

E L C I N E

Por J. M. GARCIA ASCOT

EL QUE DEBE MORIR

ESTUVIMOS a punto de tener un nuevo *Potemkin*, o quizá una nueva *Juana de Arco* como la de Dreyer. Todo estaba listo para ello: el tiempo, los medios, el tema, la falta de trabas comerciales de producción, la falta de imposición de estrellas taquilleras y sobre todo el talento y el colosal esfuerzo de Jules Dassin que por primera vez podía en esta película dirigir una obra escogida por él y adaptada por un íntimo colaborador, prepararla durante tres años y realizarla a su gusto. Sí, todos los elementos estaban unidos para que *El que debe morir* llegara a ser una de las películas verdaderamente grandes de todos los tiempos. Y sin embargo no lo es. Es una magnífica película, pero no es lo que hubiera debido ser.

Quizás la libertad fue demasiado grande para el director y, pudiendo escoger todos los caminos, no supo decidirse por ninguno decisivo. Había que darle a la obra un estilo cinematográfico único (lo cual no quiere decir estrecho), un estilo que pudiera convertir con plenitud el tema a una forma, en una obra *determinada*. Citábamos antes *Potemkin* y *Juana de Arco*. Quizás estas películas deban fundamentalmente su grandeza a la manera en que están contadas, a su unidad esencial de fondo y forma. En ellas el *qué* y el *cómo* se nos revelan indisolubles. Ambas llevan una huella, un sello únicos: los de un espíritu creador que se ha concentrado en un camino. El hecho de que este camino nos parezca el mejor o más adecuado para la expresión de ambas obras es sólo una consecuencia de lo anterior. El propósito estilístico es lo fundamental. Y su *selección* en cada caso es lo que importa.

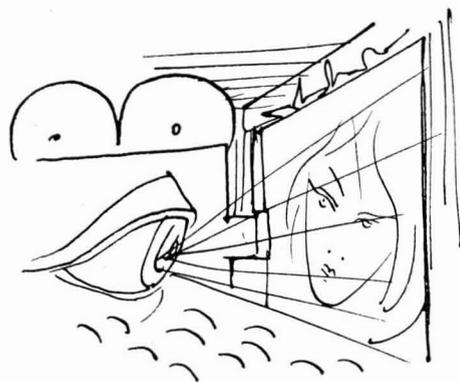
También es valedero, por supuesto, el hacer una película que combine dos o tres estilos diferentes y hasta opuestos. Pero en este caso cada uno de ellos debe estar fijado, aunque se entremezcle sutilmente con los demás. Podemos no saber cuándo termina el uno y comienza el otro, pero conocemos el uno y el otro. Hasta la ambigüedad tiene su forma plena.

El que debe morir carece de este tipo de lenguaje. Dassin oscila entre lo épico (otra vez *Potemkin*) y lo interior (otra vez *Juana de Arco*). Pero ambos estilos en lugar de complementarse se interfieren, se interceptan antes de que cada uno de ellos se *resuelva*. La película hubiera podido tratarse *toda* en un estilo o *toda* en el otro. También hubiera podido hacerse en el uno y en el otro. Pero aquí es donde su forma no llega a desarrollarse totalmente. Y paradójicamente esta carencia de desarrollo formal revierte sobre el contenido, causándole el mismo efecto. Si el estilo se trueca y se corta, la emoción también. No se llega nunca a la *catarsis* plena, excepto en algún caso aislado de los demás, enmarcado, como la extraordinaria escena de la muerte del rico hacendado, el paseo de Judas borracho gritando y golpeando el aire, o —aunque evidente— la secuencia en que la palabra es devuelta al tartamudo Manolios.

Quizás el constreñimiento interno a la novela y la necesidad de volver de cuando en cuando al paralelismo con la historia de Cristo son los causantes de este defecto. El paralelo obliga a la imagen a estrecharse o ampliarse con un ritmo que para coincidir con los puntos cruciales de la vida de Jesús no coincide siempre con el ritmo de la película misma. Es como si la necesidad de ajustarse a un acorde lejano obligara a nuestra melodía a variaciones de compás que le hacen perder su movimiento natural, su fraseado propio y espontáneo.

Desde luego que hay momentos en que la secuencia se logra totalmente, se responde a sí misma. Sí, muchos momentos. Y estas escenas, que oscilan de lo más amplio y abierto a lo más cerrado e interior, son de una calidad verdaderamente excepcional. Muchas veces no llegan a ser secuencias, son momentos dentro de una secuencia. Pero en todas ellas los hay.

