

Era el sueño de Ariadna. Elena lo cantaba muy bien, pero sin darse importancia, sin dejar de andar lentamente alrededor de la estatua, estoy por decir que sin enterarse. Yo creo que se sugestionaba para creer que quien cantaba era Ariadna. Era una romanza en la que Ariadna, entre la angustia de su sueño, creía entender que las olas la advertían de su abandono.

El señor Morand intervino.

—¿Te diste cuenta de lo mal que decía el sueño la Roselli?

—Sí, dijo Elena, no me gustó nada.

—Tiene buena voz y no le falta escuela, pero no tiene dos dedos de frente: no siente el valor de las palabras.

—Es verdad —dijo Elena—. Será que no domina el español.

—¿Que no lo domina? Se llama Asunción Fernández.

Elena se rió y yo también. El señor Morand dijo:

—Lo que le pasa es que es burra, nada más, es burra. ¿Recuerdas cómo decía "La fimbria de mi veste"? Cargaba toda la palabra en la segunda *i*, tiene que ser como una cascada. "La fimbria de mi-veste."

El señor Morand repetía la palabra fimbria, apoyando en la primera *i* mientras con el pulgar y el índice de la mano derecha hacía un movimiento como si tirase hacia arriba de algo finísimo y luego lo dejase caer. Constaté que así lo había dicho Elena. Cuando la oí cantar percibí esa palabra pronunciada con una exquisita justeza.

Elena dijo:

—A mí lo que más me molestó es que gritaba de un modo que nadie podía imaginar que estaba dormida.

El señor Morand se echó a reír.

—Es verdad, es verdad. La diva tenía que lucir sus facultades.

—Sí, pero la romanza es para cantarla con los ojos cerrados. Para que el público tenga la impresión de que se la canta con la boca cerrada.

—Eso es, sí, eso es, pero pocas saben hacerlo. Oí una, hace muchos años... —dijo el señor Morand—. Bueno, hay que ir yendo para casa.

Elena no protestó. Estábamos los tres junto a la cabeza de Ariadna y echamos a andar a lo largo de ella, pero Elena se quedó a los pies: necesitaba despedirse. La oí murmurar el final de la romanza.

¿Qué me dicen tus olas? ¡Desengaño!  
¿Qué leo en tus espumas? ¡Abandono!

El señor Morand se volvió y alzó los hombros, como diciendo: ¡Hay que tener paciencia! Pero no la llamó. A mí en ese momento se me ocurrió sacar el pañuelo y al sacarlo dejé caer el rosario. Elena volvió la cabeza, yo se lo enseñé sonriendo: supuse que comprendería por qué lo llevaba. Se arrancó de Ariadna, vino hacia mí y me dijo:

—Un sinónimo de *iglesia* es *templo*.

—¡Ah! comprendo —dije—. ¡Qué idiota!

Elena pasó su brazo por debajo del mío, cogió entre sus manos la mano en que yo tenía el rosario y me dijo:

—¿Comprendes?

—Sí, claro, ahora comprendo lo que es un sinónimo.

—No es eso lo que te pregunto —dijo, y repitió—: ¿Comprendes?

—Sí, bueno, creo que sí. ¡Oh! Sí, sí, comprendo perfectamente.

Corrimos para alcanzar al señor Morand que iba ya por la escalera.

Luego, en el tranvía, se me ocurrió preguntar a Elena cómo era posible que conociendo tan bien el museo no hubiese comprendido en seguida lo que era un Carreño. Dijo:

—Pues porque Carreño es un pintor que apenas existía para mí. Sí que había leído algunas veces el nombre al pie de los cuadros, pero por esas salas siempre paso de largo. Los cuadros que a mí me gustan son otros.

—¿Cuáles?

—Ya te los enseñaré otro día, dijo, un poco evasiva.

—¿Pero estos no son buenos?

—Magníficos. No es por eso. Velázquez es maravilloso y no me gusta.

—No digas burradas, intervino el señor Morand.

—No lo diré en público, si no quieres, pero en secreto te digo que no me gusta —de pronto se echó a reír y dijo—: ¡Qué colosal! A mí me pasó con el *carreño* lo que a ti con el *sinónimo*: creí que era un cachibache.

Elena contó a su padre lo de un *sinónimo de iglesia* y el señor Morand se rió de tal modo que tuvo que secarse las lágrimas con el pañuelo. Claro que Elena lo contaba con una gracia irresistible y su padre le añadía comentarios también muy cómicos.

