

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LA VENGANZA. Película española de Juan Antonio Bardem. Argumento: J. A. Bardem. Foto (color): Morio Pacheco. Intérpretes: Carmen Sevilla, Jorge Mistral, Raf Vallone, Fernando Rey, Louis Seigner. Producida en 1957.

DEL REALIZADOR DE *Muerte de un ciclista* y de *Calle Mayor* se podía esperar algo mejor que *La venganza*. Y no es que Bardem haya claudicado en lo ideológico. Si tenemos en cuenta lo que es el régimen franquista, no podremos menos que aplaudir, como lo hicimos con motivo de sus films anteriores, la entereza y la gallardía con que éste hombre expresa su pensamiento.

El problema está en cómo lo expresa. Diríase que, con *La venganza*, Bardem opta por lo retórico en detrimento de lo específicamente cinematográfico. Es decir: Si conocemos las preocupaciones del director, encontraremos en el film una serie de ideas críticas de la actual situación política española. Se trata, en opinión de Bardem (opinión compartida por una gran mayoría de españoles) de acabar con el espíritu de guerra civil estimulado por los demás sucios intereses reaccionarios.

Pero fuerza es advertir que todo eso no está dicho en cine. De no ser porque sabemos quién es Bardem y cuáles son sus intenciones y porque, de la manera más artificial del mundo se intercala en su film una escena en la que un escritor echa su parrafada perfectamente aclaratoria (parrafada que pudo haber escrito Bardem para un periódico, *La venganza* pasaría, quizá, como un film melodramático e intrascendente. A pesar, incluso, de la mejor secuencia de la película, echada a perder en su desenlace por el afán ejemplificador del cineasta: aquella en la que uno de los protagonistas advierte que se ha convertido, sin quererlo, en esquírol.

¿Cine de tesis? La tesis existe, sin duda. Lo que falta es el cine. Y por ello la tesis corre el riesgo de quedar anulada para los no advertidos. Recordemos *Calle Mayor*: En ese film, Bardem consiguió, utilizando los recursos propios del cine, crear la atmósfera necesaria para que se pudiera comprender e incluso profundizar en el drama de los personajes, en todas las derivaciones sociológicas y políticas implícitas en ese mismo drama. *La venganza*, en cambio, es una película sin atmósfera, o sin la atmósfera adecuada. En el medio en que transcurre su historia, que se supone dramática, podría transcurrir en igual forma la trama de una comedia folklórica. Se habla de la miseria; pero no se siente la miseria. Se habla de la explotación campesina, pero no se le da a ésta una evidencia, en la misma forma en que se dio una evidencia, en *Calle Mayor*, del clima opresivo que determinaba la tragedia de la protagonista. Y es de lamentar que esa atmósfera necesaria Bardem la haya tratado de sustituir en *La venganza* con una serie de hallazgos fotogénicos y de notaciones pintorescas sobre la vida de los campesinos. Notaciones que delatan constantemente su posición ajena, de hombre de ciudad, al medio que trata de describir.

Lástima de verdad. Para mí ha sido muy penoso tener que criticar así la película de un hombre al que admiro y es-timo. Pero *La venganza* no sólo es un paso atrás en la carrera de Bardem, sino que en ella se advierte una acentuación de sus defectos retóricos. Pero, pese a todo, a Bardem se le debe la mejor película hecha hasta hoy en España: *Calle Mayor*. Quien tiene la onza de oro puede cambiarla en cualquier momento. Y Bardem, sin duda, la cambiará en el futuro.

LA MUERTE EN ESTE JARDÍN, película franco-mexicana de Luis Buñuel. Argumento: Luis Buñuel, Luis Alcoriza y Raymond Queneau, sobre una novela de J. Andre Lacour. Foto: (Color) Jorge Stahl Jr. Música: Paul Misraki. Intérpretes: Simone Signoret, Georges Marchal, Charles Vanel, Tito Junco, Michele Girardon, Michel Piccoli, Luis Aceves Castañeda, Jorge Martínez de Hoyos. Producida en 1956. (Dismage-Tepeyac.)

