

# Las relaciones de Papini con el cine\*

Vittorio Franchini

Traducción de Josefina Martínez Alinari

UN DÍA LE PIDIERON A PAPINI que escribiese un artículo para insertar en una publicación ítalo-estadunidense a favor de una proyectada iniciativa para hacer de Florencia un gran centro cinematográfico. Según se decía, la industria cinematográfica de ultramar, en grave crisis por los altos costos de producción, pensaba abandonar sus instalaciones para establecerse en Italia, pero en esto había mucha exageración porque un éxodo masivo de la tierra del dólar a nuestra península no tuvo lugar jamás.

Florencia, por su posición geográfica central, por el desarrollo del artesanado artístico –apoyo necesario de tal industria–, por las bellezas naturales y la gran riqueza de las villas históricas, de los palacios y monumentos, habría proporcionado –según se afirmaba– “interiores” y “exteriores” magníficos y adecuados y, debido a todo ello, podría proporcionar un notable incremento a la vida del cine.

Pero Papini no aceptó la invitación. Respondió que sería una torpeza hacer de Florencia, capital del espíritu, una sucursal de Hollywood. Por el contrario, estaría dispuesto a escribir un manifiesto para alejar el peligro que la amenazaba.

A pesar de esta posición clara y neta, no debe creerse que Papini tenía antipatía y aversión preconcebida al cinematógrafo, sino todo lo contrario. Sus relaciones con el arte de la pantalla se remontaban a una fecha lejana y nos ofrecen aspectos curiosos e interesantes. El cine fue para Papini una especie de esfinge no deseada ni cortejada, pero que lo sedujo de mil modos sin dejarse conquistar jamás. Escribió, en efecto, muchos argumentos por encargo, recibió el pago por sus derechos, pero jamás vio realizado un filme suyo.

Tenía poco más de veinte años cuando se anunció al mundo la mayor conquista del siglo: el advenimiento del

cine. Papini recordaba muy bien el primer cine de Florencia: una sala triste de la Plaza Manin, donde la gente se amontonaba ante una tela blanca, en la cual las imágenes saltarinas hacían doler los ojos, cosa que a Papini, ya débil de la vista, le molestaba mucho. Un piano desafinado acompañaba las breves series interrumpidas por el continuo reaparecer de la luz al romperse las películas.

Recordaba también otro cine mejor, el Excelsior, de la Vía Cerretani. Allí fue una noche con Prezzolini y Giosuè Boris para ver un filme anunciado con gran publicidad. Se trataba de una horripilante versión de la *Divina comedia* con diablos de cartón y un Dante Alighieri tan delgado y grotesco que dejó a los espectadores confusos y mortificados. Papini quedó escandalizado, pero vio en el arte naciente la posibilidad de un gran desarrollo y esperó que se convirtiese en un potente medio de educación social, aunque no lo haya sido nunca.

Era 1904 y bastó medio siglo de vida para perfeccionarlo, darle sonido, voz, color y relieve, es decir, el equivalente y la superación de la misma realidad.

Hoy el cine constituye la mayor atracción de la gente, pero ha decepcionado todas las expectativas desde el punto de vista educativo. Papini se dolía mucho de esto y lamentaba que no se hubiera puesto el remedio necesario al mal.

En 1910 en *La Stampa* de Turín apareció un artículo de Papini, “La filosofía del cinematógrafo”, en el cual ponía en guardia a los lectores contra los peligros y las desviaciones de una forma de arte que al nacer aparecía ya manchada y comprometida por demasiada licenciosidad, y en 1930 *L'Osservatore Romano della Domenica* publicó una entrevista con Papini en la cual aparecían denuncias y alarmas por la

ausencia de una finalidad educativa en el cine. Era el tiempo en que el cine “mudo” cedía el puesto al “hablado”. La eficacia del idioma habría acentuado y decidido la orientación definitiva de lo que hoy se llama el séptimo arte. Pero ya se había tomado irremediabilmente un camino.

