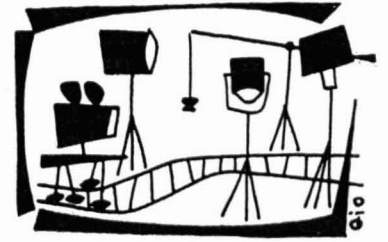


EL CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT



MEXICO EN EL CINE

México acaba de situarse en un primer plano mundial en la orientación y el arte cinematográficos mediante una producción sin precedentes en la historia del cine. En efecto, por primera vez en esta historia los intelectuales más destacados de todo un país colaboran en la realización de un film.

Se trata de la película *México mío*, producida por Manuel Barbachano Ponce y dirigida por Carlos Velo (equipo que ha logrado triunfos internacionales tan notables como *Raíces*, *Torero* y diecisiete documentales que han logrado otros tantos premios internacionales).

Entre los intelectuales que han aportado su cooperación, a *México mío* (temas, ideas, orientaciones e historias) se encuentran nombres como:

Jaime Torres Bodet, Alfonso Caso, Octavio Paz, Fernando Benítez, Antonio Castro Leal, Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Angel María Garibay, Salvador Novo, Jorge Portilla, Juan Rulfo, Luisa Josefina Hernández, José Luis Martínez, Rubén de la Borbolla, Ricardo Pozas, Jorge Carrión, Ramón Beteta, Santiago Ramírez, Federico Bonet, Carlos Graeff Fernández, Guillermo Haro, Fernando Barajas, Pablo González Casanova, Jesús Silva Herzog, Manuel Gómez Morín, Blas Galindo, Jesús Bal y Gay, José Pablo Moncayo, Luis Quintanilla, Rodolfo Usigli, Gastón García Cantú, David Alfaro Siqueiros, Alvar Carrillo Gil, e innumerables más para los que me falta espacio en esta crónica.

Unos créditos de presentación semejantes jamás han sido reunidos en película alguna, y este conjunto de escritores, poetas, historiadores, filósofos, etnógrafos, psicólogos, biólogos, físicos, economistas, pintores y músicos pueden hacer

de *México mío* un paso radicalmente nuevo y decisivo en el desarrollo del arte cinematográfico, dando origen a la primera película rigurosamente colectiva y nacional que se haya realizado nunca.

He tenido la oportunidad de ver una gran cantidad de *rushes* de *México mío* filmados por diferentes camarógrafos en distintas y remotas partes de nuestro país. Son verdaderamente extraordinarios por su calidad fotográfica, por su expresión tanto de lo grandioso como de lo íntimo y personal, por su poesía, por su profunda percepción de la vida y por su fidelidad a la realidad mexicana.

La técnica usada es Cinemascope, color y sonido estereofónico que proyectará en los cines de todo el mundo las pistas originales de sonido, muchas de las cuales —ya grabadas— revelan un mundo mágico de música y ritmos nunca antes recogidos por colección alguna.

Pero claro está, nunca le falta a nuestro cine una mancha en el horizonte. Resulta que una *troupe* extranjera de documentaristas solicita ahora un permiso a nuestras autoridades para realizar rápidamente una película semejante. Después de haber filmado varias películas de tipo *explorador* en las regiones más remotas y primitivas del globo quieren atacarse ahora —probablemente con el mismo criterio— a la realidad mexicana. Este *intervencionismo* resulta hasta cierto punto normal en sitios en que, como en Borneo, Sumatra o el Matto Grosso, no existe un cine propio, consciente, desarrollado y moderno. Pero resulta no sólo absurdo sino hasta ofensivo pretender aplicarlo aquí.

Tenemos la seguridad de que nuestras autoridades cinematográficas tendrán frente a este gravísimo problema la conciencia de la tremenda responsabilidad que entraña otorgar a estos exploradores-

documentaristas el permiso para realizar su proyecto.

México, nuestro país, debe de tener la película que merece. Y por los hombres que colaboran en ella y por lo que he visto realizado hasta ahora *México mío* tiene todas las trazas de serlo.

EL EXPEDIENTE NEGRO (*Le Dossier Noir*) de ANDRÉ CAYATTE.

CAYATTE es un extraño director de cine. Abogado de formación, de carrera y de espíritu, utiliza la película no como un fin, sino solamente como un medio para la transmisión de un mensaje generalmente jurídico-social.

