

¿INFLUENCIA DE *QUO VADIS?* (1912), DE GUAZZONI, EN *JUDITH OF BETHULIA* (1913), DE GRIFFITH?

J. M. CAPARRÓS LERA

Siempre se ha hablado de una probable influencia del famoso film de Enrico Guazzoni sobre el primer largometraje de David Wark Griffith. Pero la historiografía cinematográfica –como sucede en otros ámbitos no exclusivamente artísticos– a veces incurre en errores que han sido arrastrados por los especialistas, dándose por sentadas interpretaciones que sólo son hipótesis sin verificación o meras intuiciones críticas.

El estudio comparativo realizado* de ambas películas mudas, piezas clave en la evolución del lenguaje fílmico –como precursoras de los grandes frescos históricos posteriores: *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone e *Intolerancia* (1916), del mismo Griffith–, no pueden demostrar esa posible influencia, pese a ciertas coincidencias estético-creadoras que he encontrado en el análisis de *Quo Vadis?* y *Judith of Bethulia*. Esta cuestión, por tanto, sigue abierta a futuros investigadores; más, cuando las copias visionadas –como ocurre con la mayoría de las obras del cine «mudo»– no conservan su metraje original.

En 1940, el historiador Eugenio Ferdinando Palmieri, en su *Vecchio cinema italiano*, fue quien apuntó el tema; pues al comentar la referida *Cabiria*, escribía: «La obra, que tiene relación con las visiones grandilocuentes de *Quo Vadis?*, es fundamental. La invención técnica y espectacular –sobre la cual David Wark Griffith, después de haber estudiado a Guazzoni, construirá *Intolerance*– reafirman la contribución italiana a la creación del lenguaje en blanco y negro».¹

* Trabajo desarrollado en la Cineteca Nazionale Italiana, gracias a una Ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Barcelona. Quisiera también constatar mi agradecimiento al historiador Guido Cincotti, conservador de esa importante filmoteca, y a su colaborador Mario Musumeci, así como a los bibliotecarios del Centro Sperimentale di Cinematografia, de Roma, por la ayuda prestada.

1. E.F. PALMIERI: «Vecchio cinema italiano (1904-1930)», en E. MARGADONNA-M. GROMO, *Cinquanta anni di cinema italiano*, Edizione d'Arte, Roma, 1953 (1.ª ed., Venecia, 1940), p. 17. Cfr. también M. GROMO: «Ascesa del cinema subalpino (1904-1914)», *Scenario*, año II, núm. 6, Roma, junio 1933, pp. 295-302.

Aún así, tal «influencia» la concretaría mejor su coetáneo Roberto Paoletta un año más tarde, en su ya célebre teoría sobre la conquista del espacio cinematográfico,² «a la cual el nombre de Guazzoni está indisolublemente unido».³ Ampliada por la gran especialista Maria Adriana Prolo,⁴ con motivo de la muerte de Guazzoni en 1949, el crítico Tom Granich dijo: «... el interés por la obra de Guazzoni, que fue un pionero y que, como todos los pioneros, mucho enseñó de positivo (y Griffith fue el primero en sacar ventaja)...».⁵

Otros historiadores –desde Charles Ford hasta Georges Sadoul, pasando por Pierre Leprohon– irían especificando la pretendida influencia de *Quo Vadis?* en *Judith of Bethulia*, pero sin entrar en detalles.⁶ Hasta que en 1962, con ocasión del Congreso especializado de la F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film), Davide Turconi ya lo expresó claramente en «I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto»,⁷ lo cual ratificará después en 1975, en el Symposium de Turín, con claras referencias a los especialistas Robert M. Henderson e Iris Barry en torno a las declaraciones de Blanche Sweet.⁸

Sin embargo, a falta de una demostración más probatoria de este valioso especialista italiano –Turconi es el director de «Le Giornate del Cinema Muto», de Pordenone–, veamos lo que dice al respecto el citado Henderson:

«A pesar de estar en California, lejos del principal centro de exhibición de Nueva York, Griffith se enteró a través de la prensa del estreno de un espectáculo italiano de ocho bobinas, *Quo Vadis?*, y que había sido aclamado por su rico decorado y monumentales escenarios. Este film no tuvo virtualmente influencia en Griffith, pero descripciones escritas de la película le suministraron un estímulo para intentar algo igualmente importante. Griffith siempre negó que había visto *Quo Vadis?*, aunque Blanche Sweet recuerda que fue presentada a la compañía después de su regreso a Nueva York desde California. Cree que Griffith estaba presente. De todos modos, tuvo poca influencia en él excepto en las descripciones de prensa de la última película de Griffith para la Biograph, *Judith of Bethulia*, que era como una respuesta a aquella.»⁹

2. R. PAOLELLA: «Conquista dello spazio nella storia del film», *Bianco e Nero*, año V, núm. 11, Roma, noviembre 1941, pp. 66-72. Cfr. asimismo U. DE FRANCISCI: «Storia e storie», *Cinema*, núm. 78, Roma, 25-IX-1939, pp. 200-201.

3. R. PAOLELLA: «I valori dell'opera di Enrico Guazzoni nella storia del cinema», *Bianco e Nero*, año X, núm. 11, Roma, noviembre 1949, p. 52.

