



CINE E HISTORIA

MARTIN M. WINKLER

TRADICIONES MÍTICAS Y CINEMATOGRAFICAS EN
EL CID DE ANTHONY MANN

ANTHONY MANN

DEMOLICIÓN DEL IMPERIO

TRADICIONES MÍTICAS Y CINEMATOGRAFICAS EN *EL CID* DE ANTHONY MANN¹

MARTIN M. WINKLER

En su reciente estudio sobre la idea de épica, J. B. Hainsworth habla sobre un cambio fundamental en la recepción popular de la épica entre la Antigüedad y hoy. Él señala que "en los inicios de la literatura, cuando la poesía heroica llegó a la sociedad en su conjunto [...], la sociedad *escuchaba*; en el siglo XX, la sociedad *ve*. En su capacidad de crear mitos mientras entretiene y de llegar a pueblos enteros, el medio heroico moderno es la película, y no necesariamente las producciones que se llevan a cabo en la más alta consideración crítica". Aun sin hacer ningún análisis específico, Hainsworth anota más adelante: "A veces una película o un cuento se eleva por encima del resto y muestra una visión más amplia que el mito que perpetúa" (148). *El Cid*, la película de Anthony Mann acerca del héroe nacional español Rodrigo Díaz de Vivar (ca. 1043-1099), es un ejemplo de un trabajo popular que presenta dicha "visión más amplia" en la que muestra la continuidad entre el Viejo Mundo y el Nuevo y entre la "alta" cultura y la popular. El cine tiene el potencial de generar sus propios mitos y de conferirlos incluso en temas mítico-históricos tradicionales; tales capas cinematográficas a su vez pueden servir para revitalizar y hacer significativa para las audiencias modernas una tradición extranjera cultural o literaria. Por esta razón, una apreciación profunda de una película como *El Cid* debe tener en cuenta sus características estilísticas, que derivan de las tradiciones del género del cine, y su lugar en la *oeuvre* del director. Sólo entonces *El Cid* revela la naturaleza única de su recreación imaginativa de un tema medieval.

A pesar de que la historia y la literatura de la Edad Media han sido

¹ El presente artículo fue publicado originalmente en inglés en MARTIN M. WINKLER, "Mythic and Cinematic Traditions in Anthony Mann's *El Cid*." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 26 no. 3 (1993), 89-111. *La Torre del Virrey* agradece al autor su autorización para esta traducción al castellano.

un elemento básico del cine desde la era del cine mudo, el color de Hollywood y las presentaciones en pantalla ancha de la década de 1950 empezaron a aumentar la emoción de los espectadores sobre adaptaciones a gran escala de la historia antigua, el mito medieval y la épica heroica. Sin embargo, el productor independiente Samuel Bronston se especializó en epopeyas histórico-míticas que superaron la mayoría de los productos de estudio. Las epopeyas de Bronston, filmadas en localizaciones europeas, fueron notables por sus gastos y fastuosidad, por el cuidado que se dio a su preparación y producción y por la cuidadosa atención al detalle. Para sus películas, Bronston contrató a estrellas populares con audiencia internacional, así como a guionistas, directores y técnicos de primera clase. En diciembre de 1961 estrenó la epopeya medieval de tres horas, *El Cid*, escrita principalmente por Philip Yordan, Fredric M. Frank y Ben Barzman (sin acreditar). La película estaba protagonizada por Charlton Heston como Rodrigo y Sophia Loren como Jimena. Miklós Rózsa, un distinguido compositor de música clásica y de partituras para películas, aportó la música. Sin embargo, el director Anthony Mann se merece el mayor crédito por el éxito de la película como un sofisticado producto de arte popular. La experiencia de Mann con el cine épico había empezado unos diez años antes de *El Cid*. Sin crédito en pantalla había dirigido la secuencia del "fuego de Roma" para el antiguo espectáculo *Quo Vadis?* (1951) y había preparado y empezado la filmación de *Espartaco* (1951). Al año siguiente dirigió el *remake* del *western* de 1931, *Cimarrón*, en una escala épica. Cuando la intromisión del estudio en este proyecto se hizo insoportable para él, abandonó la película y empezó a trabajar en *El Cid* de Bronston. Después de *El Cid*, Mann dirigió *La caída del imperio romano* (1964), también para Bronston.

El Cid es una de las pocas películas épicas que no sucumbe a la tentación de presentar un espectáculo superficial ambientado en lujosas decoraciones. Con la ayuda de su equipo, Mann tradujo hábilmente al medio visual del cine un relato mítico-histórico basado en fuentes escritas. Mientras que la tradición literaria proporciona de manera natural la trama y la base para la presentación de sus protagonistas por parte de la película, la mitología popular del cine moldea esta presentación y facilita su aceptación por parte de una audiencia con poco o ningún conocimiento sobre la cultura y literatura de la España medieval. La película continúa la tradición literaria de elevar una figura histórica al nivel de un héroe mítico, un proceso tan viejo como la cultura occidental misma. Rastreado tal mitificación en *El Cid*, en el medio visual del cine, la forma de arte más popular del siglo xx, se revela un ejemplo consumado de las transformaciones a las que puede someterse el mito cuando reemplaza tanto la historia como una tradición mítica ya existente. Un número de características estilísticas y temáticas en *El Cid* apuntan al enfoque que Mann tomó para dar forma a la adaptación visual de su contenido medieval.

El material medieval que los guionistas de *El Cid* emplearon para su guion incluye fuentes históricas, ante todo la *Historia Roderici* latina, y

posteriores adiciones y adornos legendarios. La tradición de la poesía heroica medieval sobre Rodrigo Díaz, que siguió siendo un vasallo leal incluso cuando fue alejado de su rey y que conquistó el reino sarraceno de Valencia, se centraba en la epopeya *El poema de Mio Cid* (ca. 1140). Desde el siglo XIV en adelante, la juventud de Rodrigo se convirtió en una parte prominente de su leyenda, como en *Las mocedades de Rodrigo* del siglo XV. En el siglo XVII, Pierre Corneille usó material de la primera parte del drama en dos partes de Guillén de Castro *Las mocedades del Cid* (1618) para su tragedia de 1636 *Le Cid*. Ambos autores dramatizaron la juventud de Rodrigo. En su "Avertissement" de 1648 a *Le Cid*, Corneille afirma que *Las mocedades* de Castro habían sido el impulso para su obra y que dramas acerca del Cid también se estaban escenificando en su tiempo en italiano, flamenco y francés. Con el éxito del *Cid* de Corneille, le siguieron versiones en otros idiomas. La tradición del Cid en la cultura occidental continuó con trabajos como *Der Cid* de Herder (1802-03) y la ópera *Le Cid* de Massenet, la primera basada en el *Poema* y en los romances medievales, la última inspirada por Corneille.

En la primera mitad de la película, Mann y sus guionistas siguen a Castro y Corneille y presentan el conflicto trágico de Rodrigo con el padre de Jimena y las lealtades divididas de ésta. Ya que la película usa la pronunciación francesa del nombre de ella, incongruente como pueda sonar en el contexto español, adoptaré la ortografía francesa de su nombre en este ensayo. La pronunciación francesa realmente apunta a Corneille como principal fuente para esta parte de la película. La obligación de Chimène de restaurar el honor de su familia acaba finalmente cuando se sentencia a Rodrigo al exilio. A partir de este momento, la película desvía su énfasis de la tragedia personal hacia el heroísmo público y culmina en la muerte y apoteosis del héroe. Aunque los guionistas no se adhieren a la trama del *Poema de Mio Cid*, es evidente que estaban estrechamente familiarizados con la epopeya. Además, la ampliamente leída *Historia de la literatura española* en tres volúmenes de George Ticknor, publicada por primera vez en 1849, con una cuarta y póstuma edición en 1871, fue probablemente su principal fuente secundaria.

En la película de Mann, los hijos del rey Fernando son Sancho, Alfonso y Urraca. Los príncipes, con sus debilidades de carácter, están inspirados en los yernos de Rodrigo en el *Poema*. La película fusiona a don Sancho del *Cid* de Corneille y al conde Ordóñez del *Poema* en un único personaje: el traidor Ordóñez, que codicia a Chimène, planea la muerte de Rodrigo con el consentimiento de ella y atrae a Rodrigo hacia una emboscada de los hostiles moros. Tanto en el *Poema* como en la película, Rodrigo le perdona la vida; el Ordóñez de la película, superado por la magnanimidad de Rodrigo, se convierte finalmente en su leal seguidor. Esta conversión sigue la de don Sancho en Corneille (*Le Cid* 5.6.23-40). Los nombres de las hijas de Rodrigo, Elvira y Sol, también son tomados de la tradición poética; sus nombres reales eran Cristina y María. Diego, el hijo de Rodrigo, no existe ni en el *Poema* ni en la película. La

película también omite al hermano de Sancho y Alfonso, García, y a una segunda hija del rey Fernando. Las hijas de Rodrigo en la versión cinematográfica son aún niñas pequeñas en el momento de la muerte de su padre; de esta manera se salvan del deshonor que sufren a manos de sus maridos en el *Poema*.

En el drama de Corneille, la princesa Urraca confiesa abiertamente su amor por Rodrigo. En la película ella nunca lo reconoce, aunque es evidente que se siente fuertemente atraída por él y considera a Chimène como su rival. La Urraca de la película, en una interpretación memorable por parte de Genevive Page, es una figura aún más trágica que la de Corneille respecto a que sus enredos emocionales se complican debido a una unión incestuosa con su hermano Alfonso; este motivo, como ha demostrado Stephen Clissold, deriva de la propaganda política contra la Urraca histórica (40, 237). Como es de esperar en una obra de arte popular de principios de los años 1960, el motivo del incesto no es más que insinuado. En la tragedia de Corneille, Urraca conquista sus impulsos más bajos (Le Cid 5.3.36-48), mientras que en la película ella permanece como un personaje negativo, aunque fascinante.

