

Maciste encadenado al molino

era; Roma destruye a Cartago. Era lo lógico, allí y entonces; pero ese mismo sentido sigue rigiendo la reconstrucción histórica y el cine colonialista hasta hoy.

La producción debía ser digna del propósito y de la idea. Su fórmula audazísima era esta, que han adoptado íntegra los productores de las actuales películas megastéricas: «Ninguna película es cara si su valor es superior al costo.» Gastó fabulosas sumas en la época; casi un millón de liras, diez veces más que cualquier otro film. La preparación fue larga y precisa: investigaciones en archivos, museos, bibliotecas, reproducción exacta, una por una, de todo objeto que aparecía en el film... Pastreone visitó varias veces la exposición cartaginesa en el Louvre, de París. Se consiguió una verdadera reconstitución arqueológica, contra las gratuitas improvisaciones de casi todo el cine de la época. Constató a los actores con mucha anticipación para prepararlos en todos los órdenes; por ejemplo, Genelli cobró sueldo seis meses antes, para dejarse crecer la barba, necesaria en su papel de Arquímedes. Entrenó atletas profesionales, y buscó incansablemente el héroe necesario para el principal papel del esclavo fiel, hasta encontrarlo en un gigantescos cargador del puerto de Génova, Bartolomeo Pagnano, que D'Annunzio nombró Maciste, célebre desde entonces en el mundo entero, y cuyo nombre resucita, ahora films de aventuras. Los interiores se filmaron en Turín, y los exteriores en los lugares mismos de la

exterior. Me gustaría expresar otra sensualidad más profunda, más devorante, más terrible... El cantor de la libertad íntegra y sin fronteras es un hombre ordenado, estricto jefe de familia, y el hombre bronco, difícil y atrevido, es un vagante en su mundo interior de poeta, esperando de esto por su orden de cruídos angélicos, y sus ataques de vértigo. Buñuel, español, hombre en conflicto.

Conflicto fundamental, que es el de su obra. Todas las películas de Buñuel han sido de encargo, salvo las tres primeras, que hizo por su cuenta o por encargo, y las dos últimas, en que le dieron total libertad. Pero ha mantenido sus ideas y sus métodos y ha ido metiendo en el surrealismo todo lo que se le ha presentado: la comedia de Arlequines y las novelas de Brigitte, la farsa grotesca y el drama social, el melodrama popular y Robinson Crusoe... Buenas o malas, importantes o pasajeras, siempre son películas de Buñuel, inconfundibles, considerables. De esta manera, el surrealismo se ha ensuciado y renovado entre sus manos, porque es solo un procedimiento, su método de trabajo.

Pero con ello lo que traza es el realismo-idealismo, notadamente español. Como lo es también mejicano, aquí sobre el simbolismo indígena. Todas sus imágenes son de un realismo estriado, vibrante, fiero hasta lo horrible o repugnante, sin concesiones a ninguna fantasía; nada del universo imaginativo, fantasmagórico y mágico de Cocteau, por ejemplo. Con la toma de vistas y la cámara —todo lo que tiene lugar en el tiempo y espacio reales del cine—, Buñuel es el realista extenuado, sin concesiones a ningún idealismo. Pero con estas imágenes de un mundo real, Buñuel expresa, cuanta, pinta un universo ideal, interior, donde los hechos se encadenan y los hombres se comportan con el absurdo subconsciente y la libertad ilógica de los sueños, sueños de dormido o de despierto. Todo lo que se mueve en el tiempo y espacio cinematográficos. Emplea, pues, imágenes realistas para crear un mundo onírico, ambos en continua exaltación, en una atmósfera de violencia extrema. Este contraste, manifestación de su conflicto más profundo, es la manera de construir de Buñuel en todos los aspectos de sus películas. Para una escena tremebunda, risueña, hirtónica, emplea música clásica melódica. Junto a lo más horrendo, escatofrante o depreciable, coloca lo más puro, claro, limpio y candido. De ahí, el desconcierto constante de sus films, que no es bomeado ni efecista, como se le acusa, sino producto de una concepción de la existencia y manifestación sincera de una personalidad artística única.

