

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

AMORES DE VERANO (*Une fille pour l'été*), película francesa de Edouard Molinaro. Arg.: Maurice Clavel, sobre su novela. Foto (cinemascope, color): Jean Bourgoïn. Música: Georges Delarue. Intérpretes: Pascale Petit, Michel Auclair, Micheline Presle, Georges Poujouly, Aimé Clariond. Producida en 1959.

DEL JOVEN director Edouard Molinaro se han exhibido ya en México otras dos películas, *Acorralado* (*Le dos au mur*) y *Vampiros del amor* (*Des femmes disparaissent*). Ambos films revelaban la presencia de un realizador que podría llegar a ser alguien una vez que superara la etapa de los ejercicios de estilo. Mientras sus compañeros de generación (Resnais, Chabrol, Truffaut) triunfaban desde un principio, desde el primer largo metraje realizado, Molinaro afinaba su técnica, su dominio del lenguaje cinematográfico dirigiendo películas intrascendentes, de las que sólo podía decirse que estaban muy bien hechas y ya.

Pero todo eso resultaba un poco especulativo. Con *Amores de verano*, Molinaro se ha lanzado por fin a realizar una película "suya", la película que marca el fin de esos ejercicios de estilo y el comienzo de una auténtica labor creadora. La verdad es que no ha sido capaz de hacer algo comparable a *Hiroshima*, *Los 400 golpes* o *Los primos*: Trataré de decir por qué.

No encuentro de ninguna manera reprochable el que Molinaro haya retratado en su film una sociedad decadente que es, sin duda, la que le rodea y la que le preocupa. Me parece encomiable por parte de los nuevos cineastas ese empeño en hablar de lo que conocen. Por otra parte, si toda una clase social, con su culto a lo "moderno" (en el peor sentido del término: *moderno* algo tiene que ver con la *moda* y la *moda*, como ya ha dicho alguien, es el entusiasmo de los estúpidos) se pudre en una atmósfera de ocio elegante y de libertinaje sexual (no confundir ese libertinaje con la auténtica libertad sexual de la que gozarán futuras y más inteligentes generaciones), no es por culpa de quienes la retratan, obviamente. O sea, que si la gente y el ambiente del film de Molinaro me desagradan, trato de no incurrir en el error, tan propio de los censores, de culpar al realizador de su existencia.

Y ello sería así aunque Molinaro no adoptase frente a esa sociedad una actitud moral sincera. Sin embargo, la adopta: El realizador trata de restituir los auténticos valores humanos, de demostrar la existencia del verdadero amor, del amor que se opone, por *necesidad*, a todo ese mundo artificial edificado sobre la base del aburrimiento burgués.

Perfecto. Hasta aquí vamos muy bien. Ni el tema, ni la toma de posición del realizador contienen *a priori* elementos que me induzcan a rechazar su film. Por otro lado, nada me impide constatar la maestría técnica del realizador. En ese sentido, Molinaro hace verdaderos alardes. El corte de las escenas es perfecto: cada transición supone un choque en el

espectador, una renovación de su interés. Si la fluidez del relato cinematográfico depende del empleo de la elipse y de una economía de medios en la utilización del espacio, es evidente que Molinaro lleva camino de ser un maestro. Es más: a estas alturas, los Duvivier y los Delannoy que esgrimen, tratando de defenderse y de justificarse, su experiencia, su "savoir faire", nada tienen que hacer frente a Molinaro en ese terreno. ¿Serían tales señores capaces de sugerir, como lo sugiere Molinaro, todo el drama íntimo de un personaje a través de la simple interrupción de la pieza que ese mismo personaje, a quien *no vemos en la pantalla*, ejecuta al piano? Los viejos carcamales del cine prestigioso son derrotados en Francia, no sólo por los Resnais o los Truffaut, sino por un Molinaro. Espléndido.

Pero algo falla en Molinaro. Yo diría que *Une fille pour l'été* está en gran parte echada a perder por la defectuosa dirección de actores. En principio, la simple elección de Michel Auclair para el principal papel me parece un desacierto, pero la verdad es que tanto Auclair como los demás intérpretes sirven al estilo del realizador y es ese estilo el que les impone una suerte de deshumanización. Es decir: Molinaro los incorpora a la estructura de su film como simples elementos

físicos. Ello podría ser una premisa positiva pero, en el caso concreto de este film, no tengo más remedio que hablar de formalismo o, mejor aún, de caligrafismo. Por el estilo se define el creador y se define, incluso, con todos los defectos e insuficiencias que le son propios. La sujeción completa del actor al realizador, tan encomiable en otros casos, no lo es en éste porque implica, por parte del actor, un frío automatismo, una despersonalización llevada al límite.