No es sorprendente que la película contenga un número de inexactitudes fácticas. Éstas implican principalmente a las figuras históricas mismas, mientras que su entorno —castillos, cortes, torneo, trajes y armamento— se muestra no sólo vistoso e impresionante, sino también auténtico (Clissold 232). La mayoría de exteriores se filmó en lugares medievales españoles. Es más, incluso las divergencias del hecho histórico no impiden la calidad de la película al contar su historia; más bien son inevitables al presentar una imagen completa del país y la sociedad en la época de Rodrigo. Así, el dominio de Rodrigo en Valencia desde 1094-1099 está muy comprimido. Su alianza con el emir sarraceno Moutamin refuerza el tema de la amistad heroica, un *leitmotiv* en la película. Rodrigo y Moutamin reconocen la nobleza en el personaje del otro; su amistad ejemplifica las ventajas mutuas de una coexistencia pacífica para cristianos y sarracenos y para el bien general de España. El Moutamin de la película es, aproximadamente, coetáneo de Rodrigo y es él quien da a Rodrigo el título de Cid. El al-Mu'tamin histórico murió en 1085, antes que Rodrigo, de cuya muerte es testigo en la película.

El opuesto de Moutamin en la película, el traicionero y servil emir al-Qadir, se entrega al lujo suntuoso incluso cuando su ciudad, Valencia, está sitiada por Rodrigo y Moutamin y los habitantes sufren de hambre severa. Al-Qadir ordena a sus guardias que masacren a los ciudadanos hambrientos cuando finalmente se levantan contra él; la gente, sin embargo, se encarga pronto de él. Por contraste, el al-Qadir histórico fue ejecutado por el *kadi* de Valencia Ibn Jahhaf en 1092 en relación a una conspiración almorávide contra al-Qadir; de este modo, no vivió para ver el asedio de Rodrigo a Valencia en 1093-1094. La caída de Valencia ante Rodrigo en la película sigue la vívida descripción de los sufrimientos de los valencianos en el *Poema* (vv. 1170-79), pero también puede haber sido modelada a partir de la caída de Toledo ante el rey Alfonso VI en 1085, ya

que fuentes históricas enfatizan la hambruna que había acompañado al asedio de Toledo (Fletcher 140-42). El hecho histórico de que la toma de Valencia por parte de Rodrigo no fue el punto decisivo en la reconquista cristiana de España se omite en la película, ya que es incompatible con un cuento principalmente heroico y legendario. En la película el antagonista más peligroso para Rodrigo es el emir almorávide Ben Yussuf, retratado por Herbert Lom como la encarnación del mal. Se viste de negro y monta un caballo negro, que es un marcado contraste con la Babieca blanca de Rodrigo. Ben Yussuf, temido incluso por los sarracenos españoles, invade España desde África y sitia la Valencia de Rodrigo. El Ben Yussuf de la película conoce su destino cuando el muerto Rodrigo, atado a su caballo, carga contra él y lo desmonta. Sin embargo, el Yusuf ibn Tashufin (o ben Texufin), sobrevivió a Rodrigo. No fue él, sino su sobrino Muhammad, quien sitió Valencia en 1094 después de que Rodrigo se hubiese apoderado de la ciudad. Luego, Rodrigo derrotó a Muhammad en la llanura de Cuarte.

Entre los cristianos en la película, el joven príncipe Alfonso —obstinado, egoísta, irascible y demasiado dependiente de su hermana— está en marcado contraste con el rey histórico Alfonso VI, "uno de los mejores gobernadores de su tiempo" (Fletcher 119). Sin embargo, este cambio del personaje funciona bien porque Alfonso aprende grandeza y una comprensión de la verdadera caballería del ejemplo dado por Rodrigo. En la literatura española, la superioridad moral de Rodrigo sobre Alfonso aparece ya en el *Carmen Campidoctoris*, que enfatiza el motivo épico de la "rivalidad héroe-rey" (Gwara 209).

Naturalmente, la película nos muestra a Rodrigo como *un cavalier parfait*, por coger prestada una descripción de Corneille (*Le Cid* 2.2.31); en consecuencia, no dice nada sobre los lados negativos de Rodrigo. La naturaleza mercenaria de sus campañas se deja de lado, al igual que la crueldad completamente antiheroica con la que Rodrigo hizo quemar vivo a Ibn Jahhaf en 1095. Richard Fletcher nos recuerda que Rodrigo apenas pudo ser disuadido de infligir el mismo destino a la familia *kadi* (180). En un sentido similar, la película omite el episodio no-histórico y no-heroico relatado en el *Poema de Mio Cid* en el que Rodrigo engaña a las judías Raquel y Vidas (*Poema*, vv. 78-212).

Las inexactitudes históricas siempre han sido parte integrante del conjunto de las historias *in illo tempore*, el pasado lejano, en palabras de Mircea Eliade, y normalmente no disminuyen la calidad poética de una epopeya literaria —o, en lo que respecta a este asunto, una epopeya cinematográfica—. En el caso de *El Cid* derivan no sólo de la mezcla compleja de historia y mito en la tradición literaria de la que la película procede, sino que también pueden estar unidas a una circunstancia particular de su producción. El académico español Ramón Menéndez Pidal, la mayor autoridad en la España medieval y en el Cid, sirvió como asesor histórico y técnico de Mann y su equipo. Menéndez Pidal fue el único responsable de la reactivación del interés por el Cid en la España del siglo XX. Su participación en el rodaje podría haber asegurado la

mayor exactitud histórica posible al adaptar la historia de Rodrigo. Sin embargo, Menéndez Pidal se consideraba a sí mismo no sólo un historiador, sino también un educador para su país. Él creía que España podría obtener inspiración y consuelo de una figura heroica de su glorioso pasado en los años inestables y devastados por la guerra de principios del siglo XX. Como dijo en una entrevista de 1916: "Aunque comprometido en el estudio de nuestro pasado nacional, nada me preocupa tanto como nuestro presente y nuestro futuro" (cit. en Fletcher 204).

Tal perspectiva didáctico-moral es consistente con la naturaleza de la mitología y la épica. Como Fletcher lo ha resumido: "En esencia, lo que hizo Menéndez Pidal fue para resucitar cariñosa y reverentemente de la leyenda lo que era consistente con lo que él consideraba que era criticismo erudito exigente y para presentarlo como historia. El resultado es menos una interpretación que una visión" (201). La observación de Walter Kienast sobre la mítica pervivencia del Rodrigo histórico expresa y sintetiza particularmente bien la perspectiva de Menéndez Pidal sobre el Cid: la gloria de Rodrigo vive para siempre entre el pueblo español, convirtiéndolo en su héroe nacional en la leyenda y la poesía; es más, su mito ha significado más para la historia de España de lo que el Cid real alguna vez significó (334). Colin Smith, en su apreciación de la vida y obra de Menéndez Pidal, va incluso más lejos cuando mantiene que "la creación de mitos es parte del trabajo del historiador imaginativo" (*Menéndez Pidal* 13). Este lado de la aproximación de Menéndez Pidal al Cid aparece en la película de la forma más clara en el episodio que muestra la famosa jura de Santa Gadea. Rodrigo fuerza al rey Alfonso a jurar públicamente que es inocente de la pérfida muerte de su hermano Sancho. Éste es el punto de inflexión en la vida de Rodrigo, pues Alfonso, abiertamente humillado por su vasallo y en busca de venganza, exilia a Rodrigo. Anthony Mann sitúa esta secuencia en el punto medio de la película. Como es apropiado para una escena de alto drama, está escenificado y editado para lograr el mayor impacto emocional en el espectador. Por muy trascendental que pueda ser la jura en la recreación literaria —ahora cinematográfica— de la "historia" de Rodrigo, es uno de los muchos embellecimientos ficticios con los que las viejas leyendas rodeaban al Cid hace muchos siglos. Como observa Fletcher: "La historia es fantasiosa, aunque ha encontrado defensores modernos. Ramón Menéndez Pidal, el más influyente de los historiadores modernos del Cid, instó a su verdad" (118). Fletcher concluye que "la interpretación general del héroe como lo presenta Charlton Heston fue suya (de Pidal) en sus líneas principales; a través del medio de la pantalla, el Cid de Menéndez Pidal se ha dado a conocer a millones en todo el mundo" (5).

De este modo, la presentación de la película como la flor de la caballería le proporciona su unidad temática. En una secuencia de significación programática, Mann introduce este aspecto de su héroe cuando Rodrigo hace su primera aparición en pantalla. Vemos las ruinas humeantes de un pueblo incendiado por los sarracenos y a un sacerdote rezando ante un gran crucifijo en la iglesia destruida del pueblo. Incluso

la cruz del altar está atravesada por flechas. De repente, la hoja manchada de sangre de una espada aparece, seguida de su portador, Rodrigo. Con este énfasis puesto en el arma del héroe, Mann presenta un equivalente visual de la fórmula épica que describe a Rodrigo en el *Poema de Mio Cid: el que en buen hora çinxo espada*. La frase "aquel que en buena hora ciñe su espada" caracteriza a Rodrigo desde el principio como un *campeador*, un héroe guerreero. La sensibilidad de Mann a las descripciones arquetípicas se hace evidente si comparamos la manera en la que introduce a Rodrigo con la que Homero había descrito la entrada de Héctor en *Ilíada* 6.318-20, acerca de lo que un comentarista antiguo ha observado: "Como ejemplo e incitación a Paris [,] Héctor aparece a una luz marcial, que avisa por adelantado de su llegada por medio de su lanza" (cit. en Griffin 8).

