

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

El fin de un imperio cinematográfico (que no romano)

Autor/es:

Hueso, Angel Luis

Citar como:

Hueso, AL. (1995). El fin de un imperio cinematográfico (que no romano).
Vértigo. Revista de cine. (12):56-59.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43043>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



EL FIN DE UN IMPERIO CINEMATOGRAFICO (QUE NO ROMANO)

Angel Luis Hueso

56
V

Uno de los grandes problemas que afectan a los estudios histórico-artísticos (se refieran al mundo de la literatura, a la pintura o al cine, por citar sólo algunos casos) es la excesiva rigidez y simplicidad a la que recurren sus críticos e historiadores a la hora de intentar una clasificación de los autores de los mismos.

Es bastante frecuente que cuando un director de cine ha dedicado cierta atención a un género de películas o ha utilizado determinadas claves estilísticas en un número importante de obras, se le intente clasificar en su conjunto de acuerdo con esas premisas, olvidando la riqueza que representan los matices menores que con frecuencia podemos encontrar en toda obra de arte.

Esta circunstancia ha pesado bastante a la hora de analizar la obra de Anthony

Mann; la singularidad de sus obras centradas en el *western* y la repercusión que alcanzaron en los teóricos de este género, ha llevado a considerar a este director como un *hombre del oeste*, olvidando su dedicación a otros campos de la imagen animada.

Precisamente nosotros vamos a centrarnos en una obra que en determinados momentos ha podido ser considerada como marginal dentro de su filmografía, no sólo por determinados rasgos concretos (situada al final de su vida, realizada en España) sino sobre todo por su integración dentro de un género como es el histórico. Por el contrario, creemos que son estas características peculiares las que conceden a *LA CAIDA DEL IMPERIO ROMANO* una singularidad que merece que le prestemos un cierta atención.

Intentando una contextualización de este film debemos referirnos, en primer lugar, a la situación por la que pasa el cine histórico en esos años (final de los cincuenta y principio de los sesenta).

Hay que resaltar que en este momento el colosalismo y la novelación histórica, dos de las grandes corrientes que habían alcanzado mayor importancia y, de alguna manera, sustentado el género a lo largo de varias décadas, experimentan una profunda crisis.

El colosalismo sufrió una trasmutación en la década de los cincuenta al ser utilizado como uno de los vehículos para reafirmar los nuevos formatos cinematográficos y resaltar el carácter espectacular de la gran pantalla frente a la televisión.

QUO VADIS (1951, Mervyn Le Roy) o *LA TUNICA SAGRADA* (*THE ROBE*, 1953, Henry Koster) son iniciadoras de esta nueva concepción de la corriente colosal, teniendo como continuadoras obras tan destacables y distintas como *BEN-HUR*

(1959, William Wyler), *ESPARTACO* (*SPARTACUS*, 1960, Stanley Kubrick), *REY DE REYES* (*KING OF KINGS*, 1961, Nicholas Ray) o la obra de Mann que estudiamos en este momento.

Uno de los rasgos más destacados de estos filmes es la lucha interna que presentan, pues la mera espectacularidad de los grandes decorados y de los temas épicos entra en colisión con los deseos de incorporar rasgos de mayor penetración histórica a la hora de acercarse al pasado, siguiendo los planteamientos científicos de la época. Lo que se intenta en la mayoría de los casos es alcanzar un equilibrio entre ambos elementos, lo cual será definidor de la fuerza interna de aquellas obras construidas con pleno sentido cinematográfico, si bien no podemos olvidar que la deuda espectacular hace que en el recuerdo de los espectadores queden grabadas de forma especial las secuencias en las que la grandiosidad es el factor determinante.

La novelación histórica, por su parte, experi-

menta en este momento una crisis que podemos llegar a considerar como intrínseca a esta corriente y que, por ello, es fácil de comprender. La coexistencia entre los elementos históricos y los novelados ha revestido siempre una gran complicación en este tipo de obras (tanto en su vertiente cinematográfica como en la literaria), pues el predominio de cada uno de ellos tiene como resultado un tipo de obra muy concreto.