Y así, a esa película tan bien hecha, tan correcta, tan llena de hallazgos formales le falta calor humano. Por ello, nos quedamos con la sensación de no haber podido penetrar en la verdadera naturaleza psicológica de los personajes. Paradójicamente, Molinaro ha caído en la trampa de su propia habilidad. Poco puede decirse de un humanismo que no se aplica a seres auténticamente humanos, sino a simples esquemas desprovistos de todo poder de sugerencia.

De cualquier manera, es necesario insistir en que *Une fille pour l'été* no resulta de ninguna forma, un film desestimable: he aquí un ejemplo del cine "de calidad" que habrá de sustituir al de los *Carnets de baile* y los *Muelles en brumas*. Y lo sustituirá con ventaja.

LA HORA FINAL (*On the Beach*), película norteamericana de Stanley Kramer. Arg.: John Paxton y James Lee Barret, sobre la novela de Nevil Shute. Foto: Guiseppe Rotunno. Música: Ernest Gold. Intérpretes: Gregory Peck, Ava Garder, Fred Astaire, An-



La hora final.—"el efecto no tiene nada de saludable"

thony Perkins, Donna Anderson. Producida en 1959 (United Artists —Stanley Kramer).

Stanley Kramer, antiguo productor "de lujo" (*La muerte de un viajante*, *El salvaje*, *A la hora señalada*) y, desde hace pocos años, director, además de productor, de sus propios films (*No serás un extraño*, *El orgullo y la pasión*, *Huida en cadenas*), juega espléndidamente su papel de *hombre consciente*. Se trata, evidentemente, de un realizador muy bien intencionado y la naturaleza de sus películas así lo demuestra. Pero, por desgracia, si uno tiene como principal cometido el de defender al verdadero buen cine, no queda más remedio que tratar de poner al señor Kramer en su lugar.

Parece lógico que una carrera dedicada a defender en el cine toda una serie de causas nobles, haya desembocado en la realización de un film como *La hora final*. El tema, *a priori*, no puede ser más interesante e importante. Se trata nada menos que de la posible destrucción de la humanidad por sí misma. Y Kramer no invade los terrenos de la fantasía, de la "science fiction". Lo terrible del caso es que tal *débacle* es perfectamente factible y todo lo que se haga por evitarla responde a un elemental y lógico anhelo de supervivencia.

Una película dedicada a prevenir al gran público cinematográfico, a sacudirlo, a combatir la modorra y la indiferencia resulta, pues, en principio, dotada de un gran prestigio. Kramer sabe lo que hace: bastará con que el film tenga una factura más o menos limpia para que, gracias al tema, se hable en seguida de obra maestra.

Pero repitamos por centésima vez que lo que importa no es tanto el tema como su tratamiento y la verdad es que éste no podía ser más convencional.

Hay en *La hora final* dos momentos alucinantes, apocalípticos: aquellos en los que se nos presentan imágenes de ciudades desiertas, habitadas únicamente por muertos, por víctimas de la radiación atómica. Los edificios, las calles pavimentadas, los vehículos, etc., adquieren una presencia monstruosa, inverosímil, si sabemos que no sirven a nadie, que están desposeídos de lo que les da un espíritu y un sentido: el ser humano.

Esas imágenes, por sí solas, hubieran bastado para que el espectador reaccionara en la forma que se pretendía. Sólo el apego a las más elementales convenciones del argumento cinematográfico podía llevar a Kramer a rellenar —esa es la palabra— su film con una serie de historias individuales, particulares, desprovistas de la menor significación universal. Los personajes que ilustran tales historias ostentan con demasiada claridad el sello "made in Hollywood" y su presencia en el film resulta tanto más inadecuada por las características mismas del tema. Viejos conocidos de cualquier cinéfilo, esos personajes tendrán un comportamiento fácil de prever desde el comienzo mismo de la película.