Un poco después en la película de Mann, nos damos cuenta de que de hecho Rodrigo se ha armado en buena hora cuando informa al sacerdote, y así también a la audiencia de la película, de que él ya ha derrotado y capturado a los emires responsables de la carnicería. Sin embargo, su aspecto bélico es sólo un lado de su naturaleza; él también es piadoso y noble de espíritu. Cuando el sacerdote le ruega que no deje atrás la cruz, Rodrigo rompe las flechas clavadas en ella y lleva la pesada carga sobre sus hombros. Este acto simbólico apunta al futuro sacrificio de su vida por la causa de España y a la consiguiente victoria de la cristiandad sobre el paganismo y de la paz sobre la guerra. El tema general de la película está, por tanto, presentado tanto efectiva como económicamente, así como en términos puramente visuales: Rodrigo está destinado a convertirse en el salvador de España. El motivo del viaje o búsqueda, central para el mito y la epopeya, también está presente. Rodrigo había ido al pueblo sólo porque quería tomar el camino más corto hacia su prometida. Como el sacerdote le dice más tarde: "sí que tomaste el camino más corto, hijo mío. Hacia tu destino."

En su primer acto público de heroísmo, Rodrigo, ahora armígero o alférez del rey Fernando, gana una ciudad en un duelo con un campeón rival del rey. El duelo es también un juicio por combate en el que Rodrigo se libera de una acusación de traición. Esta secuencia en la película está basada en la victoria de Rodrigo sobre el campeón navarro en el *Carmen Campidoctoris*. La *Historia Roderici* le da el nombre de Ximeno Garcés, mientras que en la película se llama don Martín. En el *Carmen Campidoctoris*, Rodrigo recibe el título honorario de *campidoctor* por aclamación *maiorum / ore virorum* después de su victoria (vv. 25-28). El rey Fernando de la película rinde un homenaje comparable a la destreza de su caballero: "Nunca he visto a un hombre luchar con mayor coraje. Nuestro Señor seguro que estaba contigo". Estas palabras hacen eco del verso 3533 del *Poema*. De esta manera, Rodrigo se muestra como el más valiente de todos los caballeros, pero también personifica el ideal de la modestia ("No pido nada para mí"). Él permanece inconsciente de su propio heroísmo. Cuando Chimène le pregunta: "¿Dónde encuentras tu coraje?", él contesta: "Ojalá lo supiese. Cada guerrero en cada ocasión

debe encontrarlo por sí mismo".

Aún así, Rodrigo se da cuenta de que él lucha por la paz entre moros y cristianos, por la libertad de España del poder extranjero y, sobre todo, por la justicia. En un momento de la película, toma trece soldados para liberar al príncipe Alfonso que está siendo enviado a prisión por su hermano Sancho. Cuando los soldados del capitán hacen notar a Rodrigo que está solo contra todos ellos, Rodrigo contesta: "Lo que hacéis está en contra de la ley de Dios. Aunque fueseis trece veces trece, yo no estaría solo". Esta escena sigue los episodios correspondientes de la literatura medieval en los que Rodrigo derrota a solas a catorce o quince jinetes (*Poema* 470.73; *Chronica Naierensis* 3.36; *Historia Roderici* 920.28-921.2).

Entre los otros puntos fuertes de Rodrigo hay un sentido de la responsabilidad —"Rodrigo sabe lo que tiene que hacer", dice don Diego sobre su hijo— y su amor por la paz. Rodrigo entiende que continuar la mutua matanza entre moros y cristianos es inútil: "Los hemos estado matando durante años. ¿Qué nos ha aportado? ¿Paz?". Él libera a sus prisioneros, Moutamin y al-Qadir, cuando prometen no luchar de nuevo contra los cristianos. Este primer acto de confianza a través de las líneas de raza y fe le gana un amigo leal en Moutamin, quien ahora también da a Rodrigo su famoso título honorífico: explica él que "Cid es una palabra para un guerrero con la visión para ser justo y el coraje para ser misericordioso". Ésta es una descripción adecuada para Rodrigo según lo presenta la película.

Observando las virtudes implicadas en el título de Cid, Rodrigo luego aconseja a Sancho y Alfonso: "Cualquier hombre puede matar. Sólo un rey puede dar vida" y: "Se necesita más que coraje para hacer un rey". Es una ironía dramática que estas palabras se apliquen al propio Rodrigo mucho más que a sus cargos reales. Su prudencia y virtud casi sobrehumana contrastan con la mezquindad y la traición de la mayoría de los que lo rodean. Solo Chimène realmente lo entiende: "Mi amor no es un hombre como otros hombres". La incompreensión de los demás sobre la noble naturaleza de Rodrigo se repite como un *leitmotiv* verbal a lo largo de la película en preguntas como "¿Quién eres?" y "¿Qué clase de hombre es este?". El tono bíblico deliberado en estas palabras (*e.g.*, en *Juan* 1.19-22) sirve para reforzar nuestra visión de Rodrigo como salvador de España. De la tradición literaria, la película conserva pero atenúa un conocido episodio bíblico que involucra a San Lázaro. Un leproso, cuyas palabras a Rodrigo ("Tengo sed") tienen connotaciones bíblicas y a quien Rodrigo da de beber, se identifica como Lázaro, pero no se transforma en santo, como lo hace tanto en las *Mocedades* medievales como en las de Castro.

Además, Rodrigo es inquebrantablemente leal a su rey. La mejor prueba de su lealtad se produce cuando rechaza la corona de Valencia y la acepta sólo en nombre del rey Alfonso, aunque él mismo sería un rey mucho mejor. Moutamin, que le ha ofrecido la corona a Rodrigo, expresa los sentimientos de todos, incluidos los de los espectadores, cuando

observa: "Qué noble súbdito —si tuviese un noble rey..." Esta es la versión cinematográfica del famoso verso veinte del *Poema*: "¡Dios, que buen vassalo! ¡Si oviesse buen señor!"² El énfasis de la película en la lealtad de Rodrigo a Alfonso después de la conquista de Valencia, a pesar de la mayor probabilidad histórica de la independencia de Rodrigo como gobernante de la ciudad, es otro reflejo de la comprensión de Menéndez Pidal del Cid (Fletcher 179). Incluso en la poesía moderna reaparece el tema de la lealtad de Rodrigo: lo encontramos ya en 1909 en el poema de Antonio Machado "A orillas del Duero". El precio del heroísmo exigido por Rodrigo es su enredo trágico en un conflicto por el honor y el deber con el conde Gormaz, el padre de Chimène. Por el bien de los espectadores que no están familiarizados con los puntos de vista medievales sobre la importancia de estos conceptos, Rodrigo expone el tema simplemente: "¿Puede un hombre vivir sin honor?". Sus palabras se hacen eco del Cid de Corneille (*Le Cid* 2.2.31). Después de matar a Gormaz en un duelo, Rodrigo intenta explicarle a Chimène su obligación con los estándares heroicos de comportamiento: "No buscaba la vida de tu padre... No había otra manera para mí". Aquí Rodrigo aparece como una víctima de las restricciones del código heroico que, desde la antigüedad, ha tendido a llevar a sus seguidores al derramamiento de sangre y a la culpa. Cuando Rodrigo descubre que Chimène ha usado a Ordóñez como su herramienta para vengar la muerte de su padre al planear la de Rodrigo, la perdona porque reconoce que ella misma está atrapada en un conflicto entre las lealtades familiares y personales. Después de su reconciliación con Chimène, Rodrigo también tiene que sacrificar la vida familiar que desea por la labor que le debe a su país. Con gran habilidad, Mann presenta los dos aspectos que rigen gran parte de la vida y el destino de cualquier héroe: su deseo de privacidad y la liberación de la causa a la que está obligado y, al mismo tiempo, la imposibilidad de que tal deseo se cumpla. Mann traduce esta dualidad en términos puramente cinematográficos en dos secuencias de la película. Durante la ceremonia de boda de Rodrigo y Chimène, crea un momento de suspense cuando Chimène duda de su voto. En el silencio que sigue, los portales de la catedral se abren repentinamente para dejar entrar a una multitud de personas que antes no había sido parte de esta escena y que ahora entra ansiosamente. Al mismo tiempo una fuerte ráfaga de viento se hace audible en la banda sonora, acompañando esta irrupción y simbolizando la premonición de Chimène —y de los espectadores— de las futuras pruebas y tribulaciones de Rodrigo en nombre de su país. Más tarde, en el exilio, Rodrigo y Chimène pasan una noche tranquila en un granero. En su aislamiento anhelan un refugio oculto en el que vivir el resto de sus vidas con devoción ininterrumpida del uno al otro. Ésta es la única escena en la película en la que se les otorga una privacidad intacta —que, por

² Sobre las diferentes interpretaciones académicas de este verso, ver la nota en Smith, *Poema* 114, con referencias adicionales.

supuesto, no puede durar. Cuando salen a la mañana siguiente, una multitud clamorosa de campesinos y soldados los saluda y pide a Rodrigo que sea su líder. Justo antes de que él y Chimène sean sorprendidos por la gente, se escucha nuevamente una repentina ráfaga de viento. Poco después vemos que realmente el viento sopla también, una indicación de que los amantes ahora han perdido la paz y la tranquilidad para siempre. "No hay un lugar escondido para un hombre como tú", le dice Chimène más tarde a Rodrigo; sus palabras también implican que su fama es irreprimible. Al final de esta escena, Rodrigo lleva a Chimène a un claustro y se va con sus hombres. La estructura paralela de ambas secuencias indica que están pensadas como piezas complementarias que se comentan entre sí. En ambas la gente de afuera perturba los asuntos privados de Rodrigo y Chimène y hay una inversión inesperada de silencio a ruido. También en ambas, las siniestras ráfagas de viento simbolizan el tema subyacente del destino heroico y el sacrificio. En la última secuencia, la partitura musical de Miklós Rózsa refuerza aún más el contraste entre el anhelo de amor y familia y las responsabilidades del héroe guerrero: un tema íntimo y romántico en violín y guitarra se ve obligado a ceder a un tema marcial a gran escala.