Ha sido muy singular el que la evolución temporal en ambos campos (literario y fílmico) haya ido acompañada de una inclinación progresiva hacia la ficcionalidad, de tal manera que las obras van siendo cada vez menos históricas y más novelescas. Esto, que ya lo había vivido la novela a finales del s. XIX, lo experimenta el cine histórico en el momento que estudiamos de forma radical; la manifestación más clara de esta inflexión es la aparición del llamado *peplum* que alcanza especial singularidad en el cine italiano.

Se trata, por una parte, de la pérdida de textura histórica en que se ven inmersos de manera inexorable todos los elementos históricos del film; personajes, situaciones, elementos ambientales, referencias aunque sean mínimas al pasado, se van desdibujando y llegan a convertir-

se en meros motivos iniciales para llegar a construir una narración.

Pero, por otro lado, la estructura novelesca también se desliza hacia caminos difíciles de controlar; el carácter fantástico que está presente en toda novelación va adquiriendo niveles que llegan a ser preocupantes, de tal manera que las incongruencias y hasta contrasentidos se convierten en algo totalmente asumido en este tipo de películas.

Si éstas son algunas de las claves genéricas que debemos tener presentes para poder situar LA CAIDA DEL IMPERIO ROMANO, es evidente que también tendremos que preguntarnos por su ubicación dentro de la filmografía de Anthony Mann y cómo se relaciona con aquellas características más representativas de este director.

A la hora de resaltar elementos singulares a lo largo de sus películas encontramos dos rasgos en los que suelen coincidir la mayoría de sus estudiosos, haciendo abstracción del marco temático en el que se englobe cada film concreto.

En primer lugar, el paisaje. No se trata de que Mann haga un tipo de cine de inclinación documentalista o en el que se busque el mero protagonismo de los elementos ambientales dentro del

LA CAIDA DEL IMPERIO ROMANO
[1964]



conjunto de la obra; por el contrario, su aproximación al paisaje es, en apariencia, muy sencilla, sin realizar subrayados de la imagen que puedan llamar excesivamente la atención del espectador, pero si nos fijamos con un cierto detenimiento encontramos una carga que une de manera inexorable la acción que se nos ofrece con el entorno concreto que reflejan las imágenes.

Este es uno de los grandes logros de muchas de las películas de Mann (recuérdense los estudios de Kites sobre la importancia del paisaje en sus westerns), de tal forma que la historia en sí encuentra una de sus plasmaciones más diáfanas en los elementos concretos que configuran el paisaje (rocas, ríos, bosques) que pasan de ser claves que debemos tener presentes para una interpretación lo más ajustada.

Y junto a ello, los personajes. Es indudable que una parte singular de la filmografía de nuestro autor se engloba en el período de los años cincuenta, etapa en la que el cine asume muchos de los grandes cambios psico-sociales que se están produciendo o divulgando en ese momento.

Esta situación trae como consecuencia lógica el que se revisen muchas de las premisas con que se había realizado la interpretación de los personajes cinematográficos en décadas anteriores, buscando sobre todo una mayor aproximación a lo que son las preocupaciones de la sociedad de la postguerra mundial.

En esta situación Mann nos ofrece en sus películas un muestrario de protagonistas cargado de riqueza, en el que cada ser refleja vivencias y tensiones profundamente humanas y, además, no pueden explicarse nada más que merced a su integración dentro del conjunto de imágenes que forma la película.

Teniendo en cuenta estas coordenadas, genericas y personales, es como podemos hacer una breves consideraciones sobre LA CAIDA DEL IMPERIO ROMANO y su lugar en el conjunto de la obra de Anthony Mann.

Uno de los aspectos que más destaca a la hora de aproximarse al film es la serie de contradicciones que se constatan en él y que plantean una serie de problemas a la hora de poder establecer una valoración global del mismo; en gran parte, esta situación contradictoria deriva de la mayor o menor fuerza que tienen algunas de las premisas que hemos establecido anteriormente y que están presentes en el conjunto del film. El resultado final es una obra cargada de desacuerdos internos que obligan, como es natural, a una reflexión sobre cada uno de ellos.