De este contraste brota un estilo árido, desapaible, desahogado, muchas veces molesto; pero de una fuerza, penetración, exaltación formidables. Cuando atrapa al espectador, ya no se irá más de este torbellino creciente de imágenes

inconcebibles. Rechaza sistemáticamente toda composición plástica que pueda sugerir «el cuadro». Pero en «Nazarín», con los pocos personajes a través de campos desiertos y grupos, o en «El ángel exterminador», con el grupo numeroso encerrado en una sola habitación barroca, Buñuel muestra todo de lo que es capaz en orden a la composición visual. «En Buñuel nace una personalidad estética, a costa de no quererla, de ir directo a lo que ha visto y sentido, sin pretender embellecerlo. Y la materia, la presencia absoluta de la materia y su espacio, empieza a decir el mensaje único de su obra, dice ciertamente Francisco Aranda, máximo colaborador y biógrafo de Buñuel. De este contraste brota también ese humorismo escatofrante, grotesco, de asique de nervios, que es en Buñuel una necesidad inconsciente y una nueva manifestación de su actitud española ante todas las cosas.

Este conflicto continuo del mundo de Buñuel se muestra claro en sus dos temas secundarios predilectos: los obreros y los monstruos. El idealismo y el realismo clásicos del arte español, por lo tomados al revés en una inversión surrealista subversiva. Menos en «Nazarín», que es un personaje que él ama sobre todo. Este leit-motif ha ocasionado grandes polémicas sobre el contenido religioso de sus films, con los ecologistas consiguientes. Y Buñuel dice siempre, jugando su eterna contradicción fundamental, la consabida frase: «Yo soy ateo, gracias a Dios. Creo que es preciso buscar a Dios en el hombre. Es una aptitud muy sencilla.» Postreone meta idealista, metafísica, de este realista sin paliativos, que se expresa por el surrealismo. Aunque en este punto neurótico de su obra la última palabra quizá esté por decir.

La indagación de lo absoluto, tan líberica, en Buñuel se manifiesta centrada en un solo punto. A través de todas sus películas, tan diversas y de distinta estofa, Buñuel no tiene más que un mismo tema esencial, que genera los demás, tan varios y cumplidos. Todo lo que trata en sus films, es, en el fondo, accesorio: el amor, el erotismo, la violencia, el sadismo, sus clérigos, sus monstruos, sus aristócratas, sus porcíscos, sus seres demenciales, su becatario simbólico de sabor medieval, sus extraños e insondables asuntos, su mundo en caos y en delirio, todo... A Buñuel no le interesa más que una sola cosa, como valor fundamental y último, y esa es la que trata invariablemente: la condición humana. Todo lo que hace y dice y pasa en sus films solo tiene por objeto sondear ese abismo sin fondo y sin bordes que es el hombre. La revelación del hombre ante sí mismo, gran tema único de Buñuel. Por eso quiere para todo lo humano plena libertad sin condiciones, como panacea de la felicidad también absoluta. Descubrir al hombre y su secreto es llegar al fondo del misterio, que tanto le sugestionan. Y esa es para él la suprema maravilla, porseguida por el su-



VILLEGAS LOPEZ

realismo como su belloctio de oro. Como buen español, lo busca de la manera más realista, posible para alcanzar el más alto, puro y dichuroso idealismo, que es el mundo que lleva dentro. Bahuel, el gran creador cinematográfico de la profunda España contrahistoria.