Desde la *Iliada*, el aislamiento como resultado de responsabilidades en conflicto ha determinado con frecuencia el destino de los héroes épicos. El aislamiento de Rodrigo se agrava por su sentido de lealtad. Cuando la sucesión real se convierte en un problema después de la muerte del rey Fernando y cuando ambos príncipes intentan obtener su apoyo a sus respectivos reclamos al trono, Rodrigo se siente obligado a mantenerse por completo fuera de su disputa: "Sólo puedo ayudar a un hermano rompiendo la fe con el otro". Se enfrenta a un dilema peor, esta vez en términos de responsabilidades públicas y privadas, después de que Alfonso haya encarcelado a Chimène y a las niñas mientras Rodrigo está asediando Valencia. Ahora debe decidir si abandona el asedio para salvar a su familia y dejar así a toda España desprotegida contra Ben Yussuf o permitir que su esposa e hijas sufran en un calabozo. Mann transmite a los espectadores la indecisión y agonía de Rodrigo en términos visuales. Vemos a un Rodrigo angustiado cabalgando en círculo frente a sus hombres y lo escuchamos exclamar: "¿No soy yo también un hombre como tú? ¿No puedo pensar a veces en mi esposa, mis hijos?... ¿Qué debo hacer? ¿Qué debo hacer?".

Características épicas y trágicas como éstas conducen a la creciente fama y estatus legendario de Rodrigo; se convierte en una figura extraordinaria vista con asombro por sus enemigos, moros y cristianos por igual. En su lecho de muerte, le dice al rey Alfonso, que finalmente se ha redimido: "No es fácil para un hombre conquistarse a sí mismo". Estas palabras se ajustan a Rodrigo en un grado aún mayor. Su mayor sacrificio se produce en la batalla en defensa de Valencia contra Ben Yussuf cuando Rodrigo, gravemente herido por una flecha, se niega a abandonar la pelea. Aunque podría salvar su vida, perdería la confianza de sus soldados y de la gente de Valencia. Hasta el momento ha sido capaz de inspirarlos con

coraje frente a un enemigo aterrador, pero ahora están cerca de la desesperación por el rumor de su muerte inminente. "Me han hecho su corazón", observa Rodrigo, herido cerca del corazón. La recompensa por sus trabajos y sufrimientos terrenales, así como por dar su vida para que otros puedan vivir y ser libres, será la gloria inmortal, el mayor logro para el héroe del mito o la leyenda desde la época de Homero. Poco antes de morir, Rodrigo le dice a Chimène: "Quiero que tú y mis hijas os acordéis de mí cabalgando con mi rey". Su solicitud implica que las generaciones futuras deben recordarlo como un campeador leal, y en efecto, éste ha sido el caso. Podemos cotejar la frase de Corneille: "*Mourir pour le pays...C'est s'immortaliser par une belle mort*" (*Le Cid* 4.5.30-31).

A la mañana siguiente, Alfonso y el muerto Rodrigo cabalgan lado a lado contra los moros y obtienen una victoria abrumadora. El grito de batalla de Rodrigo había sido "¡Por Dios, Alfonso y por España!" El rey ahora lo cambia a "¡Por Dios, el Cid y España!" De este modo, rinde homenaje a su heroico vasallo. Irónicamente con estas palabras también asigna su propio lugar —entre Dios y el país— a Rodrigo. De nuevo, es evidente que Rodrigo es tanto el corazón como el verdadero gobernante de España. El mismo motivo había aparecido también en Corneille (*Le Cid* 5.2.23-24).

La Estoria de Cardeña —o Leyenda de Cardeña— de finales del siglo XIII contiene un episodio en el que San Pedro profetiza que Dios ama tanto al Cid que le otorgará la victoria en el campo de batalla incluso después de la muerte. Éste fue el punto de partida para la leyenda de que un Rodrigo muerto realmente llevó sus tropas a la batalla.³ No es sorprendente que la película adopte esta heroica historia y de esta manera culmine con la apoteosis de Rodrigo. Dado que el tema de la inmortalidad de un héroe podría afectar al público moderno que no está familiarizado con la tradición heroica así de exagerada, Mann presenta este tema con mucho cuidado. En una escena anterior, hemos escuchado a Ben Yussuf amenazando con matar al Cid para romper el espíritu de los españoles. La respuesta que recibe de su prisionero, el conde Ordóñez ("¡Nunca morirá, nunca!"), indica que Rodrigo está rodeado de un aura de divinidad incluso durante su vida. Vale la pena recordar que el histórico Rodrigo, mientras estaba vivo, ya era objeto de una epopeya heroica: los estudiosos han fechado el *Carmen Campidoctoris* entre 1082 y 1093 (Gwara 197n1; Fletcher 93, 135-36).

Como por la gracia de Dios mismo, la apoteosis de Rodrigo es uno de los momentos más exitosos y celebrados en la historia del cine épico. Cuando la puerta de Valencia se abre ante Rodrigo, su cadáver atado a Babieca, un rayo de sol penetra la niebla de la mañana e ilumina el escudo y la armadura de Rodrigo. Justo antes el narrador nos ha dicho: "Y así el Cid salió de las puertas de la historia y entró en la leyenda". Ahora un

³ Acerca de esto, ver Clissold 203-06 (con traducción al inglés); Smith, Poema lxxvi y 184 (bibliografía); Fletcher 198. Cf. también Russell y Smith, "Diffusion", que dan referencias adicionales.

poderoso órgano en la banda sonora subraya la naturaleza religiosa de la escena. En una entrevista, Anthony Mann describió cómo logró capturar en la película este momento mágico en el que el amor de Dios por Rodrigo parece haber unido los siglos entre la profecía de San Pedro y la última reencarnación de Rodrigo:

Dios [...] hace cosas tan magníficas que es difícil no capturar lo que Él tiene si sales a grabar exteriores. Nunca olvidaré cómo me desperté una mañana y había una niebla brumosa en toda Valencia [...] el momento en que El Cid salió atado a su caballo con su brillante armadura y su caballo blanco —yo estaba acostado en la arena mirando hacia arriba [...] y pasó un jinete, ni siquiera era Heston, era [...] sólo un extra. Bueno, pasó con su armadura y cuando salió de la sombra hacia la luz, su armadura brilló. Le grité a Bob Krasker [el director de fotografía]: "Míralo, eso es lo que queremos, ése es Dios, ése es el sol, tenemos que ponernos el sol sobre nosotros". [...] Iluminamos la armadura del Sr. Heston y dejamos que él saliese, y así fue como brilló por Dios y no había foco ni nada; resultó ser el momento en que el sol lo golpeó y estaba tan blanco que era electrizante (cit. en Fenwick & Green-Armytage 187-88).

El último viaje de Rodrigo es "quizás el momento supremo en todo el cine épico" (Kemp 730). Las palabras finales en la película resumen su tema mítico-heroico. El rey Alfonso encomienda a Dios "el alma de quien vivió y murió como el caballero más puro de todos". La última vez que vislumbramos a Rodrigo, galopando por la playa de Valencia, está nuevamente acompañado de música de órgano y, por así decirlo, coros celestiales en la banda sonora. Éste es el único momento de sensiblería en una película que, por otro lado, ha logrado evitarla por completo. La leyenda de la victoria de Rodrigo incluso después de la muerte le dio a Mann la inspiración para filmar la historia del Cid; "Leí las crónicas y ese fue el mejor final que jamás he leído [...]. Comencé con el final" (cit. en Fenwick & Green Armytage 187; Missiaen, "Lesson" 50). El mito de la victoria del Cid muerto puede haber sido también el punto de partida de Corneille para *Le Cid*, como lo indica al comienzo de la dedicación de su obra a Mme. de Combalet: "*son corps, porté dans son armée, a gagné des batailles après sa mort*". Dentro de esta tradición, Mann asumió el desafío de presentar una versión convincente y engrandecida de una vieja historia en un medio moderno con un éxito sin precedentes.

El Cid es notable no sólo por el evidente cuidado de Mann por su tema, sino también por ciertas influencias estilísticas y temáticas que trasladó a su película medieval desde su experiencia previa en otros géneros. El recurso consciente a características particulares del estilo cinematográfico le proporcionó los medios creativos para integrar al héroe medieval de España en la cultura popular de los Estados Unidos del siglo XX y para asegurar un mayor sentido de familiaridad con su historia por parte de la audiencia.

Mann comenzó a trabajar en Hollywood en 1938. Su carrera como director de cine puede dividirse en tres fases. Mann comenzó dirigiendo "películas de serie B", para las cuales recibió sólo presupuestos

minúsculos y horarios de producción extremadamente limitados. Como recién llegado al medio, tuvo que confiar en el ingenio y la versatilidad no sólo para ofrecer resultados tolerables, sino también para poder terminar estas películas. Tiene el mérito de que parte de su trabajo de este período ha ganado una medida creciente de reconocimiento crítico. Mann trabajó principalmente en el género de cine negro, películas de gánsteres en blanco y negro y *thrillers* sobre crimen urbano y corrupción. Iconográficamente, el cine negro se caracteriza por fuertes contrastes entre la luz y la oscuridad y, con frecuencia, también por el realismo documental. Como Lotte Eisner ha mostrado en *La pantalla demoníaca*, los orígenes del cine negro se remontan al cine alemán de la República de Weimar, especialmente a sus películas mudas expresionistas. Entre los otros productos básicos del cine alemán en ese momento se encontraban dramas de época y espectáculos históricos. El director más conocido especializado en dramas históricos en Alemania fue Ernst Lubitsch, con películas como *Madame DuBarry* (1919), *Ana Bolena* (1920) y *Das Weib des Pharaoh* (1922). El director de fotografía de estas películas fue Theodor Sparkuhl, quien había trabajado para Lubitsch ya en 1916. Finalmente ambos llegaron a trabajar en Hollywood. En 1942, Sparkuhl fue director de fotografía de *La llave de cristal*, basada en la novela negra de Dashiell Hammett. En el mismo año, Anthony Mann recibió su primer proyecto como director (*Dr. Broadway*). El director de fotografía que le fue asignado no era otro que Sparkuhl, de cuya experiencia Mann más tarde reconoció haberse beneficiado considerablemente (Wicking & Pattison 32-33).