Con este tema llegamos a casa y ya en la escalera se le ocurrió decir al señor Morand.

—Decididamente, es una frase estúpida. Ahora, cuando quiera uno describir lo que vio en una sacristía, puede empezar: "Allí había incensario, vinajeras y demás sinónimos de iglesia"...

Elena y yo nos reímos como locas y él también se rió mucho. Subimos dando trompicones. Elena se colgó de la campanilla y antes de que hubiese dejado de sonar salió a abrir doña Julia, en persona.

Se encaró con Elena.

—¿Qué ocurre?

Y Elena, entre carcajadas llegó sin aliento...

—¡Caramba! —dijo, con falso humor doña Julia—. ¿Dos pícaros galgos te vienen siguiendo?

—Oh, no, dijo Elena, sin dejar de reír. Y es lástima, con lo que me gustaría tenerlos.

—¡Hombre! es lo que nos faltaba, tener *además* dos galgos.

Yo entraba por la puerta en el mismo momento en que decía *además*, y noté que lo recalaba. Pero detrás de mí entró el señor Morand y doña Julia, que no había soltado la puerta repitió al pasar él:

—*Además* dos galgos.

## ARTES PLÁSTICAS

Por Paul WESTHEIM

### DEL DIBUJO

UNA NOCHE de julio. Bajo la tibia luz de la lámpara algunos señores están sentados alrededor de la mesa redonda en la sala de Juno. Goethe acaba de regresar de un paseo en coche. Está Coudray, director de obras públicas, y también Eckermann. La conversación gira en torno a la política, roza los tiempos pasados y cae luego sobre Wieland. Coudray habla del encargo que tiene de rodear la tumba del escritor de un marco arquitectónico. Para que todos puedan formarse una idea de sus proyectos, traza en una hoja de papel un bosquejo. Luego se va, pero el boceto sigue pasando de mano en mano, y todos manifiestan su satisfacción de tener el pensamiento del arquitecto tan clara y completamente expresado delante de ellos. A Goethe se le ocurre sacar unos dibujos italianos. Dice: "Los dibujos son de valor incalculable, no sólo por reproducir la intención puramente espiritual del artista, sino por provocar en nosotros el estado de ánimo que dominaba al artista en el momento de la creación."

Podemos imaginarnos a qué grado le encantaba a Goethe el poder observar al artista, valga la frase, durante la concepción. En la obra concluida lo personal queda absorbido, o debe quedar absorbido, por lo universalmente válido. El dibujo, el álbum de esbozos —el diario, tratándose del escritor— muestra al artista abordando los problemas, apuntando ideas, que algún día, quizá, se condensarán en una obra o que se desecharán como inservibles. Y a veces esta intimidad —"Journal intime" llamaron los Goncourt sus apuntes de diario— nos dice más sobre el modo de ser de una

personalidad creadora que sus obras terminadas.

Seguramente Goethe se adelantó a su tiempo con este aprecio de los dibujos, como con tantas otras cosas. Pues hasta fines del siglo XIX la gente no se interesaba por lo que consideraba como trabajo preparativo de la pintura. Y en muchos casos lo era en efecto. Los geniales dibujos de Pedro Breughel el Viejo son *trabajos preparativos* para cuadros que algún día se pintarían o podrían pintarse. Junto a sus lansquenets o campesinos flamencos, anota el color de la vestimenta, del gorro, etcétera. Notas destinadas a refrescar la memoria en el caso de que tuviera que recurrir a una de esas figuras. Y son lo mismo los dibujos de paisajes que hizo al atravesar los Alpes en su viaje a Italia.

A Rafael el dibujo le sirve *para resolver la composición del cuadro*. Se ha conservado un esbozo para una *Resurrección de Cristo*. Mientras que Breughel apunta los colores, Rafael fija con líneas estructurales la disposición de las figuras en la superficie pictórica: el eje central con Cristo echando la bendición, y en torno suyo dos círculos que se cierran formando un óvalo. De esta suerte logra establecer en la escena de muchas figuras la armonía a que aspira.

