin embargo, no lo intercalaba como Griffith, sino que usaba la historia del pasado como una introducción y presentación del tema central de la película, caso de *Los Diez Mandamientos*³². Pasando a Europa, Griffith influyó en uno de los más destacados cineastas rusos. No sólo en cuanto a las técnicas, sino también al tratar el cine de historia. El mismo Sergei Eisenstein, a quien trataremos en el siguiente punto, reconoció que una de sus mayores influencias, a pesar de la gran distancia ideológica, es David Wark Griffith, de manera que será el director de películas como *El Acorazado Potemkin* (1925) u *Octubre* (1928).

³¹ Íbidem. P. 64.

³² Ídem.

El Cine de Historia en Sergei M. Eisenstein:

Continuando con el final del anterior punto, es verdaderamente sorprendente que una personalidad del cine ruso como Sergei M. Eisenstein (1898-1948), se viera influido en gran manera por el estilo personal de Griffith. Influencia y en cierta manera admiración (aunque Eisenstein siempre mantiene una distancia, recalcando que admira solo la faceta cinematográfica del director norteamericano), que acaban por materializarse en un ensayo del cineasta ruso donde trata a Griffith, entre otros aspectos del cine: *La Forma del Cine*, fecha de publicación original en 1949, en el capítulo titulado *Dickens, Griffith y el Cine en la Actualidad* (el libro de Laborda utilizado en el punto anterior trabaja este texto).

Como se ha podido observar a través de los dos puntos anteriores, las primeras décadas del siglo XX supusieron el ascenso de la historia como uno de los temas predilectos del cine. Algo lógico teniendo en cuenta las posibilidades de reconstrucción del pasado, que también lo ofrecía el teatro a su manera, y difusión del mismo a mayores capas de la población, con el subsecuente negocio que se podía extraer de ello. Griffith tenía una gran fe en este fin didáctico del cine, especialmente el de historia, que a lo largo del tiempo se ha visto cuestionado. Como hemos podido ver en punto sobre el cine italiano mudo, se recurría a la historia conocida por el público de antemano, y sobre ella se escribía una historia basada en el amor o las aventuras, que lo atraían más que una disquisición sobre algo ya conocido, por ello en estas primeras películas del cine histórico las licencias creativas son la norma hasta 1910. Tras este año, hay una evolución en la que se trata la producción de una película de historia como una investigación en ese campo, autolimitando las licencias, y haciendo más hincapié en el hecho histórico que en los personajes que protagonizan su historia en mitad de ese hecho. Griffith adopta esta postura en *El Nacimiento de Una Nación*, viendo luego su posterior evolución en *Intolerancia* y *Las Dos Huérfanas* en el punto sobre este director, donde la influencia del melodrama le hará querer dar más relevancia a las emociones y la búsqueda empática. Es aquí donde entra Eisenstein y *Octubre* (1928), donde el director ruso persigue ofrecer al pueblo ruso (a petición del gobierno) algo parecido a lo que ofrecía *El Nacimiento de una Nación* a la sociedad estadounidense: un momento decisivo y de importancia histórica que marca un nuevo comienzo para toda una potencia mundial³³.

El medio que Eisenstein usó para conseguir este objetivo en otras películas, como *El Acorazado Potemkin* (1925), fue centrarse en dos elementos: las masas y la historia. Las masas serán las que protagonicen el film, rechazando al protagonista individual, que buscarán entrar en la historia a través de sus actos, a la vez que la historia entrará en ellos y los insuflará de valor para alzarse contra el enemigo. La película de 1925 muestra este esquema: la tripulación del acorazado se amotina en busca de un trato más justo, siendo secundado este levantamiento por el pueblo, en clara correspondencia con la Revolución de 1917. Eisenstein engrandece de gran manera el incidente real hasta otorgarle una trascendencia histórica que hace creer al espectador que pudo ser la inspiración para la Revolución Rusa de 1917. *Octubre*, estrenada en 1928 como celebración de los diez años de los hechos de 1917, es la evolución y perfeccionamiento de este esquema. Es una película de historia con la masa como protagonista, pero puede

³³ Rosenstone, R. A (2014). *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*. Editorial RIALP. ISBN 978-84-321-4403-5. Pp. 47-49.

ser considerada un documental por la manera de interpretar los hechos, no muy alejada de lo que sostienen los principales historiadores de la Revolución Rusa³⁴.

Eisenstein lleva un paso más allá el drama cinematográfico de Griffith con tema histórico, transformándolo en el cine de historia de oposición o innovador, y llevando el montaje a un nuevo nivel: lo usa metafórica y simbólicamente, trasladando ideas a partir de él. Sin embargo, las metáforas y los símbolos aparecen también con independencia del montaje. *Octubre*, con este montaje, deja de ser un reflejo en sí de los hechos para convertirse en una construcción de la visión de Eisenstein de ellos, donde la imagen va a ser el fundamento para crear el significado histórico específico que quiere el director. En esas imágenes, las masas son el centro del conflicto y buscan que el espectador se apasione con ellas, y que despierte en él (si no lo había hecho ya) el espíritu revolucionario o, al menos, ese era uno de los objetivos del gobierno ruso al encargarle esta película a Eisenstein: la potencia de las imágenes harían comprender al público el sufrimiento de sus compatriotas y su sacrificio por el bien del pueblo ruso. Volviendo al significado histórico, los elementos usados para recrear ese octubre de 1917, son también importantes de cara a la veracidad de las imágenes³⁵, haciendo Eisenstein un trabajo de investigación histórica dentro de sus posibilidades, de manera que su figura adquiere el carácter de director-historiador, lo ideal en este tipo de películas.

