

ral. No es ya sólo que pinte corbatas, pantalones y automóviles —los del paisaje cotidiano—: es que pinta una ambientación hasta con «tecnócratas», que son los especímenes más acabadamente vulgares que puede producir nuestro mundo. Y siempre, ese mundo de playas, o de calles de una urbe, con instantes detenidos. Yo lo veo ejemplificado en esa chica, belleza de hoy, que se detiene para calzarse un zapato díscolo, como aquella Niké griega que se calzaba las sandalias, pero sin ningún síntoma idealizante, sin peplo, con medias de nylon y pieles de casa de modas, con un fondo «tecnocrático» de automóviles y de oficinas. ¿Cuál es su drama? Sólo ese instante.

Todo lo cual tiene un idioma pictórico que a mí se me figura que Pacheco ni siquiera ha buscado, sino que lo ha encontrado por la propia dinámica de su figuración. Con colores amplios y extendidos, sin detenerse en la volutuosidad de los empastes, con «gruesos y perfiles», como en la escritura, en la lineación de su figurativismo... ■ JOSE M. MORENO GALVAN.

CINE

Un Delvaux que se repite a sí mismo

«La frontera entre lo real percibido y lo imaginario pensado o soñado es una frontera siempre imprecisa». Palabras de André Delvaux, que sitúan con exactitud la constante fundamental de su cine, determinan una percepción de la realidad cuyos términos se confunden y entremezclan en base a una ambigüedad que engloba tanto los datos inmediatos como los que afloran a un nivel mental, subconsciente u oní-

rico. El mejor Delvaux —«Cita en Bray», para mí— surgirá cuando esa «frontera siempre imprecisa» caiga, cuando todo quede envuelto en una síntesis donde «lo misterioso» aparezca lleno de valores poéticos, de propuestas y sugerencias cara al espectador. De alguna forma éste se verá inmerso en un mundo distinto, rotas las distinciones y barreras escolásticas, difuminados los límites que parecen separar nítidamente aquello que se nos presenta como «real» de lo que tradicionalmente catalogamos como «irreal». Si los impresionistas rompieron con la delimitación exacta de los objetos pictóricos, negándose a aceptar una completa diferenciación entre ellos, si los surrealistas soñaban con que el espectador llegase a confundir los términos que le habían sido inculcados como producto de una educación y una cultura, Delvaux —apoyándose en una tradición germánica que él conoce muy bien por haber sido profesor de esta lengua— intenta fascinar a su público mediante un lenguaje que no distingue una escala de valores o de preferencias dentro de las múltiples dimensiones en que se expresa y manifiesta la personalidad humana. En último término, el cine de Delvaux nos enseñaría las cosas como a través de un cristal mojado por la lluvia, donde las pequeñas gotas y el vaho producido por la humedad nos impiden constatar una realidad que —en otras circunstancias— crecíamos fácilmente perceptible, objetiva a partir de nuestra mirada.

Por este camino, el autor belga (1926) hace dudar al espectador de su habitual codificación de la realidad, proponiéndole una vía diferente de acercamiento a ella. Le exige una imaginación, un esfuerzo sensitivo y mental a través del que poder llegar a subvertir su concepción unilateral del mundo. De ahí la extrañeza, el desasosiego que muchos sienten ante sus películas; de ahí la

fascinación que —si logramos entrar en ellas— experimentamos cara a unas imágenes que quebran las coordenadas establecidas para sustituirlas por otras más totalizadoras y globales. Es como un vértigo, como una sensación de vacío, lo que nos producen los mejores momentos de Delvaux, al hallarnos súbitamente desprovistos de los asideros en que confiábamos nuestra seguridad. Ese alto grado de «misterio» —en un sentido nada tópico de la palabra— que hemos citado al comienzo proviene entonces, esencialmente, de nuestro ancestral temor a lo desconocido, al miedo arraigado en nosotros mismos de que se ponga en duda y en peligro lo que estimábamos más sólido e inatacable: toda una estructuración del mundo basada en su división en parcelas y zonas distintas, en esquemas directamente asimilables que nos hacen sentir la ilusión —nuestra utópica y hasta trágica ilusión racionalista de todos los días— de que podemos dominar la realidad, verificarla como si de un proceso matemático se tratase.