A Durero el dibujo —y aquí tendremos que mencionar también sus acuarelas de paisajes, tan poco en consonancia con su época, fines del siglo XV, principios del XVI— le brindaba la oportunidad de fijar experiencias ópticas *impropias para ser incorporadas al cuadro, de carácter monumental*. No es azar que esos dibu-



José Clemente Orozco — *El Diablo*. Dibujo

jos y acuarelas se distinguen tan radicalmente de sus pinturas. Podemos dar por seguro que él, un hombre todo ojo, y además hombre del gótico tardío, que veía en la naturaleza un inefable milagro divino, sintió el vivo deseo de captar en sus óleos los cambiantes paisajes que vio en el curso de su vida, y que sólo se opuso a ello la convención que, según frase del propio Durero, limitaba la pintura a dos tareas: representar la pasión de Cristo y conservar las facciones del hombre más allá de su vida.

Hay temas que no pueden tratarse en el cuadro, sin sacrificar el carácter peculiar de éste, su condición de cosa permanente, válida más allá del hoy. Lo que de ninguna manera puede plasmarse en la gran pintura es lo que Goya llamaba *Caprichos*, y para lo cual desarrolló un idioma plástico muy particular. ¡Qué grandes son esos pequeños *Caprichos*, esos *Desastres de la guerra!*, seguramente tan grandes —aunque de otra manera— como las visiones que el Goya envejecido pintó en las paredes de la Quinta del Sordo. De los grabados de Goya podemos afirmar lo mismo que de los dibujos de Orozco. (Vamos a exceptuar al Orozco de la época de los murales en la New School for Social Research, de Nueva York, cuando procurando organizar su creación de acuerdo con la “simetría dinámica” y de Jay Hambidge, hizo varios dibujos con el

propósito de desarrollar y depurar la composición.) Los dibujos de Orozco, tan expresivos como los *Caprichos* goyescos, son fijaciones de visiones que completan la obra del pintor monumental, que la enriquecen de aspectos distintos.

Posada, uno de los precursores de Orozco. Mediante una estupenda distribución de los blancos y negros, un movimiento dinámico, contrastes, ritmo, tensión, Posada logró desarrollar en sus grabados de tamaño pequeño —pensemos en el *Jarabe de ultratumba*— una perfecta unidad formal, que es lo que les confiere su gran valor artístico.

Malraux escribe en un pasaje de su *Museo imaginario*: “A base de su maravilloso *Puente de Narni* del año 1825, Corot ‘ejecutó’ otro. Lo mismo hizo Constable con su *Carro de heno*.” En ambos casos basta comparar las dos obras, para comprender que la segunda no constituye de ninguna manera un perfeccionamiento de la primera, sino una nueva versión y — un paso atrás. Dicho sea de paso que Corot como Constable “guardó esas obras de juventud, en su estudio, sin exponerlas jamás; de ellas partió hacia el fin de su vida su estilo más puro”. Y agrega Malraux que “el estilo de esbozo” fue para Constable, Géricault, Delacroix, Corot, Daumier y Courbet “una forma de libertad”. Es

decir: la liberación de las normas estructurales del clasicismo y neoclasicismo.

Es el “estilo de esbozo” el que ataca Ingres cuando escribe: “Hoy toda una serie de artistas lanza gritos contra la composición; quieren que el cuadro ya no tenga disposición... El azar de la naturaleza, la naturaleza y nada más, y encimar los colores en masa: he aquí sus principios.” Corot y Constable todavía consideraban inoportuno presentar al público sus “esbozos”. Los impresionistas de fines del siglo XIX parecen ya no conocer este concepto del “esbozo”. Lo que a ellos les importa es la vivacidad y espontaneidad de la impresión; y aunque con frecuencia la lograron, y de manera asombrosa, en sus cuadros, encontramos ese encanto de lo fugaz sobre todo en el dibujo, escrito al dictado del instante. Es natural que gracias a esta actitud de los impresionistas aumentara el prestigio del dibujo. Desde aquel entonces ocupa al lado de la pintura un lugar de igual categoría.

El dibujante más representativo del “fin de siglo” es Toulouse-Lautrec, que elevó la improvisación al rango del gran arte. Recordamos una frase del impresionista alemán Max Liebermann: “*Dibujar es omitir*” lo no esencial, el detalle descriptivo, acentuar lo característico. Frase que nos trae a la memoria el arte de Toulouse-Lautrec, al que le bastaba una línea para caracterizar a una persona. Y nos trae a la memoria ese fenómeno artístico que es Elvira Gascón, y la expresión genial que da a sus vivencias plásticas, contrastando con líneas de clásica serenidad —cuyo clasicismo se ha intensificado en los últimos tiempos— un remolino de trazos impetuosos, que se desgajan y encespan, que forman curvas y dientes y lazos y toda clase de minúsculas y mayúsculas de algún ignoto y maravilloso alfabeto. Y pensamos asimismo en Juan Soriano, muchacho travieso y soñador, para quien el espectáculo de la vida es una comedia movida y fantástica, y que ignora —como lo ignora el cuento de hadas— la línea divisoria entre la experiencia del mundo exterior y la de los mundos irreales, imaginarios.