Lo curioso de esta situación, es que Eisenstein se mantiene ambiguo en cuanto a la relación entre los hechos en los que se basa y cómo los refleja en la película, dejando esa tarea al espectador, centrándose en su lugar en el montaje, cuya importancia se ha comentado anteriormente. Toda esta concatenación de hechos hace que, lo que Eisenstein plasme en la pantalla grande con *El Acorazado Potemkin* u *Octubre*, pueda ser llamado “historia simbólica”, diferente a la que se encuentra en los textos. Esto, a su vez, supone un problema al estudiar el cine de Eisenstein que es, de nuevo, la ambigüedad. La historia en sus películas es muy cercana a cómo fue en realidad, pero a la vez la dota de una significación simbólica que no poseía originalmente, como podemos ver en *The Film in History* de Pierre Sorlin: en principio este autor cree que películas como las anteriormente citadas son solo propaganda soviética, pensamiento lógico si vemos esas películas desde una perspectiva occidental, donde el simbolismo de Eisenstein incluso parecería reforzar esa teoría, para luego afirmar que el director ruso no halló influjo del gobierno bolchevique en ningún momento de la producción de sus películas. Podemos pensar aquí de nuevo en Griffith y en *El Nacimiento de Una Nación*, que de nuevo podríamos equiparar a *Octubre*, esta vez ya no como reflejo del momento de unión de una potencia mundial. Ahora, la película rusa y la estadounidense serían la muestra del conocimiento académico de los hechos respectivos (Guerra de Secesión y Revolución Rusa) en ese momento preciso³⁶.

Ahora pasaremos a centrarnos únicamente en *Octubre*, dejando ya de lado *El Acorazado Potemkin* y las comparaciones con Griffith. El argumento de la película se centra en el proceso de toma del poder por parte de los bolcheviques. Cabe mencionar que esta película se adelanta bastante a las posteriores interpretaciones de la Revolución, aunque se sitúa después de *Los Diez Días que Estremecieron al Mundo* de John Reed (1919). Por mucho que hayamos incidido en la gran interpretación de los hechos por parte de Eisenstein y en el trabajo sobre ellos a partir del montaje, inevitablemente el director se

³⁴ Íbidem. P. 50.

³⁵ Íbidem. Pp. 51-54.

³⁶ Íbidem. Pp. 59-63-64

tomó licencias para realizar la adaptación, licencias que son inevitables en el medio filmico y que en ningún caso se pueden denominar errores, puesto que se realizan de manera consciente. Aunque ya se ha citado que fue el gobierno ruso el que encargó el proyecto a Eisenstein, hay que aclarar que más específicamente fue el Sovkino, responsable de la producción y distribución cinematográficas estatales. Eisenstein, en un principio, pensó en abarcar los seis años de la Revolución Rusa (1917-1923), pero la evolución en la producción, y la imposibilidad de la investigación histórica de ese período de manera exhaustiva en el menor tiempo posible, le hizo ver pronto que no iba a poder ser, prefiriendo tratar los hechos acontecidos desde enero de 1917 hasta el mes de octubre incluido. Y aún acotando el tiempo a trabajar, hubo que omitir algunos hechos y modificar otros más, lo que ocasionó más de una crítica en su estreno en Leningrado, en 1928³⁷.

Estas omisiones y alteraciones fueron criticadas por otros autores aparte de Sorlin, como Shub o Pipes. El primero piensa que la mera escenificación de un hecho histórico, por muy próximo que este sea al tiempo de estreno de la película, siempre va a conllevar que no sea completamente fiel a la realidad, ya sea por una alteración voluntaria del director, porque se representa mejor a través de documentos gráficos o textuales, o porque la escenificación es demasiado espectacular. Mientras, Pipes pone el ejemplo concreto de la escena del asalto al Palacio de Invierno. Eisenstein decidió dramatizar ese hecho debido a dos factores: que la toma del Palacio de Invierno no fue ni mucho menos espectacular, y que había situado este momento en el clímax de la película³⁸, convirtiéndolo en el resultado de todas las acciones anteriores y en un símbolo de la victoria de la Revolución en ese preciso momento. Evidentemente Eisenstein, como cineasta, no podía permitirse que el momento más importante de la película fuera completamente anticlimático. A la vez, este enfrentamiento actúa como simbolismo de los cuatro años de guerra civil que seguirían a los hechos narrados en la película.

Es cierto que es imposible recrear un momento del pasado exactamente igual a cómo fue, y por ello, debe hacerse lo posible dentro de las posibilidades económicas y técnicas para darles vida y catapultarlos al espectador y a los tiempos venideros, ya que la imagen en movimiento siempre va a atraer más que la imagen fija o la descripción textual. Y por ello, debe aprovecharse su atracción para cargarla de fuerza expresiva y emocional, en definitiva, de dramatismo, debido a su condición de construcción sobre el pasado y no de reflejo completamente fiel del mismo. El mismo Eisenstein vuelca su experiencia personal en *Octubre*, ya que se encontraba en Petrogrado en los momentos en los que allí ocurren algunas de las acciones más destacadas de la Revolución. En principio, no era consciente de la importancia de los hechos (no se le puede culpar por ello), cobrando conciencia al ver la matanza ocasionada por el Gobierno Provisional, al abrir fuego contra una manifestación cuyos integrantes estaban desarmados (esta matanza se sitúa dentro de las denominadas Jornadas de Julio). Aparte de en su experiencia personal, Eisenstein pudo extraer el dramatismo de una fuente externa, y no sería extraño que lo hiciera de *Los Diez Días que Estremecieron al Mundo* de John Reed³⁹. Esto se debería a que Reed no escribió sobre los hechos acaecidos en la naciente Unión Soviética desde la distancia, sino que vivió más momentos clave que Eisenstein, y el director seguramente aprovecharía la experiencia de Reed para convertirla en una ventaja cinematográfica.

³⁷ Íbidem. Pp. 105-108.

³⁸ Íbidem. Pp. 105-109.

³⁹ Íbidem. Pp. 110 y 115.

