

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

CIMARRON (*Cimarrón*), película norteamericana de Anthony Mann. Argumento: Arnold Schulman, sobre la novela de Edna Ferber. Foto (Cinemascope en 65 mm., metrocolor): Robert E. Surtees. Música: Franz Waxman. Intérpretes: Glenn Ford, María Schell, Anne Baxter, Arthur O'Connell, Russ Tamblyn, Mercedes Mc'Cambridge, Vic Morrow, Robert Keith, Charles Mc'Graw. Producida en 1960 por Edmund Grainger (M.G.M.).

Mi entusiasmo ante la perspectiva de ver un film de Anthony Mann se disminuía *a priori* por el hecho de que *Cimarrón* está basado en una de las novelas más populares de la inefable Mrs. Edna Ferber. En la obra literaria de esta señora encontramos una cierta megalomanía histórico-patriótico-pionero-romántico-sentimental-espectacular de la que los mismos títulos de sus novelas dan fe: *Giant*, *So big*, ya llevadas a la pantalla, y *Colossal*, que es un libro que no existe, pero que de existir hubiera sido escrito por *the greatest in the world* Edna Ferber.

Cimarrón relata, para variar, las hazañas del espíritu pionero que ha transformado a los Estados Unidos en el país de mayor consumo de coca-cola en el mundo. Ese espíritu encarna en la humanidad generosa, noble, apasionada, etcétera, que habita en las novelas de la señora Ferber. Todo ello es demasiado edificante, "moral" y aleccionador como para que Hollywood desaproveche la oportunidad de hacer una de esas superproducciones en las que se identifica, curiosamente, a las grandes hazañas del espíritu con la necesidad de usar un millón de extras, *superextracinemascope* y *magnificent-color*.

Bien. Yo no creo que ese cine carezca en principio de valor, ya que constituye en sí una suerte de espectáculo popular comparable, por sus aspiraciones de "grandeza", a la ópera italiana o a las ceremonias religiosas masivas de todo el mundo. Renegar de ese cine sería tanto como renegar del gran Griffith, de Thomas Ince y de algunas de las mejores empresas de King Vidor y Victor Fleming (*Lo que el viento se llevó*). Pero lo que sí cabe afirmar es que ése no es el cine de Anthony Mann, maestro de una épica que hasta podríamos calificar de intimista.

No debe sorprender a nadie que las escenas de violencia de *Cimarrón*, en las que dos o tres personajes se enfrentan en un espacio mínimo, estén resueltas en una forma que quizá nadie en el mundo sea capaz de superar. Me refiero, por ejemplo, a la escena en la que Glenn Ford da su merecido al asesino de un indio y a la escena de la muerte de *Cherokee Kid* y de su acompañante, en la escuela. La gran altura que alcanza Mann en los terrenos de la poesía trágica no depende tanto del artificio técnico como de cierta conciencia física del dolor, de la furia, del sentido y del significado de la violencia. De la misma manera, la escena de la gran carrera en busca de las tierras vírgenes de Oklahoma (escena que hizo famoso a Wesley Ruggles, realizador de la primera versión de *Cimarrón* en 1931, que interpretaron Richard Dix e Irene Dunne) empieza siendo pintoresca para ir transfor-

mándose en alucinante desde el momento en el que el dolor humano hace su aparición.

Pero tampoco debe sorprender a nadie que Anthony Mann, fuera de su "especialidad", se transforme en un realizador anodino y superficial. Por la misma razón por la que cree en la aventura física de sus personajes, se despreocupa de sus aventuras espirituales, que le tienen totalmente sin cuidado. El *Cherokee Kid* con un balazo en el estómago merece la atención del realizador, pero la eternamente dulce María Schell puede irse al demonio con todas sus preocupaciones y congojas. Y como *Cimarrón*, más que un *western*, es una historia de eso mismo, de preocupaciones y congojas, acaba resultando un film aburrido, casi inaguantable. Todo lo que *Cimarrón* tiene de *western*, es excelente: lo malo es que tiene demasiado poco.

En consecuencia, si Anthony Mann es capaz de indicar a sus actores cómo deben llevar el rifle y cómo moverse en un espacio trágico, es, a la vez, incapaz de evitar que Glenn Ford haga buena la máxima aristotélica según la cual un actor es bueno hasta el momento en que se da cuenta de que lo es. El antes simpático Glenn Ford gesticula y habla ahora en una forma que recuerda a la vez a Marlon Brando y a Jerry Lewis, con algo de Mickey Mantle. En cuanto a la Schell, he conocido pasteles de queso mejores.

A PLENO SOL (*Plein soleil*), película franco italiana de René Clement. Argumento: René Clement y Paul Gégauff. Foto (Eastmancolor): Henri Decae. Intérpretes: Alain Delon, Marie Laforet, Maurice Ronet. Producida en 1960.

