

Esas *sonatas* revelan elocuente y humildemente el atolladero en que se encontró el autor de *El mar*. Eso nadie lo discute. Pero, en cambio, las opiniones están divididas en cuanto a la significación de aquel atolladero. Para unos fue la prueba a que se vio sometida la capacidad creadora del compositor, y de la que salió triunfante. Para otros, por el contrario, significó una revelación clara del agotamiento definitivo de aquella capacidad creadora. Un cambio tan radical de estilo lo interpretan como el balbuceo de la impotencia, no como decisión nobilísima de no empezar a imitarse a sí mismo y de no repetir lo que ya había dicho egregiamente. Su caso es análogo —aunque no tan extremo— al de Stravinsky, compositor incapaz, por principio, de escribir dos *Petrushkas*, dos *Consagraciones* o dos *Apolos*, aunque en arte sea tan frecuente como en moral aquello de que “el que hace un cesto, hace ciento”. Precisamente, nada hay más fácil que repetirse y ése es el camino seguro para el éxito inmediato. El otro, en cambio, es el que conduce a enajenarse la admiración que haya podido despertarse con una obra, camino disparatado y aun sospechoso para muchos, pero justificado plenamente por la conciencia insobornable del propio compositor.

Para la gente en general, el compositor que adopta determinados medios expresivos para toda su vida y va imitando sus mejores aciertos, avanzando por un camino que se antoja recto y expedito, es un compositor de inagotable fuerza creadora, cuando realmente esa fuerza suya es muy limitada y el camino que recorre, lejos de ser recto, constituye un círculo vicioso. En cambio, para esa misma gente, el que con una obra imprevisible revela que las anteriores lo habían llevado a un atolladero, es un impotente.

En una ocasión le dijo Paul Valéry a Lucien Fabre “¡El atolladero! ¡Bastante se le reprochó a Baudelaire, a Rimbaud, a Mallarmé haber creado un atolladero! ¡El atolladero, señal de impotencia, cuando, al contrario, es la señal del máximo de potencia, de originalidad y de autenticidad!” La idea de Valéry era que el verdadero creador va al fin de su pensamiento y su universo propios, a un punto donde nadie podrá seguirle —nadie, es decir, ningún presunto sucesor— y en el que, trascendiendo las técnicas y las materias poéticas se realiza una cualidad, su cualidad, que es *incomunicable*. Incomunicable no quiere decir, en este caso, incomprensible, sino inasequible o intransferible. Por eso Valéry rechaza a continuación, como tontería o expresión falta de sentido, la idea de la carrera de la antorcha. “No se puede llevar más que la propia antorcha —afirma—. No se puede tomar la antorcha de otro, pues se apaga al dejar sus manos.”

El autor de *La jeune Parque* se refería por supuesto, al atolladero que un determinado creador puede constituir para los que vienen atrás de él. Pero, como hemos visto en el caso de Debussy, también un creador puede resultar atolladero de sí mismo. En un caso y en otro, la situación —hostil, desesperante para él y los demás— es la mejor prueba de que ha llegado al punto más alto o más hondo de la intuición poética —es decir, creadora— con la materia artística y los modos de —incandescente siempre— de fusión de

expresión. El autor ha encontrado, por fin, la mejor, la única manera de decir lo que tenía que decir. Si luego enmudece, será porque decir aquello como había que decirlo era toda su misión. Pero puede acaecer también que sienta la necesidad de decir varias cosas muy diferentes entre sí, cada una de las cuales exige un especial lenguaje, y en ese caso le veremos saliendo de un atolladero para llegar a otro y a otro, esto es, quemando cada vez

las propias naves o, dicho más llanamente, cambiando de estilo a cada obra o grupo de obras. Sea como fuere, p demos estar seguros de que siempre que un escritor o un compositor o un pintor agota —para él y para los demás— las posibilidades expresivas de un estilo siempre que declara con los propios hechos haber creado un atolladero, estamos en presencia de un hombre auténticamente genial.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LOS SIETE SAMURÁIS (*Shichinin no samurai*), película japonesa de Akira Kurosawa. Argumento: Kurosawa, Hashimoto, Oguin. Foto: Asaichi Nakai. Intérprete: Toshiro Mifune. Producida en 1954.