«Belle» (1972) continúa fielmente la línea de su autor, aunque sin aportar nada nuevo a lo que ya quedaba expresado en «El hombre del cráneo rasurado» (1965), «Una noche, un tren» (1968) y «Cita en Bray» (1971). No obstante ser la última obra realizada por Delvaux, su concepción e incluso la redacción del guión son previas a «Rendez-vous à Bray», lo que quizá explica esta ausencia de novedad en un cineasta cuya breve filmografía hace esperar un desarrollo progresivo de su trayectoria. Centrada de nuevo en un personaje que se debate entre dos posibilidades (la de lo cotidiano y lo excepcional, la de «lo real» y «lo irreal», si se quiere), «Belle» insiste en la continua alternancia a que el poeta y erudito Mathieu Gregoire viene obligado por la coexistencia para él de esa doble dimensión. Fluctuando en un principio entre su vida

habitual y la relación con una mujer —extraña, hermética, dominada por otro hombre— que encontró casualmente en la zona de La Fagne (escenario habitual de sus figuraciones poéticas), el intelectual acaba decididamente volcado en este segundo universo. Cara a dicho personaje, y sin que el espectador sepa si realmente existe, aunque datos aislados le hagan pensar que sí, esta misteriosa mujer responderá a una triple función: concretizar y liberar la relación edípica de Mathieu con su hija, simbolizar una naturaleza cuyo dominio el escritor necesita para su trabajo de creación, y devenir un trasunto de Louise Labé, la poetisa que él estudia bajo un nuevo enfoque erótico. Caben otras perspectivas o interpretaciones, dada la completa ambigüedad en que se mueve la película, no acompañada en este caso —insisto— por la capacidad de innovación y la riqueza expresiva de anteriores films de Delvaux. Dañada, además, por la inadecuada elección de Jean-Luc Bideau —habitual en el cine suizo— como protagonista de «Belle» nos queda, eso sí, la exacta descripción de un medio intelectual provinciano, aunque ello no deje de ser un aspecto colateral de la obra. ■ FERNANDO LARA.

Los humos de André Cayatte

La posibilidad alcanzada recientemente por el cine europeo de llevar a sus imágenes la denuncia de una corrupción existente en determinados estratos gubernamentales puede llegar a convertirse en una moda traidora. Las «denuncias» en primera instancia incapaces de soportar una profundización mínima, los «mensajes» basados en la división maniqueísta de buenos y malos, la limitación de la «maldad» a unos determinados personajes que se agotan en el juego dramático, si bien han ser-

vido para que el cine político de signo opuesto haga su agosto, no pueden servir ahora de justificación a quien pretenda lo contrario. Ciertamente que no todo el cine comprometido que se hace hoy responde a este planteamiento, pero sí el de aquellos realizadores ambiguos que simplemente no han querido dejar pasar la

concepción más profunda del cine y de la vida que contradicen las intenciones expuestas: en primer grado, Cayatte ha preferido el camino de las situaciones tensas y de la progresión «dramática», aunque éstas no sirvan a la clarificación de las auténticas razones del conflicto que quiere plantear. Otra cuestión es la de



oportunidad de coger su último tren. Es este el caso de André Cayatte con su significativa película «No hay humo sin fuego». Aquí se intenta pagar tributo a la moda de cine «engagé» para continuar desarrollando los esquemas del más vulgar e inútil melodrama. El «sufrimiento» de la protagonista, la injusticia y la maldad del alcalde del distrito donde ella vive, la bondad suprema del matrimonio e hijo, víctimas de la ambición desmedida de los que detentan el poder, el absurdo inexplicable de muchas situaciones (para los que han visto la película les bastará recordar el personaje del negro o el «secreto» final), acaban por convertir «No hay humo sin fuego» en un producto típico de señoras sentimentales antes que una honesta investigación de un estado de cosas denunciabile.

En esta película de Cayatte, no se trata ya de la vieja polémica de fondos y formas, de la elección de un método narrativo «accesible» para conducir al espectador a planteamientos diferentes, sino de una

que a pesar de todo la película conduzca a algunos espectadores por caminos, para ellos, insólitos; pero esta es una cuestión que desborda las exigencias de una crítica cinematográfica. «No hay humo sin fuego» es un film embustero y truculento, de torpe realización y añorosos esquemas. Que a partir de ello pueda hacerse una labor política es posible, aunque personalmente me permita dudar. La mentira en la construcción dramática, el esquematismo en la percepción de la realidad, han sido siempre los elementos más negativos de un cine fascistoide; y no hay razón que autorice a continuar haciendo lo mismo, pretendiendo lo contrario, sobre todo cuando el cine francés ha alcanzado felizmente alturas más destacadas en este mismo campo.

Sin duda, el espectáculo mayoritario que supone el cine exige, en muchos momentos, una simplificación temática. Pero de la simplificación al infantilismo sigue habiendo, a pesar de todo, un largo trecho. A lo largo de su carrera, Cayatte no lo ha