

# EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA



DESEO Y DESTRUCCIÓN. (Título inglés: *Blind date*. Título norteamericano: *Chance Meeting*), película inglesa de Joseph Losey. Arg.: Ben Barzman y Millard Lampell sobre una novela de Leigh Howard. Foto: Christopher Challis. Música: Richard Benet. Intérpretes: Hardy Kruger, Stanley Baker, Micheline Presle. Producida en 1959, Rank (David Deutsch).

¡POR FIN hemos visto una buena película inglesa! Bueno, aunque se trate de la película de un norteamericano: Joseph Losey, realizador de *El niño del cabello verde* y *La ronda del sospechoso*, entre otras, es una especie de emigrado político que debió salir de su país en la época macartista.

El recuerdo de los anteriores films de Losey que hemos podido ver es tan lejano que, de hecho, *Blind date* ha venido a revelarnos una de las personalidades más importantes del cine actual. Losey, por otra parte, está de moda en Europa y muy particularmente en París, donde un curioso sector de la crítica, el "macmahonista" (llamado así porque el cine Mac Mahon exhibe sus películas favoritas), ha hecho de él uno de sus ídolos máximos. Esos jóvenes críticos, en su afán iconoclasta, repudian incluso a realizadores como Eisenstein y a Orson Welles, al mismo tiempo que proclaman su admiración por Otto Preminger, Joseph Losey, Raoul Walsh, Don Weiss, Fritz Lang, Vittorio Cottafavi... y nadie más, de hecho.

Desgraciadamente, no siento la necesidad de renunciar a mi admiración ferviente por el gran Orson y, sobre todo, por S. M. (Su Majestad) Eisenstein para estar de acuerdo en que también Losey es un gran realizador. Y es que Losey, en definitiva, me entusiasma por lo mismo que me entusiasman Bergman, Eisenstein o Tashlin, siendo todos ellos tan distintos; por el simple hecho de que son verdaderos autores, o sea, por la común capacidad que tienen de prolongarse a sí mismos, de expresarse a través del cine. Y pasemos a hablar del film.

El tema y la anécdota de *Blind date*, en manos de cualquier realizador común y corriente, hubiera dado origen a un film policíaco más, sin mayor importancia. Pero con Losey, las limitaciones genéricas desaparecen. Estamos en realidad ante un profundo estudio de caracteres.

La posición ideológica del realizador —que fuera, por cierto, discípulo de Bertold Brecht— se advierte en su intención de dar a los tres personajes principales una determinación social. Lo curioso del caso está en que el "sentido de clase" de esos personajes, por decirlo así, se manifiesta en condiciones aparentemente no propicias. Es decir: habrá que

reconocerlo tras las máscaras habitualmente convencionales del "artista" o del "policía" cinematográficos.

Entre ese artista, ese policía y la mujer que completa el trío se establecen unas relaciones que trascienden claramente lo anecdótico. Utilizando en forma increíble a sus actores, Losey nos revela cierto tipo de predisposiciones, de estados anímicos *a priori* que sólo pueden explicarse por la naturaleza social de los personajes. Desde el principio y a pesar del tono brusco con que le trata, sabemos que el policía simpatiza, se solidariza, podría decirse, con el pintor; por otra parte, la mujer —una ricacha— que está decidida desde el principio a entregarse al pintor para llevar a cabo sus planes, habrá de vencer una aversión muy particular hacia él. (Recuérdese el hecho significativo de que ella rechaza el primer contacto físico del hombre, cuando éste le tapa los ojos en la galería de arte). Finalmente, está claro que si el pintor se siente atraído físicamente por la mujer, también siente desde un principio por ella una suerte de repugnancia moral. En el fondo de todo ello, se advierten típicas posiciones de clase.

¿Cómo decir todo eso en cine? Losey se apoya en el juego de sus actores, juego en el que tendrán importancia reveladora los más imperceptibles matices, los menores detalles. Pero no se trata —como en Kazan—, de partir de una identificación previa del actor con el personaje. Es evidente que toda la labor de los actores está *compuesta*, reglada por el realizador, aun en esos pequeños detalles que tanta importancia tienen.

