

EL CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

UN CONDENADO A MUERTE SE ESCAPA (*Un condamné à mort s'est échappé*), de Robert Bresson.

NO HABÍA TENIDO ocasión de ver hasta ahora ninguna película de Robert Bresson. Era para mí sólo una fotografía, un conjunto de comentarios en las revistas de cine, una colección de referencias, de alusiones, de citas, de ambiguas entrevistas revestidas de un clima de misteriosa veneración, de secretas interpretaciones. Algo así como un literato de Borges. Una sola obra suya había sido presentada en México: *Los ángeles del pecado* (1943. Con diálogos de Giraudoux), y se me había escapado. Sus pocas obras (*Les dames du Bois de Boulogne* según Diderot y con diálogos de Cocteau, en 1945, y *Le journal d'un curé de campagne*, de Bernanos, en 1950, ambas adaptadas por él) no han sido exhibidas en nuestras pantallas quién sabe por qué oscura razón comercial. Hoy veo por primera vez una obra suya y la conclusión es: Bresson es uno de los más grandes adaptadores y directores con que cuenta el cine actual.

Los antecedentes mencionados y la participación de grandes actores —y sobre todo actrices— formales o informales en sus películas anteriores (Renée Faure, Marie Helene Dasté, María Casares, Lucienne Bogaert, Claude Laydu) podían dar la impresión de un director esteta, ágil, solamente brillante o solamente *inteligente*. Como para deshacer esta impresión, Bresson escoge para su última película un tema seco, duro, apretado y sin posibilidades de brillo superficial, una historia concisa, concreta, no literaria sino verdadera: el relato de un simple prisionero francés, André Devigny, llamado Lieutenant Fontaine en la resistencia. Y como intérpretes escoge actores naturales, buscados a través de una larga perquisición, por su carácter, por su reacción humana, por la transparencia de su rostro de *hombres* —que no de actores. Estamos lo más lejos posible del *jeu*, del juego escénico. Entramos desde el principio en el *espíritu*, en la simple línea de unas voluntades, de una existencia limitada a la lucha de la interioridad contra el mundo exterior cerrado, sellado.

Porque todo el secreto de la película está en esto: en la interioridad. Y *Un condenado a muerte se escapa* es una obra maestra de la interioridad cinematográfica. El mismo título lo indica: suprime todo *suspense*, conocemos el desenlace. Lo importante es lo demás, lo que ocurre dentro de un hombre y dentro de una cárcel.

La primera interioridad es situacional, pasiva. Entramos a ella junto con el personaje: es la cárcel misma, su impersonal crueldad, su abstracta concreción. Durante toda la película nos obsesionan paredes, puertas, pasillos, rejas, un patio cerrado, límites constantes de un mundo que no vemos (como no lo ve el prisionero), de un más allá que es sueño y meta — pero secundarios, ocultos por la presencia cotidiana y total de las barreras que son *su* y nuestro universo. Como para subrayar esto la cámara no retro-

cede casi nunca. Está simbólicamente limitada al medio plano, detenida por una pared invisible que es la que está precisamente *detrás* de ella y cierra el mundo de la celda. Asimismo la falta de la presencia de celadores, centinelas y vigilantes es voluntaria. Oímos sus voces y pasos, escuchamos sus silbatos o sus lejanos disparos. Pero están en cierta forma *más allá* de la cárcel. Es la cárcel el universo que nos condiciona, nuestro cosmos y nuestro enemigo, aquello que primariamente encierra el *espíritu*, personaje central de la obra.

La segunda interioridad es la de este espíritu. Ha sido reducido a una sola idea, una sola voluntad: fugarse. No hay en la película espacio para disquisiciones morales o filosóficas. Hay una situación y una voluntad. En esta forma de duelo esencial realiza la obra una de las más