Y hay algo más, indiscutible, decisivo. Haber podido tocar este tema, haber podido desarrollar la historia sin caer nunca ni en lo ridículo ni en una pálida imagen San Sulpiciano. En esto "El que de-



be morir" es una lección. Lección retrospectiva para Georges Lampin y Gerard Philippe por su *Príncipe idiota* (por otra parte única mancha de este gran actor) y lección para el futuro si es que de ahora en adelante quedan directores tan valientes como Dassin para agarrar por los cuernos temas de estos.

La fotografía es soberbia y los encuadres no dejan nada que desear desde el punto de vista tanto estético como dramático. Hay en todo ello una voluntaria renuncia a lo *bello* tanto como a lo *grandioso* que merece la más profunda admiración. La actuación es excelente en su mayor parte, con especial mención a la espléndida Melina Mercuri (Katerina), a Pierre Vanneck (Manolios) que se mueve con seguridad al borde mismo de lo inaceptable, y a Fernand Ledoux (el Pope Gregoris). El pueblo de Creta lleva en su rostro la grave profundidad de la miseria y la conciencia, y Creta misma nos araña casi los ojos en la espléndida aridez de su mediterráneo arcaísmo.

El que debe morir no es una de las películas verdaderamente grandes de la historia del cine, pero es una película libre, valiente, generosa, ambiciosa y llena de un titánico esfuerzo y un magnífico deseo. Es una película como las que el cine de hoy necesita, y necesita a gritos. Y esperamos que su relativa falla no entibie a ningún productor para seguirle dando a Jules Dassin las oportunidades que merece.

Para terminar sólo quisiera hacer una pequeña petición: debiera proyectarse en exhibición especial un rollo sinfín con el primer *shot* de la película (que desgra-



Fernand Ledoux en *El que debe morir*



El que debe morir —"hay momentos en que la secuencia se logra totalmente"

ciadamente está ahora tapado por los títulos de presentación). Es una de las imágenes más hermosas que hemos visto en muchos, pero muchos años.

(Quizás por esto renunció Dassín a ella. En este caso no digo nada.)

ISLA EN EL SOL

Es preciso decir ante todo que no vale la pena escribir nada acerca de esta película. ¿Por qué escribir, entonces? Porque cuando uno se ha tragado sus dos horas de proyección y sale uno del cine con un sentimiento no ya de frustración sino de verdadera rabia, se impone el desahogo y la protesta. Y cuando las pretensiones de la obra son mayores, mayor es esta necesidad. El *spectateur révolté* debe desarrollarse en nuestro medio.

Isla en el sol es ante todo una viva muestra de una operación que el cine norteamericano efectúa constantemente. Tomemos un ejemplo. Si, pongamos por caso, Hollywood realizara Robinson Crusoe —y prescindiría evidentemente de toda secuencia onírica que lo justificase— el reparto sería aproximadamente como sigue: Kirk Douglas, Ava Gardner, Elisabeth Taylor, Rock Hudson, Susan Hayward, Celeste Holm, George Sanders, Eddie Albert, Walter Pidgeon y Akim Tamiroff (de Viernes). La adaptación sería natural consecuencia de lo anterior, con la posible supresión del personaje de Robinson y trasladando la acción a los hermosos jardines del Taj-Mahal.

En *Isla en el sol* se hace un poco lo mismo. El tema es sencillo: el colonialismo británico frente a la población de color de una pequeña isla de las Antillas. Para empezar se elimina totalmente del asunto a la población de color, dejándola como mera población de *techni-color* que sirve para componer el cuadro fotográfico y algunos fondos. En primer plano se mueven los racistas *ingleses* (o el arte de transponer). Para aclarar bien el sencillo asunto se recurre a tres ninfas desocupadas, un adulterio escondido, un asesinato, un diplomático inglés con título y un celoso psicópata, amén de otros pequeños detalles simplificados. ¡Ah!, se me olvidaba: el toque social está dado por un jefe sindicalista aborígen y, aunque pálido, de color. Claro que no vemos nunca el sindicato aludido y que su jefe es un hermoso joven que frecuenta la mejor sociedad de la isla vestido de impecable smoking blanco. Con esto, evidentemente, se atenúa un poco el crudo realismo de su presentación.

Todo lo anterior se entremezcla por medio de unos veintitantos diálogos que llenan las dos horas de cinta evitándonos la penosa necesidad de ver un poco de movimiento o de poder penetrar más allá de las paredes de las preciosas residencias británicas (en donde un cuadro de Marchand da el toque intelectual). La vida de la isla no aparece por ningún lado. Y ello es lógico porque esta vida no ofrece ningún *glamour* especial: los nativos trabajan como negros que son, se visten con harapos y viven en una miseria y opresión evidentes. Pero no se preocupen ustedes, son felices: cantan de vez en cuando.

El ayudante del gobernador y Dorothy Dandridge hacen lo único que se puede hacer en tales circunstancias —y que el público debiera imitar durante la proyección— se aman y se salen cuanto antes de la historia.