Lo que se nos presenta en *Octubre*, a rasgos generales, son las causas de la Revolución, la acción contra esas causas, la confabulación final y el homenaje al héroe que hizo todo el proceso posible. Es decir, el Gobierno Provisional, con sus matanzas, como la de las Jornadas de Julio, y mala gestión, ocasionó que el pueblo se levantara contra él, conformándose una Revolución seria con unos líderes destacados que planificaron los pasos a seguir para acabar con el Gobierno Provisional, y de entre esos líderes se destaca especialmente la figura de Lenin. Al haber muerto este en 1924 y estrenarse *Octubre* en 1928, no sería extraño que otra visión válida de la película fuera la de un gran tributo a la acción y trascendencia de Lenin para el proceso revolucionario. A pesar de todo, Eisenstein se mantiene fiel a su protagonista colectivo, las masas, a la que otorga toda la importancia relegando a un segundo plano al Partido Bolchevique, cosa que molestó dentro del Partido. Al protagonista colectivo hay que añadir el uso del tiempo que hace el director, volviéndolo completamente relativo desde el punto de vista cinematográfico. Por ejemplo, el derrocamiento de la familia real no ocupa ni cinco minutos, mientras que en la escena anteriormente mencionada del asalto al Palacio de Invierno, no usa la elipsis para ahorrar la espera previa y saltar directamente a la acción, lo que es un acierto, ya que se sitúa en el clímax de la película y provoca una tensión en el espectador difícilmente descriptible. El transcurso de hechos reflejado entre estos dos puntos, está bien adaptado respecto a las crónicas, pero igualmente se han hecho algunas críticas al respecto⁴⁰.

Por poner un ejemplo, podemos volver a la escena de las Jornadas de Julio de la que han escrito, entre otros, Chamberlin, Rabinowitch o Pipes. Eisenstein sitúa a los bolcheviques en contra de las manifestaciones, y cada uno de los tres autores tiene su propia teoría al respecto. Chamberlin concuerda con Eisenstein, Rabinowitch cree que había una escisión interna en los bolcheviques respecto a esta cuestión, y que unos apoyaban las protestas mientras otros intentaban evitarlas, y Pipes se sitúa totalmente opuesto a Eisenstein afirmando que los bolcheviques instigaron las manifestaciones como parte de su plan para suprimir el Gobierno Provisional. A pesar de destacar la figura de Lenin mediante sus acciones en la película, no aparece demasiado. El mérito de Eisenstein radica en saber otorgar importancia a un personaje a través de sus acciones, y no de su tiempo en pantalla. Esta versión, en la que los designios de Lenin se cumplen a rajatabla, contrasta con la de los textos históricos, donde se le reconoce su importancia, pero esta se intuye menor, incluso aclarando que no todos sus mandatos se cumplían, debido a que no llegaban a expresarse por intercesión de las facciones geográficas e ideológicas del Partido, y a que tampoco era Lenin la única cabeza visible de los bolcheviques⁴¹.

Volviendo al concepto de Historia Simbólica, todos estos hechos serían una ficción construida a partir de unos recursos simbólicos, metafóricos, etc., que buscan encajar en las casi dos horas y media de película los hechos principales de la Revolución Rusa que tuvieron lugar en 1917. Añadimos a esta concepción ahora el “humor” de Eisenstein. Dedicar parte del metraje de la película a tratar momentos a primera vista irrelevantes, pero que indirectamente, a través del humor, señalan las deficiencias de una persona o institución. Podemos insertar aquí la escena de Kerensky mudándose al Palacio de Invierno, y subiendo las escaleras con cierto porte napoleónico, caricaturizándose al personaje. Kerensky no es solo exagerado como personaje dramático en esa escena. De hecho, dos de los autores anteriores (Chamberlin y Pipes), al que ahora se suma Figes,

⁴⁰ Íbidem. Pp. 116-118.

⁴¹ Íbidem. Pp. 119-123.

están de acuerdo en que la personalidad de Kerensky no era muy distinta. Otra licencia destacada por su simbolismo, que la ayuda a escapar de la crítica, es la apertura de la película con el derrumbe de la supuesta estatua del zar Nicolás II, que en realidad es del zar anterior y padre de Nicolás, Alejandro III, situada en Petrogrado (San Petersburgo), cuando esa estatua de Alejandro III estaba en Moscú y no se derribó hasta 1921, cuatro años después de los hechos de la película⁴².

Esta breve escena del derribo de la estatua, resume en unos segundos algo que contado con todos los detalles ocuparía más de una película: la masa, el colectivo acabó con el reinado del zar. Otra escena muestra esa estatua volviéndose a montar sola, otro símbolo de la amenaza de la restauración del poder del zar por parte de Kornílov. También es destacable la elevación de los puentes del río Nevá. Antes de las Jornadas de Julio están bajados, representando al Gobierno Provisional hasta las Jornadas de Julio, donde se levantan, con unos efectos estéticos muy llamativos. La simbología detrás de la escena es muy relativa, pero es fácil reconocer que al levantarse los puentes se puede dar a entender el aislamiento del Gobierno Provisional respecto a las necesidades de la población, encerrado en sí mismo, mientras que cuando estaban bajados aún había algún acercamiento entre Gobierno Provisional y población⁴³.

Octubre busca ante todo concienciar al espectador de los hechos que está observando, que se involucre desde su posición y entienda los motivos, las acciones y consecuencias de la Revolución Rusa. La mezcla de elementos fieles a la historia con otros más fantasiosos (por necesidad del guión o simple capricho de Eisenstein), permiten ese simbolismo y metáfora que de otro modo serían imposibles, y estos dos aspectos están puestos conscientemente por el director. Eisenstein toma el drama que Griffith da a sus films y, a partir de él, inserta las ideas que quiere transmitir a través de las imágenes y su montaje. La emoción histórica tanto de esta película, como de *El Acorazado Potemkin*, se distancia totalmente de la manera objetiva en que se intenta tratar en la investigación histórica. Así, Eisenstein, en su investigación personal sobre la historia de la Revolución, dejó actuar a sus sentimientos, no ignoraba la sensación que las distintas partes de ese hecho histórico le producían. Las aceptaba y las usaba para saber de qué manera enfocar cada escena, y qué debía transmitir en cada una. Rosenstone señala que esta característica de Eisenstein debería ser valorada a la misma altura que la producción de un historiador académico⁴⁴.

⁴² Íbidem. Pp. 123-125.

⁴³ Íbidem. P. 126.

⁴⁴ Íbidem. Pp. 130-132.

