



El uso del primer plano en *El Cid*: estrategia retórica en el filme de Anthony Mann

Dietris Aguilar
Universidad Nacional de Lomas de Zamora
Universidad Austral

Resumen

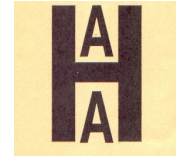
Todo director cinematográfico construye su estética a partir de la(s) temática(s) que aborda y de toda una serie de recursos (económicos, artísticos, entre otros) que posee en el momento en que se lleva a cabo una filmación. Anthony Mann no escapa a esta regla. En 1961, filma en España *El Cid*, basada en la leyenda de Rodrigo Díaz de Vivar, célebre personaje histórico-literario. En ese entonces, este director cuenta con la posibilidad de incluir en los roles principales a figuras consagradas de la meca del cine: Hollywood. El papel del héroe cristiano español es interpretado por Charlton Heston y el de su esposa, Jimena, por Sofia Loren. Es probable que Anthony Mann haya utilizado determinados recursos cinematográficos en el afán de destacar/aprovechar la presencia estelar de dichas figuras. Este trabajo intentará analizar el uso del primer plano en el discurso de este filme y se tratará de explicar la construcción de la estética de este director considerando, además, la expectativa del público de la época en que se produjo la realización de dicha película.

Palabras clave: *El Cid* – cine – primer plano – Anthony Mann

En el año 1961, el cineasta Anthony Mann emprende la realización de un filme épico medieval fuera de los estudios estadounidenses: comienza a rodar *El Cid* en tierras españolas. Para los papeles protagónicos cuenta con dos figuras de trascendencia internacional: el ganador del Oscar de la Academia, Charlton Heston, encarnará al legendario Rodrigo Díaz de Vivar y el papel de Jimena lo interpretará Sofia Loren.

Cuando se tiene la oportunidad de audiovisionar esta extensa película (tiene ciento setenta y dos minutos de duración), se puede observar el uso reiterado del primer plano que Mann realiza. A partir de este dato podemos preguntarnos si, efectivamente, el director mencionado utiliza este tipo de plano como un recurso estratégico que responde a la concepción estética de su obra o sólo es un medio para obtener mayores réditos comerciales a raíz de la contratación de los mencionados actores. Para responder a estas cuestiones debemos considerar una serie de detalles vinculados al aspecto fílmico de esta superproducción y otros datos que se refieren al aspecto extra-fílmico, es decir, a todo aquello que rodea la realización de la película en sí.

1.1. La puesta en cuadro



Si bien Anthony Mann utiliza varios tipos de planos, diferente angulación y movimiento de cámara a lo largo del filme, nos detendremos especialmente en el uso del primer plano¹ que este director realiza. Recordemos que este tipo de plano permite un acercamiento entre los narratarios (los espectadores) y los personajes con la finalidad de mostrar algún detalle de la expresión gestual. Del mismo modo que los cineastas ingleses de la "Escuela de Brighton" – y, en particular, George Albert Smith (Fernández Díez y Martínez Abadía 1999: 47-48)–, Mann recurre al intercalado de primeros planos en muchas escenas para ampliar algún gesto que se puede escapar al ojo del espectador. Es más, apela a este recurso a la manera de David W. Griffith, quien fue el primero que "se preocupó de resaltar la expresión de los personajes en sucesivos acercamientos a la cámara" (Fernández Díez y Martínez Abadía 1999: 47-48). No olvidemos que, previamente a esta realización, Anthony Mann filmó varios *westerns* memorables (cuyos protagonistas también eran actores consagrados), donde asimismo hacía uso de este recurso², además –obviamente– del plano americano³. Además, debemos acotar que las variantes del primer plano, que también este director utiliza con el mismo fin, son: el primerísimo primer plano⁴ y el plano medio corto⁵. Ya sea para presentarlos físicamente como para mostrar su evolución desde el punto de vista "interno" (emociones), todos los personajes, incluso los secundarios, son tomados con un primer plano o plano medio corto.

En este caso, tomaremos a los personajes principales y veremos la cantidad de veces que aparece cada uno en los planos mencionados:

| Personaje | Primer plano | Primerísimo p. plano | Plano medio corto |
|-------------|--------------|----------------------|-------------------|
| Rodrigo/Cid | 56 | 8 | 102 |
| Jimena | 71 | 10 | 65 |

Ahora bien, en primer lugar, nadie podrá cuestionar todos los planos y cantidades de veces en que se toma a Charlton Heston en su papel de Rodrigo Díaz (el Cid), porque es el protagonista. Estos planos propician la descripción de todas las actitudes y pasiones de un joven (y luego adulto) en su status heroico, valor, cólera, orgullo y dolor, así como aquellos sentimientos que lo muestran en su condición de hombre, enamoramiento, desafío, tristeza, entre otros.