Buñuel no es un buen director de cine, si entendemos como tal al señor capaz de



La venganza.—Bardem opta por lo retórico

asegurar que cualquier película que se le encargue resulte decorosa, de buen gusto, etcétera. Es bastante menos y bastante más que eso: es una personalidad que a veces consigue expresarse y a veces no.

¿Cuándo ocurre una cosa y cuándo la otra? Me desespero tratando de encontrar la contestación correcta a tal pregunta. En principio, no creo que pueda hallarse en las contingencias de la producción. Es decir, no creo que en el caso de *La muerte en este jardín*, el binomio Dismake-Tepeyac haya entorpecido la labor de Buñuel en un grado superior al que pudo haberla entorpecido la Ultramar, firma productora de *Los olvidados* y de *Él*. Por lo demás, el propio Buñuel no gusta de acudir a tal tipo de excusas para justificar sus fracasos.

¿El argumento, quizá? Sería fácil afirmar que *La muerte en este jardín* le ha salido mal porque el argumento no le ha interesado. Pero se trata de un argumento escrito por él mismo, junto con sus

amigos Alcoriza y Queneau. Un argumento que, por otra parte, contiene situaciones muy a propósito para la manifestación del Buñuel irracional e intuitivo. Cuando los personajes principales del film, hambrientos y extenuados, encierran en medio de la selva los restos de un avión y, entre éstos, la comida que les falta y aún ropa y toda suerte de artículos lujosos, esperamos que Buñuel no desaproveche esa oportunidad de mostrarnos las inevitables reacciones subconscientes que los hechos insólitos provocan en el ser humano. Vana esperanza: la súbita locura de Charles Vanel, el "adecentamiento" súbito de la prostituta que encarna Simone Signoret, no pasan de ser hechos exteriores, simples accidentes de una trama. Por lo demás, hay en la historia de *La muerte en este jardín* toda la serie de elementos favoritos de Buñuel: violencia, erotismo, injusticia social, etcétera. ¿Por qué con ellos Buñuel no ha hecho una película auténticamente *suya*? Misterio. Aquí la crítica patina, porque tropieza con la dificultad de definir un fenómeno que preside el proceso de creación, sobre todo, cuando se trata de creadores intuitivos como Buñuel: el fenómeno de la inspiración. Triste experiencia para un crítico la de tener que concluir así su examen de un film. Lo cierto es, que, a través de su triunfos y de sus fracasos, Buñuel afirma su irreductibilidad a los esquemas de la crítica. Y, paradójicamente, a través de su fracaso reafirma su condición de creador original, ya que una de las características más notorias de su personalidad es la de no garantizar nada en orden al "nivel decoroso de calidad que cada film debe tener", etcétera. Cuando un productor decide hacer una buena película y, para ello, manifiesta su deseo de contratar a Buñuel, dan ganas de morirse de risa. Porque está claro que Buñuel lo mismo puede hacer una obra maestra basándose en Félix B. Caignet que un churro deleznable adaptando a Balzac. Y no puedo negar que tal hecho me irrita y me entusiasma a la vez.

Algunos "profesionales" del comentario cinematográfico se han dado vuelo al hablar de *La muerte en este jardín*. Un buen señor, después de entonar entusiasmas loas a *Macario*, alabando la labor "directriz" de Gavaldón, dedicaba al film de Buñuel tres o cuatro líneas indignadas. En esa indignación no es difícil descubrir la triste alegría del pusilánime. La verdad es que el film de Buñuel no les parecería tan malo a esos respetables caballeros de no estar dobladas las voces de Signoret, Vanel y Marchal en la forma infame en que lo están. (El doblaje en el cine es una aberración y resultan mil veces preferibles los subtítulos al hecho de privar a los actores de uno de los elementos más característicos de su personalidad: la voz.) De no ser así, la película les parecería mucho mejor, sin duda, que *Él* o *Ensayo de un crimen*, dos obras maestras de Buñuel ante las que también proclamaron su indignación. Y es necesario afirmar una cosa: los pocos (poquísimos, desgraciadamente) detalles auténticamente dignos de Buñuel que pueden encontrarse en *La muerte en este jardín*, valen por toda la labor aseada, correcta e irremediadamente falta de la más mínima inspiración que el señor Gavaldón lleva a cabo en cada una de sus películas.