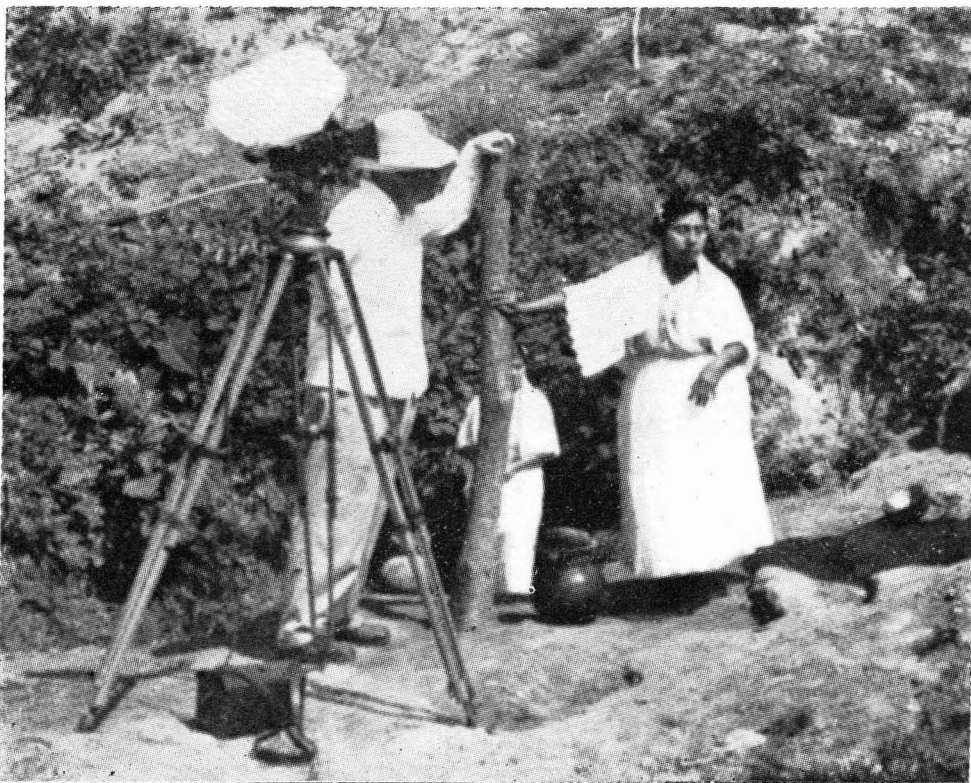
Esto, por una parte, le da un determinado valor a sus obras. Todas ellas son valientes, actuales, críticas. Todas ellas obligan al espectador a hacer el esfuerzo de un juicio, no sobre la película en sí, sino sobre algún problema del mundo que nos rodea. Todas ellas —unas más, otras menos— tocan alguna llaga de nuestra sociedad y despiertan algún nervio dormido. Este es su intento, esta es su meta, esto es lo principal para Cayatte.

Pero, por otra parte quizás esto mismo haga que sus películas no convenzan del todo. Por querer demostrar una tesis determinada y enfocar todo su esfuerzo a la estructuración de su caso Cayatte sacrifica el propio vehículo de la demostración: la película misma, la obra como obra, el cine en fin.

Para abarcar sin resquicios temas tan complejos como los que ha tratado hasta ahora (la eutanasia, la pena de muerte, la criminalidad juvenil y los trasfondos del aparato policiaco-judicial) Cayatte necesita hacer una múltiple fragmentación de su historia. Como buen abogado no puede permitir huecos, silencios, sobreentendidos, paradojas u omisiones. Hay que tapar toda posible grieta de la argumentación, sellar toda rendija. Esto lo lleva a tratamientos que incluyen gran cantidad de personajes, personajes que son engranes, facetas o indispensables matices del caso jurídico que constituye la película.

Esto automáticamente trae consigo una consecuencia: no es materialmente posible profundizar en ninguno de estos personajes. Y caemos en la paradoja: en este cuadro realista que aparentemente ofrece Cayatte, la realidad se nos escapa continuamente. Y es que la realidad no es sólo situacional, panorámica, sino fundamentalmente personal, interior, en profundidad.