Los impresionistas se deleitan en el *dibujo pictórico*. Así como descubren a los pintores pictóricos, los Tintoretto, Rembrandt, Hals, Velázquez, Habbeau, Fragonare, así como el entusiasmo por Delacroix los conduce a Rubens, rechazado por el clasicismo, así se apasionan por el dibujo que, mediante la degradación del blanco y negro, sugiere movimiento, espacialidad y color. Precisamente esto: *lo sugestivo*, lo evocador, es lo que los fascina. En este tipo de dibujo se adivina infinidad de cosas más allá de las que representan. Los trazos insinuantes, las tonalidades, las manchas y masas que se compenetran —por ejemplo en un dibujo de Rembrandt— excitan la fantasía, la vuelven creadora. Es lógico que esta actitud debe considerar pobre e insuficiente el dibujo lineal. La línea que se limita a contornear la corporeidad de las cosas, las aísla, las sustrae a su medio circundante. Limitándolas, limita asimismo la mirada del espectador. Esta es su debilidad a la vez que su fuerza. Porque puede ser intención del dibujante encauzar la mirada del contemplador a determinada peculiaridad del objeto, para hacer consciente lo esencial. Cuando George Grosz representa *El Rostro de la clase diri-*

gente, revela con unos cuantos trazos de pluma lo nefando y peligroso de ese tipo de hombre. El impacto de su línea se debe a la concisión del pensamiento traducido en su lenguaje gráfico.

Para Ingres, un fanático del dibujo, la pintura no era, en el fondo, sino un dibujo trasladado al lienzo. Tenía la firme convicción de que la gran obra de pintura nace gracias a la perfección del dibujo. Y no hay duda de que su dibujo era perfecto. Degas, que rechazó casi todo lo que se creaba en torno suyo, lo admiró y transmitió esa admiración a su discípulo Toulouse-Lautrec. Picasso partió de Ingres al desarrollar su estilo de dibujo. Ingres y Holbein eran los venerados modelos en que se inspiraba Julio Castellanos, ese gran artista, tan injustamente olvidado en México (a pesar del interesante y comprensivo ensayo que le dedicó Raúl Flores Guerrero en su libro *Cinco pintores mexicanos*).

Ingres escribe: "El dibujo lo es todo, es todo el arte... Hasta el humo hay que expresarlo con una línea."

Es sorprendente que ese Ingres, que en su furor dogmático llegó una vez tan lejos como para afirmar que el color es "la parte animal del arte", fuera uno de los más geniales coloristas de todos los tiempos. Para él "el dibujo no sólo es el trazo reproductivo. Dibujar es expresión, figura interna, superficie y espacio formado". En su dibujo el cuerpo humano se vuelve un rítmico *fluir* de concavidades y convexidades. Ritmo y musicalidad de la línea.

Daumier ve masas. *Contrastes entre masa y masa*, éste es su principal medio de expresión. Su línea es como la danza del fuego sobre la hoguera, llamada que se dispara hacia arriba y vuelve a sumirse y vuelve a dispararse otra vez. Rondando la figura desde todos los lados, este gran dibujante extrae de la variedad de los aspectos que se ofrecen al ojo aquel que descubre más convincentemente la idiosincrasia de una persona.

A la búsqueda de un estilo gráfico a la medida de su inconformidad de rebelde con causa, José Luis Cuevas encontró en Kafka, en la angustia del hombre atormentado por la absurdidad del orden del mundo, una base espiritual para un blanco y negro cuya fuerza motriz es la denuncia. En los dibujos del álbum *The worlds of Kafka and Cuevas* logró fijar la incertidumbre sin sacrificar su horror.

Un dibujante extraordinario, sin duda el más extraordinario dibujante costumbrista, fue Constantin Guys. Guys no pintaba. En muchos miles de dibujos ha captado la vida de una sociedad, la del Segundo Imperio. Insaciable en su hambre de ver, un vicioso del ver, se lanzaba en la madrugada a la calle y en ella se pasaba los días. No traía ni papel ni lápiz. Sus ojos se bebían la realidad en que nadaba, y que se grababa en ellos como en la placa fotográfica.