Conclusiones:

Una vez vistos los tres puntos principales de este trabajo -el cine mudo italiano, D.W. Griffith y Sergei M. Eisenstein-, podemos pasar a extraer las conclusiones del análisis realizado en los mismos. Esto nos dará la clave para interrelacionar los tres pilares del cine de historia, y ver la conexión existente a pesar de la distancia geográfica, temporal y, en ocasiones, ideológica. Comenzamos así con el cine de historia italiano mudo, que como hemos podido comprobar, concentra su periodo dorado en tan solo 6 años: entre 1908 (estreno de *Los Últimos Días de Pompeya*) y 1914 (estreno de *Cabiria*). Lo primero que se debe observar es que, a pesar de estar considerado cine de historia, en comparación con Griffith y Eisenstein, este cine es el que se toma más licencias a la hora de representar a las civilizaciones antiguas o de adaptar novelas a la pantalla. En él, aparecen territorios y ciudades tan representativos de la Antigüedad como Roma, Cartago o Troya, y aunque había conocimientos arqueológicos suficientes para hacer escenarios cuidados y detallados, las licencias eran más que habituales.

A pesar de la repetición que esto supone, se debe volver a incidir en que estas licencias no pueden considerarse como fallos conscientes o inconscientes, ya que muchas veces eran necesarias para atraer la atención del espectador, por el propio lenguaje cinematográfico o porque los conocimientos arqueológicos no eran los suficientes. Por ejemplo, en *Los Últimos Días de Pompeya* (1908) se colocan guirnalda de vegetación entre las columnas de la casa “griega”. Esto es un detalle nimio, en comparación con la invención arquitectónica total, a partir de la fusión de otros estilos y características de diversos pueblos para dar forma al templo de Moloch en *Cabiria*. En ambos casos hay una licencia, pero debida a diferentes causas: las guirnalda decorativas pueden ser mero gusto del director, o una estratagema para cubrir el espacio entre las columnas, en una especie de “horror vacui”, el mismo que se puede observar en el templo de Moloch, conteniendo diversos estilos para idear una arquitectura cartaginesa en sustitución de la original, desconocida en aquel momento.

Otro de los grandes rasgos del cine de historia italiano mudo, es su cercanía en muchas ocasiones al terreno de la fantasía, en cuanto a la historia de sus películas se trata. No es que se sumerja de lleno en ella, pero en muchas ocasiones los sucesos que acontecen no ocurrieron así, o de plano se inventan hechos nuevos sobre los que se cimenta el guión (recordemos otra vez que hablamos de licencias, no fallos). Podemos decir que la mayoría de las historias que se nos presentan son “probables”, pero tienen ciertos toques que las alejan de la realidad. Tenemos muchos ejemplos entre las películas mencionadas, pero podemos fijarnos de nuevo en *Cabiria* o en *Espartaco, el Gladiador de la Tracia* (1913). En el primer caso, tenemos la escena del templo, con un “probable” sacrificio a Moloch de la protagonista por parte del malvado sacerdote. Esto supone que los cartagineses, según esta película, realizaban rituales de sacrificios humanos, algo todavía discutido, aunque el estudio de *Antiquity* publicado en el número de diciembre de 2013 sobre los tofet de Cartago, parece confirmar el sacrificio ritual de niños⁴⁵. No es despreciable, por tanto, la posibilidad del sacrificio humano en Cartago, sin embargo

⁴⁵ S. A. (3 de febrero de 2014). *Los cartagineses sacrificaron a sus niños*. National Geographic (versión en castellano). <https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/los-cartagineses-sacrificaron-a-sus-ninos-7962>

su ejecución en *Cabiria* es bastante imaginativa, siendo el mencionado toque que aleja de la realidad: la víctima debía ser arrojada al interior llameante de una estatua que representa al dios Moloch, siendo a su vez el fuego la prueba de la existencia del dios y el que devoraba a la víctima como alimento para él. Por su parte, *Espartaco* se aleja totalmente de la historia conocida de ese personaje, pasando de ser un rebelde contra Roma, a integrarse por completo y por voluntad propia en la sociedad romana.

La última característica destacable al comparar el cine italiano de comienzos del XX, con el de directores como Griffith o Eisenstein, es la dimensión colosal de muchos de sus escenarios. Esto se remarca sobre todo a partir de *Quo Vadis?* en 1912, ya que entre 1908 y 1912 los escenarios, aunque cuidados, eran más reducidos y sobrios. Más allá de la documentación arquitectónica y decorativa, esos primeros escenarios buscaban sobre todo ambientar y trasladar una pequeña parte de ese esplendor del pasado romano, ayudar al espectador a comprender la importancia de los personajes y hechos que se plasmaban en la pantalla, aunque muchas de estas películas estaban basadas en novelas o antiguos relatos de amplio conocimiento general, y el público seguramente tenía una idea de lo que se iba a encontrar. Es decir, el escenario solo enmarcaba y daba veracidad a lo representado, no era tan importante por sí mismo. En cambio, a partir del surgimiento de las superproducciones con la citada *Quo Vadis?*, los escenarios pasaron a ser tanto o más importantes que los hechos que ocurrían, se convirtieron en espacios totalmente tridimensionales y contruidos desde cero ex profeso para el rodaje de cierta película.

Las películas de historia rodadas entre 1912 y 1915 (la última gran superproducción destacada, *Julio César*, es de este año), disponían de un monto económico muy superior que permitía esta recreación en inmensos escenarios, que se convirtieron en espectáculos por sí mismos, independientes de los actores. Es decir, no sólo se iba al cine por ver a las estrellas del cine de la época, o porque la historia fuera interesante, sino que además había quien acudía por el simple deleite sensorial que suponía, en aquel momento, gozar de lugares para la acción tan desarrollados. La combinación de escenarios colosales y grandes masas de figurantes, fueron lo que dieron a este cine su sello distintivo, ya que ambos se consideraban un gran avance respecto al cine inmediatamente anterior, además de las evidentes evoluciones técnicas. Son estas dos características las que enlazan con D.W. Griffith y Sergei Eisenstein, pudiendo verlas en las películas que de ellos se han citado en sus puntos correspondientes.