La muerte en este jardín.—Buñuel es una personalidad que a veces consigue expresarse y a veces no

EL KIMONO ESCARLATA (*The crimson kimono*), película norteamericana de Samuel Fuller. Argumento: S. Fuller. Foto: San Leavitt. Intérpretes: Victoria Shaw, Glenn Corbett, James Shigeta. Producida en 1959. (Globe Enterprises: Sam Fuller-Columbia.)

A propósito de Orson Welles de quien hemos visto hace poco su formidable *Touch of evil*, bueno es decir algo de Sam Fuller. Orson Welles es un realizador norteamericano ciento por ciento por la propia naturaleza de su cine, pero no por la actitud que mantiene frente al cine de su país. Welles se considera ajeno a Hollywood puesto que critica y enjuicia todo lo que Hollywood representa. Su posición es la del autor independiente, a la manera de sus colegas europeos, y su formación cultural es universalista. También Fuller, verdadero hombre-orquesta de sus films, representa a un tipo de autor de películas muy peculiar y poco frecuente en Hollywood. Y, sin embargo, es un hombre que participa de la mentalidad de Hollywood y que pertenece por entero al medio en el que hace sus films.

Por ello, si Wells es, por necesidad, liberal y antimacartista, Fuller ha podido ser juzgado, a simple vista, como el campeón del macartismo cinematográfico. En efecto, los villanos de sus films suelen ser comunistas. (Recuerdo, por ejemplo, *Proa al infierno*—*Hell and high water*—, realizada en 1954 y *Las puertas rojas*—*China gate*—, en 1957). Sin embargo, no creo que, en el fondo, Fuller merezca el poco honroso título que Kazan se ganó a pulso con *Nido de ratas*. Si el macartismo ha de ser identificado con el "chivatismo", con la delación cobarde y vergonzante, no puede considerarse, en rigor, a Fuller como un chivato. Este hombre cae, en todo caso, por culpa de su formación cultural estrecha, precisamente anti-universalista, en la costumbre de considerar a quienes se enfrentan a Norteamérica, para él encarnación de todos los valores, como a villanos. Del mismo modo que han sido villanos para ese tipo de mentalidad los pieles rojas, los mexicanos o los japoneses, lo son ahora los comunistas. Como buen norteamericano, Fuller se considera buen "occidentalista" y, por lo tanto, no le cuesta nada acentuar la villanía de sus comunistas por el hecho

de ser éstos "orientales": chinos, coreanos, etcétera.

Me cuesta mucho ser objetivo ante tal forma de ver las cosas, lo confieso. Y, sin embargo, debo serlo en la medida de lo permisible. La verdad es que si nos abstraemos de esa esquematización rudimentaria del bien y del mal propia de Fuller, mucho de bueno se puede encontrar en él. (También algo de bueno se encuentra en el archicolonialista Rudyard Kipling, ¿no es así?) Y como en *The crimson kimono*, lo mismo que en la que para mí es su mejor película, *La casa del sol naciente* (*House of bamboo*, 1955), los villanos son apolíticos (y lo son de verdad: Fuller no tiene las sutilezas de un Kazan), la película me proporciona una buena oportunidad para tratar de alcanzar esa objetividad tan difícil.

La verdad es que el muy occidental Sam Fuller se siente poderosamente atraído, como cineasta, por el oriente. El oriente de *The crimson kimono* es, sin embargo, sui-géneris: la acción se desarrolla en el barrio japonés de San Francisco. De cualquier manera en ese medio Fuller encuentra los motivos plásticos que excitan su sensibilidad de cineasta. No es arriesgado afirmar que Welles influye también a Fuller, o mejor dicho, que éste coincide con el gran Orson en su gusto por lo barroco, por ese cine de síntesis del que hablaba antes. En su *Kimono* se advierte una enorme maestría en el manejo de la cámara y, sobre todo, una originalísima concepción del encuadre. Así, Fuller nos da una curiosa dimensión de sus personajes determinada por la forma en que él mismo los ve. Es decir: la visión personal del realizador confiere una humanidad concreta a esos personajes y, por ello, los hace dignos de nuestro interés.

