

a dos voces" —aunque no hay duda de que las voces serían tres, por lo menos—, cuando en el texto primitivo al que Valéry se refiere no hay más personaje que el Fauno.

La versión definitiva de *La siesta* se publicó en 1876. Pero un año antes había preparado Mallarmé una versión que difiere bastante de ella, para el *Troisième Parnasse Contemporain*, y que tituló *Improvisation d'un Faune*. Su forma indica que el autor había abandonado definitivamente toda intención escénica. Y en ella hay, si no conté mal, treinta y dos versos de la versión definitiva, mientras que de ésta hay solamente once en la primitiva (con perdón de Valéry, que asegura que hay sólo uno).

El *Monologue d'un Faune* está de tal manera pensado para la escena, que se da el caso de que un verso se halla roto por dos acotaciones. Mallarmé no quería dejar nada al azar en esa cuestión. La primera acotación va al frente de la obra: "UN FAUNO sentado deja que de uno y otro de sus brazos se escapen dos ninfas. Se levanta." Y luego todas las demás: "Respirando", "Dando una patada", "Invocando el decorado", "A grandes pasos", "Deteniéndose", "Al decorado", "Con la frente entre las manos", "Al decorado", "Se sienta", "Levantándose", "En pie", "Las manos juntas en el aire", "Como deteniendo con sus manos separadas un rayo imaginario", "Dejándose caer", "Tendido" y, finalmente, "Con un último gesto". Bastantes, para los ciento seis alejandrinos de que consta la obra. Y he aquí los iniciales:

*J'avais des nymphes! Est-ce un songe? Non: le clair*

*Rubis des seins levés embrase encore l'air  
Immobile et je bois les soupirs. Où sont-elles?*

¡Qué baja tensión poética la de esos versos, comparada con la de los primeros de *L'après-midi*:

*Ces nymphes, je les veux perpétuer.*

*Si clair,*

*Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air  
Assoupi de sommeils touffus.*

*Aimai-je un rêve?*

Y así siguen, cada cual a su manera, cada cual con su voltaje, las dos versiones, que, por otra parte, coinciden en lo esencial de la idea o argumento.

Seguramente que el lector se habrá fijado en que la rima de los dos primeros versos es la misma en una y otra versión. La cosa podría creerse fortuita. Pero la verdad es que se mantiene hasta el fin, con no muchas excepciones. Mallarmé no aprovechó —como ya hemos visto— más que once versos íntegros del *Monólogo* para *La siesta*; pero, en cambio, de la mayoría de los restantes se quedó con la última palabra, es decir, con la de la rima. ¿Porque esa palabra era la clave ideológica del verso respectivo o porque la distribución de la rima obedecía a un sentido musical que consideraba inalterable?

En fin, *La siesta de un fauno*, de Mallarmé, tal como él la publicó en 1876, la que el mundo conoce como una de sus obras maestras y uno de los más grandes monumentos de la poesía universal, tiene una forma y un espíritu que no permiten adivinar que en el momento de su concepción fuese poesía destinada a la escena.

## EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

### Sobre el cine negro

Para redactar el siguiente artículo, he partido del análisis de los siguientes films norteamericanos:

**CUANDO TERMINA EL CAMINO** (*Where the sidewalk ends*), de Otto Preminger. Argumento: Ben Hecht, sobre una novela de William L. Stuart. Foto: Joseph La Shelle. Música: Lionel Newman. Intérpretes: Dana Andrews, Gene Tierney, Gary Merrill, Karl Malden. Producida en 1950. (FOX, Otto Preminger.)

**SINIESTRA OBSESIÓN** (*Night and the city*), de Jules Dassin. Argumento: Jo Eisinger, sobre una novela de Gerald Keish. Foto: Max Greene. Música: Franz Waxman y Edward Powell. Intérpretes: Richard Widmark, Gene Tierney, Hugh Marlowe, Herbert Lom. Producida en 1950. (FOX, Samuel G. Engel.)

He tenido la oportunidad de presentar en un Cine-Club dos películas consideradas por lo general como pertenecientes a lo que se ha dado en llamar el *cine negro* norteamericano, que se cultivó intensamente en los años 1945 a 1950: Los tiempos de Humphrey Bogart, el eterno "fuera de la ley", amado siempre por la bella y conmovedora Lauren Bacall.

