

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

ESPARTACO (*Spartacus*), película norteamericana de Stanley Kubrick. Argumento: Dalton Trumbo sobre una novela de Howard Fast. Foto: (technirama, technicolor) Russell Metty. Música: Alex North. Intérpretes: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Charles Laughton, Peter Ustinov, John Gavin, Tony Curtis, Nina Foch, John Ireland, Herbert Lom. Producida en 1960 (Universal, Edward Lewis).

Kubrick era el último entre los nuevos directores norteamericanos que permitía mantener ciertas esperanzas. Yo diría que *Espartaco* es una decepción, de no haber visto hace poco *La patrulla infernal* (*Path of glory*) de nuevo. En realidad, este film que tanto nos entusiasmó a todos cuatro años atrás, es ya decepcionante. Si hacemos abstracción de su tesis, todo lo noble que se quiera, y de algunos aciertos técnicos indudables, queda una película simplemente mal realizada. Y quiero decir con ello que Kubrick en ningún momento se muestra capaz de dar otra dimensión de sus personajes que no sea la más obvia y previsible. La mala dirección de actores, que se hace demasiado notoria, no es sino el resultado de una profunda deshonestidad, la deshonestidad de quien habla de unos personajes sin otro propósito ni interés que el de utilizarlos a guisa de ejemplo, de esquemas.

Con *Espartaco* pasa lo mismo, o algo peor. De antemano se cuenta con nuestra solidaridad. No sólo porque lo que se narra es una de las más bellas epopeyas en la historia de la lucha de clases, sino porque los nombres de Fast y Trumbo en los créditos nos predisponen a ver en el mero hecho de que el film se haya realizado un triunfo antimacartista.

Pero Kubrick juega sucio y lo hace a sabiendas. Desde el momento en que aparece Espartaco por primera vez, sabemos que van a chocar una serie de compromisos: el compromiso de hacer una superproducción, con su secuela de efectos espectaculares; el compromiso sentimental, por el que los personajes serán única y exclusivamente la ilustración de una idea abstracta; y finalmente, el compromiso que se opone a los anteriores, el del *realismo*. Es decir, la pretensión de hacernos pasar todo por una crónica histórica rigurosa y cierta.

Así, a medio camino entre *Viñas de ira*, *El espectáculo más grande del mundo*, y *Alejandro Nevsky*, Kubrick se las ingenia para convencernos de que, en el fondo, el tema de Espartaco no le interesa si no es para quedar bien con todo el mundo. No desdeña ningún efecto, ninguna posibilidad de forzar nuestros sentimientos. Incluso su tratamiento de la violencia revela un esencial desconocimiento de la naturaleza de la violencia misma y, en cambio, un cuidado extremo por lo que al efecto en el público se refiere. Y hay una demagogia básica en la utilización de los rostros neutros de los extras, en ese prurito de querer mostrarnos a través de ellos la "fisonomía de un pueblo". Recordemos las masas de *Rey de reyes*. En los rostros herméticos de los extras, Ray descubría lo que de verdad le intrigaba: la riqueza interior, contradictoria, del ser humano. Kubrick no descubre sino lo que de antemano

quiere descubrir. En Ray, cada personaje es un enigma. En Kubrick, un lugar común.

Lo mismo en *Path of glory* que en *Espartaco*, Kubrick demuestra, como consecuencia de todo ello, una carencia total de emoción, de esa emoción que él trata vanamente de provocar. Recordemos los súbitos accesos de llanto de Timothy Carey en el primer film y de Jean Simmons en el segundo, el grito desesperado de Laurence Olivier en *Espartaco*. En todos los casos, la exasperación surge de la nada, gratuitamente, en un torpe intento de imitar al peor *Actor's Studio*.

Ni siquiera como técnico se defiende Kubrick. La pésima utilización del color revela la falta de un principio plástico general, es decir, de una óptica válida. *Espartaco* es el film de la improvisación,



Espartaco — "La violencia misma"

en el que cada plano parece concebido, no en función de la totalidad, sino —hay que insistir en ello— del efecto más inmediato y obvio. Tanto es así que al comienzo de la batalla definitiva no es difícil darse cuenta de que han sido copiados, uno por uno y casi en el mismo orden, los planos de *Alejandro Nevski*. A esos planos suceden los *long-shots* más alejados, creo yo, de la historia del cine (que no muestran sino una disciplina admirable en los extras) y, finalmente, una barahúnda infernal en la que perdemos de una vez por todas la noción del espacio y del tiempo cinematográficos. Esa secuencia basta por sí sola para calificar a Kubrick... ¡Y pensar que este hombre hizo *The killing*!

LOS VENCIDOS (*I vinti*), película italiana de Michelangelo Antonioni. Argumento: M. Antonioni, Suso Cecchi, d'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile. Foto: Enzo Serafin. Música: Giovanni Fusco. Intérpretes: Jen Pierre Mocky, Etchika Choureau, Peter Reynolds, Franco Interlenghi, Ana María Ferrero. Producida en 1952 (Film Costellazione).