Hasta aquí vamos con Brecht. Pero Losey es un hombre de cine y sabe que las experiencias brechtianas trasladadas a la pantalla sin una adecuación al realismo intrínseco de la imagen cinematográfica, pueden conducir al expresionismo más falso y amanerado, a la conversión de los seres humanos en meros símbolos abstractos.

Que yo recuerde, pocas veces había visto superada en tal forma la contradicción entre el realismo (o clasicismo, podría decirse) *necesario* del cine y la dimensión simbólica de unos personajes. Para ello ha sido precisa una labor de equilibrio que sólo se rompe en algunos momentos de la actuación —por lo demás excepcional— de Hardy Kruger. (Baker y la Presle también están formidables.)

En la utilización del decorado apreciamos un fenómeno semejante. En su barroquismo, Losey revela un deseo de dejar la constancia del gusto de la época, con todas sus implicaciones sociales y psicológicas. Pero, junto a ello, la forma en que, siguiendo la lógica de lo real, la iluminación de las escenas es convenientemente administrada, y la forma en que,

gracias a los movimientos de cámara, se logra dar amplitud al espacio en que se mueven los personajes, alejan al film del "caligarismo", del expresionismo gratuito.

En el corte mismo de las escenas hay una audacia que a simple vista podría parecer gratuita de no estar apoyada en una sutil trama psicológica. Por ejemplo: el corte con que se pasa del rostro interrogante de Stanley Baker al cuadro de Rouault, iniciándose así un "flashback", sólo se justifica por la existencia de una continuidad psicológica que da al film su tono mismo. Y yo diría que su sentido.

Por todo ello, el cine de Losey representa un encuentro efectivo entre la realidad y el concepto, entre la verdad objetiva propia del cine y el estilo de un creador. No hay duda: cuando menos, los mencionados macmahonistas han elegido muy bien a uno de los cuatro o cinco dioses de su exigua mitología.

## DOS PELÍCULAS DE GEORGE CUKOR

SU PECADO FUE JUGAR (*Heller in pink tights*). Argumento: Dudley Nichols y Walter Bernstein, sobre la novela de Louis L'Amour. Foto (Technicolor): Harold Lipstein. Música: Daniele Amphiteatrof. Decorados: Hal Pereira y Eugene Allen. Intérpretes: Sofia Loren, Anthony Quinn, Margaret O'Brien, Steve Forrest, Edmund Lowe, Ramón Novarro. Producida en 1959 por la Paramount (C. Pointi, M. Girosi).

LA ADORABLE PECADORA (*Let's make love*). Argumento: Norman Krasna. Foto: (Cinemascope, De luxe) Daniel L. Fapp. Música Lionel Newman. Decorados: Lyle R. Wheeler, Gene Allen. Coreografía: Jack Cole. Intérpretes: Marilyn Monroe, Ives Montand, Frankie Vaughan, Tony Randall. Producida en 1960 por la Fox (Jerry Wald).

La exhibición casi simultánea de estos films permite hacer la exégesis, absolutamente necesaria, de uno de los directores norteamericanos más talentosos y, a la vez, más desconocidos: George Cukor. (Los títulos en español de ambas películas son demasiado estúpidos para ser tomados en cuenta; para abreviar, las llamaremos *Heller* y *Let's*).

Cukor tiene, cuando menos, fama de ser un excelente director de actores. Fama muy justificada: a Cukor le debe Greta Garbo su mejor película (*Camille*, 1936) y Katherine Hepburn el ser, prácticamente, lo que es. (Cukor la ha dirigido ocho veces desde 1932). Pero justo es recordar otros alardes de actuación de-

trás de los cuales estaba el mismo director: el de Frederic March en *La real familia de Broadway* (1930); los de N. Shearer, J. Crawford y R. Russel en *Mujeres* (1939); el de la misma Joan Crawford en *Un rostro de mujer* (1941); el de Ingrid Bergman en *La luz que agoniza* (1944); el de Ronald Colman en *El abrazo de la muerte* (*A double life*, 1948), el de Lana Turner (¡sí, señor!) en *Páginas de mi vida*, (*A life of her own*) 1950; el de Judy Holliday en *Nacida ayer* (1950), los de Gene Kelly, Kay Kendall, Mitzi Gaynor y Taina Elg en un film fabuloso, *Les girls* (1957), etc., etc.