En cuanto a la co-protagonista, es necesario detenernos a considerar algunas cuestiones. En primer término, si nos atenemos a las versiones literarias del Cid (pensamos en el *Poema de Mio Cid* y las *Mocedades de Rodrigo*) quizás llamen la atención los innumerables primeros planos que se le otorgan al personaje femenino en este filme: Jimena, en proporción, aparece casi tantas veces como Rodrigo, cuyas hazañas alternan con los encuentros y desencuentros amorosos con la hija del Conde de Gormaz.

Quizás podamos preguntarnos: ¿por qué Jimena obtiene protagonismo?, ¿para qué? En el caso puntual de la co-protagonista, el director también busca hacer un retrato minucioso de la joven y pone en igualdad de condiciones en el discurso las proezas del Cid

¹ Primer plano: abarca la figura humana desde los hombros hasta la cabeza.

² Antes de *El Cid* filmó: *Horizontes lejanos* (1952), *Colorado Jim* (1953), *Tierras lejanas* (1954) y *El hombre de Laramie* (1955) con James Stewart como figura principal; y *El hombre del Oeste* (1958) con Gary Cooper en el rol protagónico, entre otros.

³ Plano americano: se toma la figura desde las rodillas hasta la cabeza.

⁴ Primerísimo primer plano: abarca el rostro completo.

⁵ Plano medio corto: toma la figura humana desde el pecho hasta la cabeza.



con las expresiones de los sentimientos de la muchacha, es decir, mientras "Rodrigo hace, Jimena siente". Además, la historia⁶ (o guión cinematográfico) fue elaborada de tal forma que, en varias oportunidades, Jimena es el principal referente para la solución de un conflicto, a saber:

- Cuando ella está en el convento y Urraca le solicita que interceda ante Rodrigo y que lo convenza de que no debe forzar a Alfonso a jurar ante todos (el día de su coronación en Santa Gadea) que él no conspiró contra su hermano.
- Otro episodio es cuando Alfonso y sus tropas diezmadas llegan al convento para pedirle a Jimena que incite a su esposo a colaborar con él, para que envíe sus huestes a Sagrajas.

Esta versión de los hechos propicia un protagonismo que Jimena en la literatura (*Poema de Mio Cid*, por ejemplo) no posee. Volviendo al estudio de la puesta en cuadro, analicemos algunos planos en los que aparecen ambos protagonistas:

- La escena transcurre en una de las salas del castillo del rey Fernando, mientras éste decide si Rodrigo es culpable o no de traición (acusación formulada por García Ordóñez). En la pantalla se ve el cruce de miradas entre ambos personajes protagónicos y la luz (que proviene de un círculo situado en el techo de la sala) da de lleno en los rostros de los enamorados; primeros planos se alternan hasta el abrazo en el que aparecen Rodrigo y Jimena en el mismo encuadre.
- Otra secuencia presenta el duelo entre Rodrigo y el campeón del rey Ramiro I por la posesión del reino de Calahorra. Antes de que comience el encuentro, Jimena se muestra silenciosa y distante. De acuerdo con los distintos momentos del combate la joven gesticula y demuestra su sufrimiento ante los golpes que recibe Rodrigo. Los otros personajes de la corte del rey Fernando expresan también desazón al principio y alegría, después, al ver que el héroe cidiano vence a su contrincante.
- Los primeros planos del momento en que se casan, exponen a un Rodrigo con gesto adusto que espera la respuesta de una novia que sigue silente, aunque acepta ser su esposa.

1.2. Tras bambalinas

Nos preguntábamos, al inicio de esta ponencia, si las demandas extra-estéticas tenían incidencia en la preparación y rodaje de este filme.

Si tomamos el punto de vista comercial, debemos aclarar que ésta es la primera película que nuestro director realiza bajo el título de "superproducción". Esto implica una apuesta económica importante: *Bronston Producciones* invierte más de seis millones de dólares y, por lo tanto, se espera una respuesta sustanciosa en las taquillas. Por ello se contratan a actores de fama mundial. Como dijimos, para el papel del Cid fue elegido Charlton Heston, quien había ganado un Oscar en la categoría "Mejor actor protagónico" en el año 1960 por su actuación en *Ben-Hur* (1959) del director William Wyler.

Con respecto al concepto "interpretación", como expresan Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía (1999: 167) en cuanto a la elección de un actor para interpretar un papel:

⁶ Seguimos aquí los conceptos de "discurso" e "historia" formulados por Émile Benveniste.