Papini trabajó para el cine en varias ocasiones, nunca a propósito, sino dejándose llevar por la corriente, por la moda literaria, forzado y solicitado por los productores, actores y directores de escena, deseosos de tener un argumento de Papini, escrito expresamente, o sacado de sus libros. Papini escribió muchos argumentos, pero por una increíble mala suerte no vio realizado ninguno de ellos. Aunque, en el fondo, no le importaba.

Comenzó en 1917 con un tema paradójico, fantástico, *El hipócrita santificado*, de fondo eminentemente moral. Era un tema sutil, íntimo, que habría encantado a un director no superficial: un malvado se enamora de una muchacha, pero ella no lo ama porque su rostro horrible es el espejo fiel de un alma igualmente horrible y perversa. Para lograr el amor de la muchacha fabrica una máscara de bondad y se la pone. Entonces se presenta a la muchacha que corresponde plenamente a su amor. Pero realiza un esfuerzo increíble. ¿Cómo va a soportar durante largo tiempo aquel peso que le martiriza la carne y le quita la respiración? Sin embargo, si quiere a la muchacha tiene que soportar el suplicio voluntario. Ése es el alto precio de su amor. Pero no puede soportarlo más y finalmente se quita la máscara. Piensa con horror en su cara mientras aparta los ojos del espejo, ¡pero qué sorpresa le aguarda! Es hermoso, hermoso como no habría imaginado nunca. ¿Qué le sucedió? Su rostro quedó plasmado en la máscara de la bondad e incluso su alma se había hecho buena.

Desde entonces, es decir, desde 1917, entre sus manuscritos, en su trabajo, de vez en cuando, como huésped indeseable, figuraba el guión pedido por tal actor o por aquel otro director. Lo extraño era que mientras Papini estipulaba contratos regulares y percibía sus derechos, jamás logró que se proyectara un filme suyo, y ningún espectador vio nunca en la pantalla el nombre de Giovanni Papini. Además, no se preocupaba de conocer la desdichada suerte de sus guiones porque sabía que el mundo del cine es un complicado e impenetrable mundo de negocios; un mundo de oscuros intereses,



un caos de sociedades que nacen y desaparecen, de grupos financieros que rivalizan, una danza infernal de autores, “guionistas” y estrellas que aparecen y mueren con o sin gloria, y nadie puede penetrar en aquel templo mamónico del dinero y de la vanidad, ni de controlar esta industria mastodóntica de la era moderna, siempre amenazada por la crisis.

En realidad, los libros de Papini atraían como imanes a actores y directores. En 1924 el célebre Charlie Chaplin, después de haber leído la *Historia de Cristo* en la edición estadounidense, quedó subyugado y pronto reveló el propósito de interpretar el personaje de Cristo. En efecto, una sociedad estadounidense, la National Picture Company, compró los derechos y, desde aquel momento, Papini percibió las utilidades pero probablemente Charlot pensó que Cristo no estaba a la altura de él, porque, después de las primeras tentativas, no se volvió a hablar de este Cristo “charlotiano”.

En 1935 Minerva Films, por medio del director francés Julien Duvivier, entró en tratos con Papini para otros temas religiosos: *Santa Catalina de Siena* y también esta vez quedó estipulado el contrato regular. Pero el comienzo del trabajo era apremiante por la dificultad para elegir a los actores. En especial Julien Duvivier no lograba hallar una actriz digna de representar un papel tan importante. Papini estuvo examinando numerosas fotografías de actrices más o menos

en boga, pero todas ellas le parecían figuras de papel y no de santas. Al final eligió a una bella estadounidense, Susan Hayward, de rostro voluntarioso y dulce al mismo tiempo, como convenía a una mujer excepcional que imponía su voluntad a príncipes, papas y emperadores, zanjaba contiendas, aliviaba los dolores y curaba a los enfermos. El trabajo estaba listo en los estudios, pero en el momento de rodar todo se estropeó.