En *El expediente negro* como en las demás obras de Cayatte —y aún en mayor grado— la realidad interior resulta resumida, apenas mencionada o *contada* en breves momentos. Lo interior no es visto como tal, sino de una manera superficial, externa. La multiplicación de personajes obliga a una gran simplificación de sus motivos de acción, y esto lleva a una gran *gratuidad* en esta misma acción. O bien los personajes representan pasiones simples —demasiado simples (que hay pocas así)— celos, envidia, honradez, cobardía, cólera, valor, rencor, etc., o bien, cuando hay algún personaje complejo, como no



México mío—"México, nuestro país, debe tener la película que merece"

hay tiempo material para desarrollarlo, sus actos resultan casi gratuitos, inexplicables y a veces hasta contradictorios. Ejemplo de lo primero serían el juez, el periodista, el rico del pueblo, la hija del rico, el comisario brutal, el delator. Ejemplo de lo segundo: el morfinómano, su hija, el fiscal, la hija del fiscal, la viuda, su pequeño hijo y el cuñado. Se sugiere en estos todo un mundo interior, cada uno suficiente para una sola película. Pero ese mundo no se nos da. Y si esto es muchas veces válido en literatura, en donde el lector dispone de un *tiempo* mental totalmente diferente (en Hemingway por ejemplo), en el tiempo irreversible y compacto del cine resulta absolutamente inadecuado.

Todo ello nos lleva a un mosaico que no es ni lo suficientemente amplio para constituir un mural, ni lo suficientemente apretado para ser un auténtico retrato.

La película sin embargo lleva todo un contrapeso de valores, aunque estos no sean propiamente cinematográficos. El conocimiento de los ambientes, el tono justo de la realidad visible llegan a prender al espectador en su verdad. Todo ello nos *agarra* en su aparición inmediata, y si después llega la decepción, es por no haber apretado, no haber ahondado progresivamente en ese mundo cuya promesa era precisamente de tensión y de profundidad.

Todas estas carencias provienen también de otro aspecto de la obra de Cayatte. Este realizador está ya siendo con exceso un *profesional* del tema social. En esta película se ven ya demasiados artificios de construcción y se va haciendo menor la genuina vibración humana de sus primeras obras. ¿Dónde termina el auténtico grito de protesta, y dónde empieza el *reporte-script* cuidadosamente calculado?

Cayatte está filmando una nueva película, ahora sobre los problemas de la cirugía estética. ¿Hasta dónde el cine de contenido social puede seguir llevando este nombre?

Y DIOS CREO A LA MUJER (*Et Dieu créa la femme*) de ROGER VADIM.

Resulta extraño que críticos como Claude de Givray establezcan comparaciones de estilo entre Vadim y Joshua Logan (*Picnic*). Podrá no gustar Logan, pero por ahora todavía hay mucha diferencia entre ambos talentos.

Es cierto que existe en el cine actual, muy actual, una determinada tendencia a abolir algunas formas de continuidad narrativa por medio de una cierta arbitrariedad, una libertad especial con la sintaxis cinematográfica (en las películas del propio Logan, Kazan y Tashlin por ejemplo). No se trata de un estilo de montaje sino más bien de una carencia, una negación del mismo, un "porque sí" en donde pesa más la libre voluntad del director que las necesidades internas de la obra.

Muchas veces esta arbitrariedad aporta un elemento positivo, crea un estilo, corresponde a una personalidad que se afirma *des-formando* a su antojo un lenguaje y dándole un relieve nuevo, una "síncopa" que abre muchos caminos y posibilidades. Pero otras veces no. Y este es el caso de *Y Dios creó a la mujer*. El uso —hoy frecuente— de secuencias aparentemente *inútiles*, que muchas veces resultan una aportación al lenguaje cinematográfico, aquí no trasciende a nada. Y éstas resultan efectivamente *inútiles*. Este es el sello principal de la película.

De inútil puede calificarse primariamente al tema mismo: un drama rural manido apenas modernizado por su ubicación en un sur de Francia muy *entre deux festivals* y adornado con efluvios radiofónicos de boleros y cha-cha-chás.