Ciñéndonos a los aspectos genéricos, es evidente que la película se debate entre ese deseo épico de las grandes obras históricas y la refle-

xión más intimista y profunda sobre los acontecimientos del pasado. Recogiendo claves de la situación que vive esta corriente se hace especial hincapié en aquella grandiosidad que acompaña a nuestra imagen de la Roma Imperial (el foro, los grandes desfiles, el Senado, los palacios), pero a la vez se pretende una aproximación a lo que podrían suponer estos elementos en una clara interpretación historicista (no podemos olvidar la importancia que tienen en este film y en ESPARTACO las secuencias sobre el mundo del Senado).

En esta línea de cierta profundización en los elementos históricos es indudable que se pretende ofrecer un abanico de personajes, y a la vez de posturas ideológicas, que intenten reflejar la complejidad de un momento como el de finales del siglo II (la película arranca en el año 180); sin embargo, esto trae como consecuencia una excesiva proliferación de historias colaterales que distraen en bastantes momentos de lo que sería el núcleo fundamental de la obra (el enfrentamiento entre Livio y Cómodo como reflejo del

idealismo frente al oportunismo), testimonio de las crisis internas que estaba viviendo la propia sociedad imperial y que le impedía similarse a la evolución de los tiempos.

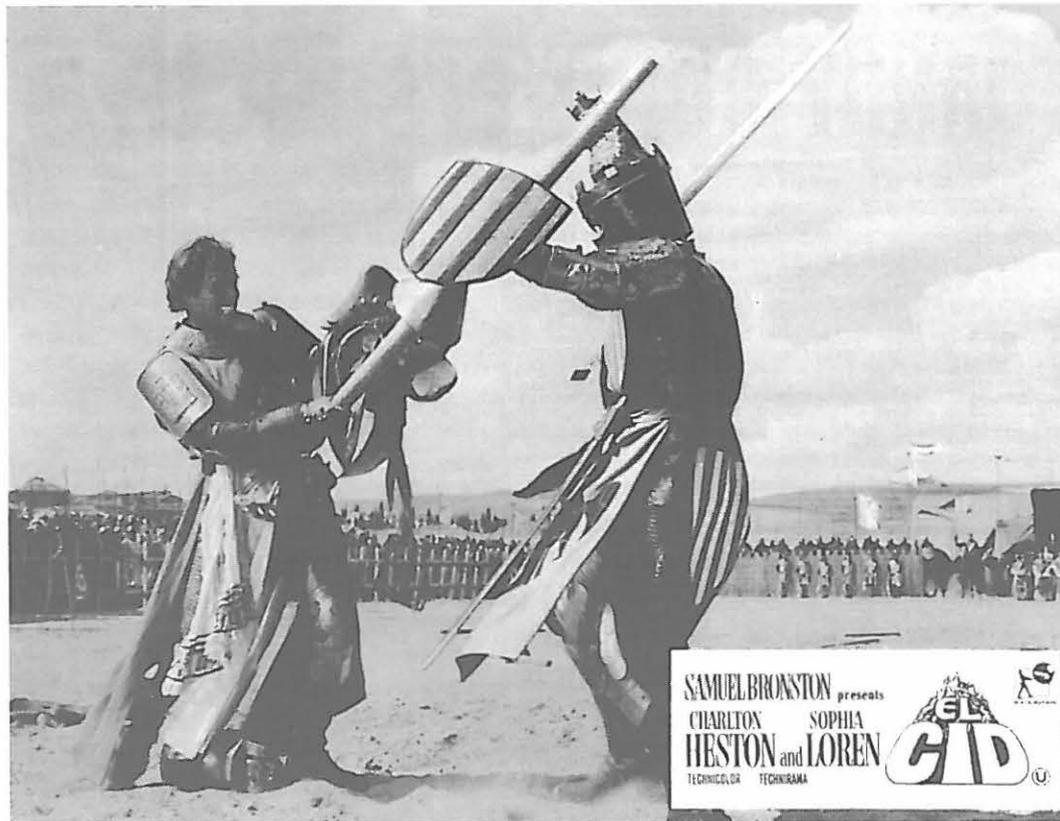
Pero, de manera sintomática, en LA CAIDA... aparecen con especial relieve una serie de aspectos novelados que re-

flejan la importancia que en este género están adquiriendo las interpretaciones de este tipo. La visión del duelo final entre ambos protagonistas en pleno Foro y rodeados de los escudos de la guardia imperial, junto a determinadas visiones del mundo bárbaro y oriental, podrían ser buenos ejemplos de esta inclinación hacia una historia en la que las aportaciones (e interpretaciones) ficcionales adquieren un relieve quizás desmesurado.