"Bresson, uno de los más grandes directores"

altas manifestaciones de la tragedia cinematográfica. Destino y personaje concentran la lucha solitaria del hombre en una de sus expresiones más puras y más altas. Pura por su sencillez absoluta sin adornos ni retórica, alta por su profundidad, por su soledad irremisible y central despojada de toda sensiblería, de toda invitación a la compasión o a la simpatía. Siempre hay identificación, nunca el desdoblamiento del falso y pasajero *afecto* por el personaje. Hay en todo ello mucho de ascética, de interna preparación en la "noche oscura del alma" y de la celda para alcanzar la última y sublime visión: la libertad. Y quizá esto haga la película difícil para cierto público que necesita deslindar su condición de *espectador* del desarrollo del *espectáculo*. Aquí el espectador desaparece. Está allí, rodeado por los muros de una celda, sin comunicación, sin apoyo, sin ayuda ni conceptual ni estética, como el propio Fontaine encerrado en su voluntad y dialogando solo con su mundo de objetos.

Porque la tercera interioridad es esta: la del objeto. O mejor dicho la de la

relación del objeto a una conciencia en una circunstancia dada —y especialmente limitada—. Hay que ver con qué penetración Bresson da *significatividad* al objeto más ínfimo y olvidado, cómo —sin subrayar nunca— nos hace presente su importancia en el trágico diálogo que constituye la obra. Todo se vuelve táctil, esencial, actual: un alfiler, un lápiz, una hoja de afeitar, una cuchara, el alambre de una cama, la tela de una ropa, el marco de una ventana olvidada. El mundo del objeto que surge así frente a nuestros ojos reviste un carácter casi ontológico. Es como si viéramos el *ser* de las cosas por primera vez delante de nosotros.

Junto a esto la relación humana es casi insignificante. En el solitario diálogo hombre-destino que es el núcleo de la tragedia, lo demás no importa de verdad. Unas breves frases sirven para establecer la fraternidad de las tragedias solitarias. Pero no por eso dejan de ser todas ellas irremisiblemente solitarias. Y cuando un hombre cobra importancia junto al personaje central (como Jost, el compañero de celda) es porque de repente se ha convertido en un objeto más que hay que usar o no usar de una manera especial en la lucha del espíritu y la voluntad contra este destino (Y esto se aplica igualmente a Orsini). Más tarde, una vez vencido el destino, el objeto vuelve a ser hombre y hermano. "Qué diría mi madre si me viera..." dice Jost, y recibe un abrazo de aquel que de héroe trágico también vuelve a ser un personaje dramático, hombre entre los hombres, en el mundo del movimiento y el espacio. Pero no antes.

Sería imposible enumerar las escenas extraordinarias de esta película, el infinito poder de *sugerir* más que enseñar de Bresson —magistral amo de la *ellipse*—. Cada una de ellas y de sus ínfimos detalles merecería un comentario aparte (la primera paliza, la configuración misma de la cárcel, el trabajo de evasión, la muerte nunca vista de tantos compañeros, la misma libertad, etc). Sería asimismo imposible mencionar las mil sutiles observaciones sobre el espíritu del prisionero (la no entrega del lápiz, la primera sensación de *posibilidad* al quitarse las



"conocemos el desenlace"



La cenicienta de París—"el rostro incomparable de Audrey Hepburn"

esposas, su diálogo con Jost, la reacción súbita que sigue a la larga inmovilidad junto a la cuerda de escape ya tendida, etc.). Sólo podríamos mencionar un lunar: la muerte del centinela en donde la elipse misma traiciona a la identificación con el personaje. Bresson defiende al respecto la escena: Dice que el mostrarla hubiera sido caer o en la acción o en lo brutal evidente, y que la sacrificó en pro de la unidad de estilo de la obra. Aunque lamentando el lunar (y rindiendo a la vez homenaje a Bresson que pudo haber omitido el pasaje en la adaptación pero no quiso por fidelidad a la historia verdadera) este no tiene en realidad importancia. Y *Un condenado a muerte se escapa* queda como una de las grandes, de las verdaderamente grandes obras que la pantalla nos ha ofrecido en muchos años.

Sí, *Un condenado a muerte se escapa* es una de las obras maestras de un cine que nos es dado tan poco: el cine de la inteligencia, de la sensibilidad, de la profundidad, del íntimo conocimiento de la condición humana... y de la fe en el espectador.

LA CENICIENTA DE PARÍS (*Funny face*), de Stanley Donen.