David Wark Griffith, en comparación con el cine italiano de historia mudo y Sergei Eisenstein, tenía un elemento que le hacía diferenciarse de ambos: la finalidad didáctica. Si bien es cierto que las películas del cine italiano trataban temas variados de la Antigüedad, que Eisenstein trataba la historia cercana, y que ambos podían mostrar el pasado al público, ninguno de los dos tuvo nunca esa finalidad didáctica. Italia buscaba el entretenimiento del espectador a través de la grandiosidad de la historia y de los emplazamientos, Eisenstein buscaba concienciar y transmitir ideales, ya fueran dictados por el gobierno ruso o de su propia cosecha, pero ninguno tenía entre sus objetivos principales la educación, aunque en el caso de Eisenstein estaba bastante cerca, ya que la concienciación trae aparejada la educación. La educación es la base para la concienciación, las ideas se comprenden y se razonan mejor si hay una base que permita esa comprensión y ese razonamiento. Griffith tiene como fin consciente la educación, o al menos él piensa que el cine puede ser un buen sustitutivo de los clásicos libros, enseñando historia de una manera más amena a través de imágenes, y no de páginas

llenas de texto. Si bien es cierto que el impacto de la imagen por lo general suele ser más potente que el del texto (aunque cada uno tiene sus fortalezas y debilidades), Griffith no terminó de perfilar su concepción del cine didáctico de la manera más adecuada.

El Nacimiento de Una Nación es una de las obras maestras de la historia del cine, siendo un intento de Griffith por enseñar la Guerra de Secesión de Estados Unidos (1861-1865), a través de una trama dramática que permite una mayor inmersión del espectador y, a su vez, que este empatice con los integrantes de ambos lados de la Guerra, comprendiendo mejor las ideas y principios que desembocaron en el enfrentamiento, el resultado del mismo y su significación posterior. Todo ello supone un encomiable esfuerzo por trasladar esa visión didáctica al cine, pero el gran fallo que cometió Griffith emborrona, a ojos de hoy, la práctica totalidad de ese esfuerzo. Griffith no se limitó a trasladar unos hechos que enseñan la historia de Estados Unidos, con el fin de que el espectador los aprenda y reflexione sobre ellos, formando su propia posición al respecto. Es decir, no fue neutral ni objetivo, sino que volcó su subjetividad en forma de un contenido racista y de enaltecimiento de sociedades antidemocráticas como el Ku Klux Klan. Esta es la losa con la que siempre tendrá que cargar esta película, y que supone el fallo del fin didáctico, ya que aunque se enseña la historia esta viene ligada a la idea de racismo.

En cambio, *Intolerancia* (1916) supone una evolución respecto a al fallido intento didáctico anterior. La historia ya no se desarrolla solo en un período determinado, sino que se va desplazando a lo largo de cuatro épocas distintas: la caída de Babilonia en el VI a.C, la vida de Jesús en la primera mitad del siglo I d.C., la matanza de los hugonotes en la segunda mitad del siglo XVI y una fábrica de la contemporaneidad del momento. Griffith se aleja aquí de planteamientos como el racismo, aunque tampoco se acaba de alejar del subjetivismo al querer trasladar una moraleja predeterminada con las cuatro historias: el sufrimiento de la gente de bien a través de la historia, y el triunfo del mal en casi todas las épocas, pero siempre con la esperanza de la victoria final del bien. Ahora este subjetivismo podría considerarse una especie de concienciación, que en cierta manera acerca a Griffith y a Eisenstein, y el reflejo de las cuatro etapas históricas y la técnica del montaje paralelo trasladan el principio didáctico. Precisamente, es en el primer período babilónico donde vemos la conexión entre el cine de historia italiano mudo y D. W. Griffith.

El director estadounidense tuvo una gran influencia de cara a la ejecución de este período histórico, proveniente de Italia, y más concretamente de *Cabiria*. Griffith visionó una y otra vez esta película antes de iniciar el rodaje de *Intolerancia* (las fechas son favorables, ya que *Cabiria* se estrenó en 1914 e *Intolerancia* en 1916. Tampoco es desdeñable la influencia de *Cabiria* en *El Nacimiento de Una Nación*, ya que es de 1915, aunque es más destacable en la película de 1916). La influencia italiana sale a la luz en los decorados que conforman la ciudad de Babilonia, que en gran medida parecen extenderse realmente al tamaño de una ciudad. La monumentalidad viene dada por el colosalismo italiano, siendo la arquitectura babilónica una protagonista en sí misma de esta parte de la película. Además, hay una prueba más fehaciente que el mero tamaño de los escenarios: los elefantes. En *Cabiria*, al no conocerse con seguridad la arquitectura cartaginesa, se fusionaron varios estilos y elementos que podían encajar de una manera lógica con esa civilización. En el templo de Moloch, y en la arquitectura general

cartaginesa vista durante esa película, el elefante pasa a ser un recurso arquitectónico, ya sea actuando como cariátide o como decoración.

Este uso viene dado debido a una relación establecida a través de la lógica: si se va a usar un animal como elemento arquitectónico cartaginés, entonces este debe ser representativo de esa civilización por alguna razón de peso. Y esa razón acabó siendo el famoso paso de Aníbal por los Alpes con sus elefantes. Griffith usó los elefantes en la arquitectura babilónica al considerarlo un elemento orientalizador en general, y no específico cartaginés. Además, en este período hay una gran presencia de masas de gente tal y como se observa en las grandes superproducciones italianas, buscando además el mismo efecto: un mayor efecto trágico y dramático con el movimiento de una inmensa cantidad de personas, motivado por el respeto y la adoración al rey o el temor al invasor. Sin embargo, este aspecto es menos notable que el espacial. En las otras tres etapas históricas no hay tanta influencia italiana, al menos en el aspecto visual. En lo que sí coinciden las cuatro es en el tratamiento de la narrativa: al igual que en Italia, esta presenta unos hechos más o menos apegados a la realidad con ciertos toques que se alejan de ella, en este caso mínimamente en comparación con las películas de Maggi, Pastrone o Guazzoni.