AKIRA KUROSAWA fue quien hizo que reparásemos en el cine japonés cuando *Rashomon* recorrió el mundo entero maravillando a todos los espectadores (menos a los japoneses). Los productores de la prolífica industria cinematográfica del Japón —centenares de películas al año— hicieron un reverencia al curioso espectador occidental y se dispusieron a enviarnos “rashomones” al por mayor. Se trataba de convencernos de que el film no era la obra de uno de los dos o tres realizadores talentosos del país, sino un producto común de su industria. Así, a lo largo de diez años, amparados por el prestigio de *Rashomon*, han sido exhibidos algunos films “exóticos”, con su buena dosis de “misterio oriental”, etc., etc., al estilo de *La bella y los ladrones*, de Kimura y *El hombre del carrito*, de Inagaki.

Naturalmente, todos tenemos el derecho de resultar “exóticos” a los ojos de quienes no visten ni hablan como nosotros. Es más: aunque no queramos, para los siameses o los zulús seremos durante mucho tiempo unos bichos de lo más raro. No tengo nada en contra de ello. Pero lo que me rebelaría, lo que me pondría fuera de mí, sería que se industrializara y comercializara, para beneficio de los zulús, mi costumbre de usar corbata o de sonarme la nariz con un pañuelo. Y, sobre todo, que se empezara a encontrar en esos hábitos profundas raíces poéticas. Y voy al grano: lo que me admira en Kurosawa es que, habiendo sido él, precisamente, quien hizo *Rashomon*, (y conste que contra el film en sí no tengo nada) haya demostrado que su cine —su cine, no el cine japonés en general— no es un cine meramente pintoresco, de exportación. Si *Los siete samuráis* nos entusiasma no es porque sus personajes sean diferentes a nosotros, sino porque son, en definitiva, humanos. Y porque sus problemas tienen una proyección universal. Así, haciendo a un lado todo lo artificial, lo añadido, vale decir lo “exótico” y lo pintoresco, queda un film que nos habla del hombre, del hombre a la vez común y extraordinario. Evidentemente, Kurosawa no nos ve como a un atajo de turistas al que se pueda engañar con cuentas de vidrio.

Los siete samuráis es una espléndida película épica, una película, como se sue-

le decir, “de acción”. La habilidad de Kurosawa estriba, simple y sencillamente en la forma de captar esa acción. Ahí es donde entra el juego de la experimentación cinematográfica: se trata de manejar a los personajes dentro de un espacio dado, de acuerdo con las exigencias de un estilo, de una visión personal. Hay muchas maneras de retratar la forma en que un samurai elimina a su contrario. En Kurosawa puede advertirse una constante meditación sobre el paso de la vida o la muerte. No exagero: recuérdese la ingravidez de los cuerpos atravesados por la espada o la flecha. El director suprime todo ruido “espectacular” para que penetremos en ese silencio súbito que debe envolver a la muerte. Es evidente la intención de atisbar en lo desconocido, en lo fantástico, aprovechando el poder que el realizador tiene de *subjetivizar* la cámara.

El mérito de Kurosawa está en no hacer meditación explícita, en no obligarnos a darnos cuenta, a como dé lugar, de que tiene “grandes preocupaciones cósmicas”. Hay que insistir en esto: no se trata de que la acción ilustre toda una serie de ideas ya elaboradas, sino de que ella misma engendre su poesía, su poesía específicamente cinematográfica.

La película tiene, no obstante, altos y bajos. Las escenas en las que interviene mucha gente son notoriamente inferiores a las que retratan las luchas entre dos hombres. El manejo de masas es uno de los problemas esenciales de la técnica cinematográfica y hace poco, con *Los inconquistables* me pude dar cuenta de la increíble ineptia de un Cecil B. de Mille (¡el de los *cast of thousands*!) en ese terreno. Kurosawa está muy por encima de un De Mille, sin duda, pero en *Los siete samuráis* da muchas veces la impresión de que le hace falta la pantalla ancha. (En una película posterior, *La fortaleza escondida*, exhibida en la II Reseña, Kurosawa utiliza el cinemascope con gran acierto.