Hay una forma de arte, de calidad, de gusto, que durante los últimos años se ha ido desarrollando en las buenas revistas de modas femeninas. Es el estilo *Vogue*, el estilo *Harper's Bazaar*, el estilo *Officiel de la Couture*, hace mucho el estilo *Marie Claire* en donde germinó todo el asunto. Este gusto —pues de gusto en definitiva se trata— ha creado sus propias formas, formas especiales que abarcan la composición artística, el color, el encuadre, el grafismo y sobre todo la fotografía. Grandes dibujantes y tipógrafos le han dado sus primeros trazos (Van Moppés, Vevean, Eric, Risom, Dupont, Paquin, Barot, Antonia Hilke, Gruau, Ravermy) y grandes fotógrafos le han fijado su rostro a la vez cambiando y definitivo por medio de las exposiciones retardadas, el *flou*, el desfoque, la cámara ultrarrápida y el fotomontaje (citamos entre otros muchos a William Klein, Mark Shaw, George Barkentin, Becker-Horowitz, Sante Forlano, Leonbruno-Bodi, Henry Wolf, Bruce Davidson, Rutledge, Don Ornitz, Sabine Weiss y los extraordinarios Karen Radkai, Saul Leiter, Ben Somoroff y Richard

Avedon, consejero artístico de la película que hoy comentamos).

Este gusto y este estilo, a pesar de constituir un mundo artístico propio, no se habían llevado hasta ahora a la pantalla. Hacerlo ha sido el propósito de Stanley Donen en *Funny face* (el título español es demasiado estúpido).

Stanley Donen había realizado anteriormente varias películas en colaboración con Gene Kelly. Entre ellas este dueto hizo dos grandes películas: *On the town* (1949) y la obra maestra de la comedia musical moderna *Singing in the rain* (1951) en donde un ritmo frenético de imágenes de la mejor calidad plástica envolvía un humor desbordante y una deliciosa sátira nostálgica de los años veinte. *Funny face* es la primera película que vemos dirigida por Stanley Donen solo. Y no nos ha defraudado.

Claro está que hay "peros" en la cinta. Por una parte Donen no se ha preocupado del argumento más que como medio de sucesión de las secuencias que le interesan (varios bailables, alguna de las canciones y dos *displays* de efectos y ritmos sobre el color rosa, la publicidad y la fotografía de modas). Por otra parte —y debido a lo anterior— las secuencias de diálogo y desarrollo argumental son muy débiles, así como el tratamiento de los personajes secundarios. Pero junto a



La Strada—"no le tienen confianza"

esto Donen nos ofrece tantas secuencias que son verdaderas joyas de la imagen cinematográfica que habría que ser verdaderamente ciego para quejarse. (Claro está que queda mucho público de cine culto que le pide a todas las películas un contenido literario esquiliano o shakesperiano. Pero con estas personas todo diálogo sobre cine resulta inútil ya que por otra parte están tan hechas a la forma convencional que cuando encuentran ese contenido en un *High noon* o en un *Kiss me deadly* no se dan cuenta. Literatura y cine son dos cosas. Pero pasemos.)

Sí, *Funny face* tiene momentos de verdadera obra maestra de la visión filmica. Los títulos forman una composición tan perfecta que constituyen una obra en sí. La secuencia sobre el color rosa recoge esta misma composición y le da movimiento y un grafismo casi abstracto de ritmo, forma y belleza como hemos visto pocas veces en películas de este género. Más tarde un sombrero multicolor pone un sol íntimo y nostálgico en medio de un soberbio fondo pardo de vieja librería, en uno de los momentos más delicados del film. Una secuencia en rojo con un preciso bailable es magistral. El sol del sombrero se ha vuelto rostro, el rostro incomparable de Audrey Hepburn irradiando su luz en la sombra de un estudio fotográfico. Los tres personajes llegan a París y estalla una secuencia llena de alegría, de atónico movimiento, con todo el sentido de Gershwin en su París. El Fotógrafo toma fotos: pasamos del cine a *Vogue* y de *Vogue* al cine en una fuga musical de cuadros fijos y de juegos de colores que conmueve de puro placer visual. Es quizá lo mejor de la cinta. Sigue una secuencia en *flou* que coquetea con la más deliciosa cursilería. Y agradecemos a Donen el vestido blanco, los cisnes y los patos blancos y el verdor apenas verde de una hierba de duermvela. Baila Audrey Hepburn en una *cava* de St. Germain des Prés, y en la mejor parodia de baile moderno y película musical la pantalla se llena hasta reventar de una visión sincopada, magnífica, burlesca y sutil que llena los ojos y la mente de total alegría. Se desquician Kay Thompson y Fred Astaire en un antro pseudo-existencialista y aquello —con todo y burla de Elvis Presley— es estupendamente paranoico. El final recoge el baile en *flou* y cierra delicadamente hora y media de encanto visual. ¡Ah! y hay además un excelente número de Kay Thompson y Audrey Hepburn y una parodia de Edith Piaf-Juliette Gréco muy acertada.

