

## del pacífico al mediterráneo

«La ciudad desnuda». «Mercado de ladrones». «Brute force». Estos films, estrenados los dos primeros comercialmente en España y el tercero en los cine-clubs, marcaron el momento de mayor prestigio de Jules Dassin. Eran obras directas, duras, en las que se palpaba el contacto del realizador con una realidad concreta, la de su país. Luego llegó el maccarthysmo, el exilio para no verse obligado a traicionar a los amigos y unos años más tarde el «descubrimiento del Mediterráneo». La erradicación, el desgajamiento de una geografía y una sociedad determinadas se tradujeron en una evolución del estilo del autor, evolución a la que no fue ajena la unión de su vida a la de Melina Mercouri, un monstruo sagrado de innegable personalidad que ha marcado su obra tanto como el alejamiento físico de su país. Después de «Rififi», primer film francés de Dassin, al que había precedido una obra realizada en Inglaterra, llega, en 1957, «El que debe morir», que marca la iniciación de una nueva etapa, menos directa, más ambiciosa que la americana. Sólo al cabo de ocho años ha tenido la película acceso a las pantallas españolas.

«El que debe morir» es, ante todo, un film polémico y, en consecuencia, discutible y discutido. La contradictoria personalidad de Kazantzakis, autor de la novela en la que se basa el film, ha pesado en la construcción de éste, pero no lo suficiente para ahogar la del realizador, ni la de su guionista, Ben Barzman, colaborador frecuente de otro exiliado ilustre, Joseph Losey. La colaboración de estos tres hombres de ideologías si no opuestas tampoco coincidentes, a los que hay que sumar la aportación de Obey, produce como resultado un film a veces ambiguo, del que en el momento de su estreno intentaron «apoderarse» las más diversas posturas críticas. Ya al saberse que sería presentado en el Festival de Cannes, «L'Aurore» decía: «¿Era realmente diplomático de parte de nuestro comité de selección el hacer que Francia estuviera representada (...) por una obra generadora de polémicas? ¿No son estas justas oratorias perjudiciales en manifestaciones de prestigio ante la opinión internacional?». Y Fabre-Luce, que fue director de «Rivaroli», exclamaba: «¿Es decente que el Presidente de la República, jefe de una comunidad de cristianos y musulmanes —Argelia todavía era francesa— sea invitado al estreno de un film que ofende a las dos religiones, y que este film sea presentado en un Festival internacional en nombre de Francia?». Estas posturas dan, hasta cierto punto, claves importantes para la exacta comprensión del film.

Al margen de su aspecto de parábola bíblica, de su dimensión social más aparente, hay también una alusión clara a los problemas que en aquel momento desgarraban a Francia y Argelia, y el sentido revolucionario del film se encuentra, en última instancia, en un terreno político. Las citas directas del «Potemkin» —las escaleras por donde bajan los turcos— y a «Alejandro Nevsky» —el momento en que, por primera vez, empieza a cuajar la revuelta— son testimonios de ello. Pero como Dassin no ha tratado en ningún momento de hacer un panfleto, junto a esta dimensión sitúa, en igual escala, la de interpretación adaptada a la mentalidad de un hombre de hoy de una serie de personajes evangélicos, transpuestos en los hombres y mujeres de Creta que van a encarnarlos en una representación similar a las que se celebran en Esparraguera. De esta superposición de temas surge la contradicción —unas veces simplemente aparente, otras real— que aparece en muchos momentos del film, que con frecuencia oscila entre una y otra orientación para acabar, en las últimas secuencias, logrando una fusión a la que se llega a través de una lúcida asimilación de lo que de análogo pueda haber en las dos posturas, buscando en ellas lo que une y no lo que separa. En este sentido, la película me parece más válida que el discutible intento de Pasolini de llegar a una interpretación dialéctica del texto bíblico en «El Evangelio según San Mateo».

Ahora bien, la misma contradicción que en el planteamiento ideológico del film aparece con frecuencia, se traduce también en el terreno del estilo. El afán de Dassin por integrarse a procedimientos «europeos» le hace recurrir en exceso a citas, de Eisenstein a De Santis, y si bien en ciertos momentos alcanza un tono épico que da a las imágenes una dimensión de gran pintura mural, en otros, y posiblemente por un loable deseo de evitar en lo posible el folklorismo pintoresquista, se queda corto y le falta el soplo que, a partir del planteamiento argumental con protagonista colectivo del film, era preciso. En gran parte, ello es debido a que, en función de las circunstancias personales del autor, nos encontramos ante un producto que responde más a solicitudes puramente culturales que a una experiencia real de los hombres y los lugares que se nos muestran. Dassin se encuentra mucho mejor capacitado para retratar las calles de Nueva York o de San Francisco o a los hombres encerrados en una prisión americana que para plantar su cámara frente a unos campesinos griegos, ante los cuales no puede evitar que pese el mito que todo lo mediterráneo parece imponer a quienes desde otras latitudes, o incluso desde la propia —recuérdese el lamentable «Zorba»— intentan emplearlo como materia artística. «El que debe morir» es, no obstante, la más sincera de las obras «mediterráneas» de Dassin, posiblemente la última a la que pueda aplicarse aquel calificativo, y que está muy lejos, en cualquier caso, del amaneramiento de «Fedra» o de la sólo aparente desenvoltura de «Topkapi». Con sus pros y sus contras, con sus insuficiencias, el film tiene una importancia innegable, sobre todo si no se hace abstracción del momento en que fue realizado.

CESAR SANTOS FONTENLA

Lluvia

y

*Bel ami*  
inseparables

**Abierto...**  
grande y práctico

**Plegado...**  
pequeño, elegante  
y fácil de guardar

*Bel ami*

paraguas telescópico

un miembro de la familia Kniprs