Por tanto, Griffith es el gran heredero en cuanto a monumentalidad escenográfica del cine italiano de historia mudo, pero esta no es la única fuente de la que bebe. Como se ha explicado en su punto respectivo, la otra gran influencia de Griffith fue Charles Dickens: la manera en que el autor estructuraba sus obras y los recursos literarios que utilizaba. Griffith extrajo de Dickens el montaje paralelo, a partir de la estructura de los hechos en sus novelas: se intercalan unos con otros pero de una manera ordenada. Es decir, primero se presentan dos o más situaciones diferentes, y luego se iba avanzando en cada una, en el mismo orden en el que se han presentado hasta llegar al nudo, y de nuevo se avanza en cada una por orden hasta su respectivo desenlace. Además, el uso de los distintos planos en Griffith viene dado por la expresión literaria de Dickens, es decir, por cómo presentaba las situaciones. Si Dickens presentaba una situación con una descripción general, Griffith lo adaptaba a presentar una situación con un plano abierto. Igualmente, si Dickens se centraba en un elemento concreto al comienzo de un texto, Griffith hacía un primer plano sobre un objeto o persona determinada. Esto es aplicable no solo a la presentación de situaciones, sino a todo el desarrollo narrativo de las películas. Es decir, Griffith hace una adaptación del lenguaje literario al cinematográfico, que se ha conservado en el cine que hoy podemos ver.

Son esta adaptación de lenguajes externos al puramente cinematográfico, y la influencia novelesca, las que acercan a dos figuras a primera vista tan distantes como D. W. Griffith y Sergei M. Eisenstein, distanciadas tanto por su ideología como por los objetivos que perseguían con sus películas, ya explicado en parte. Italia era espectáculo, Griffith tenía un fin didáctico y Eisenstein buscaba concienciar. Ya se ha explicado por qué se considera en este trabajo la educación y la concienciación como dos conceptos diferentes, pero íntimamente relacionados, por lo que se va a explicar directamente el objetivo que perseguía el director ruso en sus films. La concienciación iba dirigida sobre todo a las capas más bajas de la población rusa, a los ciudadanos de a pie que se encontraban fuera del gobierno, y no sabían lo ocurrido con exactitud durante la Revolución Rusa o las causas de la misma. Evidentemente, los integrantes del gobierno no forman parte del objetivo de sus películas –refiriéndonos a *Octubre* y *El Acorazado*

Potemkin- pues muchos de sus integrantes habían vivido todo el proceso revolucionario desde dentro.

Eisenstein, como se ha explicado, realiza una tarea historiográfica importante de cara al rodaje de *Octubre*, aunque antes debemos hacer un pequeño inciso para hablar de *El Acorazado Potemkin*. La película de 1925 actúa en cierta manera como base sobre la que sustentar *Octubre*, debiendo señalar que esa no era la intención inicial de Eisenstein. Esta idea se puede sustentar en el hecho de que se quiere buscar un origen más lejano de 1917 a la Revolución Rusa, un momento en 1905 que prendiera la chispa que luego haría estallar la pólvora doce años después. Eisenstein escoge el motín a bordo de este acorazado, y lo trata de una manera simbólica para establecer una relación con los sucesos de 1917: los marineros del acorazado (el pueblo), se rebelan contra los oficiales (el poder) debido al trato que recibían de sus superiores, que entre otras negligencias querían que se conformaran con carne podrida para comer (explotación y pobres condiciones de vida del pueblo, presos de un sistema corrupto y podrido como esa carne). A ello añade el apoyo del pueblo de Odesa, donde el acorazado se encontraba estacionado (el pueblo reclama derechos, libertades y una vida digna), que es reprimido de manera violenta con la subsecuente matanza de civiles (el poder rechaza y aplasta cualquier petición de cambio). Para más señas, esta última escena transcurre en unas escaleras, con los soldados apareciendo desde su parte superior y los civiles muriendo acribillados en los peldaños. Más allá de la tragedia y sentimiento de impotencia que transmite, no es casualidad que sea el ejército el que aparece en un “estamento superior” al de los civiles.

Es este uso de la simbología lo que relaciona a Eisenstein con Griffith ya que, como el director estadounidense, introduce un nuevo tipo de lenguaje dentro del cinematográfico, en este caso el lenguaje simbólico. En *El Acorazado Potemkin* aún se encuentra en una fase de desarrollo, pero su aplicación permite convertir una insurrección que en realidad falló, en un hecho histórico inspirador que conciencie de la necesidad de la Revolución, que mantenga y refuerce la fe en ella. En definitiva, se buscaba un origen anterior a 1917 para la Unión Soviética, que legitimara de alguna manera su aparición. Es ahora cuando pasamos a hablar de *Octubre*, que esta vez encuentra su relación con Griffith a través de la influencia de Dickens. Pero Eisenstein no encuentra esta influencia de manera independiente, sino que llega a él a través de D. W. Griffith. El mismo Eisenstein elabora, dentro de *La Forma del Cine* (1949), un ensayo donde reconoce la influencia del director norteamericano, sobre todo a partir de la película “*Intolerancia: No hay cineasta en el mundo que no le deba alguna cosa* (a Griffith). *Lo mejor del cine soviético ha salido de Intolerancia. En lo que a mí se refiere, se lo debo todo*”.

Así, Eisenstein mezcla en *Octubre* tanto la finalidad didáctica (ahora consciente, pero en segundo plano), como la de concienciación y un cierto toque novelesco. Antes de explicar las tres, debemos tener bien presente que el director ruso contó con una notable independencia para el rodaje, a pesar de los importantes hechos que iba a retratar. Dicho esto, no se puede negar una finalidad didáctica consciente, partiendo del hecho de la investigación histórica que Eisenstein llevó a cabo, para trasladar el momento revolucionario de la manera más fiel posible. En cierto modo, se trataba de llevar la Revolución de 1917 (solo los hechos acaecidos ese año) al pueblo soviético, de la misma manera que Griffith llevó la Guerra de Secesión al estadounidense, pero substituyendo el subjetivismo por la finalidad principal del film: la concienciación. De

los hechos narrados se desprende la búsqueda de incentivar la fe en la Revolución, y mostrarla como una consecuencia lógica del trato del poder hacia el pueblo, cuyo antecedente, de manera voluntaria o no, fue instituido por Eisenstein en *El Acorazado Potemkin*. Se podría ligar la concienciación al subjetivismo, y de hecho vienen de la mano, ya que Griffith mostraba también un conflicto en *El Nacimiento de Una Nación* como la trama central.