4. M.A. PROLO: *Storia del cinema italiano muto (1896-1915)*, Vol. I, Ed. Poligono, Milán, 1946.

5. T. GRANICH: «Ricordo di Guazzoni», en *Cinema*, Vol. II, núm. 24, Roma, 15-X-1949, p. 2.

6. CH. FORD: *Historia popular del cine*, Ed. AHR, Barcelona, 1956, trad. cast. de L. Sureda (1.ª ed. en francés, 1955), p. 216; G. SADOUL, *Historia del cine mundial*, Siglo XXI, Madrid-México, 1972, 1.ª ed. en cast., trad. F.M. TORNER (1.ª ed. en francés, 1949), p. 98; P. LEPROHON, *Historia del cine*, Rialp, Madrid, 1968, trad. cast. J. L. López-Muñoz (1.ª ed. en francés, 1961), p. 141.

7. D. TURCONI: «I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto», *Bianco e Nero*, XXIV, núm. 1-2, Roma, enero-febrero 1963, p. 50.

8. G. CINCOTTI (ed.): «Pastrone e Griffith: L'ipotesi e la storia», *Bianco e Nero*, XXXVI, núm. 5-8, Roma, mayo-agosto 1975, p. 37. Vid. también A. BELLUCCIO: «"Cabiria" e "Intolerance" tra il serio e il faceto», *idem*, pp. 53-59.

9. R.M. HENDERSON: *DW. Griffith: His Life and Work*, Oxford University Press, 1972, p. 124. Sobre la no visualización del film por parte de Griffith siempre se han tenido dudas, debido al conocido carácter fantástico de este genio del cine americano.



Figura 1. Lia Orlandi (Poeta) y Carlo Cattaneo (Nerón), en la corte romana.

Y tras este sintético «estado de la cuestión», he aquí mi aportación sobre el tema.

I. ESTUDIO DE «QUO VADIS?»

Ficha técnico-artística. Título original: «*Quo Vadis?...*». Producción: Cines (Roma), 1912. Director: Enrico Guazzoni. Argumento: según la novela homónima de Henryk Sienkiewicz. Montaje: Enrico Guazzoni. Decorados: Camillo Innocenti y E. Guazzoni. Fotografía: Alessandro Bona. Intérpretes: Amleto Novelli (Vinicio), Lea Giunchi (Licia), Carlo Cattaneo (Nerón), Gustavo Serena (Petronio), Bruto Castellani (Ursus), Lia Orlandini (Popea), Amelia Cattaneo (Eunice), Augusto Mastripietri (Kilón), Cesare Moltini (Tigellino), Ignazio Lupi (Aulo Plazio), I. Guzzi (san Pedro), Olga Brandini, Ida Carloni-Talli y Matilde Guillaume. Metraje original: 8 bobinas. Duración 119 min. Copia conservada: 1.788 m. (35 mm.). Blanco & Negro. Rótulos en español.

Resulta una paradoja histórica que la única copia conservada del film de Guazzoni sea, curiosamente, la versión que se distribuyó en España.¹⁰

Rodado en 1912, con un costo de 60 mil liras –y no las 500.000 que afirma Sadoul–,¹¹ *Quo Vadis?* sorprendería a todo el mundo. Estrenado a principios de 1913, en Roma, París, Londres y Berlín, constituyó un gran éxito. En el Gaumont Palace –entonces la mayor sala cinematográfica– se sonorizó con una partitura del compositor Jean Noguès, quien presentaría la película con el acompañamiento de un coro de 150 ejecutantes. A la sesión del Albert Hall londinense, por otra parte, asistió la familia real. En abril se presentó en Estados Unidos y su estreno en Nueva York también fue sonado, como constata la crítica aparecida en *Variety* (25-IV-1913) firmada por Jolo. En el mercado norteamericano el rendimiento en taquilla se calcula en 150.000 dólares.

«Es un espectáculo nunca visto» –escribía Matilde Serao en *Il Giorno di Napoli*–. «La cinematografía nunca había creado algo igual... Espectáculo nuevo, original, sorprendente, de una grandiosidad que no se repetirá más.» Mientras que el escultor Rodin la aclama como vanguardista.¹²

Enrico Guazzoni contó con dos mil «extras», 27 leones y los escenarios naturales romanos, aparte de los reconstruidos. No obstante, el premio Nobel Sienkiewicz pronto se querellaría con el maestro italiano por los derechos de autor de su novela, cedidos a la *Société Générale de Cinématographie*, de París, en 1908. Tuvo que retirarse el film de las pantallas parisinas hasta resolver judicialmente el caso.¹³

Constatemos, con todo, otras fuentes coetáneas. El citado Roberto Paoletta sintetiza *Quo Vadis?* así:

«En este film, por primera vez, el genio arquitectónico de los italianos impuso al nuevo arte el problema de la perspectiva, que resolvió con los medios limitados de entonces, llevando a cabo la primera conquista del espacio que es aún en nuestros días uno de los méritos indiscutibles de la escuela italiana (...) La búsqueda de la perspectiva es uno de los problemas esenciales del artista italiano: desde Giotto, que supera el estado de la pintura bizantina recreando la tercera dimensión, hasta las primeras perspectivas torpes de Paolo Uccello que desorientaron a los florentinos.

»Es la primera dirección que siguieron los primeros realizadores italianos en sus iconografías de origen religioso. Dueños de las dos dimensiones, como los pintores, tratan de crear la tercera. Así, Enrico Guazzoni es el primero de haber incluido en sus creaciones de la Roma pagana, grandes volúmenes luminosos de espacio entre la cámara y sus escenas, montadas no ya en estudio sino en el exterior. El utiliza en el campo de sus aparatos un mayor número de construcciones y de círculos, y llena el espacio de carros pomposos, triunfales, de ánforas ventradas, de triclinios estorbosos, para hacer sentir con esas masas espectaculares repartidas en

10. Se trata de una copia incompleta, comprada a la colección Lasa (dato que leí en la ficha de procedencia que tenía en sus archivos la Cineteca Nazionale), de una duración aproximada de 65 minutos.