14

Comenzando con *Dr. Broadway*, Mann llegó a ser muy versado en el cine negro. Incluso un drama histórico ambientado durante la revolución francesa (*El reinado del terror*, 1949; originalmente titulado *The Black Book*) se convirtió en una especie de película *noir*, en la que Mann presentó su narrativa en un estilo cinematográfico contemporáneo. *El reinado del terror* desarrolló "un paralelo interesante entre las facciones políticas de la época y las turbas de gánsteres rivales [...] enfatizando la atmósfera común de violencia, intriga y pasión y el hambre neurótica por el poder que condujo tanto a los líderes revolucionarios como a los mafiosos de la prohibición" (Coursodon 239). Mann mostró la historia europea del siglo XVIII desde la perspectiva del pasado reciente americano.

La influencia del cine negro se puede ver en gran parte del trabajo posterior de Mann, incluido *El Cid*. Con gran habilidad, Mann usa las convenciones del cine negro para transponer el lado trágico de la historia de Rodrigo —su conflicto de obligaciones, honor y amor y el poder del destino— de un medio literario a uno visual. Mann coloca la primera reunión en pantalla de Rodrigo y Chimène dentro de una enorme sala oscurecida. Al igual que el Panteón de Roma, recibe su única luz a través de una abertura circular en el techo. Mann hace que Rodrigo ingrese por el extremo izquierdo de la pantalla. Después de que Chimène entre por el extremo derecho, los amantes se acercan y se abrazan en el rayo de luz en

el medio de la sala, y de la pantalla. El juego de luces y sombras tiene un significado simbólico porque al mismo tiempo que ocurre esta escena, en la corte del rey Fernando en otra parte del edificio, el conde Ordóñez acusa a Rodrigo de traición y el conde Gormaz insulta al padre de Rodrigo. Mann va y viene dramáticamente de la iluminada y tumultuosa sala del trono a la oscura y tranquila sala. Enfatiza la tragedia privada que se está desarrollando y que separará a los amantes cuando muestra el rostro de Rodrigo en parte ensombrecido incluso en el primerísimo primer plano. El estruendo de la corte llega a los dos a través del *oculus* en el techo. Como apenas pueden entender las palabras o distinguir las voces, una sensación de fatalidad inminente los envuelve cada vez más. Cuando Gormaz abofetea a don Diego en la cara con su guante, un corte inesperado a los amantes enfatiza la brutalidad del insulto: es como si el mismo Rodrigo hubiera sido abofeteado.

Inmediatamente después de este *shock cut*, Mann nos da un breve plano general de Rodrigo y Chimène con una cámara inclinada, lo que ilustra que tanto el mundo de la caballería como el mundo privado de los amantes están fuera de lugar. Este ángulo de cámara, significativo porque ocurre sólo una vez en toda la película, es una de las características del cine expresionista alemán. De manera cinematográfica, Mann se asegura de que el espectador se dé cuenta de la gravedad de la situación, ya que el código de caballería ahora exige que Rodrigo restaure el honor familiar y exija disculpas o venganza de Gormaz. El trágico destino de Rodrigo debe seguir su curso. Esta escena está vinculada temáticamente a las dos secuencias que he examinado anteriormente, en las que la responsabilidad pública del héroe épico se interpone en el camino de su vida privada.

Apropiadamente, Mann filmó el duelo entre Rodrigo y Gormaz también en una sala oscura. Gormaz recibe un golpe mortal debajo de los escalones de una escalera de caracol. Este dramático momento es más efectivo, ya que no somos testigos del golpe que se está dando, sino que solo vemos a Gormaz tambalearse en la oscuridad y caer al suelo mientras Rodrigo permanece debajo de las escaleras. Doblado sobre su espada, parece estar aturdido tanto por su acción como por su destino. Con Rodrigo completamente inmóvil y una Chimène postrada acunando el cuerpo de su padre, Mann cierra la escena con un cuadro casi religioso que recuerda el arte medieval.

Otras escenas *noir* en la película se desarrollan en la cripta donde Gormaz está enterrado y donde Chimène acepta el complot de Ordóñez para atraer a Rodrigo a una emboscada sarracena, y durante la cena solitaria de Rodrigo y Chimène después de su boda. Chimène ahora le confiesa a él su complicidad en la emboscada. Mann visualiza las tensiones que separan a los amantes colocándolos en los extremos opuestos de una larga mesa de banquete. Este arreglo recuerda a los espectadores la reunión de Rodrigo y Chimène en la sala, pero ahora la distancia entre ellos permanece insalvable. Tal ubicación temáticamente significativa de los personajes dentro de sus alrededores, ya sea natural o

artificial, es una característica distintiva del estilo de Mann. Como ha observado David Thomson, "Mann era [...] un artista de las relaciones espaciales. La distancia visible entre las personas en sus películas era su relación. No lo expresaba. Lo *era*" (*America* 28-29). En la escena de la cena, Mann además hace un uso revelador del set en el que ocurrió la muerte de Gormaz. Aunque ahora aparece con una decoración diferente para dar una impresión de domesticidad, es reconociblemente el mismo set porque la escalera de la escena anterior está clara e intencionalmente visible en el fondo. Además, la disputa entre Sancho y Alfonso por la sucesión de su padre, que termina en un intento de fratricidio y el encarcelamiento de Alfonso, tiene lugar en las oscuras tumbas reales. Aquí el motivo del incesto subraya la naturaleza degenerada de los hermanos. (Sancho a Alfonso: "Tú y nuestra hermana... La abrazas demasiado. La codicias"). Más tarde, el asesinato de Sancho ocurre por la noche en una tormenta violenta y la marcha de Ben Yussuf para cercar Valencia al amanecer casi parece una escena de una vieja película en blanco y negro: los moros están vestidos de negro, llevan turbantes blancos y llevan en sus manos escudos blancos y negros. Incluso sus banderas verdes parecen casi negras y tienen decoraciones o letras blancas. Parte de estas dos escenas fueron filmadas en noche americana: la subexposición de las escenas a la luz del día crea un tinte azul característico que sugiere oscuridad o noche. También vale la pena recordar en relación con los aspectos del cine negro de *El Cid* que el compositor Rózsa había escrito la música para varios de los *noirs* más conocidos de Hollywood.

16

La segunda fase en la carrera artística de Anthony Mann comenzó en 1950 cuando pasó del cine negro al *western*. Mann iba a encontrar este género como el más adecuado para sus intereses creativos, y su reputación hoy se basa principalmente en sus logros en él. Sin embargo, no hubo una ruptura abrupta en el estilo cinematográfico de Mann o en su enfoque hacia un tema diferente. Las tres películas *western* de Mann de 1950 exhiben características claras del cine negro (Basinger 87-102). Los guiones para los dos *westerns* de Mann de 1955, *El hombre de Laramie* y *Desierto salvaje (La última frontera)*, fueron escritos principalmente por Philip Yordan, quien había trabajado anteriormente en *El reinado del terror*. Además de contribuir con otros dos guiones, Yordan más tarde se convirtió en el principal colaborador de Mann en *El Cid* y *La caída del imperio romano*. El trabajo de Yordan para Mann en los géneros de cine negro, occidental y épico ilustra la continuidad en la *oeuvre* de Mann e incluso puede haber tenido una cierta influencia en el desarrollo de Mann como director de género.

En 1958, Mann filmó *El hombre del oeste*, un *western* cuyo título mismo señala su naturaleza mítica arquetípica. Las características míticas y épicas inherentes a la película *western* habían atraído a Mann desde el principio; el *western*, dijo una vez, tiene "las cualidades pictóricas esenciales [...]. Es leyenda —y la leyenda hace el mejor cine. Excita más la imaginación [...]. Leyenda es un concepto de personajes extraordinarios"

(cit. en Wicking & Pattison 41). Como Jim Kitses ha observado, "la respuesta de Mann al *western* no fue una respuesta a la historia [...], sino a su forma arquetípica, los patrones míticos profundamente arraigados en las tramas y personajes del género" (58). Como he mostrado en otra parte, incluso la mitología antigua y medieval y sus arquetipos son características esenciales del *western* ("mitología" y "motivo"). Teniendo en cuenta los intereses de Mann y su experiencia previa con películas épicas, no es sorprendente que Samuel Bronston lo contratase para *El Cid*. Como Kitses dice correctamente: "Pocos directores podrían haberse pasado a la épica con credenciales más seguras que Anthony Mann" (77).

El Cid es aún más sugestivo del *western* que del cine negro, tanto temática como estilísticamente. Tampoco es sorprendente. Ya en 1953, el crítico francés André Bazin había descrito "un *western* ideal [...] compuesto únicamente por mitos no aleados" al referirse a la historia del Cid y "Corneille como de la simplicidad de los guiones de *western*" (143, 147). En términos de las convenciones formales del género, la influencia de los propios *westerns* de Mann en *El Cid* es particularmente pronunciada en dos secuencias de acción que filmó en las sierras españolas. En sus *westerns*, la naturaleza siempre había sido más que un simple escenario pictórico que proporcionaba un colorido fondo; en cambio, había funcionado para otorgar una dimensión moral tanto a la trama como a los protagonistas. Como Mann mismo declaró, "el uso de la ubicación es mejorar los personajes que están involucrados en ella" (cit. en Fenwick y Green-Armytage 187). Mann poseía "un talento infalible para seleccionar exteriores que [...] se mostraban como la encarnación de [...] tensiones psicológicas y morales" (Coursodon 241-42).