La gran diferencia es que Griffith, en su concepción bipolar de los personajes y la trama, sitúa a los negros como los villanos a combatir al final de la película por el Ku Klux Klan. Es decir, los enemigos son enemigos solo por el color de su piel, y no hay una auténtica razón detrás de su elección como villanos. El mensaje subjetivo racista es evidente. En cambio, Eisenstein presenta a los enemigos como aquellos que ostentaban el poder antes de la Revolución, y los que suplantaron al Antiguo Régimen sin dejar florecer por completo los ideales revolucionarios. Ahora, es la carga ideológica la que marca la separación entre bien y mal, y hay una razón más allá del color de piel para presentar a un grupo como los villanos: estos son los opresores del pueblo, y los héroes bolcheviques son los que buscan su liberación, una concepción que puede considerarse como más válida que la de Griffith, pero que pasa a ser relativa si se intenta comprender a los “villanos”. Por tanto, sí se puede ligar el subjetivismo con la concienciación, pero en este caso se separan por el mensaje negativo que encerraba el subjetivismo de Griffith, al menos en comparación con Eisenstein, si se ven ambas películas desde un punto de vista neutro.

Entramos ahora en la relación de Eisenstein con la novela y específicamente Dickens. Eisenstein, en su ensayo anteriormente citado, explica la relación existente entre el montaje paralelo y los planos de Griffith con la expresión literaria de Dickens, como se ha explicado anteriormente. Aunque Eisenstein no toma en *Octubre* el montaje paralelo, debido a la necesidad de una linealidad temporal clara en la sucesión de los hechos (los planos sí son influidos por Griffith al ser un aspecto más estético que narrativo), sí que trata a esto de una manera más novelesca, pudiendo ser tomada especialmente de *Las Dos Huérfanas* de Griffith. Es decir, no se limita a contar lo que ocurrió, sino que busca una conexión y empatía con el espectador para que sienta lo mismo que los personajes de la pantalla, lo que refuerza la idea de la concienciación. Además, el uso de Eisenstein del protagonista colectivo en vez de uno individual con características definidas, ayuda a la identificación, ya que se elimina el ejercicio mental de buscar la correspondencia entre espectador y protagonista. Todos son protagonistas, no hay que pararse a buscar las correspondencias, ya que el colectivo integra de manera inmediata al individuo que observa el momento que se narra.

También ese toque novelesco se consigue mediante la alteración premeditada del desarrollo de ciertos hechos revolucionarios, sean de mayor o menor importancia. Sin embargo, todos ellos son realizados por necesidad del guión y del desarrollo del discurso cinematográfico. Es decir, no se puede dejar que el clímax de la película sea precisamente lo contrario, un anticlímax que rebaje de repente la tensión acumulada durante la película. El mayor exponente es el citado en el punto relativo a Eisenstein, el asalto al Palacio de Invierno. Si el director soviético hubiese sido fiel a la historia, habría transcurrido de la siguiente manera: tras todo el desarrollo anterior de la Revolución, del sacrificio del pueblo en las Jornadas de Julio y de la lucha revolucionaria por el futuro de Rusia, hay una tensa y larga espera antes del asalto al Palacio. Espera que busca enervar al espectador, mostrarle la calma antes de la tormenta

del momento decisivo, de posiblemente la batalla que decidirá el éxito o el fracaso de la Revolución Rusa. Las tropas bolcheviques se dirigen al Palacio de Invierno y... Entran sin ningún tipo de impedimento o resistencia, ocupando las habitaciones del Palacio, reorganizándose y planeando los siguientes pasos a seguir.

Eisenstein necesitaba un clímax para todo el desarrollo narrativo, una razón para los minutos anteriores de metraje según dictan los principios del lenguaje cinematográfico. De modo que: tras todo el desarrollo anterior de la Revolución, del sacrificio del pueblo en las Jornadas de Julio y de la lucha revolucionaria por el futuro de Rusia, hay una tensa y larga espera antes del asalto al Palacio. Espera que busca enervar al espectador, mostrarle la calma antes de la tormenta del momento decisivo, de posiblemente la batalla que decidirá el éxito o el fracaso de la Revolución Rusa. Las tropas bolcheviques se dirigen al Palacio de Invierno y... Mantienen una encarnizada lucha por hacerse con el último bastión del Gobierno Provisional, un momento que decide el destino de todo un país. Hay bajas en ambos bandos, nadie quiere que la todavía Rusia caiga en manos del enemigo, pero la determinación y la fe en la Revolución de los bolcheviques les confiere una mayor valentía y fuerza con la que derrotar a sus enemigos. Tras una dura batalla, el Palacio de Invierno por fin es ocupado por las fuerzas revolucionarias. El camino hacia la Unión Soviética se ha iniciado de manera definitiva. Evidentemente, esta versión está más apegada a lo que demanda ese momento, que también es tratado de manera simbólica.

Y como se ha explicado antes, es la inclusión de este lenguaje externo al cinematográfico (además del literario hasta cierto punto) lo que relaciona a Eisenstein con Griffith. En este caso, nos centraremos más en el simbólico dentro de *Octubre*, al ser el característico de su director. Los mejores ejemplos se han explicado en el punto sobre el cineasta ruso: el asalto al Palacio de Invierno es alterado, además de por necesidades cinematográficas, por la intención de querer ser un aviso de la Guerra Civil (1917-1923) posterior y de sus desastres para el pueblo ruso en general, dejando de lado las ideologías. Igualmente, podemos volver a citar el derribo y reconstrucción de la estatua del zar (derrocamiento y amenaza de su restauración), o la elevación del puente sobre el río Nevá en las Jornadas de Julio (aislamiento del gobierno respecto de las necesidades y derechos del pueblo al reprimir las protestas violentamente, en una repetición de la simbología de la marcha de los cosacos contra los civiles en las escaleras de Odesa en *El Acorazado Potemkin*). La asociación de ideas a través de imágenes se halla aquí perfeccionada y mejor ejecutada. Eisenstein consigue transmitir los hechos de 1917 y, además, resumir la Guerra Civil Rusa sin tener que mencionarla por lo que, indirectamente, la película trata los hechos acontecidos entre 1917 y 1923. Solo Eisenstein podía resumir seis años en unos minutos y sin necesidad de ser explícito.