11. G. SADOUL: *Dictionnaire des films*, Ed. Du Seuil, París, 1965, p. 210. Vid. M.A. PROLO: *op. cit.*, p. 106.

12. G. SADOUL: *Op. cit.*, p. 211.

13. F. SORO: *Splendori e misere del cinema (cose viste e visute de un avvocato)*, Ed. Consalvo, Milán, 1945, cap. XIV: «Quo Vadis?», pp. 211-223.



Figura 2. Una escena de *Judith of Bethulia* (1913), perfectamente ambientada.



Figura 3. La famosa escena de los leones, en el circo de *Quo Vadis?* (1912).

planos diferentes –y por mil detalles más– la majestad suprema del espacio. Este descubrimiento tiene en la historia del cine la misma importancia que el de la perspectiva en Paolo Uccello y Piero della Francesca.»¹⁴

Al mismo tiempo, su colega Palmieri escribe igualmente:

«*Quo Vadis?* concluye una experiencia; la cinematografía italiana hace del film considerado histórico, su género preferido, una deslumbrante fuerza expresiva. El tiempo no ha atenuado de la memoria la imagen: imágenes de masas, de circo (Ursus hace los leones “verdaderos”); imágenes de una coralidad vertiginosa y sabia... La apoteosis, protagonista por primera vez: visión solemne.»¹⁵

Obviamente, el género histórico italiano había llegado a la mayoría de edad.¹⁶

Vista hoy, la monumental película de Guazzoni (la primera de la historia con ocho bobinas) conserva cierta frescura. Y pese a las concesiones del original y la retórica de su texto –sobre todo en el epílogo–, tiene notable calidad artística. La estética empleada por el cineasta italiano, *mattatore del genere storico*,¹⁷ traduce

14. R. PAOLELLA: *Storia del cinema muto*, Ed. Giannini, Nápoles, 1956, cit. por P. LPROHON: *El cine italiano*, Era, México, 1971, trad. cast. de G. López (1.ª ed. en francés, 1966), pp. 39-40.

15. E.F. PALMIERI: *Op. cit.*, p. 14-15.

16. Vid. G. CALENDOLI: *Materiali per una storia del cinema italiano*, Maccari, Parma, 1967, cap. «“Cabbiria” e il film della romanità», pp. 61-111. Cfr. asimismo M. VERDONE: «Prehistoria del film storico», *Bianco e Nero*, XXIV, núm. 1-2, Roma, enero-febrero 1963, pp. 20-25; A. BERNARDINI: *Cinema muto italiano. I. Arte, divismo e mercato* (1910-1914), Laterza, Roma, 1982; G. P. BRUNETTA: *Storia del cinema italiano* (1895-1945), Reuniti, Roma, 1979; M. GROMO: *Il cinema italiano* (1903-1953), Mondadori, Milán, 1954; y L. ROGNONI: *Cinema muto. Dalle origini al 1930*, Ed. Bianco e Nero, Roma, 1952.

17. Calificación dada en A. BOROLI (ed.): *Il Cinema. Grande storia illustrata*, Istituto Geografico de Agostini, Novara, 1983, cap. 119, voz «Enrico Guazzoni», p. 139. Cfr. también E. G. PUCK: «Enrico Guazzoni», *Cinema*, Vol. I, núm. 3, Roma 10-VIII-1936, p. 120; F. SAVIO (ed.): *Enciclopedia dello Spettacolo*, Vol. VI, La Machere, Roma, 1959, voz Guazzoni, pp. 14-15; y E. GUAZZONI: «Mi confeserò», *Bianco e Nero*, n. 7-8, Roma, julio-agosto 1952, pp. 126-129.

fielmente la popular novela de Sienkiewicz, mucho mejor que las posteriores versiones.¹⁸

Asimismo, la antológica secuencia del circo es una lección de puesta en escena. Dentro de su estilo pictórico de composición, posee la concepción narrativa interna propia del lenguaje cinematográfico. Debido a su enorme movimiento y ritmo dinámico, en la impresionante panorámica descriptiva inicial dudé si tal no era un «travelling». Incluso llamé a un técnico de la cinemateca italiana y ambos visionamos plano a plano de nuevo la escena, hasta establecer que se trataba de una larga panorámica horizontal, pero cuya riqueza de toma y campo de angulación le daban un aire de traslación, a modo del «carreto» utilizado por Segundo de Chomón en *Cabiria*.¹⁹

Por otra parte, los rótulos intercalados en el relato son mínimos: 160 en total, no rompiendo excesivamente la narración. También destacan las secuencias del banquete y la fiesta sobre el mar, captadas con diversas cámaras y planos/contraplanos. Se apunta también el plano-secuencia y el montaje habitual es por corte (empleando éste como principal signo de puntuación). El *raccord* de angulación es perfecto, así como la iluminación (incluso en los decorados exteriores). Calidad estética de los escenarios naturales y reconstruidos, cuyos estudiados encuadres –algunos de gran belleza formal– recuerdan la mejor tradición de la pintura italiana del Renacimiento.²⁰ Destaca en este sentido la histórica secuencia del incendio de Roma (igual cuando Nerón se asoma a la ciudad desde su palacio), donde se logra enorme realismo y un clima dramático de primer orden.