En las noches, sentado tras su mesa de dibujo, reproducía en el papel lo que había visto durante el día. Sus dibujos, en que está eliminado todo lo que distraiga de lo sustantivo, tienen una intensidad realista que no puede tener la realidad. "Está libre de la minuciosidad del miope y del burócrata", dice Baudelaire en su ensayo sobre Guys, en que a petición del artista, demasiado modesto, sustituye el nombre de éste por sus ini-



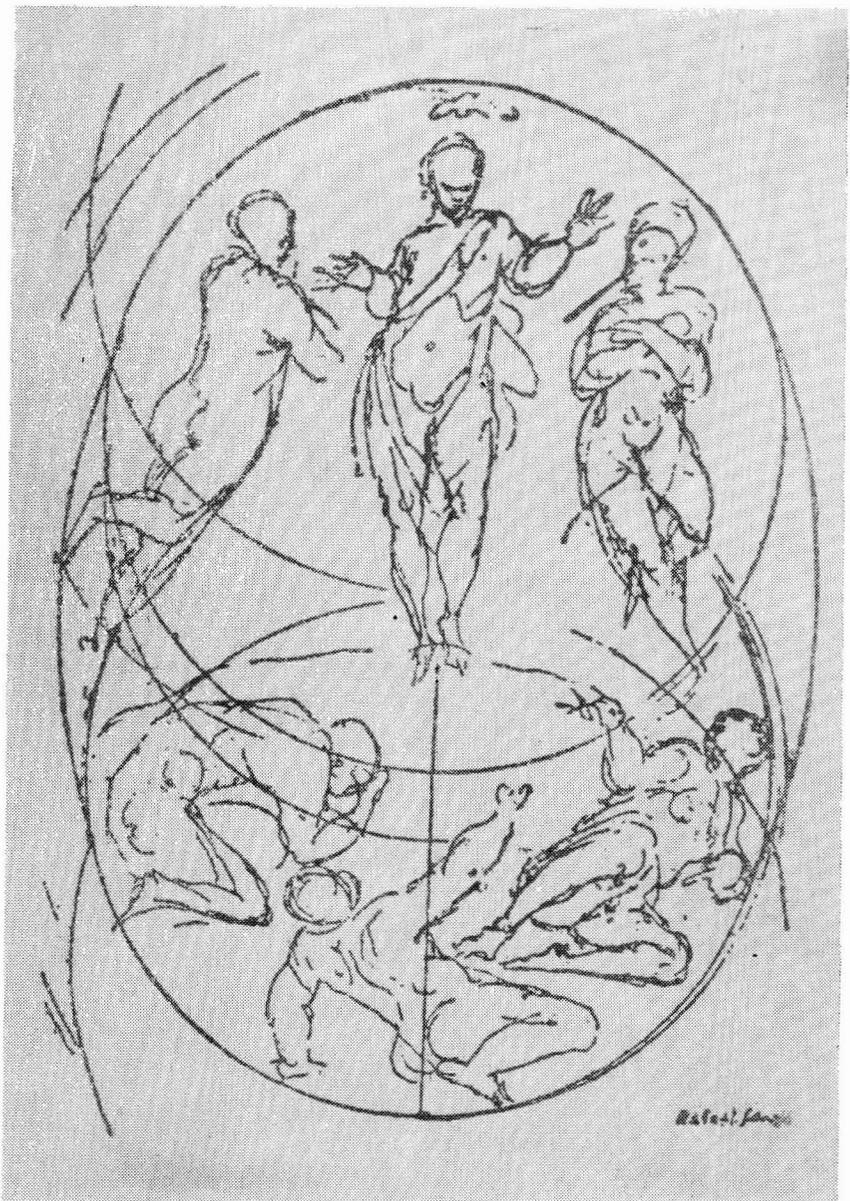
Rembrandt — Paisaje. Dibujo

ciales. Baudelaire califica el dibujo de Guys de "art mnémonique".