Este aspecto de las películas de Mann, que Kitses ha examinado en detalle (66-72), es particularmente evidente en dos de sus mejores *westerns*, *Winchester '73* (1950) y *Colorado Jim* (1953). En el primero, dos hermanos hostiles luchan por la vida y la muerte entre las imponentes rocas; en el último, un campo peligroso y amenazante, nuevamente rocas masivas y un torrente de montaña, lleva al protagonista al agotamiento físico y al borde de la locura; finalmente logra una victoria sobre sus instintos más bajos a través de un despertar moral. El hecho de que en la década de 1960 se filmaran varios *westerns* americanos y europeos en España confirma lo que el propio Mann dijo una vez sobre *El Cid*: "Redescubrí el clima y el paisaje de mis *westerns*" (cit. en Missiaen, "Lesson" 50).

En consecuencia, Mann estableció la escena en la que Ordóñez y al-Qadir intentan atrapar a Rodrigo en un puerto rocoso de montaña. En un plano general, el tren de Rodrigo se acerca a las rocas y la cámara sigue a los jinetes con un barrido a la derecha. Continuando su movimiento, revela en primer plano a la derecha un guerrero sarraceno agazapado detrás de una roca, de espaldas a la cámara, espionando a Rodrigo y sus hombres. El público está familiarizado con tales movimientos de cámara de innumerables *westerns* cuando, exactamente de la misma manera, se muestra a uno o a varios indios esperando bajo una protección natural el

momento justo para atacar un vagón, una diligencia o, como en este caso, un destacamento de caballería. Fenwick y Green-Armytage han establecido paralelismos entre esta escena y *Colorado Jim* en el contexto de la discusión de las funciones dramáticas del paisaje en los *westerns* y las epopeyas de Mann (188-89). El consiguiente ataque y escaramuza en *El Cid* también están llenos de acción al estilo *western*. Como podría hacer un valiente indio, uno de los moros salta de una roca al caballo de un cristiano y tira al jinete al suelo. En el momento crítico de la lucha, — ¡caballería al rescate!— la repentina llegada del leal Moutamin y sus jinetes se convierte en la salvación para Rodrigo. Tal rescate de última hora se ha convertido en un cliché en los *westerns* desde que Edwin S. Porter lo inventó para *Asalto y robo de un tren* en 1903; D. W. Griffith más tarde lo perfeccionó a través de la técnica dramática de corte transversal. En *El Cid* las cosas se vuelven medievales nuevamente cuando Rodrigo agradece a Moutamin por su intervención en el momento correcto: "¡Llegaste en un buen momento este día, mi señor Moutamin!". Esta es la versión cinematográfica de la fórmula *en buen ora* del *Poema de Mio Cid*, donde, sin embargo, estas palabras se refieren al propio Rodrigo.

Mann también filmó la escena en la que Rodrigo libera a Alfonso de sus trece guardias en un paisaje característico de sus *westerns* y con un patrón de acción sacado directamente de ese género. Las escenas de riesgo individuales en esta escena, así como las de la batalla en Valencia y del duelo de Rodrigo con don Martin, fueron puestas en escena y dirigidas por Yakima Canutt, director de escenas de acción de la segunda unidad más importante de Hollywood tanto en películas *western* como épicas y excampeón de rodeo y especialista. Canutt describe su trabajo sobre *El Cid* en su autobiografía (194-202); las otras escenas de acción en la película probablemente fueron diseñadas y dirigidas por el propio Mann. La escena de Rodrigo enfrentándose a los guardias de Alfonso ocurre en una amplia llanura invernal en lo alto de las montañas. Vemos a un jinete solitario —Rodrigo— siguiendo a la tropa de soldados que cabalgan por un camino serpenteante. Para cortarlos, Rodrigo sube por la ladera de la montaña. En la pelea que sigue, Alfonso salta de su caballo al de uno de sus guardianes y lo tira al suelo. Ambas acciones son convenciones de la película *western*. El campo, parcialmente cubierto de nieve, también refuerza el ambiente del oeste, ya que en sus películas *western* Mann a menudo presentaba episodios particularmente dramáticos en la línea de nieve en las montañas. Dijo una vez esto: "muestra una lucha de los elementos" (cit. en Wicking & Pattison 43). En la lucha por Valencia al final de *El Cid*, una flecha golpea a Rodrigo en el pecho, un destino que comparte con innumerables personajes de *westerns*. Y los sarracenos, que disparan nubes de flechas a los cristianos y también luchan contra ellos con astas y lanzas, recuerdan a los espectadores a los guerreros indios y sus armas.

Así, *El Cid* demuestra efectivamente las afinidades entre dos tradiciones heroico-míticas diferentes: la épica literaria europea y el cine

de acción estadounidense. Tal fusión de convenciones de género sirve a Mann como un medio estilístico deliberado para darle una cualidad arquetípica a su adaptación visual de una leyenda heroica. Mann una vez lo insinuó cuando dijo sobre la película: "*El Cid* es realmente un *western* español" (cit. en Wicking & Pattison 42). Su final, que como vimos lo había atraído por primera vez al material, incluso tiene un precursor en su primer *western*: el protagonista indio de *La puerta del diablo* (1950) lucha por los derechos de su pueblo incluso después de la muerte. Lo que V. F. Perkins ha hecho notar sobre el *western* de Mann *Tierras lejanas* (1955) se aplica a sus otros *westerns* y, en particular, a sus epopeyas: "La trama de la película de Mann es el proceso por el cual el héroe es forzado a elegir entre la comodidad personal y la responsabilidad social" (150).

Mann pertenece a la tradición de los artistas populares estadounidenses que ha reconocido las afinidades entre el héroe del oeste y el caballero medieval. Las conexiones entre estos dos tipos heroico-románticos eran bien conocidas antes de la invención del cine. Para citar sólo un ejemplo prominente: en 1895 Owen Wister había enfatizado la ascendencia medieval de los héroes del oeste en su ensayo romántico y anecdótico "*The Evolution of the Cow-Puncher*". Una serie de cinco pinturas de Frederic Remington acompañó el texto de Wister. Una de ellas, titulada "*The Last Cavalier*", muestra a un arquetipo de vaquero rodeado de un ejército fantasmal de jinetes de diferentes épocas y países. Destacan entre estos varios caballeros medievales.

Una variedad de fuentes históricas y míticas, arquetipos y convenciones influyeron en la representación del héroe nacional de España en *El Cid*. La defensa del mito y el heroísmo de Anthony Mann y Menéndez Pidal, incluso a expensas de la precisión fáctica, le da a la película su atractivo popular. Al hablar sobre la tarea del artista creativo cuando se enfrenta a un tema histórico y preexistente (en este caso, *La caída del imperio romano*), Mann escribió una vez: "Lo más importante es que te llegue la sensación de la historia. Los hechos reales, muy pocas personas los conocen" (336). El compositor Miklós Rózsa persiguió una meta comparable con su música para *El Cid*: su objetivo era "darle a la imagen una atmósfera auténtica" (cit. en Elley, *Composer* 31-32). Como Jeffrey Richards ha observado sobre *El Cid*: "Toda la película parece de la Edad Media; no de la Edad Media como *fue*, sino como la vieron los trovadores" (109). Jean-Claude Missiaen nos proporciona un resumen feliz del medievalismo de Mann: "*Anthony Mann, qui a bien servi la Chevalerie, n'a pas démérité du Cinéma, son suzerain*" (Mann 178).

Es evidente que Mann y su equipo se interesaron mucho por los aspectos poéticos del heroísmo. De esta forma, lograron acercarse más estrechamente a la verdad moral del mito de lo que podrían haberse acercado a alguna verdad histórica. Mann pertenece a una tradición que se remonta al pensamiento clásico sobre los valores respectivos de la historiografía y la literatura, tal como lo comenta, por ejemplo, Aristóteles en la *Poética* (1451a37-1452a11). Siguiendo el ejemplo establecido por la antigüedad, la Edad Media frecuentemente fusionó el mito y la historia,

un proceso que Maurice Keen ha denominado "la mitología histórica de la caballería" (102) y que naturalmente continuó en la tradición posterior de la cultura occidental. Es desde tal punto de vista que podemos entender y apreciar mejor el cine épico y heroico en general y *El Cid* en particular. Lo que Mann dijo una vez sobre *La caída del imperio romano*, la épica que dirigió inmediatamente después de *El Cid*, también se aplica a la película anterior: "Tratamos de hacerlo todo lo más moderno posible para que pudiera estar relacionado con cualquier sociedad; para que la gente lo entendiera" (cit. en Wicking & Pattinson 54).

Como resultado, *El Cid* refleja su propio tiempo y también el pasado. Por ejemplo, las palabras de Ben Yussuf en el prólogo de la película ("El profeta nos ha mandado gobernar el mundo") contienen una referencia explícita a la ideología fascista y comunista. Una escena, basada en los versos 21-49 del *Poema*, en la que una niña de nueve años se atreve a ayudar a Rodrigo en su exilio sólo indirectamente y en secreto ("Mi padre dice que tienen ojos en todas partes"), expresa la atmósfera prevalente en la Guerra Fría en el momento de la producción de la película. El Rodrigo de Mann es tanto un héroe del pasado mítico como un niño de la era moderna. Es liberal y de mente abierta hacia las personas de otra raza y cultura y presenta una imagen tan ideal del progresista estadounidense que un crítico de la revista *Time* no dudó en llamarlo "defensor de los derechos civiles".