Ya hemos apuntado en otras ocasiones que en esta profundización en las claves épicas del género adquiere una especial importancia la utilización de determinado tipo de actores que se convierten en punto obligado de referencia para los espectadores. Mann deseó contar con Charlton Heston, con el que acababa de realizar EL CID y que tras sus interpretaciones en LOS DIEZ MANDAMIENTOS y BEN-HUR se había convertido en pieza clave del cine histórico-épico del momento; sin embargo, el actor no estaba dispuesto en ese momento en continuar su relación con el productor Samuel Bronston, aunque volvió a trabajar más tarde para él en 55 DIAS EN PEKIN, por lo que fue sustituido por Stephen Boyd.

Y aquí surge otro de los desajustes del film. Junto a actores que responden bien a las claves de sus personajes, como es el caso de Alec Gui-

Mann nos ofrece en sus películas un muestrario de protagonistas cargado de riqueza, en el que cada ser refleja vivencias y tensiones profundamente humanas



ness en el papel de Marco Aurelio o James Mason en el de Timónides, nos encontramos con dos protagonistas que demuestran a lo largo de la obra sus limitaciones interpretativas; es el caso del citado Stephen Boyd y de Christopher Plummer. Ambos se encontraban en aquellos años pasando por un momento de éxito, pero es indudable que colocados ante personajes cargados de fuerza, y que además eran los ejes sobre los que gravitaba gran parte de la acción, sus recursos interpretativos se presentaban como muy pequeños. Esto hace que algunas de las situaciones dramáticas del film se queden muy disminuídas de lo que podrían

Refiriéndonos a las claves propias de la filmografía de Mann creemos que hay que destacar de manera especial la importancia que adquiere el paisaje en determinados momentos de este film (y que ha sido resaltada por todos los críticos que se han acercado a él). Se ha subrayado la fuerza expositiva que tiene toda la primera parte de la obra, aquella que transcurre en el *limes* del Imperio, donde Marco Aurelio está intentando llevar adelante sus deseos de integración entre los pueblos.

La importancia del paisaje (la sierra del Guadarrama filmada con un sentido verdaderamente sorprendente) adquiere un esencial protagonismo al producirse la batalla en la que Livio y Cómodo buscan el contacto con los bárbaros; es importante tener en cuenta que son elementos fundamentales en esta secuencia su planificación global, el uso del tiempo para crear una tensión y la alternancia del montaje en algunos momentos, con todo lo cual no se nos presenta una mera batalla en abstracto sino una confrontación en "un aquí y un ahora" (el bosque) que adquiere fuerza indudable.

La singularidad de este momento del film queda más de manifiesto si lo comparamos con la batalla en la guerra de Oriente que se produce en la segunda parte de la película; la rigidez, falta de recursos internos, excesiva simplicidad hace que todo el conjunto nos de la impresión de algo rudimentario y sin fuerza.

Por último, el estudio de personajes que nos ofrece el director en LA CAIDA... se engloba bastante bien en lo que habían sido muchas de las líneas que había desarrollado anteriormente. Podríamos acusarle de un exceso de cerebralismo a la hora de plantear el papel que desempeña cada uno de los protagonistas en el conjunto de la crisis del Imperio, lo que trae como consecuencia negativa una cierta falta de credibilidad en algunos momentos (discusiones del Senado o parlamentos entre Livio y Lucilla), a lo que se une el esquematismo y la forma de integrar algunos personajes secundarios dentro de la totalidad de la acción, lo que redundaría en un demérito global.

Pero junto a ello es indudable que Mann ha querido construir una historia en la que el protagonismo está impulsado por una participación decisiva de Marco Aurelio, tanto en su vida real como con la repercusión después de su muerte. Y aquí se establece el nexo de unión con esos personajes duros, movidos por una idea decisiva pero a la vez cargados de contradicciones que habían sido el hilo conductor de obras fundamentales de su filmografía.

Todas estas reflexiones nos sirven para poner de manifiesto, una vez más, la importancia de una obra como LA CAIDA DEL IMPERIO ROMANO que con su peculiaridad histórica se integra plenamente en la producción de un hombre como Anthony Mann. ☉