Con diez años de retraso se ha exhibido en México la segunda película de Anto-

nioni. En 1952 el entonces joven realizador iniciaba, con la modestia característica de los buenos cineastas italianos, una brillante carrera de la que conocíamos sólo el penúltimo resultado: *La noche*. Antonioni, en *Los vencidos*, no hacía sino afilar las uñas. Y con esa perspectiva hay que juzgar el film.

Incorporada claramente al neorealismo más ortodoxo, la película nos cuenta tres historias que se desarrollan en tres distintos países: Francia, Inglaterra e Italia. El tema común es el de la delincuencia juvenil. Pero, y esto es importante, el tratamiento de dicho tema trasciende las limitaciones usuales para remitirnos a una reflexión sobre cierto malestar general que no es fácil atribuir a razones concretas. Es decir: Antonioni rechaza la posición fácil del moralista.

Los tres episodios no tienen el mismo valor. Cada uno de ellos puede ser visto por separado. El episodio inglés, por ejemplo, es a simple vista el más reconstruido, el mejor hecho. Ahí Antonioni cuenta con un guion perfecto y un personaje central, que por su simple presencia implica cierto clima insólito, cierta idea de excepcionalidad poética. Por ello, la personalidad de Antonioni parece diluirse frente a la de su protagonista. Contagiado por la atmósfera británica, Antonioni se convierte en un director atildado sin más y, en todo caso, su rectitud se manifiesta en el asombro que en él despierta su personaje.

En cambio, el episodio italiano se refiere a un caso demasiado común, demasiado sintomático. Dejándose llevar por una desviación típica del neorealismo, Antonioni bordea el melodrama y se resiste mal a la tentación de caer en lo explícito. Por otra parte, el guión favorece una truculencia en el tono que choca con el prurito de objetividad mantenido en las otras dos historias. El joven Franco Interpighi, el eterno ex limpiabotas de De Sica, contribuye con sus tics de actor habituado a las situaciones desesperadas a hacer que ese episodio sea el más flojo de la película.

La parte francesa es a simple vista la menos brillante y lograda. Y, sin embargo, es en ella donde descubrimos los antecedentes del verdadero realizador de *La noche*. Todo el episodio está presidido por una idea de integración de los personajes al escenario, es decir, por la idea del *clima*. Es eso lo que acabará particularizando el estilo de Antonioni y que a la vez determinará esa rigidez que es quizá su peor defecto. Antonioni se mantiene a cierta distancia de los personajes, una distancia que cabe atribuir a cierto pudor moral. Diríase que el realizador no se atreve a hacer acto de presencia para no disociar a los personajes de su medio, y para no perder de vista la forma en que se determinan mutuamente. En tal objetividad cabe reconocer un doble movimiento espiritual: por una parte, el interés en descubrir las causas de la situación descrita, el móvil secreto de los comportamientos; por la otra, la conciencia de que esas causas nunca podrán ser descubiertas del todo. En Antonioni empieza a aparecer el gran elemento del misterio.

LA MUCHACHA DE LOS OJOS DE ORO (*La fille aux yeux d'or*), película francesa de Jean Gabriel Albicocco, con Marie Laforet, Paul Guers y Françoise Prevost.

He aquí una de las inevitables malas consecuencias de la "Operación Nueva Ola". El joven Albicocco, asesorado por su padre Quinto, mediocre y efectista fotógrafo, ha realizado uno de los films más presuntuosos de que tenga memoria. Nada justifica su presunción. *La muchacha de los ojos de oro* resulta una película confusa simplemente porque está mal narrada, no por otra cosa. Sus personajes, que diríamos asfixiados por culpa de la búsqueda desesperada de encuadres y efectos de luz "originales", se mueven en un clima pseudo poético imitando los peores tics de la fauna chabroliana. Paul Guers, por ejemplo, recuerda demasiado y con notoria desventaja a Jean-Claude Brialy.

LOS VALIENTES ANDAN SOLOS (*Lonely are the brave*), película norteamericana de David Miller, con Kirk Douglas, Gena Rowlands y Walter Matthau.

El reverso de la medalla, con respecto a *La muchacha de los ojos de oro* y a *Espartaco*. El excelente guión de Dalton Trumbo (mucho mejor que el de *Espartaco*) y la realización segura y honesta, aunque no muy inspirada, de Miller, dan como resultado un buen film. Es verdad que su tesis, si la tiene, no pasa de ilustrar los lugares comunes del culto a la naturaleza, el rechazo a la civilización, etcétera. Pero el personaje central, especie de *westerner* anacrónico perdido en el mundo de las supercarreteras y los *drug-stores*, tiene la envergadura de un héroe épico y merece por ello nuestra solidaridad. Éste sí que es un verdadero *Espartaco*. Kirk Douglas, como de costumbre, se esfuerza casi patéticamente por parecer sobrio y lo consigue parcialmente con ayuda del realizador. Las últimas secuencias, las que nos relatan la persecución del protagonista por la montaña, son un buen ejemplo de eficacia narrativa. Lástima que Miller no pase de ser eso, un buen narrador. Pero, cuando menos, no tiene las pretensiones de un Albicocco o de un Kubrick y hay que agradecerse.