El erudito medieval Ulrich Müller ha enfatizado que uno de los principales valores del medievalismo del siglo XX es crear material de la Edad Media en una obra moderna a través de un acto o proceso creativo (508-09). *El Cid* es uno de los mejores ejemplos para mostrar cómo las formas de arte popular de diferentes épocas se pueden unir con éxito. Los eventos y figuras históricas, convertidos en mitos y contados hace siglos en epopeyas y tragedias, pueden proporcionar un medio visual moderno con cuentos eternos. A la inversa, como demuestra *El Cid*, la película puede revitalizar una leyenda tradicional y dar un nuevo significado a una era del pasado. *El Cid* une el pasado y el presente, tipos de narración literaria y visual, y algunos de sus temas arquetípicos comunes. Evidentemente, Anthony Mann era muy consciente de las conexiones entre el mito y la épica y su propia sociedad. Ilustrar esta afinidad fue la forma más adecuada para que él lograra sus objetivos artísticos. Como él mismo explicó al describir su última película épica: "Creo en la nobleza del espíritu humano. Es lo que busco en el tema que voy a dirigir [...]. Eso es el drama. De esto tratan las películas. No creo en nada más" (337-38).

Traducción de Noelia Sanmáximo

TRABAJOS CITADOS

- JANINE BASINGER, *Anthony Mann*, Twayne, Boston, 1979.
- ANDRÉ BAZIN, 'The Western: or the American Film *par excellence*' (1953), *What is Cinema?*, trad. de Hugh Gray, Vol. 2, University of California Press, Berkeley, 1971, pp. 140-48.
- YAKIMA CANUTT, *Stunt Mann: The autobiography of Yakima Canutt*, Walker, Nueva York, 1979.
- STEPHEN CLISSOLD, *In Search of the Cid*, Hodder, Londres, 1965.
- JEAN-PIERRE COURSDON, 'Anthony Mann', en COURSDON y PIERRE SAUVAGE *American Directors*, Vol. 1, McGraw, Nueva York, 1983, pp. 237-43.
- LOTTE H. EISNER, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, trad. de Roger Greaves, University of California Press, Berkeley, 1973 [*Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, trad. de Isabel Bonet, Cátedra, Madrid, 1988].
- DEREK ELLEY, 'The Film Composer 1: Miklós Rózsa, Part Two', *Films and Filming*, 23.9 (1977), pp. 30-34.
- DEREK ELLEY, *The Epic Film: Myth and History*, Routledge, Londres, 1984.
- J.H. FENWICK Y JOHNATHAN GREEN-ARMYTAGE, 'Now you see it: Landscape and Anthony Mann', *Sight and Sound*, 34.4 (1965), pp. 186-89.
- RICHARD FLETCHER, *The Quest for El Cid*, Knopf, Nueva York, 1990 [*El Cid*, trad. de Javier Sánchez García-Gutiérrez, Nerea, Madrid, 1989 (2007)].
- JASPER GRIFFIN, *Homer on Life and Death*, Clarendon, Oxford, 1980.
- JOSEPH J. GWARA, 'The Heroic Vision of the *Carmen Campidoctoris*', *Mittellateinisches Jahrbuch*, 22 (1987), pp. 197-211.
- J. B. HAINSWORTH, *The Idea of Epic*, University of California Press, Berkeley, 1991.
- MAURICE KEEN, *Chivalry*, Yale University Press, New Haven, 1984 [*La caballería. La vida caballeresca en la Edad Media*, trad. de Elvira de Riquer e Isabel de Riquer, Ariel, Barcelona, 2010].
- PHILIP KEMP, 'Mann, Anthony', *World Film Directors*, ed. de John Wakeman, Vol. 1, Wilson, Nueva York, 1987, pp. 723-31.
- WALTER KIENAST, 'Zur Geschichte des Cid', *Deutsche Archiv für Geschichte des Mittelalters*, 3 (1939), pp. 54-114. Rep. con abreviaciones en *Europäische Heldendichtung*, ed. de Klaus von See, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1978, pp. 321-35.
- JIM KITSSES, *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*, Thames and Hudson Film Institute, Londres, 1969.
- ANTHONY MANN, 'Empire Demolition' (1964). Rep. en *Hollywood Directors 1941-1976*, ed. de Richard Koszarski, Oxford University Press, Nueva York, 1977, pp. 332-38.
- JEAN-CLAUDE MISSIAEN, *Anthony Mann*, Editions Universitaires, 1964.
- JEAN-CLAUDE MISSIAEN, 'A lesson in Cinema', *Cahiers du Cinéma in English*, 12 (1967), pp. 44-51.
- ULRICH MÜLLER, 'Formen der Mittelalter-Rezeption : Teil II', *Mittelalter-Rezeption: ein Symposium*, ed. de Peter Wapnewski, Metzler, Stuttgart, 1986, pp. 507-510.
- V. F. PERKINS, *Films as Films: Understanding and Judging Movies*, Penguin, Harmondsworth, 1972.

- Poema de Mio Cid*, ed. de Colin Smith, Clarendon, Oxford, 1972 [*Poema de Mio Cid*, ed. de Colin Smith, Cátedra, Madrid, 1976 (2005)].
- JEFFERY RICHARDS, *Swordsmen of the Screen: from Douglas Fairbanks to Michael York*, Routledge, Londres, 1977.
- 'A Round Table of One' (reseña sin firmar de *El Cid*), *Time*, 22 (1961), p. 45.
- P. E. ROUSELL, 'San Pedro de Cardeña and the Heroic History of the Cid', *Medium Aevum*, 17.2 (1958), pp. 57-79.
- COLIN SMITH, *Ramón Menéndez Pidal: 1869-1968*, Grant, Londres, 1970.
- COLIN SMITH, 'The Diffusion of the Cid Cult: A Survey and a Little-known Document', *Journal of Medieval History*, 6 (1980), pp. 37-80.
- DAVID THOMPSON, *America in the Dark: The Impact of Hollywood Films on American Culture*, Morrow, Nueva York, 1977.
- DAVID THOMPSON, *A Biographical Dictionary of the Cinema*, 2a ed., Secker, Londres, 1980.
- CHRISTOPHER WICKING y BARRIE PATTINSON, 'Interviews with Anthony Mann', *Screen*, 10.4 (1969), pp. 32-54.
- MARTIN M. WINKLER, 'Classical Mythology and the Western Film', *Comparative Literature Studies*, 22 (1985), pp. 516-40.
- MARTIN M. WINKLER, 'Mytologische Motive im amerikanischen Western-Films', *Mittelater-Rezeption*, Vol. 3: *Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen*, ed. Jürgen Kühnel et al. Göttingen: Kümmerle, 1988, pp. 563-78.
- OWEN WISTER, 'The Evolution of the Cow-Puncher', *Harper's Monthly*, sept. 1895, pp. 602-17.



DEMOLICIÓN DEL IMPERIO

ANTHONY MANN

Nota del traductor. Este breve ensayo del cineasta Anthony Mann (1906-1967) se publicó primero en *Films and Filming* 10, 6 (1964), pp. 7-8, y se reimprimió en *Hollywood Directors 1941-1976*, ed. de R. Koszarski, Oxford UP, 1977, pp. 332-338. El profesor Martin M. Winkler lo incluyó en su edición de *The Fall of the the Roman Empire. Film and History* (Wiley-Blackwell, Oxford, 2009, pp. 130-135) y ha autorizado su traducción al español. Hemos seguido sus criterios de edición, manteniendo el signo de interrogación en *Quo Vadis* como Mann lo escribió, y el título, que probablemente no fuera del autor.

23

La razón para hacer *La caída del Imperio romano* es que resulta tan moderna en la actualidad como en la historia que Gibbon escribió: leer a Gibbon, como a Churchill, es ver el futuro tanto como el pasado. El futuro es lo que me interesa del asunto. El pasado es como un espejo; refleja lo que sucedió realmente y en el reflejo de la caída de Roma se encuentran los mismos elementos que en lo que está sucediendo en la actualidad, las mismas cosas que hacen que nuestros imperios caigan.

No quería hacer otra *Quo Vadis?* (en la que trabajé, dicho sea de paso; me encargué del incendio de Roma en aquella película de 1950, en el turno de noche), otra *Espartaco* o cualquier otra porque esas historias eran las historias del Cristo. Esas películas daban la impresión de que el movimiento cristiano era lo único de lo que trataba el Imperio romano, pero fue un incidente menor en la grandeza del Imperio romano.

Esta no es una película basada en Gibbon. Ninguna película podría asimilar su *Decadencia y ruina*. Ni siquiera he leído entero a Gibbon (me llevaría toda la vida leerlo), pero la inspiración fue la edición abreviada de Oxford de mil quinientas páginas. No solo habiendo leído a Gibbon, sino también *The Roman Way* [La vía romana] de Edith Hamilton, *Caesar and Christ* [César y Cristo] de William Durant, las *Vidas* de Plutarco, las

Guerras de César y mucho más, encontré algo excitante sobre aquel periodo, que hizo posible nuestro guion. Todos los historiadores hablaban de la creatividad de Roma. Fue una de las grandes aventuras de la historia: Roma nos ha dado una ley más amplia, un entendimiento más amplio, conceptos más amplios de los pueblos. Todos los historiadores señalan la época de Marco Aurelio como el principio del fin.

Edith Hamilton lo hizo a través de los escritores. Decía que toda la creatividad de los escritores y de la ley dejó de existir con el final de la era de Marco Aurelio. Gibbon usó el cristianismo como su gran enemigo de Roma. Para Durant, César y Cristo fueron las dos grandes figuras, César el principio y Cristo el final; pero hizo algo que Gibbon no hizo: dijo que eso fue la resurrección del imperio romano, porque de allí surgió el Papado y Roma en la actualidad está tan viva como entonces.