Este *cine negro*, género colindante al policiaco, nació en virtud de determinadas necesidades históricas. Toda postguerra provoca reacciones de feroz individualismo, reacciones cuyo valor subversivo se mide por una implícita acusación a la sociedad al haber admitido el asesinato *legal* en masa. Por encima de las necesarias concesiones anecdóticas,

el *cine negro* exalta al héroe *negativo* que rechaza a una sociedad culpable de crímenes mucho mayores que los que él mismo pueda cometer.

Pero al margen de las reflexiones más o menos sociológicas que pueda suscitar, o del examen de su conexión con una cierta literatura (Faulkner, Hammett), cabe constatar que el *cine negro* tuvo una gran importancia específicamente cinematográfica. En efecto: el cultivo sistemático del género representó para varios realizadores un medio para profundizar en la psicología de la violencia. Y no está de más recordar que la violencia como tema se beneficia con el tratamiento cinematográfico de un grado de realidad inalcanzable en cualquier otro arte. De tal manera, Howard Hawks, siempre en primera línea, Nicholas Ray (recuérdese *Viven de noche*), Jules Dassin y muchos otros probaron en el *cine negro* sus verdaderas posibilidades como cineastas.

Precisamente de Dassin es uno de los films presentados: *Siniestra obsesión*. Todos guardamos un excelente recuerdo de la que es considerada una de las obras más notables del género, *Fuerza bruta* (1947), y que fuera realizada por el mismo Dassin, director hoy lamentablemente perdido en aras de un europeísmo pintoresco. Por otra parte, quizá sea *Fuerza bruta* el film más violento dentro de su género y, por ello, el más ortodoxo y el que mejor pueda manejarse a guisa de ejemplo.

*Siniestra obsesión*, en cambio, si recoge toda la atmósfera del *cine negro* y se



Gene Tierney — "el amor trágico de los fuera de la ley"

desarrolla conforme a sus reglas, tiene como personaje central, no al típico héroe negativo, sino a un pícaro. Hay una gran diferencia entre el escéptico "fuera de la ley" y el Harry Fabian del film, interpretado por Richard Widmark, que aspira a llegar muy alto por los medios que sean. De nuevo podría establecerse un paralelo entre este personaje y los de una literatura característica, la de Dreiser y Upton Sinclair en este caso. Por lo demás, aunque Dassin sitúa la acción de su film en Londres, no por ello deja de reflejar estados de ánimo enteramente norteamericanos.

De nuevo es la violencia el tema fundamental del film. Una violencia que se expresa no sólo en las escenas de lucha física, sino en las relaciones siempre exasperadas, siempre a punto de estallar, que mantienen entre sí los personajes. Dassin hace corresponder a esa constante situación límite una forma brillante que abunda en ideas originales por lo que a la composición y al movimiento interno de cada imagen se refiere y en la que se advierte una clara influencia expresionista.

Sin embargo, la brillantez exterior encubre una esquematización de los personajes. No nos engañemos: esquematiza quien no sabe o no puede hacer otra cosa. Dassin fue, en realidad, el gran manierista del *cine negro*. En *Siniestra obsesión* el desarrollo de la trama no logra sino confirmar la idea que nos hayamos podido hacer de los personajes desde el principio. Dassin en ningún momento es capaz de profundizar en ellos y de descubrir ese trasfondo contradictorio que el estudio de todo ser humano revela. (Nicholas Ray lo ha demostrado con creces gracias, precisamente, al empleo sistemático de la situación límite y de la violencia como tema.) Me temo que el cine de Dassin resistirá muy mal el paso del tiempo. Se impone una nueva visión de *Fuerza bruta* para ratificar o rectificar tal impresión.

En cambio, la otra película presentada, *Cuando termina el camino* (*Where the sidewalk ends*), ha venido a confirmar el gran talento y el clasicismo de un realizador todavía insuficientemente estimado: Otto Preminger. En su película se da el salto de un género a otro, del film policiaco al *cine negro*, por la curiosa situación en que se ve el protagonista. Este personaje es un policía que por culpa de su afición a los métodos persuasivos violentos se ve convertido en un asesino, en un héroe negativo. Así, el film se transforma en el minucioso análisis de una crisis de conciencia. Preminger escruta las actitudes y el rostro impasible de Dana Andrews en busca de una revelación que nunca será completa, puesto que de esa búsqueda se desprende una idea de inagotabilidad, o sea, de riqueza psicológica. El personaje, en situación desesperada, siente por la maravillosa Gene Tierney (que en el otro film, el de Dassin, hace un papel insignificante) el amor trágico de los "fuera de la ley". En tales condiciones (y ésta es una de las características temáticas del *cine negro*) la pasión amorosa llevará la marca del desinterés, de la sinceridad total. Estamos a un paso del auténtico *amour fou*. Pero si el amante desesperado es siempre conmovedor, se comportará con la dignidad necesaria

para no despertar en nosotros una compasión que resultaría inmoral.