La buena utilización del actor tiene una importancia enorme en la creación cinematográfica, puesto que en ningún otro arte el artista cuenta con ese material privilegiado que es el ser humano mismo. Sin embargo, Cukor demuestra en *Heller* ser algo más que un espléndido director de actores. Y es que *Heller* es un film enteramente *suyo* aunque no lo haya producido ni escrito, mientras que *Let's* no es sino un encargo de Jerry Wald, todopoderoso mandamás de la Fox, que Cukor ha cumplido honestamente.

¡Qué pocas veces se ha visto en el cine una reconstrucción de época como la de *Heller*! Estamos ante un oeste americano tan auténtico que resulta difícilmente identificable con el que el gran género tradicional suele retratar. Por ello, *Heller* deja de ser un *western* para convertirse en un documento de época. Un documento sin pretensiones naturalistas, evidentemente, puesto que se trata de una película de amor. La identificación, en un pasaje del film, de Sophia Loren (¿cuándo había sido esta mujer utilizada en tal forma?) con Elena de Troya

nos da la clave del film. Hay que insistir en ello: *Heller* (que tan fácilmente puede convertirse en *Helen*), más que un *western* es una muestra de lo que entendemos por comedia americana y, por lo tanto, su misión es la de proponernos un tipo de mujer omnipotente.

En el *western* ya hemos visto varias veces un tipo de mujer que se impone a los hombres sin escrúpulos que la rodean. Pero, tradicionalmente, se ha impuesto a costa de su propia feminidad, convirtiéndose en una suerte de marimacho decidido, por encima de todo, a conservar su honor. Lejos de los pruritos moralistas de los Hearst, Cukor no se preocupa por el honor de su heroína, que ya sabemos de sobra perdido, sino por su capacidad de *poetizar*, a través del amor, el mundo que le rodea.

*Let's make love* es un buen film y, sin embargo, es indudablemente inferior a *Heller*. Cukor ha debido hacer concesiones a un tipo de humor que se basa, sobre todo, en el diálogo, abusando del "private joke" y de los tópicos de moda. Pese a que es dado encontrar en el film la misma inteligente utilización del decorado (que nos da la dimensión psicológica de dos mundos opuestos: el de los negocios y el del "show business"); pese a que, en la formidable introducción del film, vuelve a encontrarse el mismo gusto en reconstruir las épocas pasadas; pese a que Marilyn está imponente (aunque menos que Sophia en *Heller*) y a que la escena erótica del final, en el ascensor, es de antología, se nota en Cukor cierto espíritu de sometimiento. Así, técnicamente, se nos muestra rutinario; sus composiciones contracampos son abusivos y es evidente que la espléndida coreografía de Jack Cole

(el mismo de *Les girls*) no tiene el espacio necesario para desenvolverse. Falta en el film la centelleante inventiva, el deleite en lograr *imágenes* que caracterizan a *Heller*.

#### NOTAS SOBRE OTROS FILMS

EL PUENTE (*Die bruecke*, 1959), película alemana de Beinhard Wicki. Intérpretes: Volker Bohnet, Fritz Wepfer, Michael Hinz. Respeto el entusiasmo que esta película ha despertado en personas para mí muy estimables. Pero, francamente, en el film de Wicki, más que un grito contra la guerra, veo un lamento patrioter y pequeño-burgués contra el hecho de perder la guerra. Por lo demás, Wicki no desaprovecha una sola ocasión de lograr los efectos más baratos y más fácilmente previsibles.

EL ÚLTIMO VIAJE (*The last voyage*, 1959), película norteamericana en cinemascope y a colores de Andrew L. Stone. Intérpretes: Robert Stack, Dorothy Malone, Edmond O' Brien, George Sanders. Stone, especie de sub-Hitchcock, alcanza un *suspense* puro basado en las más increíbles convenciones argumentales. Empresa interesante, quizá, aunque nada convincente y bastante desagradable.

HERENCIA DE LA CARNE (*Home from de Hill*, 1959), película norteamericana en cinemascope y a colores de Vincente Minnelli. Intérpretes: Robert Mitchum, Eleanor Parker. Al tratar de pisar los terrenos de la tragedia pura, el desenvuelto y elegante Minnelli resbala en la forma más lastimosa.



Deseo y destrucción: "encuentro entre la realidad y el concepto".