Este podría parecer el final del trayecto, pero aún queda un detalle más. Eisenstein está relacionado con Griffith, lo que supone una relación indirecta con el cine de historia italiano mudo al haber estado influido el director estadounidense por él. Pero, ¿y si esa relación no es indirecta? Como se ha mencionado, los dos pilares básicos en Italia eran las masas y los decorados espectaculares, y si nos fijamos en Eisenstein, ambas características están presentes, aunque Eisenstein las perfila dentro de sus necesidades ideológicas, simbólicas y cinematográficas. En Italia, la masa de gente absorbía la individualidad de los protagonistas, que necesitaban destacarse mediante su situación en un primer plano o una indumentaria fácilmente reconocible y completamente distinta a

la de los numerosos figurantes. El único cambio en esta idea, que aporta Eisenstein, consiste en dejar que los protagonistas individuales sean absorbidos por la masa, convirtiéndose en sí misma en protagonista. Así, tenemos un protagonista colectivo con una mayor significación que en el cine italiano, ya que sus acciones decidirán o influirán notablemente en el desarrollo de la historia.

En cuanto a la magnificencia de los escenarios, Eisenstein no necesita que se construyan de dimensiones colosales y ricamente decorados, yendo más allá. Italia basa la magnificencia en la apariencia, en el gran avance para la época que supone tener un decorado tridimensional con el que interactúan los protagonistas, en que los escenarios sean una razón en sí mismos para acudir a ver una película. Eisenstein también usa escenarios a la altura de los italianos, aunque su caso es más especial. Para ser correctos, Eisenstein no usa espacios magníficos, sino que transforma los lugares habituales a través de los hechos que narra, los diversos planos, la simbología y la estética. Los lugares presentados pasan inmediatamente a ser icónicos, a representar una idea y estar cargados ideológicamente. La base de la idea es la misma, pero la ejecución es completamente distinta, y dicho sea de paso, demuestra el genio de Eisenstein.

Es así como se cierra este triángulo, demostrándose que el cine de historia italiano mudo, las películas de Griffith y los films de Eisenstein están conectados más allá del uso de la historia como hilo conductor de la narrativa. Las características italianas son heredadas por Griffith, que las adapta y perfecciona, siendo recogidas a su vez por Eisenstein., que vuelve a trabajar sobre los principios de Italia y Griffith. El cine de historia siguió evolucionando, viéndose afectado sobre todo por la llegada del sonido, y la gran emersión de Estados Unidos como el núcleo de producción cinematográfica más importante del mundo. Sin embargo, Eisenstein logró impulsar la herencia italiana, la de Griffith, y la suya propia, a través de las siguientes generaciones de cineastas, siendo apreciables en las grandes superproducciones hollywoodienses desde los treinta hasta los sesenta. En la actualidad, se está intentando recuperar la esencia de estos tres pilares fundamentales del cine de historia pero, por desgracia, no se está siguiendo el camino correcto.

Bibliografía y filmografía:

Los libros utilizados en la realización de este trabajo han sido:

- V.V.A.A. (texto utilizado: DÁVILA VARGAS-MACHUCA, M.) (2015). *Cine e historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*. Editorial Université Paris-Sud. ISBN 978-2-9547252-6-0. Pp. 53-74.
- DE ESPAÑA, R. (2009). *La Pantalla Épica. Los Héroes de la Antigüedad vistos por el Cine*. T&B Editores. ISBN 978-84-92626-36-6. Pp. 39-93.
- LABORDA, L. (2010). *La Historia en el Cine Norteamericano. La ficción cinematográfica como (re)creación e interpretación del pasado*. Editorial Milenio. ISBN 978-84-9743-383-9. Pp. 47-112.
- ROSENSTONE, R. A. (2014). *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*. Editorial RIALP. ISBN 978-84-321-4403-5. Pp. 46-76, 103-132.

Webgrafía:

- S. A. (3 de febrero de 2014). *Los cartagineses sacrificaron a sus niños*. National Geographic (versión en castellano). <https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/los-cartagineses-sacrificaron-a-sus-ninos> 7962

Filmografía:

Cine de historia italiano mudo:

- MAGGI, L. (1908). *Los Últimos Días de Pompeya* [Película]. Ambrosio Film.
- MAGGI, L. (1909). *Nerón* [Película]. Ambrosio Film.
- PASTRONE, G. & ROMANO BORGNETTO, L. (1911). *La Caída de Troya* [Película]. Itala Film.
- GUAZZONI, E. (1911). *Los Macabeos* [Película]. Sociedad Italiana Cines.
- GUAZZONI, E. (1911). *Agrippina* [Película]. Sociedad Italiana Cines.
- GUAZZONI, E. (1911). *La Esposa del Nilo* [Película]. Sociedad Italiana Cines.
- GUAZZONI, E. (1912). *La Rosa de Tebas* [Película]. Sociedad Italiana Cines.
- GUAZZONI, E. (1912). *Qvo Vadis?* [Película]. Sociedad Italiana Cines. Basada en la novela homónima de Sienkiewicz, publicada en 1895.

CASERINI, M. & RODOLFI, E. (1913). *Los Últimos Días de Pompeya* [Película]. S. A. Ambrosio. Basada en la novela homónima de Edward Bulwer-Lytton, publicada en 1834.

VIDALI, G. E. (1913). *Espartaco, el Gladiador de Tracia* [Película]. Pasquali e C.

PASTRONE, G. (1914). *Cabiria* [Película]. Itala Film. Basada en los escritos de Tito Livio, y en los relatos de Emilio Salgari y Gustave Flaubert.

GUAZZONI, E. (1914). *Julio César* [Película]. Sociedad Italiana Cines.

David Wark Griffith:

GRIFFITH, D. W. (1915). *El Nacimiento de una Nación* [Película]. David W. Griffith Corp.

GRIFFITH, D. W. (1916). *Intolerancia* [Película]. The Triangle Film Corp. & Wark Producing Corp.

GRIFFITH, D. W. (1921). *Las Dos Huérfanas* [Película]. D. W. Griffith Productions.

Sergei M. Eisenstein:

EISENSTEIN, S. M. (1925). *El Acorazado Potemkin* [Película]. Goskino.

EISENSTEIN, S. M. (1928). *Octubre* [Película]. Sovkino.