Junto a la perfecta ambientación, sobresale la tipología creada por los intérpretes: desde las figuras de san Pedro (la secuencia del «*Quo Vadis, Domine...?*») posee gran fuerza emotiva, con sobreimpresiones que le dan el tono espiritual preciso) y de san Pablo, hasta Nerón, Popea y Petronio. Los primeros, además, están concebidos dentro de la iconografía cristiana tradicional, a la vez que aparecen inscripciones de arte paleocristiano en la secuencia de las catacumbas. Cuadro interpretativo que no sólo ayudaría a la consecución del film, sino a que sus personajes se hicieran mundialmente famosos gracias también –¿por qué no decirlo?– al Séptimo Arte (véase fig. 1).

18. En 1913 hubo una segunda edición de *Quo Vadis?*, de la «Ambrosio Films» (Turín), siendo el operador Giovanni Vitrotti. La tercera es de 1914, producida por «Fratelli Treves», con 78 fotogramas del film de Guazzoni. De 1924 es la coproducción italogermana de Jacoby, el *Quo Vadis?* atribuido a Gabriellino d'Annunzio, que interpretara Emil Jannings. Después vendría el hollywoodense de Mervyn LeRoy (1951), con Robert Taylor, Deborah Kerr y Peter Ustinov en los papeles estelares, para cerrar con el serial televisivo de Franco Rossi (1985).

19. Vid. C. FERNÁNDEZ CUENCA: *Segundo de Chomón (maestro de la fantasía y de la técnica)*, Ed. Nacional, Madrid, 1972. Cfr. también el valioso film de montaje de J. G. THARRATS, *Homenaje a Segundo de Chomón* (1979).

20. Cfr. D. PURIFICATO: «Pittura e cinema, II-Primo contatto», *Cinema*, núm. 96, Roma, 25-VI-1940, pp. 434-435. Vid. también M. VERDONE: «Del film storico», *Bianco e Nero*, año XIII, núm. 78, Roma, julio-agosto 1952, pp. 40-54; y R. PAOLELLA: «I valori dell'opera di Enrico Guazzoni nelle storia del cinema», *Bianco e Nero*, año X, núm. II, Roma, noviembre 1949, pp. 46-52.

II. ESTUDIO DE «JUDITH DE BETULIA»

Ficha técnico-artística. Título original: «*Judith of Bethulia*». Producción: Biograph (Nueva York), 1913. Director: David Wark Griffith. Argumento: de los relatos «Judith and Holoferne», de Grace Pierce y «Judith of Bethulia», de Thomas-Bailey Aldrich. Guión: Frank Woods y T.B. Aldrich. Montaje: D.W. Griffith y Jimmy Smith. Fotografía: Billy Bitzer. Ayudante de dirección: William Christy Cabanne. Intérpretes: Blanche Sweet (Judith), Henry B. Walthall (Holofernes), Mae Marsh (Naomí), Robert Harron (Nathan), Lillian Gish (madre joven), Dorothy Gish (pordiosera), J. Jiquel Lance (eunuco de Holofernes), Kate Bruce (sirvienta de Judith), Harry Carey (traidor), Charles Hill Mailes, Alfred Paget, Marshal Neilan, Gertrude Bambrick, Thomas Jefferson, Eddie Dillon, Mary Robinson McConnell, Harry Hyde, Gertrude Robinson, Lionel Barrymore, Wallace Reid, Antonio Moreno y Frank Opperman. Metraje original: 4 bobinas. Duración: 56 min. Copia conservada: 1.358 m. (35 mm.). Blanco & Negro. Rótulos en inglés.

Se trata del primer largometraje del cine americano.²¹ Un «feature film» que luego sería reeditado por la Biograph con dos bobinas más y bajo el título de *Her Condoned Sin*.²²

Rodado en California y en los nuevos estudios de la compañía en el Bronx, desde julio de 1913, Griffith elevó su costo a 36 mil dólares, sorprendiendo a los productores y precipitando su marcha de la Biograph en octubre de ese mismo año.²³

Sin embargo, la película no se estrenó hasta marzo de 1914. Tuvo menos éxito del esperado, pero la crítica de *Variety* —asimismo firmada por Jolo— la reconoció como una obra maestra (27-III-1914).

En *Judith of Bethulia*, Griffith utiliza casi todos los avances cinematográficos que había ido perfeccionando en sus películas más cortas. El historiador Robert M. Henderson es quien mejor ha estudiado este film: «Cuenta la historia a veces con increíble rapidez. Sus planos están unidos para lo esencial. La secuencia inicial, la exposición y el establecimiento del entramado dramático se lleva a cabo con gran

21. Aunque se conocen otros largometrajes antecedentes —como la producción de la Vitagraph *The Life of Moses* (1910), de cuatro rollos—, fueron proyectados a modo de serial. De ahí que algunos historiadores consideren *Judith of Bethulia* como el primero. Vid. J. MITRY: «Filmographie de D. W. Griffith», *Les Cahiers de la Cinemathèque*, núm. 17 (monográfico sobre Griffith), Perpignan, Navidad 1975, p. 139.

22. Esta segunda versión «ampliada» se montó con los descartes de Griffith (dos rollos de material rechazado), sin que otro director añadiera nuevos planos rodados. Se presentó en 1917, con una extensión de unos 1.800 metros. Después contaría con una partitura musical. Cfr. H. STOTHART: «El problema della musica nel film storico», *Cinema*, n. 17, Roma, 10-III-1937, pp. 178-180.