Que aceptemos o no esas teorías es otra cuestión. Lo que queríamos era encontrar un punto de partida para la película. Una película espectacular es buena si lo es su historia, el desarrollo de los caracteres que la gente puede comprender y aceptar. La vida de [Marco] Aurelio fue fantástica. Tuvo dos hijos. Su hijo Cómodo destruyó todo cuanto Marco Aurelio había hecho y ese fue el principio del fin; le siguieron trece emperadores y Roma se convirtió en una dictadura militar. Su hija Lucila se esforzó con denuedo por sostener todo cuanto Aurelio creía y casi trató de crear un imperio oriental con él. Es una historia familiar; es la historia que contamos sobre el trasfondo terrible de Roma, que internamente empezaba a destruirse. Nuestro tema, que es esencialmente el del libro de Durant, es que ninguna civilización puede ser destruida desde fuera, sino que se destruye desde dentro.

Igual que Adriano había adiestrado a Aurelio para convertirse en emperador, Aurelio entrenó a otros hombres para que fueran emperadores, pero se dio cuenta de que su hijo no era adecuado para esa autoridad. En los días de antaño Nerón y Calígula habían heredado simplemente el trono y, en su momento, el Senado romano decidió que eso ya no era sano para el imperio; de manera que la Edad de Oro de Roma comprendió los cien años en los que no hubo guerra, la única época en la historia de la humanidad en que eso fue así. Señalamos ese momento decisivo para empezar nuestra película. Había muchos lugares donde podríamos haber empezado, pero como queríamos contar la historia romana y no la historia cristiana, nos detuvimos en el momento de la grandeza de Roma.

La película fue originalmente idea mía. Un día caminaba por Picadilly y pasé junto a la librería Hatchards y vi la edición abreviada de Oxford de la *Decadencia y ruina* en el escaparate. Había acabado *El Cid* y me dije: “Daría para una película interesante”. Samuel Bronston quería que dirigiera otra película épica para él, así que le planteé el asunto y le dije que no tenía ni idea de cuál sería la historia, pero que me dejara trabajar en ello.

Basilio Franchina, un buen escritor italiano, hizo un gran trabajo de investigación para mí y fueron él y Ben Barzman quienes redactaron el

guion original. Tras discutirlo nos pusimos de acuerdo en que ese era el periodo en el que queríamos centrarnos. Encontramos cosas fantásticas e interesantes que resultaban modernas en la actualidad. Por ejemplo, cuando Aurelio estaba en la frontera septentrional tratando de detener la invasión de los bárbaros, todo cuanto quería hacer era capturar a sus jefes y convencerlos de que vivieran como romanos, enseñándoles a ser romanos de manera que no habría necesidad de barreras ni fronteras si lo entendían. Pero el experimento fue un fracaso. Fue uno de los muchos fracasos que hicieron que fuera imposible para Roma sobrevivir. La contracepción, porque los bárbaros se reproducían como los chinos en la actualidad, mientras que los romanos no lo hacían. Las leyes que el Senado promulgó eran tan modernas como las actuales. Sin embargo, el Senado podía ser sobornado, podía sobornarse al ejército, y eso marcó el principio del fin.

La razón por la que había querido hacer *El Cid* era “el hombre que triunfaba después de muerto”; me fascinaba el concepto de ese final. A cualquiera le habría gustado hacerlo en vida.

Encontré en *El Cid* que España es idónea para las localizaciones porque hay muchas clases distintas de paisaje. Es ideal para una película espectacular. Pero hay que tener cuidado de que el concepto de lo espectacular no se lleve por delante la película. En *La caída del Imperio romano* me concentré, durante la primera parte, en trazar los personajes en términos sencillos, humanos; los personajes hacían las cosas habituales entonces, sacrificar un ave o cosas sencillas que nosotros mismos hacemos en nuestra vida cotidiana. Entonces el espectáculo se convierte en algo distinto a lo esperado, porque el conjunto del imperio se presenta ante Marco Aurelio en las montañas con todos sus variopintos carros, sus distintas religiones y demás, y el emperador pronuncia un discurso y el discurso es lo que *era* el imperio, de manera que en términos muy sencillos mostramos el imperio y su vastedad a través de los ojos de un hombre. La historia se cuenta a través de los ojos de los individuos en lugar de intercalar fragmentos espectaculares y pequeños personajes. La primera parte de la película es una historia íntima de la vida y la muerte y los personajes nos traen el espectáculo en lugar de que se imponga sin una razón dramática.

En la película tenemos a sir Alec Guinness, James Mason, Stephen Boyd, Sophia Loren, Mel Ferrer, Anthony Quayle y un recién llegado para la mayoría de los aficionados al cine, Christopher Plummer, que interpreta al hijo destructivo, Cómodo, opuesto al Aurelio de Guinness. Creo que Plummer es uno de los grandes nuevos actores, capaz —y esto es importante en un espectáculo— de hacer que el personaje sea tan grande emocionalmente como el impacto físico de las escenas, el vestuario, las multitudes y las asombrosas localizaciones.

Pero los personajes solo pueden surgir de una buena escritura y creo que, si hemos de usar a un escritor, hemos de usar todo su talento si le imponemos algo. Así que una vez que hubimos decidido el punto focal de nuestra película, dejé que Barzman y Franchina tuvieran libertad para

redactar un guion sobre la gente y la época. Alcanzó las 350 páginas. Sabían qué sentimiento buscaba porque habían trabajado en *El Cid*. Podían escribir cualquier cosa: no me importaba hasta dónde llegaran. Philip Yordan, el supervisor de los guiones de Bronston, se acercó a ellos para animarlos a escribir la mejor película que se hubiera hecho: todos estábamos tratando de hacer una gran película.

Trabajamos intensamente con ese primer borrador para formalizar los personajes y convertirlos en seres vivos. Llegamos a redactar seis guiones. El sexto, que usaría como “asidero”, se desarrolló mientras rodábamos. La escritura nos llevó más de un año. No teníamos actores en mente mientras escribíamos, pero queríamos personajes con escenas memorables que atrajeran artistas del calibre de Guinness para interpretarlos.

Creo en el diálogo más sencillo. He visto casi todas las obras de Shakespeare. Es *el* gran escritor. Pero si tomamos *Julio César* encontraremos tremendas inexactitudes desde un punto de vista histórico; no son lo importante. Lo más importante es que tengamos el sentimiento de la historia. Poca gente conoce los hechos reales. Si en un oscuro historiador descubrimos que Aurelio tenía el pelo rizado, ¿importa que el actor que lo interprete lo tenga lacio? Pero no podemos alterar el acontecimiento real.

Tratamos de usar el inglés más sencillo y primitivo, sin frases hechas ni jerga. Creo que lo habíamos logrado hasta cierto punto con *El Cid*. A menos que dispongamos de un poeta, alguien verdaderamente versado en las palabras, que conozca el valor de las palabras y el lenguaje de las palabras, es mejor atenerse al menor diálogo posible. Las palabras no hacen la película en ningún caso. Si preguntamos a cualquiera, por aficionado que sea al cine, no será capaz de contarnos lo que haya dicho un personaje, pero garantizo que será capaz de contarnos lo que haya hecho el personaje, dónde iba o cuál era el movimiento de la imagen. Es la imagen lo que cuenta. Las palabras solo están ahí como complemento de la imagen. Shakespeare necesitaba las palabras para crear la imagen. Su escenario no era como nuestro escenario. Para nosotros, la imagen siempre está ahí.

Hemos de tener cuidado con las palabras. Una palabra puede destruir una imagen. Hay una constante necesidad de ser cuidadoso con la exclusión de palabras, más que con la inclusión. La palabra está en la banda sonora, al margen de la imagen. Es vital que lo que vemos sea real, más que lo que oímos.

He hecho películas con cuatrocientos mil dólares y con dieciséis millones de dólares y he disfrutado en ambos casos. No haré otra “gran” película por un tiempo. El árbitro final, a pesar de su tamaño y complejidad, es el público: la película está ante él, la ve y solo el modo como la ve dicta cómo quiere que sea. Un director que no esté en las mejores condiciones físicas no puede hacer esa clase de películas. Siempre he tenido un riguroso informe médico ante mí antes de involucrarme en

una de las epopeyas del señor Bronston: debo estar en forma y dispuesto, ser capaz.

Estoy preparando mi próxima película —de tamaño mucho menor— con mi propia compañía. Es una historia de guerra: *The Unknown Battle* [La batalla desconocida, estrenada como *Los héroes de Telemar* en 1965], en la que el gobierno noruego está cooperando de una manera fantástica porque es una de las grandes historias [de la Segunda Guerra Mundial] y para cuya investigación el gobierno británico, que estuvo íntimamente vinculado, nos ha concedido una valiosa ayuda. *Men at War* [La colina de los diablos de acero, 1957] y *God Little's Acre* [La pequeña tierra de Dios, 1958] también las he hecho con mi propia compañía. La nueva película se basa en dos libros, *Skis Against the Atom* [Esquíes contra átomos, de Knut Haukelid, publicada en 1953], y *But for These Men* [Si no fuera por ellos, de John Drummond, publicada en 1962] y Ben Barzman se ha asociado de nuevo conmigo como escritor.

Creo en la nobleza del espíritu humano. Eso es lo que busco en lo que vaya a dirigir. No creo que todos sean malos, que el mundo sea un error. La grandeza de las obras de Shakespeare reside en la nobleza del espíritu humano, aunque Shakespeare destruya al personaje. Lo mismo ocurre con la tragedia griega o con un drama moderno como *The Longest Day* [El día más largo, 1962], en que el espíritu humano unido destruye lo que iba a destruir el mundo. ¿Por qué el cine del oeste americano tiene tanto éxito en todo el mundo? Porque un hombre dice. “Voy a hacer algo” y lo hace: todos queremos ser héroes. Eso es el drama. De eso tratan las películas. No creo en otra cosa.

Traducción de Antonio Lastra