



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.

124

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.