

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

Hemingway y el cine

Hollywood acaba de rendir al difunto Ernest Hemingway los máximos honores. Hace poco hemos podido ver una película cuya primera imagen es un retrato del escritor y que se titula en inglés *Hemingway's Adventures of a Young Man* (en México, *El valor de ser hombre*). De tal manera, bajo el gran prestigio evocado e invocado, se protege un film dirigido por el que hasta hace unos pocos años se considerara el rebelde e inconforme Martin Ritt, e interpretado por un reparto impresionante de trece estrellas (bueno... digamos que casi todos son un poco menos que estrellas).

Sin embargo, pese a la fidelidad literal a las páginas autobiográficas del novelista, es difícil concebir una traición mayor al espíritu hemingwayano que la que esta película representa.

El joven Hemingway "revive", según los autores del desaguisado, en los rasgos adolescentes de Richard Beymer. Pero lo cierto es que este actor nos da una imagen de Hemingway que en nada corresponde a la verdadera: la de un mozalbete que se dedica a correr mundo sin saber exactamente por qué y a quien dan ganas de decir a cada rato que se deje de tonterías y vuelva con sus papás. Cuando Beymer-Hemingway se presenta en la redacción de un periódico neoyorquino comprendemos perfectamente que se le rechacen sus escritos. Todos lo hubiéramos hecho, de ser jefes de redacción. Cuando Beymer-Hemingway se va a Italia, a contribuir con su esfuerzo a la victoria aliada en la Primera Guerra Mundial, tal victoria se antoja verdaderamente improbable. En Italia Beymer-Hemingway se enamora de una joven enfermera, Susan Strasberg (hija de Lee, el del *Actor's Studio*), y forma con ella una de las parejas más cursis y estúpidas que hayan pasado por el cine. En una palabra: Beymer-Hemingway trata consciente y sistemáticamente de convertirse en un "personaje inolvidable", el siniestro invento de la Norteamérica moderna que tanto daño ha hecho al cine. Y, en última instancia, uno se queda con la impresión de que ninguno de los millones de adolescentes —actores o no— que viven en los Estados Unidos puede permitirse el lujo de encarnar a quien en vida nunca dio la sensación de haber bebido más leche que *whisky* (ni siquiera, estoy seguro, a los seis años).

Todo ello revela, naturalmente, una incompreensión básica de la personalidad del escritor. Una incompreensión que no es nueva, ya que las adaptaciones cinematográficas de Hemingway que se han hecho hasta ahora arrojan un saldo muy desfavorable.

En 1933 el nombre de Hemingway apareció por primera vez en los créditos de una película, al realizar Frank Borzage *Adiós a las armas*, con Helen Hayes, Gary Cooper y Adolphe Menjou. La película no es vulgar; el director logra dar a unos personajes bien interpretados cierta profundidad y al film auténtica emoción. Pese a ello, esa primera versión de la célebre novela nos recuerda más a Berta de Suttner que al propio Heming-

way. (Y conste que soy un decidido partidario de la baronesa pacifista, que tantos manifiestos bienintencionados firmó.) Tuvieron que pasar diez años para que Hemingway volviera a ser adaptado. En 1943, Sam Wood hizo aquella *Por quién doblan las campanas*, con Gary Cooper, Ingrid Bergman y el joven mexicano Arturo de Córdova, que hubiera originado el rompimiento de relaciones diplomáticas entre los Estados Unidos y la República Española de no estar Franco en el poder. A ningún español —ni a nadie, prácticamente— le gustó esa visión de la guerra civil convertida en asunto de guerrilleros subdesarrollados. Gary Cooper, amigo del escritor e hipotético buen héroe hemingwayano, recordaba demasiado poco a Robert Jordan y demasiado a *Superman*, brincando en un decorado de rocas auténticas que parecían artificiales por obra y gracia del *technicolor* de la época y de la manifiesta incapacidad de Wood.