PELICULAS

Como ayudante de dirección: «Mauprat», 1936; «La sibona des Tropiques», 1937; «El hundimiento de la casa Usher» (La obitua de la Maison Usher), 1938. Como director: «Un perro andaluz» (Un chien andalou), 1929; «La edad de oro» (L'Age d'or), 1930, todas en Francia; «Tierra sin pan» y «Las Hurdas», 1932, en España. Como productor ejecutivo: «Don Quixote el amargado», «La hija de Juan Simón», 1933; «¿Quién me quiere a mí?», «Compañía, ¡alelujá!», 1936, todas en España. Como director: «Gran Cañón» y «En el Viento Tántrico», 1947; «El gran calavera», 1949; «Los olvidados», 1950; «La hija del engañado» o «Don Quixote el amargado», «Susana», 1951; «Sibida al cielo», «El bruto», «Eli», 1952; «Robbedón Crusón», «Cinco horas de tortura», 1953; «La línea roja», «Cinco horas de tortura», 1953; «La vida criminal de Archibaldo de la Cruz», 1955, todas en México; «Cala supple Jaures», 1956, en Francia; «La muerte en este Jardín» (La mort en ce jardin), 1956, en México y Francia; «Naufragio», 1958; «La fiebre sobre El Paso», 1959; «La muchacha» (The young one), 1960, todas en México; «Viridiana», 1961, en España; «El Angel exterminador», 1962, en México.

CABIRIA

Prod.: Italiana, Italo-Film, 1933-34. Arg.: Gabriel D'Annunzio. Dir.: Giovanni Pastrore (Piero Fosco). Int.: Italia Altamonte Manodoli (Sofroniska), Lydia Quaranta (Cabiria), Umberto Mozzato (Pulvito Axtla), Bartolomeo Pagano (Mastri), Enrico Gemelli (Arquimedes) y Raffaele di Napoli, Ignazio Lupi, Casiano, Minelli y Vitelliano. Fot.: Segundo Chomón. Acompañamiento musical: Ildebrando Pizzetti y maestro Mraz.

«Cabiria» es el film de la parodia. Película grandiosa, pero no una gran película; no es la obra maestra que en su tiempo se creyó, pero es un film clave en la historia del cine. Película generadora, fecundísima a lo largo de los años, pero dará lugar a un género cinematográfico estable y sin sentido. Plena de antipatías, su huella no se borra nunca, pero señala una ruta falsa y aislada a todo un género cinematográfico. Película olvidada, sin vigencia hoy, es el eterno y continuo antecedente de la repelida «re-

CABIRIA

construcción histórica», tentación irresistible de todo cine nacional, que quiere nacer, imponerse y definirse. Película que responde a unas circunstancias y un medio concretísimos, consecuencia de su momento, hace casi cincuenta años, resulta el planteamiento y modo de los estilos históricos que llenan el cine actual de la gran parálisis; con los mismos meritos, defectos y caracteres entonces que hoy. Y con el mismo fenomenal éxito económico, también entonces como hoy.

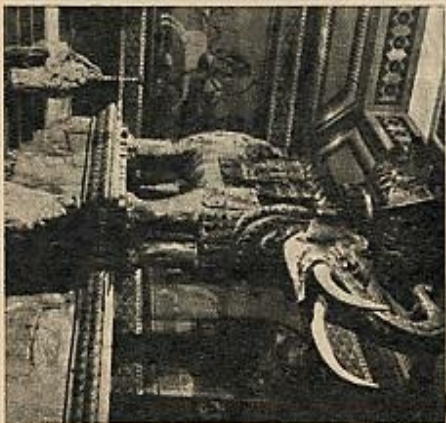
La parodia juega ya en su origen, «Cabiria» es un film d'annunziano. D'Annunzio, que firma el argumento, apenas interviene en el film; pero Pastrore, verdadero autor de la obra, está pleno de d'annunzianismo, como toda Italia y gran parte del mundo de aquella época. Desde hacía veinte años, D'Annunzio había ido dominando Italia con sus poemas, sus novelas y su teatro. Pero sobre todo, con su figura y su vida, que era su mejor obra de arte. Su literatura llevaba la belleza como bandera de combate, pero la belleza como tortura, grandilocuencia, desafío, coquetismo, simbolismo... Sus grandes ciclos literarios, a