Audrey Hepburn es Audrey Hepburn. Con esto se dice todo. Kay Thompson magnífica y muy *Vogue* está rigurosamente exacta. Los hombres fallan más: Fred Astaire ya no encaja en la comedia musical moderna (si exceptuamos *Bandwagon* de Minnelli) y su baile "a lo torreador" deja mucho que desear. En cuanto a Michel Auclair está detestable (podrá ser el mismo de la *fête à Henriette*?).

Antes no se sabía bien quién de Gene Kelly o Stanley Donen era el del talento. Después de *Funny face* de Donen e *Invitación al baile* de Kelly ya lo sabemos.

NOTAS SOBRE OTRAS PELÍCULAS

UN ROSTRO EN LA MUCHEDUMBRE (*A face in the crowd*), de Elia Kazan.

Esta película parece estar dirigida por una combinación de Frank Capra y Elia

Kazan. La parte "capriana" adolece de longitud, repeticiones innecesarias y la manía de completar las grandes secuencias con escenas íntimas sin el menor interés y con resúmenes y conclusiones que sobran. Pero la parte kazanesca, el *mostrar*, el revelar y desarrollar un tema de gran alcance social es muy buena. He aquí cine en serio, con un propósito y con un poder crítico que constituye una de las más vivas y tremendas requisitorias contra una realidad atroz y cargada de actual y palpitante peligro. Una película indudablemente grande, una película dura y certera, una película que vale la pena, aunque le sobre la mitad.

CRIMEN EN LOS TEJADOS (*Je reviendrai a Kandara*), de Víctor Vicas.

Ni el gran talento de François Perier consigue salvar esta película indecisa y torpe que hubiera podido ser —quizá— buena. De Daniel Gélin ya no se sabe si está desaprovechado hasta el límite, o si se le acabó finalmente el talento.

TIEMPOS NUESTROS (*Tempi nostri*), de Alessandro Blasetti.

Aquí el propósito es mayor que lo realizado. La falta de una dirección más honda se hace sentir constantemente. El retrato neo-realista se vuelve convencional y se convierte en retrato demasiado amable y atenuado. La ternura está generalmente lograda, pero falta el don de alcanzar algo más de la vida misma. Se salvan la vital historia final y el magnífico diálogo entre un cura de pueblo (Michel Simon) y una admirable anciana (la extraordinaria Sylvie). Aquí sí hay el latido auténtico de la existencia humana.

LA CABAÑA (*The little hut*), de Mark Robson.

Un verdadero epitafio para este director que hiciera concebir esperanzas con *El triunfador*: (*The champion*). Todos los matices y reacciones manidos y todas las actuaciones convencionales desfilan aquí como por un viejo catálogo sin gracia. Ni siquiera David Niven se escapa. En cuanto a Stewart Granger, ¿qué esperan para fusilarlo?

EL SOL TAMBIEN SE LEVANTA (*The sun also rises*), de Henry King.

Estúpida, intolerable, totalmente vacía de la más mínima inteligencia y sensibilidad, esta película inaudita pasa a formar parte de las innumerables traiciones fílmicas de la obra de Hemingway. Si hay una generación perdida debe ser la de Henry King.

LA CALLE (*La strada*), de Fellini.