Preminger (que, de acuerdo con algo ya dicho, cree en la realidad y no como Dassin, en la imagen, según la célebre distinción de Andre Bazin) se concreta a seguir la aventura psicológica de su personaje comunicando a la forma el mismo ritmo de los hechos espirituales que se relatan. Si Dassin impone una forma entre sus personajes y nosotros, Preminger se empeña en darnos la mayor libertad para que sepamos de los suyos lo más que podamos. De ahí que los movimientos de cámara no parezcan cumplir otro cometido que el de ayudarnos a ver y de ahí que cada encuadre esté concebido de acuerdo con una noción de esencialidad.

Ésa es la clase de cine que puede aspirar legítimamente al clasicismo. Si el film de Preminger pasó desapercibido en su momento, ello no debe extrañarnos. Los clásicos lo son, precisamente, en función de una perspectiva temporal. La obra de Preminger, como las de Nicholas Ray, Howard Hawks o Fritz Lang, cineastas que también "creen en la realidad", está destinada a agigantarse con el tiempo, aun a costa de no ser apreciada en el primer momento. Es verdad que por el camino contrario, el del culto a la imagen, se puede llegar también al

clasicismo, siempre que se tenga el genio de un Eisenstein, un Welles o un Resnais. O sea, por un proceso de sublimación que haga legítimos ciertos procedimientos formales que, utilizados por cineastas comunes y corrientes, no revelan sino deshonestidad e impotencia. (O si no, remitámonos a las películas de Marguerite Duras *sin* Alain Resnais.)

He aquí, pues, que lo que no pretendía ser sino la reseña de dos films pertenecientes al *cine negro* se ha convertido impremeditadamente en una reflexión sobre el cine moderno. Todos los caminos conducen a Roma. Y creo que cualquier pretexto es bueno para insistir en que una crítica cinematográfica no cumplirá su verdadera función en tanto no se proponga revisar los juicios ya formulados, aunque ello nos obligue a bajar a algunos realizadores del pedestal en que nosotros mismos los pusimos.

Y es que, en definitiva, el *cine negro* sólo existe como fenómeno sociológico. Cinematográficamente hablando, existen un Preminger y un Dassin. No dejemos que las consideraciones marginales nos impidan juzgar lo único realmente enjuiciable: a los hombres que, a través del cine, tratan, consiguiéndolo o no (y ésta es la regla de oro de todo juicio), de establecer con nosotros una comunicación.

## TEATRO

### Llegada del Old Vic en forma de paloma

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

"The trouble with this play (*La Dame aux Camélias*) is that every old bitch wants to commit it."

—Lord Paperton

Esto no será una crítica, sino una confesión: yo detesto a Vivien Leigh. Destruyó mi vida. Me convirtió en lo que soy en vez de un hombre de provecho.



Actriz en proceso de encantamiento

Cuando apenas empezaba a desarrollarme, se me presentó, inigualable, bajo la forma de Scarlet O'Hara, la mujer que nunca supo qué quería, ni de quién, ni cómo, corriendo con un enorme vestido y enseñando los calzones, enamorando a un señor lánguido, cuyo único deseo positivo en la vida consistía en no verla más, asesinando a un soldado que después de todo no buscaba más que un rato de esparcimiento y, por último, celando, abandonando y deseando ardientemente al hombre que nunca entendió: el gran Rett Butler. Ésta es La Mujer, me dije, y allí empezaron mis desventuras.

Ahora, que no soy más que un anciano amargado, la veo y me dan ganas de partírla la cabeza a hachazos. Ella sigue incansable, decidida a llevar al cabo su propósito de envenenar el corazón de dos o tres generaciones. Junto a la obra de Dumas, la peor de Tennessee Williams es *Caperucita Roja*: un hombre se enamora de una mujer porque la ve escupiendo sangre y ella lo acepta con la intención de contagiarlo.

¿Por qué la compañía de repertorio más fuerte de Inglaterra tiene que venir a ponernos una pieza de segunda escrita por un francés inexperto hace cien años?