Las dos siguientes películas basadas en Hemingway fueron las más afortuna-



Adiós a las armas



Ernest Hemingway y Gary Cooper

das. El gran Howard Hawks dirigió en 1945 *Tener y no tener* con la colaboración de los adaptadores, William Faulkner (nada menos) y Jules Furthman, y de la excelente pareja de actores Humphrey Bogart-Lauren Bacall. Al margen de la mayor o menor fidelidad al novelista, ese grupo privilegiado logró una película imbuida de un espíritu inconformista de postguerra —el que originó el llamado *cine negro*— del que en forma indirecta podía participar el propio Hemingway. Y lo mismo debe decirse de una obra típica del ya mencionado *cine negro*, *Los asesinos* (1946) de Robert Siodmak. En esta adaptación del cuento de Hemingway debutó Burt Lancaster haciendo pareja con una actriz que, realmente, nació para encarnar a la heroína típica del escritor: Ava Gardner. Ambos films, discoloro e irónico el primero, y duro y amargo el segundo, formaban parte de una corriente cinematográfica que poco habría de durar, gracias a los desvelos de McCarthy y compañía. De *Tener y no tener*, Michael Curtiz hizo una nueva versión, *Su último recurso* (*The Breaking Point*), en 1950, con John Garfield y Patricia Neal, muy inferior a la de Hawks. También en 1950, Jean Negulesco realizó *Under my skin* (*La bella de París*), con John Garfield y Micheline Presle, basándose en Hemingway.

Todo lo que siguió después de *Los asesinos* fue un Hemingway completamente esterilizado. En 1947 los espectadores pudieron enterarse de que una película, que en México llevó el absurdo y anodino título de *Sin honor*, se basaba en *The short happy life of Francis Macomber* y se titulaba en inglés *The Macomber affair*. Ni el director Zoltan Korda ni los actores Gregory Peck, Joan Bennett y Robert Preston supieron qué hacer con uno de los relatos más característicos de Hemingway, y convirtieron la película en una más dentro de las de aventuras de cazadores en el África.

Algo por el estilo le ocurrió a Henry King cuando en 1952 llevó a la pantalla *Las nieves del Kilimanjaro*, con Gregory Peck, Susan Hayward y Ava Gardner. Sólo esta última, maravillosa en la encarnación de un personaje que se adecuaba prodigiosamente a su propio mito de *estrella*, fue capaz de dar a la película todo su interés y de ridiculizar a su alternante, el insulso Gregory Peck. En 1957, Henry King volvió a fracasar con una adaptación de *Fiesta*, *The sun also rises* (*Y ahora brilla el sol*), y de nuevo la película resultó visible sólo por la presencia de la gran Ava. Por fortuna también estaba en el elenco Errol Flynn, otro personaje de auténtica raigambre hemingwayana. Entre él y la Gardner se permitieron el lujo de hacer imperceptible la contribución de los demás actores, Tyrone Power, Mel Ferrer y Eddie Albert. Pero ni uno ni otro, pese a todo, podían disimular la incompetencia de un director que poco después la emprendería con Scott Fitzgerald en dos películas dignas del más piadoso olvido (*Beloved infidel* y *Tender is the night*). Honorable artesano de la época muda, el viejo King ha logrado en su ocaso el dudoso honor de convertirse en el perfecto cronista de lo que *no es* la literatura norteamericana moderna.

También en 1957 se acometió la realización de un segundo *Adiós a las armas*. En principio, se designó para dirigir la película —que debería ser de gran espec-

táculo y filmada en la misma Italia— a John Huston. Pero, como éste tuvo una serie de desavenencias con Jennifer Jones, y daba la casualidad de que la *estrella* era la esposa del productor, David O. Selznick, fue sustituido por Charles Vidor, mediano director fallecido hace unos pocos años. La película, pese a su aparato, no valió ni como caricatura de la primera versión de *Borzage*, y la Jones pagó con el ridículo su triste victoria a expensas de Huston. La acompañaron en el reparto Rock Hudson y Vittorio de Sica en los papeles que veinticuatro años antes correspondieron a Cooper y a Menjou.

La sustitución sobre la marcha del director tuvo también mucho que ver con el fracaso rotundo de *El viejo y el mar* (1958). El académico pero algo eficaz Fred Zinneman debió ceder en este caso la realización y el derecho de firma a John Sturges, mediano especialista del *western*, y los resultados fueron bien tristes. La novela por la que Hemingway recibió el premio Nobel fue adaptada en tal forma que sólo quedó de ella su línea anecdótica más elemental, en beneficio de los alardes fotográficos e histriónicos de James Wong Howe y Spencer Tracy, respectivamente.