El actor ha interpretado el imaginario colectivo, según los estilos y las épocas, y según la funcionalidad buscada por el director. La interpretación ha ofrecido diferentes tendencias a lo largo de la historia del cine. Desde sus principios se utilizó su potencial identificador, creando personajes que arrastraban al público.

Charlton Heston había interpretado, antes de este filme, el papel de Moisés en *Los diez mandamientos* (1956) de Cecil B. DeMille y a Ben-Hur en la película homónima (1959). Ningún español podía discutir que su héroe nacional no estaba bien representado por un actor de talento –por entonces– indiscutido o, al menos, de fama bien avenida. No obstante, el papel femenino estuvo vacante hasta la contratación de Sofia Loren. Entre las posibles candidatas estuvo la propia esposa del director. Debemos acotar que, a fines de la década del '50, Anthony Mann contrae enlace con Sara Montiel, actriz y cantante española. La joven esposa desea obtener el papel de Jimena, sin embargo, el director y el productor se inclinan por una ascendente y talentosa actriz italiana que ese mismo año iba a ganar un Oscar de la Academia, al igual que un premio en el Festival de Cannes por su labor protagónica⁷ en *Dos mujeres* (1960) de Vittorio De Sica. La elección de Sofia Loren se debió, además, a que Mann ya la había dirigido en el filme *Orquídea negra* (1959), papel por el cual obtuvo un premio en el Festival de Venecia. Samuel Bronston, productor del filme, quería figuras "taquilleras" y el "olfato" del director⁸ se inclinó por esta joven actriz que ya empezaba a ser aclamada por el público. Dice Antonio Weinrichter (2003: 61) en "Charlton Heston, de Hollywood al Manzanares a lomos de Babiaca" escrita para el suplemento "Cultura" del diario *ABC* de Madrid: "Se pensó darle el papel de Jimena a Sara Montiel, a la sazón esposa de Mann, pero al final se decantaron por Sofia Loren, que había dejado atrás su primera imagen de «napolitana» (en realidad era romana) para convertirse en un símbolo sexual a nivel internacional".

Con estas figuras de atracción y prestigio internacionales (quizás sea por ello que sólo los papeles secundarios y las labores técnicas fueron para los artistas españoles), el director y su productor trabajaron para concretar el sueño de crear lejos de Hollywood una nueva plaza para la filmación de "películas colosales" porque los costos eran bajos y la ganancia podría ser millonaria. Citamos nuevamente a Antonio Weinrichter (2003: 61) que detalla:

En 1960, un proyecto como el de narrar la biografía, o la leyenda, de Rodrigo Díaz de Vivar no podía sino contar con el beneplácito del régimen, dada la documentada tendencia de Franco a proyectarse en la figura del Cid como salvador de España. Existía de hecho un proyecto anterior de hacer un Cid a cargo del productor Cesáreo González. Bronston planificó la operación a su manera: se hizo con los derechos de la historia, desechó el guión de Vicente Escrivá y le encargó uno nuevo a Philip Yordan (autor del mítico western «Johnny Guitar»); se aseguró la presencia en el papel estelar

⁷ También ganó por ese papel el premio a la mejor actuación en el Festival de Berlín.

⁸ Recordemos el caso de Luchino Visconti que para interpretar el rol de *uomo qualunque* (hombre común) elige a Marcello Mastroianni para el filme *El extranjero* (1957). Muchos críticos pregonaron el error en la elección de una figura tan conocida para el papel de Mersault; no obstante, Visconti acertó en dicha designación y la actuación de Mastroianni fue todo un éxito. Cfr. "Los componentes en la puesta en escena" (Carmona 2005: 133-135).



de Charlton Heston [...]; buscó la legitimación histórica del proyecto haciendo que tanto Heston como Miklós Rozsa, el músico que se iba a encargar de la banda sonora, se entrevistaran con el eminente historiador Ramón Menéndez Pidal, que dio su visto bueno a la película.

Con la libertad que permite el pasaje de una historia de un lenguaje a otro (en este caso, de la literatura al cine), Anthony Mann dirige una película que, como señala una crónica española de la época, es "más una exaltación poética que escrupuloso trabajo de investigación de historiadores" (Donald, 1961: 79) a causa de una serie de anacronismos inadmisibles para muchos estudiosos y

patriotas de oficio que protestaron de la apropiación americana de un tema nacional, hasta que el propio Menéndez Pidal sentenció, como cuenta García Dueñas en su biografía de Bronston, que en todo caso "la película hacía con la Historia lo mismo que había hecho el anónimo con el cantar de Mio Cid". (Weinrichter 2003: 61)

2. Palabras finales

Tal vez los interrogantes que dieron lugar a este trabajo y su conclusión tengan una respuesta inequívoca para aquel sector del público coetáneo a la realización del filme; no obstante, para las jóvenes generaciones (que quieran volver su mirada para analizar una producción fílmica de estas características) no es tan obvia: el público de siglo XXI debe reconstruir el contexto en que se llevó a cabo esta producción para decodificar sus sentidos.