En una escena de *A pleno sol* se describe minuciosamente la forma en que Alain Delon falsifica una firma: Diríase que René Clement, en ese momento, está dando la mejor imagen de su trabajo como realizador.

Sería tonto negarle habilidad a Clement. La tiene y muchísima. Del mismo modo, no puede descartarse la posibilidad de que un falsificador de cuadros resulte más hábil que Rembrandt o Velázquez y que, en cierto modo, sea capaz de "mejorarlos". Pero nunca será ni Rembrandt ni Velázquez y, lo que es peor, nunca será él mismo. Clement es un autor de películas no malo sino inexistente. *La batalla del riél*, *Juegos prohibidos*, *Amante a la medida* (*Monsieur Ripois*) y *Gervasia* son films estimables que reflejan bastante bien la moda cinematográfica más elegante del momento en que fueron realizados, pero que de ninguna manera reflejan una visión del mundo coherente, un estilo. Estos films bien pudieron haber sido firmados por cuatro cineastas diferentes sin que nadie descubriera la impostura.

En *A pleno sol*, Clement imita descaradamente a Vadim, Godard y Chabrol, e incluso los supera en algunos aspectos formales. Por carambola, también imita a Hitchcock desde el momento en que su argumentista, Gégauff —que ha escrito los guiones de casi todos los films de Chabrol—, está claramente influido por el "mago del suspense". Pero sólo quienes consideran al cine un arte menor en

el que lo que cuenta es el llamado "oficio" pueden llegar a la conclusión de que Clement ha superado *realmente*, en lo que importa, a los cineastas que imita. Porque *A pleno sol* es una película vacía y sin alma, un robot cinematográfico casi perfecto. Y el mejor robot del mundo no podría equipararse, pese a todo, a un ser humano.

De ahí que sea obviamente inútil tratar de encontrar un contenido, una posición moral (y para mí una cosa y la otra van indisolublemente ligadas) en esta película. La moraleja puede ser la que a ustedes les dé la gana: "en nuestra época hay crisis de los valores espirituales", "el que la hace la paga", "el que la hace no la paga", etcétera. Pero si lo único que podía interesarnos de *Los primos* o de *Sin aliento* era la relación entre los realizadores y sus personajes, la actitud de los primeros frente a los segundos, en el caso de Clement resulta claro que al director no le importa gran cosa lo que los héroes de su film representen y significan. Y del mismo modo que un crítico de pintura no perdería su tiempo hablando de una falsificación de Picasso, no tengo por qué seguir perdiendo el mío por culpa de *A pleno sol*.

EL MUNDO DE SUZIE WONG (*The world of Suzie Wong*), película norteamericana de Richard Quine. Argumento: John Patrick. Foto (Tecnicolor): George Unsworth. Intérpretes: William Holden, Nancy Kwan, Sylvia Sims, Michael Wilding. Producida en 1960 (Paramount).

Después de *El cadillac de puro oro* y *Llena de vida* poco cabía esperar de Richard Quine. Pero *Strangers when we met* (*Vecinos y amantes*), otro film suyo, me agradó. Sobre todo por una cosa: Quine manejaba bastante bien a Kim Novak. Y no es de desdeñar la tradicional sabiduría hollywoodense en el descubrimiento y utilización de la más imponente galería femenina que haya tenido el cine.

Por las fotos, conocía ya a la exquisita y bellísima Nancy Kwan. Nancy es *eurasiana*, como dicen los americanos. Es decir: entre europea y asiática o algo así. En definitiva, poco me importa su origen racial. Fui a verla con entusiasmo esperando que Quine, cuando menos, hubiera sabido aprovechar tan estupenda materia prima. Vana ilusión. La historia del film es idiota y ni siquiera vale la pena enunciar su moraleja. De nuevo se nos habla de la pecadora que en el fondo es buena y limpia, etcétera. (En cuanto a las "preciosas vistas de Hong-Kong", recomendadas quedán a los espectadores con alma de turista.) Lo malo es que Quine ni siquiera ha sabido qué hacer con su estrella. Ciertamente: la suele fotografiar en *full-shot* para que nos demos cuenta de que Nancy tiene un cuerpo magnífico. Eso se agradece. Pero es imperdonable que a ese rostro perfecto, a esos ojos soñadores y apasionados (me estoy poniendo cursi) se les obligue a adoptar continuamente una expresión estúpida de teórica "ingenua libertina".

Para un hombre, el amor tiene en el cine rostro de mujer. Y un director de cine nos habla del amor cuando sabe "hablar" de la mujer. Nancy Kwan, increíblemente, no ha inspirado a Quine, y eso lo descalifica. Fue tal la indignación que me provocó su insensibilidad, que hice algo que sólo en raras ocasiones hago: me salí del cine antes de que la película terminara.