Pero hay otro Fuller mucho menos interesante: el argumentista. Y es ese Fuller el que, después de que el otro, el realizador, nos ha hecho concebir las mejores ilusiones, obliga a los personajes a perderse a sí mismos por los vericuetos de una trama absurda y sentimentalona. El anticomunista Sam nos trata de convencer de que es, a la vez, antirracista. Realmente, no nos convence ni de una cosa ni de la otra. Fuller, en el fondo no es sino un cineasta nato al que molestan sobremano sus teorías políticas y sociales, mal aprendidas y peor digeridas.

NOTAS SOBRE OTROS FILMS

LOS MISERABLES (*Les misérables*, 1958), película francesa en cinemascope y a colores de Jean Paul Le Chanois, con Jean Gabin, Bernard Blier, Danielle Delorme, Serge Reggiani, Gianni Esposito, Bourvil, etcétera.

A Le Chanois, buen artesano, realizador honrado y sincero, sólo puede reprochársele su falta de talento. Así, de su gran espectáculo montado a base de la obra de Víctor Hugo, hay que decir que es decoroso, limpio, hasta instructivo si se quiere. Pero nada más. En todo caso, algo menos: la escena de la barricada está concebida tan pobremente que, incluso, podría servir como muestra de la forma en que *no* deben manejarse las masas en el cine. En el curso de su breve intervención, Serge Reggiani demuestra ser un actor de verdad, en contraste con ese Jean Gabin que, con los años, se ha transformado en un nuevo dinosaurio para la galería de los grandes monstruos del cine.

EL ESQUELETO DE LA SEÑORA MORALES (1959), película mexicana de Rogelio A. González con Arturo de Córdova y Amparo Rivelles.

Bueno, pues ya tenemos un ejemplo de ese cine medio, decoroso (otra vez la palabrita) a la que se supone que el cine mexicano debe aspirar para salir de la ciénaga en que se encuentra. Reconozco que hay que tener en cuenta las buenas intenciones, pero, de verdad, por más que trato no consigo entusiasmarme con esa astracañada de pretendido "humor negro", conformista (¡esa "justicia inmanente" del final!) y artificiosa en el fondo. Por lo demás, Arturo de Córdova se basta y sobra para echar a perder cualquier film sin ayuda de nadie.

SALOMÓN Y LA REINA DE SABA (*Salomon and the queen of Sheba*, 1959), película norteamericana en technicolor y technirama de King Vidor, con Yul Brinner, Gina Lollobrigida, George Sanders, Marisa Pavan.

The King is dead... ¿Qué queda del gran Vidor? Sí, sin duda el famoso metrónomo con el que se convirtiera, en otros tiempos, en el maestro del ritmo cinematográfico. Pero el metrónomo no salva las escenas bíblicas de *Salomón*, verdaderos caos de hojalata que hacen soñar en el Eisenstein de *Nevisky*. ¿Y el erotismo de Vidor? A su edad ya no está el buen viejo para esas cosas. Las cultas damas del Tívoli resultan más incitantes que Gina convertida en bailarina exótica. ¡Qué fiasco, resultó el Salomón ese! Fiasco melancólico, como lo demuestra ese empeño de Vidor de copiarse a sí mismo en la escena de los saucos llorones, repetición de la de *Bardelys el magnífico* (1925), uno de sus mejores films mudos.

Menos mal que al gran King Vidor de antes nadie puede quitarle su lugar de honor dentro de la historia del cine. Ni siquiera el pequeño King Vidor de ahora. (Ah, se me olvidaba! Las famosas fuentes mágicas del Latino demuestran cómo hasta el agua puede llegar a ser cursi, con un poco de dedicación y entusiasmo.)