Para Van Gogh dibujar es *clavar las cosas*. Lo que "escribe" en el papel con vigorosos rasgos de pluma de caña pretende ser —no cabe duda— representación objetiva. Pero para él representar es impregnar las cosas del sentido que él mismo proyecta a ellas, desde su visión, visión de Vincent. Está bien lejos de la neutralidad de Holbein, de su tendencia —¿tendencia o íntima necesidad?— a eliminar su propio yo en el acto de ver y captar el mundo. Van

Gogh dramatiza la naturaleza. Su mirar la naturaleza es un introducir en ella su propia emoción, su pasión unilateral y altamente subjetiva. El cielo nocturno se le transforma en el girar de los cuerpos estelares flotantes en el éter. En la representación del mundo exterior se revela y se le revela el mundo que lleva adentro.

La silla de paja, tal como la encontramos en todas partes como un simple mueble ayuno de interés, cobra en el dibujo de Van Gogh una personalidad. Atestigua la pobreza material de una



Rafael — Resurrección de Cristo

# EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

existencia inefablemente rica en lo espiritual, colmada de potencia creadora, como la atestigua asimismo este pasaje de una carta a su hermano Theo: "Quien está sano, debe ser capaz de trabajar y vivir todo el día con nada más que un pedazo de pan... Y además debe sentir la emoción de las estrellas y del cielo infinito. Entonces es un deleite vivir."

Revelar, expresar, el mundo interior del artista es asimismo la meta que persigue el dibujo de Rouault, Kokoschka, Munch, y de los expresionistas alemanes Nolde, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel y algunos otros. A esto aspira en México el dibujo de Vicente Rojo, que se ha forjado, a base de una caligrafía imaginativa, un idioma plástico de auténtica expresividad.

Paul Klee parte de la naturaleza. A un profesor que lo visita le dice: "Salga con sus alumnos, introdúzcalos en la na-



Toulouse-Lautrec — Dibujo

turalidad." Lo que quiere decir con esto, lo resume en otras dos frases que agrega: "Enséñeles a penetrar en la naturaleza. Que presencien cómo se forma un botón, cómo va creciendo un árbol, cómo sale del capullo la mariposa." *Penetrar en la naturaleza* es para él conocer cómo, de qué manera, produce sus objetos la naturaleza, esa grandiosa creadora de infinitas variedades de formas. La flor, hermosa, es producto de ese proceso creador, es la forma elaborada a través de sus diferentes fases, es la "forma final", como la llama Klee. Lo que él quiere sondear, lo que es para él la vivencia verdadera de la naturaleza, es ese devenir, ese lento llegar a ser de "las formas finales", en resumen: el principio creador en la naturaleza. La superficie del papel se le convierte en centro de energías. En ella desarrolla fuerzas activas y fuerzas pasivas, que se enfrentan unas con otras. Surgen tensiones y vuelven a compensarse. Los medios de creación de que dispone el artista —punto, línea, superficie, color, espacio—, según se infiere del *Libro de apuntes pedagógicos*, destinado a sus discípulos, son para él *elementos funcionales*. Crea una realidad más honda y más real que la realidad de la apariencia, "la realidad del arte", cómo él se expresa.

(Traducción de Mariana Frenk)

RÍO SALVAJE (*Wild river*), película norteamericana de Elia Kazan. Argumento: Paul Osborn, basado en la novela *Mud on the stars*, de W. Bradford Huie. Foto (Cinemascope-De Luxe): Ellsworth Fredericks. Música: Kenyon Hopkins. Intérpretes: Montgomery Clift, Lee Remick, Jo Van Fleet, Albert Salmi. Producida en 1960. Fox (Elia Kazan).

ELIA KAZAN suspira por los buenos tiempos de Roosevelt, del New Deal. Entonces se podía mantener una actitud liberal, antifascista y antirracista sin necesidad de ser perseguido o de tener que conservar la "chamba" delatando a los compañeros. Kazan siente nostalgia por el Kazan sin mancha de la Comisión de Actividades Antinorteamericanas y *Río Salvaje* parece responder a una voluntad de purificación por parte del realizador.

El *film* se desarrolla en un escenario propicio, en el clásico escenario de las mejores novelas de Faulkner, de Steinbeck: el sur norteamericano. Es ahí donde las contradicciones del *american way of life* se manifiestan con toda crudeza. En tiempos de Roosevelt el asunto estaba bien claro. Todo norteamericano honesto debía enfrentarse a un estado de cosas por el que parecía que no habían existido ni Lincoln ni la guerra de secesión. El negro seguía humillado, escarnecido, por esa fauna de fanáticos e ignorantes que hoy tienen su símbolo en el gobernador Faubus. Pero, además, había que llevar las ideas del progreso a una población primitiva, pasiva, aferrada a su suelo natal y, a la vez, había que ser comprensivo y generoso: el apego a la tierra es un sentimiento legítimo. No se debía, por otra parte, atropellar los sagrados derechos individuales, aunque ello significara un entorpecimiento de la labor progresista, etcétera.