Quizá quede por decir lo principal con respecto a *Los siete samuráis*. El film plantea por encima de todo, el drama del héroe, y el desenlace de la anécdota deja bien clara cuál es su moraleja. Los samuráis, héroes de profesión, terminarán su labor al servicio de los campesinos y, desde ese momento, resultarán perfectamente inútiles. En todo caso, el único camino que les quedará será el de hacerse campesinos ellos mismos, renunciando a la condición heroica que les ha dado, en momentos excepcionales, un ascendiente sobre los trabajadores comunes y corrientes. Resulta curioso cons-

atar que, si por una parte, Kurosawa admira a sus héroes y por ello canta sus proezas, por el otro ironiza a costa de los mismos. En *La fortaleza escondida* volveremos a encontrar esos dos puntos de vista paralelos: el del héroe y el del pícaro, el punto de vista romántico y el naturalista. Si la inteligencia se demuestra por la capacidad de hacer burla de lo que se ama, Kurosawa es, sin duda, uno de los realizadores más inteligentes del cine actual.

PROBLEMAS DE ALCOBA. (*Pillow talk*), película norteamericana de Michel Gordon. Argumento: Stanley Shapiro y Maurice Richlin, sobre una novela de Russel Rouse y Clarence Greene. Foto (cinemascope-color): Arthur E. Arling. Música: Frank Devol. Intérpretes: Doris Day, Rock Hudson, Tony Randall, Thelma Ritter, Dalio. Producida en 1959 (Universal).

Los temas de la comedia norteamericana han girado siempre alrededor de la mujer. Pero, seguramente, lo que ha hecho tan simpático al género ha sido la clase de mujer que nos propone: una mujer siglo xx, capaz de bastarse a sí misma, de tratar en un plan de igualdad al hombre. Así, era difícil imaginarse a Katharine Hepburn o a Rosalind Russell, típicas heroínas de aquellas fantásticas comedias americanas de los años 30, como unas pobres víctimas. (Las víctimas eran, en todo caso, Melvyn Douglas, Fred Mac Murray o Cary Grant). En la comedia, la mujer norteamericana se vengaba de los hombres que la habían reducido a la triste condición de objeto en los films policíacos, en los "westerns" o en las películas de aventuras.

Es sabido que el género languideció con la guerra. Los soldados pedían a gritos "gildas", es decir objetos eróticos. Después, a esa Norteamérica agobiada por sus complejos, le dio por los dramas psicológicos, para sentirse "inteligente". Y no ha sido sino hasta hace unos pocos años cuando han vuelto a verse comedias dignas de la gloriosa tradición de los George Cukor, Wesley Ruggles, Alexander Hall, Michael Leissen y, sobre todo, Ernest Lubitsch. Al joven Stanley Donen corresponde, en gran medida, el mérito de tal resurrección. Donen, después de realizar una serie de excelentes comedias musicales, hizo *La indiscreta*, film que no supe apreciar debidamente en su tiempo. Confieso lo anterior con todo el dolor de mi alma, porque para mí está hoy claro que con *La indiscreta* (Cary Grant, Ingrid Bergman) se inició el segundo aire de la comedia americana.

Y a las pruebas me remito. Bajo la inspiración de Donen, Michael Gordon, un oscuro director de segunda categoría, culpable de aquel *Cirano de Bergerac* en el que José Ferrer demostró su increíble capacidad de hacer el ridículo, nos sale ahora con una comedia tan agradable como *Problemas de alcoba*. Donen está presente en todo el film y la prueba más clara de ello la da esa utilización por parte de Gordon de la pantalla dividida. Las conversaciones telefónicas en un solo cuadro, entre Doris Day y Rock Hudson, tienen un claro antecedente en las que Cary Grant e Ingrid Bergman mantenían en *La indiscreta*. Incluso, Gordon aprendió de Donen a valerse de esa clase de escenas para recurrir a un tipo de

sugerencias eróticas que, de no ser por la convención que implica la pantalla dividida, no hubieran podido nunca ser filmadas. Pero si Gordon ha copiado, es evidente que ha copiado muy bien. Creo que Donen mismo firmaría gustoso *Problemas de alcoba*.

Doris Day, tan espontánea, toda ella vitalidad y fuerza, tremenda, en una palabra, reafirma en *Problemas de alcoba* la hegemonía femenina en ese tipo de películas. Romántica e ingenua, tiene sin embargo, armas más que suficientes para vengarse del hombre. Hay que reconocer que sólo una mujer del siglo xx podría concebir la horrible venganza de decorar el apartamento de quien se ha burlado de ella haciendo alarde de un maravilloso mal gusto (para lo que se precisa tener muy buen gusto, paradójicamente). Y para acabar de demostrar esa igualdad de sexos —igualdad, claro, a favor de la mujer— veremos a Rock