23. Para una génesis del conflicto con la Biograph vid. la documentada obra de T. RAMSAYE: *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture*, Frank Cass & Co., Londres, 1964, 3.ª ed. (1.ª ed. en Simon and Schuster, 1926), p. 609 y ss. Griffith se llevó a su equipo de actores, convenciendo más tarde al operador Billy Bitzer a que también se fuera con él. Asimismo, publicó un célebre anuncio en el *New Dramatic Mirror* (31-XII-1913), donde resumió sus logros en el Séptimo Arte: 24 aportaciones a la evolución del cine durante el período de la Biograph. Vid. R. M. HERDERSON: *D. W. Griffith: The Years at Biograph*, Farrar Straus and Giroux, Nueva York, 1970, último cap. Cfr. también F. BLANQUER: *D. W. Griffith*, Filmoteca Nacional de España, Barcelona, 1979, pp. 42-46 y J. J. BAKEDANO: *David Wark Griffith*, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1984, pp. 47-55; valiosas ediciones compiladas.



Figura 4. Henry B. Walthall (Holofernes) y Blanche Sweet (Judit), en la secuencia de la tienda del general asirio.

economía».²⁴ Y comenta a continuación las ocho primeras tomas de la película, que constatan tal afirmación. Más adelante, el citado especialista²⁵ valorará otros aspectos de la obra de Griffith:

«Mientras las escenas de batallas muestran el ataque a la ciudad concentrado más en el ondear de las espadas que en el manejo de las mismas, se organiza una excitación tempestuosa y accionada. Las murallas son atacadas con torres rodantes, arietes y escaleras; y los defensores, un número reducido de actores, responden con flechas y lanzas. Griffith muestra su maestría del ritmo saltando de la excitación visual de la batalla a la tranquila y aislada habitación donde Judith observa desde la ventana. El constante intento de Griffith para pasar de la grandeza del es-

24. R. M. HENDERSON: *D. W. Griffith: His Life and Work*, Oxford University Press, Nueva York, 1972, p. 127.

25. Henderson es uno de los más reputados estudiosos de la figura y obra de Griffith. Cabe destacar aquí también a otros especialistas de renombre, como I. BARRY & E. BOWSER: *D. W. Griffith. American Film Master*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1965 (1.ª ed. 1940); junto a las obras de los también reconocidos Seymour STERN, Kemp R. NIVER, Theodore HUFF, Robert E. LONG, Anthony SLIDE y William K. EVERSON, entre otros. Vid. G. CINCOTTI: *Lineamenti di una Bibliografia Griffithiana*, Pubblicazioni della Biennale, 1975.

pectáculo a una pequeña historia personal no se le podía haber dado un mejor medio que éste. Primeros planos de Blanche Sweet permitían que su cara torturada reflejara las tribulaciones de la ciudad asediada, y desarrollar su sentimiento de querer encontrar alguna forma de ayudar. Para Griffith el espectáculo estaba siempre subordinado a su relación con los problemas de los individuos. Es irónico que la mente popular le recordara como el creador del espectáculo, y que cuando dejó de hacer películas con escenas espectaculares se comentara que su dirección había cambiado.»²⁶

Otro historiador coetáneo, Lewis Jacobs, escribiría al respecto:

«[Judith ob Bethulia] supuso, sin duda alguna, el más alto ejemplo de construcción cinematográfica logrado hasta la fecha. Proyectado demasiado tarde para oscurecer a *Quo Vadis?*, lo superaba ampliamente, evidenciando con claridad el arte de Griffith y presagiando la calidad de sus películas sucesivas. La forma de *Judith de Bethulia*, que seguía la división en cuatro partes de *Pippa Passes*, constituía un antecedente directo de la estructura de *Intolerancia*. Los cuatro movimientos se desarrollan en contrapunto, como en una composición musical, produciendo un efecto de conjunto sumamente sugestivo. Los episodios sueltos tenían una rígida estructura interna; el riquísimo material escenográfico se había jugado con una gran pericia óptica y valorado con un inteligente montaje (...) La grandiosidad y el lujo desplegados en *Judith de Betulia* encontraría más tarde una continuidad en las obras de Cecil B. de Mille: el derrumbamiento de las murallas de Betulia, las carretas de carros, el incendio del campamento asirio, superaban, desde el punto de vista "espectacular", cualquier film producido en América.»²⁷

Ciertamente, la madurez de Griffith como autor fílmico estaba fuera de toda duda. Vista hoy, también *Judith of Bethulia* tiene su encanto. No sólo dentro del cine bíblico²⁸ –pese a estar basada en textos apócrifos– sino en el género denominado histórico y, más concretamente, en el film-espectáculo. Porque *Judith of Bethulia* es, ante todo, una lección de cine.

Con una gran economía de medios –como ya quedó dicho–, logra un gran realismo tanto en las escenas de batallas como en las secuencias intimistas, sin olvidar la recreación de la ciudad y el ambiente del campamento asirio. Es en esa ambientación –desde el mercado de Betulia a la habitación de la viuda Judith, o la tienda del general Holofernes– donde se desarrolla el gusto estético y el estilo narrativo del maestro Griffith (véase fig. 2).

Asimismo, el rodaje en exteriores le permite reconstruir el mundo judío de la época,²⁹ con secuencias tan conseguidas como la que abre el relato, evocando

26. R. M. HENDERSON: *Op. cit.*, pp. 128-129.

27. L. JACOBS: *La azarosa historia del cine americano*, I, Lumen, Barcelona, 1971, 1.ª ed. trad. cast. de A. del Amo (1.ª ed. en inglés, 1939), pp. 168-169. Cfr. asimismo C. B. DE MILLE: «Servitù e grandezza del film storico», *Cinema*, n. 12, Roma, 25-XII-1936, pp. 471-473.