La expresión de esas ideas, propias de una burguesía liberal, o cuando menos, consciente, resultaría demagógica por parte de Kazan de no existir esa referencia a la época de Roosevelt. Pero es curioso constatar cómo la simple aparición de una foto del presidente del New Deal, en la escena en que el protagonista se enfrenta a unos típicos *hombres del sur*, tiene un no sé qué de subversivo. Sería falso y propio de maniqueos suponer en Kazan una intención retorcida. Lo que cabe suponer en él es una fuerte vergüenza de sí mismo. Así, *Río salvaje* es un *film* emocionado y sincero, un *film* que debemos acreditar al Kazan de hace veinte años.

Por otra parte, yo pienso que el realizar una película con tal bagaje de ideas sociales y políticas, con el propósito de enaltecer, a priori, al típico héroe rooseveltiano casi dispuesto al martirologio que encarna Montgomery Clift, supondría un *handicap* desfavorable para cualquier director que no fuera Elia Kazan. Porque Kazan tiene un endemoniado sentido de la representación cinematográfica. Es decir: yo no considero a Kazan un creador como lo pueden ser Fritz Lang, Ophuls o Bresson. Estos crean una ma-

teria nueva que generará su propio contenido, que sugerirá mil ideas impremeditadas. En todo caso, de ese excelente *metteur en scène* que es Kazan, podría decirse que ha llegado al punto óptimo del cine de representación, del cine que no crea ideas, sino que se construye sobre unas ideas preconcebidas.

Tal hecho se demuestra por los siguientes datos: en el cine de Kazan los objetos no tienen nunca demasiada importancia. En cambio, es sabido cuánto cuentan los objetos y el decorado (la materia, podría decirse) para Lang, Ophuls o Bresson. Por otra parte, éstos nunca dan a la dirección de actores el relieve que le da Kazan. Mejor dicho: los directores mencionados buscan integrar a los actores en la materia de sus películas, fundirlos con ella, desproveer la labor de los actores de valores propios.

Kazan, como es bien sabido, lo funda todo en el juego de los actores. Incluso, su empleo de recursos narrativos como la elipse está determinado por la necesidad de mantener un tono en la caracterización de los personajes. (En *Río salvaje*, la muerte de Jo Van Fleet no nos es mostrada directamente, pese al interés que tiene dentro de la trama; ello no sólo representa un prurito de alejarse de lo melodramático, sino que pone en evidencia el deseo de preservar la imagen que la actriz nos ha dado del personaje). Pero si tenemos en cuenta que el juego de los actores, por inteligente que sea, está siempre subordinado a las exigencias de toda una serie de modos y modas temporales, el hecho de que un *film* base sus valores en ese mismo juego, compromete sus posibilidades de universalidad.

El comportamiento de los actores de cine acaba siempre poniendo en evidencia la idea de *representación* con que tantas películas han sido elaboradas, la permanencia de lo teatral en el cine. Por ello, las películas de Kazan, sin duda las mejor actuadas del cine actual, quizá resistan mal el paso del tiempo. No creo demasiado en los valores eternos de la actuación; o, al menos, creo que es muy posible que se logre la afirmación del valor universal de la actuación cinematográfica a través de la negación misma de lo que entendemos todavía por actuación.

Pero al margen de tales consideraciones, y participando sin reservas del gusto actual, no hay más remedio que admirar la forma en que Kazan maneja a sus *estrellas*. Los antecedentes de su método se encuentran, como también es sabido, en Stanislavski, verdadero precursor del *Actor's studio*. Se trata de lograr una identificación a priori entre actor y personaje. Gracias a ella, el menor gesto del actor, sus expresiones más fugitivas, adquirirán un valor y una significación. En tales circunstancias, el actor puede atropellarse al hablar (Jo Van Fleet lo hace, quizá con exageración, en *Río salvaje*), tartamudear, dejar las frases inconclusas, etcétera. Tal suerte de naturalismo entraña siempre un riesgo de amaneramiento, de insistencia en determinados efectos. Kazan ha caído varias veces en ese peligro y algunas de las *performances* de Marlon Brando dan fe de