Kramer, de poseer el talento necesario, pudo haber llevado a cabo una interesantísima labor de experimentación. El estudio de la naturaleza contradictoria del ser humano, la posibilidad de penetrar en lo insólito, de imaginar las reacciones más inusitadas y, a la vez, más reveladoras. Si toda situación extrema nos da la oportunidad de conocer profundamente al homi-



Macario.—"Más que de olor hay que hablar de tufo"

bre (en esa premisa está basado el cine de Nicholas Ray, en cierto modo el de John Huston, y el de algunos otros), Kramer no ha sido capaz sino de afirmar los viejos lugares comunes de la temática cinematográfica más vulgar. Así todos los personajes del film revelan únicamente una típica noble "hollywoodense" gracias a la que podrán superar las crisis psicológicas que la inminencia del terrible suceso les provoca.

Cine de la advertencia, pero también cine de la resignación. Y ante la disyuntiva de perecer en una hecatombe atómica, esa resignación puede ser profundamente inmoral. En el film de Kramer falta lo más importante, lo esencial. Falta un grito rabioso, de verdadera rebeldía, que nos deje una constancia del indomable espíritu humano. Por el contrario, al oír hablar del saludable efecto de la película sobre el público, no puedo menos que preguntarme si *La hora final* no ha servido para favorecer en muchos espectadores un espíritu de resignación, una actitud fatalista. En tal caso, el efecto no tiene nada de saludable.

MACARIO, película mexicana de Roberto Gavaldón. Ar.: Emilio Carballido y R. Gavaldón, sobre un cuento de Bruno Traven. Foto: Gabriel Figueroa. Intérpretes: Ignacio López Tarso, Pina Pellicer. Producida en 1960 (Orive Alba-Clasa Films).

Sobre esa película se podría decir que es decorosamente mediocre y pasar a otra cosa. Con ello no se faltaría a la verdad. Gavaldón ha hecho un film a la medida de sí mismo. En su haber pueden anotarse un buen ritmo cinematográfico, la ambientación a veces conseguida y, sobre todo, la aceptable dirección de algunos actores, facilitada, es verdad, en los casos de López Tarso y Pina Pellicer, por el auténtico talento de éstos. (Un López Tarso vale por mil Arturos de Córdova.)

En cambio, hay que consignar una ausencia absoluta del mínimo rigor ideológico. ¿Qué se ha querido decir con la historia que se nos cuenta? Inútil preguntárselo a Gavaldón. Los apologistas del film hablan de poesía y no sé de cuántas cosas más. En efecto: el tema "huele"

a poesía y para cierta crítica lo que cuenta es el olor. Así se metió a *Los frutos salvajes*, de Bromberger en un mismo saco con *Juegos prohibidos*, de Clement; a *Pan, amor y fantasía*, de Comencini con los mejores films neorrealistas, y un buen señor llegó al colmo de comparar una película policiaca de Russell Rouse con *Un condenado a muerte se escapa*, de Bresson. (Ahora está de moda establecer un paralelo entre *Hiroshima, mi amor*, y *La hora final*. Sin comentario.)

José de Colina, en su crítica de *Política*, le hizo un gran favor a *Macario* suponiéndole una intención ideológica, aunque esa intención fuera reprochable. Claro, las observaciones de Colina eran legítimas por cuanto un film hecho sin saber lo que va a decir puede acabar diciendo las peores cosas. Y, en efecto, todas esas vaguedades sobre "la muerte y el mexicano" no dejan de oler —también yo me guiaré por el olor, a falta de otros datos— al más triste conformismo. Más que de olor, hay que hablar de tufo.

Pero si me he extendido en esas consideraciones es porque, a raíz de la crítica de Colina, se produjo una serie de incidentes realmente sintomáticos. Por principio de cuentas, un empleado de "Películas Nacionales" llamado Efraín Huerta insultó a Colina y, "patrióticamente" le recordó que no se puede atacar al cine mexicano sin atacar a México (y a los traficantes mexicanos de marihuana, ¿se les puede atacar?). Poco después, una revista cursipornográfica y teóricamente cinematográfica se solidarizó con el señor Huerta reproduciendo su artículo. Para cerrar con broche de oro, todo un grupo de periodistas aplaudió la "valiente" (*sic*) actitud del señor Huerta. Es verdad que en otro número de *Política* se dio la debida respuesta a esos "superpatriotas". Pero yo no puedo menos que dejar un testimonio de mi indignación, aun sin tener en cuenta que el ataque a Colina iba dirigido también a mí mismo. La cuestión está, en el fondo, en que a Colina y a mí, al igual que a muchos otros, nos interesa el cine. A esos señores "patriotas", en cambio, les interesa lo que "deja" el cine. Y no hay nada más que discutir.