La larga historia de infidelidades y, sobre todo, de insuficiencias (eso es lo más grave), ha tenido un remate previsible con el último film de Martin Ritt, quizá el peor de todos los que han adaptado a Hemingway. La película, que se pretende recapituladora, justifica su reparto de trece actores conocidos por el hecho de que cada uno de ellos encarna, aparte del Hemingway de Richard Beymer, a personajes que en su contacto con el escritor contribuyeron poderosamente a crear la visión del mundo que le fue propia. Pero es el punto de vista del protagonista, precisamente, el que acaba haciendo obvios tanto al boxeador que interpreta un Paul Newman sobreactuado, como al borracho, en cuyo papel volvemos a ver al espléndido Dan Dailey, y a todos los demás. La recapitulación no podía haber fallado de peor manera.

Y, sin embargo, la obra literaria de Hemingway no se antoja desfavorable a la adaptación cinematográfica. El propio estilo del escritor facilita la idea de una sucesión concreta de imágenes: Hemingway, como tantos otros autores norteamericanos, pareció escribir "pensando en cine". Con Scott Fitzgerald, por ejemplo, pasa lo mismo, y, pese a ello, ni las dos versiones del *Gran Gatsby* (la de Herbert Brenon en 1926 y la de Elliott Nugent en 1949), ni las películas de Henry King antes mencionadas (una de ellas basada en su vida, la otra en una de sus obras) nos remiten a un conocimiento verdadero del escritor. En cambio, John Steinbeck y Erskine Caldwell han corrido con mejor suerte, pese a ser de seguro menos merecedores de ella, gracias a las adaptaciones que John Ford hizo de *Viñas de ira* y de *El camino del tabaco*. Lo que indica claramente que la escala de valores de Hollywood no ha correspondido en absoluto a la de la literatura norteamericana en la que tantas veces el cine se ha inspirado. De las adaptaciones de Faulkner ya hablé en un artículo anterior, y cabe recordar que fue precisamente Martin Ritt el culpable de dos *churros* basados en este autor: *The long hot summer* y *The sound and the fury*.

Además, a Hollywood le han sobrado actores capaces de dar una presencia fisi-

ca adecuada a los héroes de Hemingway. Los casos de Ava Gardner, Errol Flynn, Humphrey Bogart y Lauren Bacall lo demuestran. Gary Cooper y John Garfield, mejor utilizados, también pudieron haber entrado en la galería humana de un gran cine hemingwayano. (Lo curioso es que el escribir los nombres anteriores me ha sugerido la idea de una raza en vías de extinción: si exceptuamos a las dos actrices —ambas ya en el declive de su carrera— todos los demás han muerto.)

Ray Bradbury, en una de sus *Crónicas Marcianas* (*Usher II*) pone en boca del protagonista, que nos habla desde Marte y desde el año 2005, las siguientes palabras: "Lo mismo hicieron con los productores de películas, a quienes se les ordenó que se limitaran a repetir y a repetir, una y otra vez, a Ernest Hemingway. ¡Dios santo, cuántas veces he visto *Por quién doblan las campanas!* Treinta versiones diferentes. Todas realistas. ¡Oh, el realismo! ¡Qué infierno!" He aquí que Bradbury, desde un punto de vista

crítico, descubre la adecuación de la literatura de Hemingway al espíritu mismo del cine norteamericano. En efecto, tanto la una como el otro han desarrollado exhaustivamente el tema de la aventura y sus implicaciones morales. Hemingway, sin duda, encontró elementos de inspiración en el único gran cine épico que se ha hecho en todo el mundo y, más exactamente, en el espíritu —la nostalgia pionera— que produjo ese mismo cine. En cambio, los cineastas, al inspirarse en Hemingway, han sufrido la suerte de parálisis que suele acometerlos cuando se enfrentan a un prestigio *intelectual*. Así, más que participantes en la aventura hemingwayana, han tratado de ser exégetas tímidos, deslumbrados por la aureola del novelista.