Acabo de ver, en proyección privada, *La strada*, de Fellini. Es inconcebible que esta maravillosa, extraordinaria película no se haya exhibido todavía en México. Corre el increíble rumor de que, como los exhibidores "no le tienen confianza" se estrenará en programa doble. Por si tal cosa sucediera no pierdan de vista la programación de los cines de segunda. Su título español es *La Calle*... y no dejen de verla *por ningún concepto*.

TEATRO

Por Juan GARCIA PONCE

MESAS SEPARADAS

EN EL TEATRO FÁBREGAS Rita Macedo y Ernesto Alonso, como productores, presentan la obra de Terence Rattigan, *Mesas separadas*. No puede dejar de elogiarse el repetido interés que los dos han demostrado por llevar a escena obras de una calidad literaria muy superior a la que generalmente escogen la mayor parte de los empresarios independientes.

Rattigan no es ningún innovador del teatro contemporáneo; pero tampoco pretende serlo. Sus obras —la primera de las cuales data de hace más de veinte años— que se han representado, siempre con gran éxito, durante este largo lapso de tiempo, lo que ya quiere decir algo, se caracterizan principalmente, por su correctísima construcción, su gran exactitud para enfocar la trama en el momento y desde el punto de vista psicológico más apropiado, su acierto en la caracterización y su diálogo irónico, ágil y brillante; cualidades todas que corresponden a un buen dramaturgo. Con *Cartelera*, que incluía *La versión de Browning* y *Arlequinada*, Rattigan inició el sistema de presentar dos obras en un acto

rridos en la soledad de un hotel cualquiera cerca de Londres. Durante el desarrollo de las obras el autor sugiere —después de subrayar debidamente esta especial característica que unifica a todos los personajes sin que por esto pierdan su cualidad de individuos con un problema personal— las dos posibles soluciones para este problema: el amor, en la primera; la solidaridad, en la segunda.

En la primera pieza, el conflicto se limita exclusivamente a dos personajes; los demás son dados a conocer, pero su participación en la anécdota es nada más la de una especie de coro, que observa los acontecimientos sin llegar a comprenderlos, ni prestarles mayor atención. Sin embargo el problema de los protagonistas es el mismo que el de los observadores, sólo que ellos, situados en un plano distinto (única excepción junto con la pareja de estudiantes que, a pesar de esto, en la segunda pieza estarán, aun contra sus deseos, dentro de la misma categoría) pueden romper esta soledad con sólo superar las particularidades que han hecho imposible durante ocho años su amor, sin hacerlo desaparecer. La evolución de la pieza se basa en el conocimiento que adquirirán los protagonistas de que les basta con luchar porque este amor sea posible, para acabar con su soledad. Es por esto que cuando se deciden hacerlo el autor los abandona; el mayor o menor éxito que obtengan en esta aventura ya no corresponde a la intención de la pieza, que sólo pretende sugerir una solución sin abordar el problema que su realización implica.

En la segunda obra el resto de los personajes que fueron presentados en la primera, más dos nuevos de los que ya se había oído hablar y que, a diferencia de los anteriores protagonistas están también dentro del mismo grupo de gentes que formaba el coro, se ven —o se consideran— directamente afectados por un acontecimiento de orden moral, cuya importancia, en apariencia casi nula, no hace más que caracterizar con más fuerza aún el estrecho círculo en el que se mueven. El autor da oportunidad así de conocer otros aspectos de sus personalida-



Rita Macedo— "sacrifica su belleza"

escritas especialmente para ser representadas en la misma función. *Mesas separadas*, su última obra, repite este sistema, aumentado con el atractivo de que el reparto es casi el mismo en las dos obras, cambiando nada más la personalidad de los dos protagonistas.

El título bajo el que Rattigan unió estas dos piezas en un acto (divididas la primera en tres cuadros y la segunda en dos) sugiere el tema tratado: la separación fundamental o sea la soledad en la que viven todos los personajes que participan en la acción. Rattigan pretende presentarnos el cuadro vital de un tipo de miembros de la sociedad inglesa, que se caracteriza por el aislamiento en que viven sus componentes, al margen de todos los acontecimientos que no afectan directamente su única fuente de ingresos, pasando sus días, lentos y abu-



E. Alonso— "magnífico nivel de actuación"