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

POESIA EN VOZ ALTA

TRES MESES después de su espléndido cuarto programa, Poesía en Voz Alta vuelve a entregarnos una nueva muestra de su ya indiscutible calidad como grupo organizado: la escenificación al aire libre del *Asesinato en la catedral*.

La obra, ¿auto sacramental?, de T. S. Eliot presenta para cualquier director que pretenda abordarla una larga serie de dificultades. Eliot, atraído desde siempre por el teatro, había realizado antes de llegar al *Asesinato en la catedral* dos poemas dramáticos con la intención principal de elaborar un lenguaje que permitiera al verso adueñarse nuevamente de la escena: *Sweeney agonistes* (1926) y *The rock* (1934). Ninguno de los dos llegaron a



Asesinato en la catedral

redondearse completamente. En 1935 escribió para el Festival Anual de la Catedral Metropolitana de Inglaterra el *Asesinato en la catedral*, logrando plenamente su propósito: el verso volvía a adquirir valores dramáticos. El tema, fácilmente reconocible para cualquier estudiante de historia inglesa, era el asesinato de Tomás Becket, Arzobispo de Canterbury. El hombre llamado a morir por sus principios, la personalidad anulada y puesta al servicio de fuerzas superiores, el religioso frente a las exigencias del estado materialista. Con impecable retórica y un lenguaje magistralmente elaborado, en el que se entrecruzan las citas históricas, las referencias a leyendas y costumbres medievales y la argumentación política, Eliot presenta el proceso moral de un acontecimiento histórico. La acción es vista, comentada y explicada desde tres puntos opuestos y fundamentales: el pueblo, representado por el coro y en cierta forma, los sacerdotes; el propio protagonista y su lucha interior, Becket y el cuarto tentador; y por último sus antagonistas, los tres primeros tentadores y los cuatro ca-

balleros. El círculo se cierra absolutamente. Eliot no da oportunidad a ningún antagonismo marginal. Su poderosa retórica abarca el pro y el contra de la tesis presentada, los comentarios favorables y las críticas probables. Sin embargo, a pesar del indudable sentido dramático del tema tratado, la obra después de una cuidadosa lectura revela una gran serie de problemas escénicos a resolver. El autor se permite innumerables licencias de orden técnico. El proceso natural de los acontecimientos se ve frecuentemente interrumpido por largas disertaciones sobre la verdadera índole del problema y en esta forma la acción se detiene, la obra llega a parecer estática. Después del clímax hay una brusca transición y el autor nos obliga a prestar atención a la detallada y compleja argumentación de los asesinos para luego retornar mediante una vuelta al estado anterior de los acontecimientos, al desarrollo del drama. Todos estos elementos aparentemente tan antiteatrales fueron perfectamente entendidos y resueltos por el director José Luis Ibáñez. Eliot ve el asesinato de Tomás Becket como el símbolo de la verdad de una idea y a la necesidad de mostrar ésta, supedita los valores teatrales. En esta forma todos los elementos incluidos en la trama tienen acción dramática y la acción no es sólo progresiva sino circular. Se trata de llegar a la demostración de un enunciado, y todas sus partes tienen que estar presentes: el único valor permanente y fin absoluto del universo es Dios y el hombre sólo puede realizarse cuando lo alcanza renunciando a su condición humana anulando su personalidad. Ibáñez logró que su dirección obedeciera fielmente esta intención. Entendió perfectamente el significado de cada una de las escenas y las dotó del ritmo y la intensidad que requerían. Sin olvidar nunca las necesidades plásticas de este tipo de teatro supo encerrar dentro de la creación escénica todos los elementos de la acción. Los movimientos, la composición, las voces apoyaron magníficamente las intenciones del autor, dotaron del debido sentido las aparentes violaciones a las reglas de construcción del texto y reafirmaron siempre sus valores, por lo cual puede decirse que su dirección a pesar de que algunas veces la intención plástica es demasiado notoria es no sólo efectiva, sino excelente.

Los actores, siempre dentro de ese espíritu de grupo que no es uno de los menores valores de Poesía en Voz Alta, logran un magnífico desempeño. La unidad del coro, en la que destacan las voces de Ketty Valdés, Ana Ofelia Murguía y Socorro Avelar, sin que pueda dejar de mencionarse a Pina Pellicer, Lilia Aragón, Yolanda Alcántara, Magda Vizcaino y Argentina Morales, es notable. Los sacerdotes: José Carlos Ruiz especialmente, José Luis Pumar y Enrique Stopen, hablan y se mueven con innegable soltura. Antonio Medellín, Agustín Balvanera y, por encima de éstos, Carlos Fernández y Juan José Gurrola, primero como Tentadores y más tarde como Caballeros revelan un dominio de la voz y un cono-