28. Vid. R. H. CAMPBELL - M. R. PITTS: *The Bible on Film. A Check-List, 1897-1980*, The Scarecrow Press, Londres, 1981. Cfr. C. FERNÁNDEZ CUENCA: *Cine religioso. Filmografía crítica (1895-1959)*, Semana Internacional de Cine Religioso Iores Humanos, Valladolid, 1960.

29. El libro de Judit aún presenta dificultades para ser encuadrado en la historia de los pueblos orientales. Algunos colocan los hechos en tiempos de Asurbanipal (668-626), otros en los de Darío I Histaspes (521-486), y unos terceros en los de Artajerjes III (359-338) o Antioco Epifanes (176-164), siempre a.C.

con enorme lirismo tipos y costumbres. Es obvio que la tipología y algunas situaciones resultan exageradas, pero tales están dentro del estilo propio de ese período del cine «mudo», en el cual la expresividad de los personajes –el gesto, la mímica– prácticamente lo eran todo. Además, la película sólo cuenta con 44 rótulos (al menos, en la copia visionada).

El corte constituye también el principal signo de puntuación. Y el montaje alternante, en acciones paralelas, está presente a lo largo del relato. La cámara, en cambio, permanece estática –el movimiento se hace dentro del encuadre–, siendo habitual la angulación en picado. Los planos generales y medios se combinan con los del conjunto y enteros, donde se puede apreciar el cuidado vestuario y el decorado interior de las escenas. Son célebres los *close-up* de Judith lamentándose y el *flash-back* del pueblo diezmado cuando la heroína duda en cortar la cabeza del caudillo asirio.

La iluminación de exteriores –en las tomas de profundidad de campo de Betulia, junto a la muralla de la puerta de la ciudad especialmente– es notable; mientras, se hace un tanto pobre, aunque perfectamente ambientada, la secuencia de la danza de los peces, ensayo de las análogas de *Intolerancia* (1916). Resulta majestuosa la llegada de Judith al campamento de Assur. Y significativa la utilización del «cache».

Con un ritmo *in crescendo* se desarrollan las diversas luchas que se dan en la película, rodadas con varias cámaras y repitiendo la perspectiva de tomas en la muralla, la cual aparenta mayor extensión de la construida en cartón-piedra. También se da, en la juxtaposición de escenas, la creación del espacio en la mente del espectador, así como el sonido visual (cuando Holofernes y su eunuco pican de manos, o el ruido que oye el soldado de la caída de la cabeza del general, por ejemplo, y que «siente» el público); cosa ya característica en el cine mudo.

III. ANÁLISIS COMPARATIVO

Hemos llegado al quid de la cuestión. ¿Realmente influyó la obra del maestro Guazzoni en el film de Griffith? ¿O no serán meras coincidencias creadoras?

El visionado en la moviola –el «microscopio» del investigador cinematográfico– permite apuntar con más detalle unos y otros aspectos que servirán para una posterior reflexión, la cual –como dije al principio– está abierta a nuevas aportaciones. Y más, cuando el arte fílmico no es algo totalmente verificable, sino que está sujeto a la apreciación personal. He aquí una síntesis de mis anotaciones.

Ambos films poseen una misma estructura narrativa: arranque, desarrollo, climax, anticlimax y desenlace. Partiendo de tales principios –tradicionales en el arte cinematográfico, especialmente del «mudo»– iremos examinando las diversas características y similitudes que presentan las obras de Guazzoni y Griffith, tanto a nivel de composición y montaje como en relación al universo fílmico.

Arranque

El arranque de *Quo Vadis?* es dinámico, con escenas cada vez más breves y descriptivas de ambientes y personajes. Igual sucede con *Judith of Bethulia*, don-

de los encuadres son asimismo descriptivos y narrativos, para lograr una expresividad sustentada por la belleza plástica de la composición. Mientras en la película de Guazzoni se nos presentan unos decorados muy cuidados –bustos, detalles, vestuario, frisos, mármoles, columnas– propios de mundo romano; en la cinta de Griffith será el pueblo judío, con sus gentes y tradiciones, quien se nos muestre en escenarios rurales –campos, pozo, cántaros– y urbanos –estancia de Judith, mercado–, a fin de situar al espectador dentro de la historia. Y en ambos arranques ya aparece el corte como signo de puntuación habitual en todo el relato, a veces sustituido por la intercalación de rótulos.

Desarrollo

En cambio, el desarrollo presenta más similitudes a nivel global que particular, debido en parte a la muy diferente *story* que cuenta cada film, separada por siglos y civilizaciones. Vamos a centrarnos aquí mejor en el montaje y universo fílmicos, a saber:

En *Quo Vadis?* el desarrollo es lineal y rico en acontecimientos, siguiendo la estructura argumental de la novela de Henrik Sienkiewicz. El montaje, a nivel parcial, es sintético, si bien en las secuencias dramáticas (no así en las fiestas-banquetes) está combinado con el analítico, creando un ritmo dinámico que ayudará al espectador a meterse en la conocida trama. Dinamismo que tiene su punto culminante en el incendio de Roma, donde se logra un clima –en las calles, el humo– muy realista, apoyado en el movimiento de masas –que se hace dentro del encuadre– y diversos planos generales, pero siempre con la cámara estática. Se aprecia asimismo una conseguida ilación de tomas y angulaciones, con caída de piedras y decorados que dan la sensación de caos, junto a primeros planos del fuego y paso de figurantes por delante del objetivo, que denotan un gusto estético en la composición (en *Judith of Bethulia* encontramos una secuencia muy similar a ésta, en el anticlimax, que comentaremos al final).