Tres años después, en 1938, Lux Film compró de nuevo los derechos. La nueva labor pasó a manos del director Gabriel Pascal, esta vez muy decidido a llevar dignamente la empresa a buen puerto. Pensaba en la colaboración de la célebre Greta Garbo, o de cualquier otra estrella de primera magnitud, pero entre tanto llegó 1939: los asuntos del mundo se pusieron mal. El horizonte europeo se oscureció y en septiembre estalló la guerra con la seguridad de que Italia sería arrastrada a ella. De todos modos Gabriel Pascal se prometió realizar el filme cuando hubiera acabado la guerra, pero todos los proyectos quedaron en humo y nadie vio jamás a la hija del tintorero Benincasa en la pantalla, de acuerdo con el argumento de Papini.

Esa misma suerte tuvo en 1947 un relato adaptado al cine, “El día restituído”, cuyos derechos fueron cedidos a Artistas Asociados de Los Ángeles, y luego comprados por Gabriel Pascal.

En 1948 —siempre por cuenta de Gabriel Pascal— el maestro se dedicó a la elaboración de un tema novísimo y original, *La ciudad de los niños*, en el cual se ponía en práctica la finalidad educativa del autogobierno. Se inspiró en una visita hecha a la Escuela-Ciudad Pestalozzi que hay en Florencia, en la Vía Malcontenti. Se habría desarrollado en Civitavecchia, pero incluso esta tentativa tampoco tuvo éxito. La mala suerte continuaba, como es evidente, con increíble obstinación.

Al año siguiente, 1950, tocó turno al director Genina, también con un tema religioso: san Francisco de Asís, siempre por cuenta de una casa productora estadounidense. Pero querían que Papini hiciera un san Francisco *ad usum Delphini*, según el gusto y las exigencias de los productores de ultramar, realzando o inventando aspectos de la vida libertina del hijo de Pedro Bernardone y descuidando el resto. Como es sabido, a los estadounidenses les gusta alterar la historia. Pero Papini era un escritor escrupuloso y jamás tuvo la tentación de falsear

o alterar los hechos históricos con fines especulativos, aun cuando se presentasen ocasiones favorables. No podía aceptar escribir un argumento que no correspondiese a la realidad, y se cuidó muy bien de no seguir las instrucciones recibidas. Escribió, por el contrario, el guión de acuerdo con la pura y simple tradición hagiográfica, y cuando me entregó la carpeta de su obra, que era bellísima, me dijo:

—No es posible que cambie los particulares de san Francisco por dar gusto a los cineastas estadounidenses.

El guión fue retirado personalmente por el director Genina; el maestro recibió el precio convenido, pero no supo jamás la impresión del director ni de los productores. También el argumento de san Francisco quedó en letra muerta. Tal vez no gustó por estar demasiado de acuerdo con las tradiciones.

Todavía en 1950, vendió los derechos de *Testigos de la pasión* por tres años, con contrato renovable, a un grupo industrial llamado Sociedad de Delannoy y que estaba encabezada por los Caballeros del Santo Sepulcro, pero también este proyecto naufragó en las procelosas aguas del cine. La mala suerte continuaba implacable. En la primavera de 1953 volvió a la escena la *Historia de Cristo*. Beatriz Korda, esposa del famoso director estadounidense, fue a ver a Papini para adquirir los derechos, pero él le informó que de tales derechos, cedidos por la National Picture Company a otra sociedad, la Warner, no podía disponer. La señora Korda no se rindió; se dirigió a la Warner, recibió una negativa, tornó a la carga por los derechos del guión, pero Papini —no queriendo meterse en aventuras ni laberintos legales— se opuso aún. Amaba la tranquilidad, y el cine ya no le seducía.

No se explicaba, por otra parte, este encarnizamiento por la *Historia de Cristo* desde el momento en que el tema era libre y cualquiera podía tratar como mejor le pareciera el Nuevo Testamento y los evangelios, pero era evidente que a los directores les interesaban ciertas situaciones peculiares creadas por Papini, en especial los diálogos vivos y nuevos que no podían procurarse en ningún otro texto.

Como quiera que sea, después del curioso fracaso de tantos guiones y proyectos, este último episodio hizo que Papini cerrase para siempre el capítulo cinematográfico.♦

\*Tomado del libro de VITTORIO FRANCHINI, quien fue secretario del escritor: *Papini íntimo*, Buenos Aires, Nova, 1959, pp. 137-142.