Lo mejor de todo ello resulta lo marginal: el personaje de Curd Jurgens y dos secuencias en que toma parte: un diálogo con Brigitte Bardot alrededor de una vitrola y un diálogo absurdo y hemingwayano con Christian Marquand en un automóvil desviado del camino. Hay que añadir a esto la parte que se inicia con la petición de boda de Jean Louis Trirtignant y que culmina con el banquete-noche de bodas en donde el realizador logra plenamente la realización.

Después hay un instante que promete: un momento de magnífica crueldad, de gran tensión, de vergüenza, de ácidos, desagrado y celos (el baile de Brigitte Bardot) pero que termina con el más pedestre e infumable de los montajes acelerados para *épater les bourgeois*. Pero el *bourgeois* en 1958 ya está muy de vuelta de estas cosas.

Hay además muchas secuencias cortadas (¡incluso "para adultos"!) Quizás algo de lo bueno de la película se encontrará en ellas.

¿Y Brigitte Bardot? ¿y B. B.? ¿No vamos a hablar de ella? Sí, claro, puesto que toda la película está constituida por, sobre, y alrededor de ella.

Pues bien, B. B. resulta indudablemente una valiosa aportación para la mitología erótica del cine. Pero no para la mitología artística del mismo. Y es que el propio erotismo necesita de algo más que el atractivo físico. Atractiva, lo es indudablemente. Atractivísima. *Sexy*, lo es, a más no poder. Pero al tratar de explotar al máximo este poder directo de atracción se destruye a sí misma en su propia esencia. Su papel es la de una niña-gata básicamente natural. Es la *naturalidad* misma (y el título de la película insiste en cierta forma en ello). Pero durante las dos horas de proyección, Brigitte Bardot afirma y subraya en cada ocasión con la palabra: "yo soy muy natural... yo soy así, nada más... yo no sé mentir... no sé nunca lo que me pasa... soy como un animalito..." etc. Y con el gesto se frota, se unta con una insoportable *naturalidad* de simple gatita en celo a todo lo que se encuentra a su alrededor: animal, vegetal o mineral. Después de este *show* no hay quien crea ni en su naturalidad, ni en su

primitivismo, ni en su sinceridad. Una gran actuación hubiera podido convertir el artificio en una especial verdad. Pero su actuación es deplorable... excepto un breve instante en que después de recibir tres bofetadas (toda similitud con *Gilda no es* ninguna coincidencia) por fin brota de su rostro algo natural, una mirada, una medio sonrisa que dejan abierto el camino para una muy leve esperanza.

Muchas películas en la historia del cine han girado sobre una personalidad de mujer. Roger Vadim (entonces marido de B. B.) ha querido incluir *Y Dios creó a la mujer* en este ya famoso grupo. ¡Pero qué lejos estamos —en cuanto a cine-mitología femenina— de un *Angel azul* (Marlene Dietrich), de una *Gilda* (Rita Hayworth), de una *Laura* (Gene Tierney), de una *Sabrina* (Audrey Hepburn), de un *Comezón de séptimo año* (Marilyn Monroe) o de una *Bruja* (Marina Vlady) ...!

NOTAS SOBRE OTRAS PELICULAS

CLUB DE MUJERES (*Club de femmes*) de RALPH HABIB.

La total ineptitud de Habib arrastra vulgar y desesperadamente lo que hubiera debido ser una comedia sin pretensiones, pero por lo menos ágil y ligera. Sirve como ejemplo de anti-cine. ¡Qué lejos estamos del *Rendez vous de Juillet* de Jacques Becker!

SAYONARA de JOSHUA LOGAN.

Se trata de una película lenta y larga, sí, pero *intencionalmente* lenta y larga. Y en cine hay dos elementos que casi siempre requieren tiempo: el amor y la maduración de una conciencia. Y estos son precisamente los temas de Sayonara.

No podemos, desde luego, afirmar que estamos ante una gran película. Pero cuando una película consigue emocionarnos le debemos gratitud y respeto; y Sayonara lo consigue sin duda en muchos momentos.

En este Shangri-la a la medida del hombre común, percibimos, invisible y asfixiante, la realidad siempre presente de un mundo del que se quiere huir, de un mundo al que se le ha descubierto el vacío que lleva encerrado. Sayonara es el Shangri-la de los *Martys*.

A través de todo ello preside un gran intérprete: Marlon Brando, en una más



Y Dios creó a la mujer—"hay además muchas secuencias cortadas (incluso "para adultos")"