Anthony Mann posee en su historial la realización del cine negro y del *western* y los abandona para abocarse a otro género nunca antes transitado por él: las películas épicas. En este filme el director pone en juego todos sus saberes de cineasta consagrado, usa todos los recursos que conoce para el logro de su objetivo: una buena historia para crear una buena película y, por qué no, con una ganancia considerable. La historia del Cid y el proyecto de *Bronston Producciones* se lo permiten. El primer plano (con sus variantes de primerísimo primer plano y plano medio corto) son, en su conjunto, un recurso estratégico que responde a sus fines estéticos y comerciales: es la mixtura exacta de arte y taquilla. El papel de Rodrigo Díaz de Vivar es el de héroe con altos valores morales y éticos, y eso se muestra en cada plano con un actor que ya representó a personajes célebres que lo consagraron como artista. Sin duda, la belleza y el talento de Sofia Loren justificaron ese protagonismo inusitado de Jimena. De ahí, la importancia que adquiere toda la línea argumental que apunta a la historia de amor de los protagonistas.

Como nos informa una noticia periodística de que data del jueves 21 de febrero de 1963 del diario *ABC* de Madrid:

"El Cid" ha figurado hasta ahora en el programa de 4.000 (*sic*) salas de cuarenta países diferentes, obteniendo unos ingresos de más de treinta millones de dólares (unos 1.800 [*sic*] millones de pesetas). Se asegura que "El Cid" es la película que más ingresos ha producido en la historia del cine y se calcula que unos treinta millones de personas han asistido a su producción. (*ABC* 1963: 65)



Si consideramos todos estos factores, más la anuencia de don Ramón Menéndez Pidal y la respuesta positiva del público mundial, *El Cid* (¿o el filme debería llamarse *Rodrigo y Jimena*?) es un ejemplo en el que en el séptimo arte convive equilibradamente una ideología estética con los intereses monetarios.

Bibliografía

- ABC (1961). "Informaciones cinematográficas", 29 dic.: 51.
- ABC (1963). "Los ingresos de la película «El Cid»", "Informaciones teatrales y cinematográficas", 21 feb.: 65.
- Aumont, J., Bergala, A. y otros (1989). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz.
- Carmona, R. (2005). *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- Castro, A. (1960). *Poesía y realidad en el Poema del Cid*, Madrid, Taurus.
- Donald (1961). "Informaciones teatrales y cinematográficas". ABC, 28 dic.: 79.
- Fernández Díez, F. y Martínez Abadía, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós, Col. Papeles de Comunicación.
- Funes, L. (ed.) (2007). *Poema de Mio Cid*, Buenos Aires, Colihue.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine.
- Juaristi, J. (2007). "El Cid cabalga". ABC Sevilla, 6 de jul.: Opinión-3.
- Lacarra, M. E. (1988). "La mujer ejemplar en tres textos épicos españoles". *Cuadernos de Investigación Filológicas*, vol. 14.
- Lafitte-Houssat, J. (1963). "Condición de la mujer en la Edad Media". *Trovadores y cortes de amor*, Buenos Aires, Eudeba.
- Michael, I. (ed.) (1981). *Poema de Mio Cid*, Madrid, Castalia.
- Monerris, A. (1961). "El Cid «conquista» Valencia". ABC Sevilla, 25 mar.: 17-19.
- Rodríguez, H. (2008). "Bienvenido, Mister Bronston". ABC, 29 mar.: SC-50-51.
- Sánchez Albornoz, C. (1980). "Literatura y sociedad en la Castilla medieval (*Cantar del Cid*, Berceo, *Libro del Buen Amor*). Rico, F. (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona, Crítica.
- Spitzer, L. (1980). "Historia y poesía en *El Cantar del Cid*". Rico, F. (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Vol. I. Barcelona, Crítica.
- Torres-Dulce, E. (2006). "El hombre del Oeste". ABC, 24 jun.: SC-42-43.
- Victorio, J. (ed.) (1982). *Mocedades de Rodrigo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Weinrichter, A. (2003). "Charlton Heston, de Hollywood al Manzanares a lomos de Babieca". ABC, 6 dic.: Cultura-61.