VILLEGAS LOPEZ

la manera de Zola, se titulaban la rosa, el lirio y la granada, para representar lo sensual, lo sentimental y lo intelectual. Con esa vida había hecho una recamada aventura de gloria, amor, fortuna, despliegue y oropel principesco, «la fortuna de Italia está unida a la suerte de la belleza», era su proclama. Después será su hermana política y bellina: el manifiesto del arte de Quarto le hace el hombre más popular de Italia, con su in-fuajo para la entrada del país en la guerra en 1915; su servicio en todas las armas, sucesivamente; la pérdida de un ojo, que le convierte en glorioso mutilado; la toma de Fiume por su cuenta y su resistencia allí, como un príncipe que proclama leyes a la vez socialistas y medievales; su flamante título de príncipe de Montecao; su amistad con Mussolini, del que es el precursor... Todo ello es posterior a 1913, pero ya en esta fecha D'Annunzio era lo que era: el arquitecto de todo un entusiasmo italiano, cuya realización preciosa será el fascismo, que se hace historia de Italia durante veintitrés años. A los dos de su poder, Mussolini reconquistó Fiume, tras los pasos de D'Annunzio.

Sobre este trampolín d'annunziano, expresión genuina y auténtica de un momento italiano y mundial, se va a apoyar este film, con todo lo que significa y todo lo que traerá tras de sí, como género cinematográfico. Pastrore, hombre enfático, activista, múltiple, culto, solitario, conserente y artista, todo, como pretendió lo que D'Annunzio significó y lo puso a su servicio. El poeta descendía el cine, como casi todos los intelectuales de su tiempo, pero Pastrore le ofreció cincuenta mil liras, por su nombre sobre todo; lo que costaba un film corriente en aquella época. D'Annunzio cobraba habitualmente diez mil liras por los derechos de sus obras que se llevaban al cine; unas doce, antes y después de «Cabiria». D'Annunzio aceptó la oferta con una gran frase: «Mis lobroses son voraces y necesitan carne roja». Desdeñó por tal cantidad —carne para sus perros—, que era para refectorio; había tenido que huir de Italia, acusado por sus acreedores, que se apoderaron de su colección de cuadros. «Exiliado» por deudas en Francia, allí recibió a Pastrore y sus colaboradores, que le sometieron el argumento ya hecho y empezado a filmar. Pastrore le daba los rétrolos que debía llevar el film, el poema se mató en su habilitación y con una pluma de ave, tinta china y un papel especial, índico y blanqueado, los redactaba en su estilo altisonante; ciento veintinueve en total. Redactó también el prólogo para la propaganda, fuera de la película; dio nombres a los personajes y cambió el título del film. En vez del vulgar «El triunfo del amor» o el más original de «El romance de las llamas», adoptó el breve, audaz y simbólico de «Cabiria», como la protagonista; derivado de los cabires, gentes de la mito-

CABIRIA



Cabiria, primer film de gran espectáculo

logía antigua, pelágica, que representaban el poder igneo creador. Y, sobre todo, dio su consentimiento para figurar como único argumento, como el autor original del film. Con ello se lograban dos objetivos básicos: llegar a los gustos del gran público, tocado de d'annunzianismo, y dar a una película categoría artística, como obra del más grande poeta de su tiempo. Se lograron por completo, y la parodia de un film d'annunziano, sin D'Annunzio, dio todos sus frutos.

El autor del film es, por completo, el ree-lizador. Giovanni Pastrore de Aeli, que en el cine utiliza el pseudónimo de Piero Fosco, tiene entonces treinta años, y desde hace cinco está al frente de la productora Itala Film. Un joven que se enfrenta al cine con espíritu romancista, de múltiples aptitudes y actividades; productor, promotor, argumentalista, realizador, dibujante, figurista, decorador, diseñador de nuevos métodos cinematográficos, inventor de aparatos y técnicas, electricista. «Cabiria» es así el primer film de autor, de hombre que lo hace todo, como hoy se propugna en las más avanzadas promotorías cinematográficas. Situado en aquella Italia, que la facultada de D'Annunzio sujeta imperial, en aquel espíritu nacional que abrió un paso a Mussolini, Pastrore soñaba con crear un cine nacional italiano, situar a Italia en el nuevo mapa del mundo que el cine estaba levantando. Como después se haría siempre, la historia fue su fuente inagotable. Italia tenía como suya la historia de Occidente por excelencia; el Imperio romano. Y en ella la gran historia y aventura que lo



Bartolomeo Pagano (Mastri), en «Cabiria»