Por otra parte, mientras Nerón es acusado de incendiario, se utiliza, a nivel total, el montaje alterno: cuando Vinicio llega a las catacumbas y es bendecido por san Pedro. El contraste de ambas secuencias paralelas, lo vemos en el campo, con tomas en profundidad de la multitud protestando ante el emperador, cuyo dramatismo y belleza formal destacan en una escena que anoté así: un picado tras dos columnas y perpendicular a otras, mientras Nerón en plano americano está en el interior; un plano ejemplar por su armónica composición. Y espacio cerrado, en la segunda; con una iluminación que logra dibujos muy realistas y también de enorme belleza –a modo de contornos–, siempre con la cámara estática a excepción de una brevísima panorámica, que concluirá con un *raccord* de gesticulación en los personajes de Vinicio y san Pedro y con un contraluz.

Es entonces cuando se observa otra breve panorámica descriptiva y aumenta el ritmo con la vuelta de la acción a la corte romana, donde Popea acusará a los cristianos de incendiarios. Se dará el arresto de éstos –aunque sólo se ve el de Licia– en montaje alternante. Después, Nerón anunciará el espectáculo del sacrificio de los cristianos y Vinicio soborna a los guardianes, con breve panorámica lateral, para buscar entre los presos a su amada Licia. Aquí cabe apuntar la relación sentimental de ambos, en plano entero (PE), desarrollada anteriormente, cuando san

Pedro los bendice desde el jardín. El enamoramiento, en plano medio (PM), también es muy similar a la composición que comentaremos luego sobre la obra de Griffith.

En cuanto al tiempo fílmico es la condensación la que preside el extenso relato de la pieza original, a pesar de las ocho bobinas. En momentos, se alterna con dos acciones, pero sin llegar al paralelismo narrativo –de carácter significativo– propiamente dicho. Mientras que, a nivel psicológico, la trama se desarrolla prácticamente en tiempos fuertes.

Ahora toca acometer con *Judith of Bethulia*, siguiendo el mismo esquema.

El desarrollo de la cinta de Griffith es mucho más dinámico. Tras la presentación del general Holofernes y su ejército, se da el ataque –violento y rápido– de los asirios. Una lograda secuencia de matanza y persecución, en profundidad de campo, que posee gran realismo y aumenta la tensión dramática hasta la llegada a las murallas de la ciudad. Aquí, ya se da la primera alternancia temporal: un picado impresionante desde las almenas de Bethulia, el aposento de Judith, la llegada del caudillo asirio y la lucha fuera de la fortaleza. Son cuatro acciones paralelas, dentro del estilo que después desarrollaría Griffith más simbólicamente en *Intolerancia*. Aquí el montaje es analítico: con humaredas y la polvareda de la batalla, las actividades dentro y fuera de la Bethulia asediada, la salida de escalas y artefactos mortíferos, piedras, órdenes de Holofernes –quien antes ha celebrado una fiesta en su campamento– y el hambre del pueblo judío, junto a los primeros planos (PP) de Judith preocupada... Un prodigio de composición. Se trata, por tanto, de una secuencia de enorme fuerza dramática, perfectamente concebida en imágenes, con encuadres muy expresivos –sin dejar de ser al mismo tiempo descriptivos y narrativos–, que incidirá en el ánimo del espectador hasta hacerle copartícipe en la lucha.

Del fragor de la batalla, en espacios abiertos pero dramáticos, siguen tres acciones casi paralelas: cuando Judith decide ir a parlamentar con el general asirio, que se ve en plano americano (PA) y PM con los prisioneros –entre ellos Naomi–, junto al mercado de Bethulia en profundidad de campo: a través de un plano general (PG) con gran luminosidad de las arcadas del fondo. A la vez, la secuencia del baile en plano de conjunto (PC) está perfectamente ambientada (aunque sin llegar a la riqueza de los banquetes de *Quo Vadis?*), así como la presentación de Judith a Holofernes (PA de ella, muy elegante), quien se prenda de la heroína judía ante la cara seria del eunuco (PM); personaje muy igual a la «Muchacha de la Montaña» de la referida *Intolerancia*.

La nueva batalla-ataque asirio y la situación límite del pueblo judío cobra mayor fuerza con un impresionante PG, combinado con PC de los soldados y la caballería, que luchan cuerpo a cuerpo. Aquí destaca también la cámara estática y el empleo del montaje sintético. Paralelamente, aparece rezando Judith (que recuerda la petición de los cristianos en el climax de *Quo Vadis?*). El gran dinamismo de la lucha, con un ritmo *in crescendo*, y la utilización de varias cámaras –donde Griffith repite la perspectiva de tomas de la primera batalla desde la muralla– le dan enorme realismo a la acción. Dinamismo, con todo, que será aminorado por el montaje alternante de Judith en la tienda, quien se aterroriza al sentirse prendada

del general enemigo. Se aísla al asirio con el «cache», oscureciendo la parte derecha del encuadre.

Climax

Y ya estamos en el climax de ambas películas. Es obvio el antagonismo temático de cada film, sobre todo en este punto culminante de la acción. Veámoslo, pues por separado.