La relación entre Hollywood y Hemingway se hace mucho más interesante si no la limitamos a las adaptaciones que el primero ha hecho del segundo. Pero ello nos llevaría de inmediato a intentar una visión de todo lo que ha sido la Norteamérica del siglo xx.

TEATRO

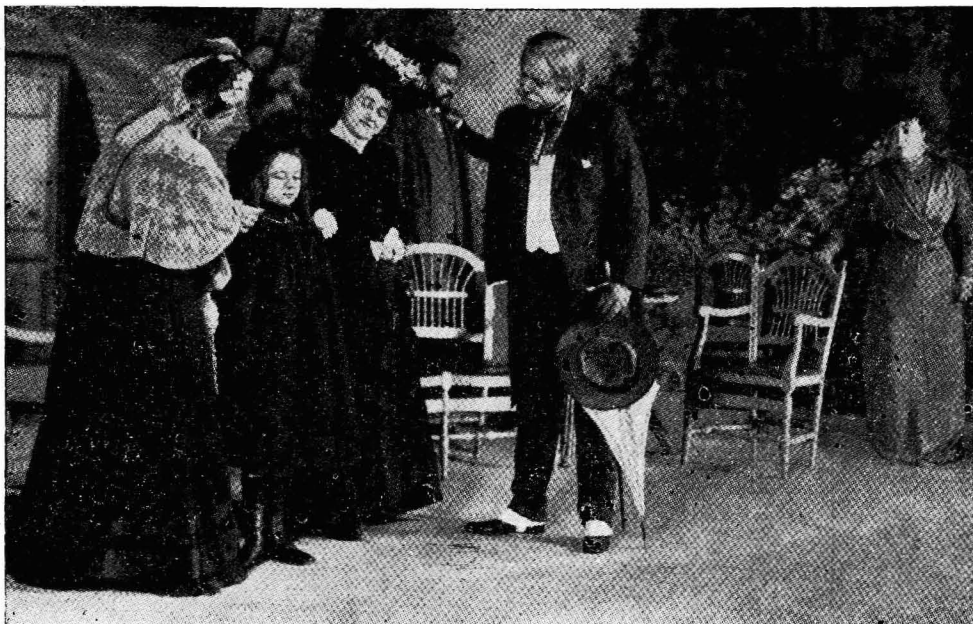
Por Jorge IBARGÜENGOITIA

El nuevo arte nuevo de hacer comedias (I)

La primera noticia que tuvimos... o, mejor dicho, que yo tuve, de que algo terrible estaba sucediéndole al teatro, fue hace muy buenos ocho años, cuando Salvador Novo montó en la Capilla *Esperando a Godot*. Primero llegaron noticias de que había una obra "muy conceptuosa" en ese teatro y luego la nota de ¿don Armando de María y Campos? que nos explicaba que dicha obra se había estrenado en París, no sé cuantos años antes, con los conocidísimos mimos Flin, Flit y Flat, o algo por el estilo, y que había tenido un gran éxito.

Debo confesar que mi asistencia al teatro de la Capilla en esa ocasión fue uno de los *lapsus* más estériles de mi vida y, desde luego, un fracaso absoluto de apreciación artística. En escena había un árbol bastante feo por toda decoración

y Carlos Ancira y Antonio Passy, vestidos de *clochards*, tratando de comer zanahorias y zapatos y moviéndose más de la cuenta para que nadie tuviera dudas de que se trataba de un par de mimos. El diálogo era tan real que carecía de todo interés para una persona habituada a ver teatro convencional en el que se "cuenta una historia". El tiempo pasaba, Godot no llegaba y en cambio sí Mario Orea y Raúl Dantés, que formaban una de las parejas teatrales más estruendosas e irritantes de que se tenga noticia; el primero, bestial, con una voz que hubiera quedado bien en el Bellas Artes y que allí quedaba grande, y el segundo, tan compadecido de su personaje que se deshacía en lágrimas. Dejé el teatro antes de que terminara la obra, tan iluminado como el crítico del *Alcatraz Literary Ma-*



"el niño bueno al cielo irá y el niño malo se perderá"