Kurosawa admira a sus héroes

Hudson perseguido por un ginecólogo. ¿Por qué no puede darse el caso de que un hombre necesite de tales servicios? No me quiero meter en honduras, pero es evidente que la comedia americana, y *Problemas de alcoba* muy concretamente, juega siempre con el equívoco sexual. Pero a diferencia de *Una Eva y dos Adanes*, de Wilder, por ejemplo, ese equívoco no surge de una predisposición psicopatológica por parte de los personajes, sino de su condición social. Y es que el film de Wilder no era una comedia americana típica. Para Wilder contaban mucho más esos increíbles datos sobre la proliferación del homosexualismo en Norteamérica, que lo que suele contar en la comedia norteamericana ortodoxa: la simple constatación de una igualdad económica y, por lo tanto, social, entre los sexos. Una igualdad, en honor a la verdad, más teórica que real. La comedia americana viene a decir lo mismo que se dice de los discursos feministas, pero en forma mucho menos aburrida.

CADA QUIEN SU VIDA, Película mexicana de Julio Bracho. Argumento: J. Bracho sobre una pieza teatral de Luis G. Basurto. Foto: Jack Draper. Música: Raúl Lavista. Intérpretes: Ana Luisa Peluffo, Kitty de Hoyos, Ema Fink, Carlos Navarro, Bárbara

Gil, Fernando Mendoza, Noé Murayama, Linda Porto. Producida en 1959 (Ismael Rodríguez).

Realmente, nada se podía esperar de la película desde el momento en que Bracho decidió tomar en serio a Luis G. Basurto. Pero yo no dejaba de alentar una última esperanza. Quizá el director, pese al absurdo y archifalso tema, había logrado crear un ambiente, quizá habría conseguido dar una *evidencia* a las situaciones, por encima de los increíbles diálogos del señor Basurto. Quizá.

Créase o no, escribo estas líneas con cansancio, casi con abatimiento. No, no estaban justificadas mis esperanzas. Si la pieza teatral, con sus pretensiones poético-místico-realistas era muy mala, la película es mucho peor. Bracho se ha contentado con una simple "puesta en escena" mas de la obra, y al acudir a los recursos de la técnica cinematográfica, para hacernos creer otra cosa, no logra sino hacer resaltar la ausencia absoluta de espíritu creador con que el film ha sido realizado. Los increíbles discursos de la "Siempre viva" eran, en la escena, risibles, pero cuando menos estaban justificados por las convenciones propias del teatro. Lo que es injustificable es que "La siempre viva" siga diciendo lo mismo en "close-up". ¿Para qué diablos sirve el cine, entonces?

No creo que valga la pena extenderse sobre las tesis del Sr. Basurto que el Sr. Bracho ha hecho, desgraciadamente, suyas. Ya se sabe: sensualidad vergonzante, misticismo vergonzante, ¡todo vergonzante! Pero, en fin, supongamos que Bracho de verdad cree en la vigencia de "nuestra" moral y de "nuestra" religión en los cabarets, en los lugares en donde se reúne la gente más baja, a la que debemos comprender, compadecer, apapachar, etc., etc. Si de verdad cree en todo eso, yo me permitiría preguntarle ¿qué hace en su película esa escena en la que la Sra. Peluffo se desnuda y se mete en la regadera sin dejarnos ver realmente lo que "con los ojos del espíritu" todo el mundo ve? ¿Que hace esa escena "excitante", perfectamente inútil, en el film? ¿Creemos en la moral y en la religión que se trata de defender o no creemos en ella? ¿En qué quedamos?

NOTAS SOBRE OTROS FILMS

PREGUNTALE A ELLA (*Ask any girl*, 1959), película norteamericana de Charles Walters, con Shirley McLaine, David Niven y Gig Young.

A Charles Walters, realizador entre otros films de *Lili* (1953) se le puede alabar la seriedad impertérrita con que pretende hacer cine divertido. El hombre utiliza a conciencia, sin conceder nada a la espontaneidad y a la improvisación, una serie de recetas con las que teóricamente debe lograrse una comedia digna de ser considerada como tal. Es curioso que el público a veces se sienta obligado a divertirse con los resultados de tanta aplicación. A mí también me hubiera gustado mucho divertirme, claro, pero, en honor a la verdad, debo proclamar solemnemente mi total aburrimiento ante *Preguntale a ella*. En cuanto a la Mc Laine, esperemos que no vuelva a caer en las manos de un director tan concienzudo como Mr. Walters.