En *Quo Vadis?* el climax es menos condensado, ya que antes de la famosa lucha de Ursus con el toro, se dan el combate entre dos gladiadores (la muerte de uno de ellos evitará visulizarse mediante la intercalación de un rótulo) y la salida de los leones a la arena del circo, con acciones paralelas en el palco imperial y el fragor del público romano (que sentimos en nuestro interior). Esta escena es fundamental: PG impresionante del circo, aparecen en el encuadre un grupo de soldados empujando a los cristianos, amenazados por la sombra que producen las estatuas paganas en la arena. La cámara estática; la toma es larga y de gran belleza formal. Salen los leones (que en realidad son cachorros y leonas) por la izquierda del cuadro –dos miran al objetivo de la cámara, tras surgir del foso (véase fig. 3)–, PC alternado de los cristianos, con niños, breve panorámica (PAN) de los leones hacia ellos, contrapicado de la tribuna de Nerón y PAN lateral a Petronio, para por esta elipsis espacial pasar a un PE de los leones con despojos de los cristianos. La perfecta composición se alterna con dos tomas distintas: una desde el interior de la tribuna, donde se ve a Vinicio dolorido; otra desde abajo, frontal. Seguidamente se dará la salida del toro con Licia y su conocido desenlace. Esta escena, a la que faltan planos, resulta inferior a la comentada; no obstante, crea un «suspense» en el público y destaca el empleo de diversas PAN.

En *Judith of Bethulia* el climax es más simple, tanto a nivel temático como estético. Griffith comienza por el enamoramiento de la pareja: Judith, en PE, se hace rogar en la tienda de Holofernes. PA y PM del asirio, que es emborrachado por su verdugo. Aquí hay una aproximación de los personajes al objetivo de la cámara, pero por salto de eje –como acostumbraba hacer el maestro americano–, con planos muy expresivos. En esta secuencia-clave encontramos el citado *flash-back*, que saca a Judith de sus dudas. La situación crítica del pueblo de Bethulia cambiará con la llegada de su heroína, quien muestra la cabeza del general agresor. Es notable, asimismo, la mencionada elipsis del corte de la cabeza de Holofernes, que «oirá» el soldado asirio que vigila el exterior de la tienda de su jefe (véase figura 4).

Anticlimax y desenlace

Tras el «feliz» desenlace de ambas acciones, se inicia un anticlimax que alargará cada film.

En *Quo Vadis?* se desarrolla en los escenarios naturales de la Vía Appia, con una secuencia magistral en siete planos. Aparece Jesucristo en sobreimpresión y san Pedro se arrodilla adorándole y pronunciando el célebre «Quo Vadis Domine?» (letrero 155). El conocido desenlace, con la muerte de Nerón, será precipitado. Aparecen rótulos (la *didascalia* característica de los films italianos de la época

muda) condenatorios del legado de este cruel emperador y exaltando el fruto de «aquellas lágrimas y de aquella sangre inocente: el Amor y la Libertad».

Por su parte, *Judith of Bethulia* posee un anticlimax más largo, pese a su desenlace asimismo precipitado y nada retórico (como sucederá con los rótulos del epílogo de *Intolerancia*, que recuerda la «didascalia» de la obra de Guazzoni), aunque sí con significativos gestos de euforia del pueblo judío.

Tras los lloros de Judith, en PA, en su estancia, se alterna la lucha con el descubrimiento del general decapitado. Entonces el ritmo se hace muy dinámico, dentro del estilo analítico que caracteriza a Griffith –obtenido mediante planos cortos y numerosos–, lo cual proporciona mayor dramatismo: tensión, actividad desbordante («la excitación tempestuosa y accionada», referida por Henderson) e *in crescendo*. Es aquí donde se aprecia una similitud más clara con el film de Guazzoni, en torno al fuego provocado por la lucha final en el campamento de Assur, que recuerda sobremanera las del incendio de Roma: en el clima, ambientación dramática y concepción estética. Algunos planos de violencia poseen gran fuerza, con matices en blanco y negro muy logrados, incluso a contraluz. Tampoco hay movimientos de cámara, sino que las masas se mueven dentro del encuadre. Los espacios abiertos son impresionantes –como en *Quo Vadis?*–, cambiando las perspectivas, haciendo pasar a los figurantes por delante del objetivo y rodando con varias cámaras. Todo ello lleva al caos que requería la acción, con un elaborado montaje, como hiciera su colega italiano. Griffith también había llegado a la madurez como creador.

Con todo, faltaríamos al rigor si no apuntáramos que Griffith tenía prácticamente rodada *Judith of Bethulia* (sólo le quedaban algunos planos de interiores) cuando pudo ver la película italiana. Sin embargo, era evidente que aún no había iniciado el montaje de la suya. Por tanto, él o su asistente de montaje Jimmy Smith, a la hora de trabajar en la moviola, podían haber sido influidos o «inspirados» por las soluciones y hallazgos estéticos de Guazzoni.³⁰ También ambos maestros del cine mudo pudieron tener coincidencias creadoras, como ha sido habitual entre los grandes artistas a través de los siglos.

Sea como fuere, hoy es indudable la capital importancia de las obras de Griffith y Guazzoni dentro de la historiografía cinematográfica, capaces de ir gastando «tinta» a los especialistas. ¿Influencia o coincidencias...? Lo que sí queda claro es su enorme contribución al Séptimo Arte.

José María Caparrós Lera
Professor del Departament
d'Història de l'Art (U.B.)

30. Se conoce, asimismo, que Griffith intentó trasladarse –en pleno rodaje de *Judith of Bethulia*– a Nueva York para visionar el film de Guazzoni, y la productora le prohibió viajar hasta la costa oriental. Vid. en este sentido F. MEDINA - M. DEL POZO: *Gran Historia Ilustrada del Cine*, Vol. I, Sarpe, Madrid, 1984, p. 38.