inspector de secundarias que haya habido nunca en nuestro país; don Fortunato Arredondo, el poeta de aladas voces que cantara con disciplina y reciedumbre mancomunadas la batalla del Cañón Gordo, en la que nunca participó; don Álvaro Gutiérrez Lira, cuyos pincelazos certeros se hundieron en el corazón de nuestra provincia y la plasmaron en el lienzo oleaginoso; y otros muchos más.

Pues bien, a la vista de tanto prócer, en mi celo juvenil, decidí arrancarles un ¡ay! de reconocimiento. Y lo logré. ¿Cómo? Muy sencillo. Una tarde pedí a mi madre que me permitiera leer mi obra ante sus amistades. La pobrecita, cuyo cerebro estuvo siempre ofuscado por el oscurantismo reaccionario, no aprobaba algunas de las ideas liberales que exhalaba mi obra y me negó el permiso. Por toda respuesta arrojé al patio las macetas del corredor, rompí un tabor de cristal cuajado y le mordí la pantorrilla a mi padre, que, por supuesto, lanzó un grito de dolor; después lloré veinticuatro horas y no probé bocado. Al día siguiente, cuando llegaron don Ramón, don Fortunato y don Álvaro, mi madre, con lágrimas en los ojos, me permitió que leyera mi composición, lo cual hice con una voz ronca, producto del llanto. Los visitantes quedaron alelados por la fuerza de mi expresión, y cuando terminé estaban tan embargados por la emoción, que les fue imposible aplaudir como hubieran querido; dijeron que nunca habían escuchado nada igual; tomaron sus sombreros y se retiraron pensativos; sus vidas habían sido transformadas de súbito, a tal grado que nunca regresaron a mi casa. Éste fue mi primer contacto con el éxito: tres cerebros de primera habían quedado pasmados ante mi

TEATRO

TABLEAUX DE MOEURS ARTISTIQUES & LITTERAIRES

II. ¿Cómo llegar a ser un dramaturgo de éxito?

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

(Texto íntegro del discurso pronunciado por don Carlos Raja ante las Juventudes Literarias, según Jorge Ibarguengoitia.)

Jóvenes amigos: voy a decir unas cuantas palabras acerca de mi carrera artística para que sirvan de guía y jalón a los jóvenes y las jóvenes que han empeñado su vida, y algunos hasta su reputación, en la sempiterna lucha de la luz contra las tinieblas.

En primer lugar, ¿qué es el éxito?, ¿es acaso lo que los norteamericanos llaman *Success*?, ¿*Money*?, ¿o lo que los franceses llaman *L'argent*?, ¿*Le grisby*?, ¿la *Pasta asciutta* de los italianos? No, señor, nada de eso. ¿Es acaso el éxito el aplauso del populacho? Tampoco. ¿Es entonces el aplauso de la crema y nata de la intelectualidad? Menos. Éxito, es nada menos que *el reconocimiento del mérito de una persona por los grandes cerebros de su tiempo*.

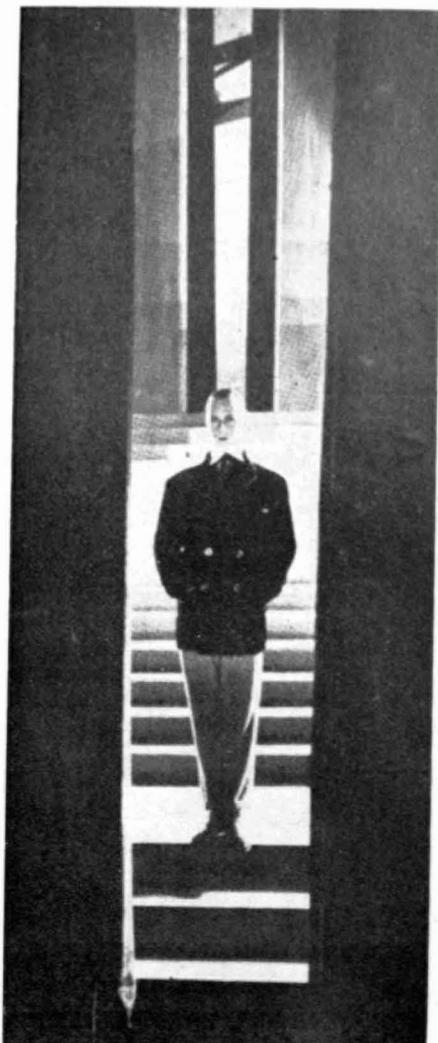
Éxito el de Esquilo, cuando Pericles declaró: "No hay mejor descanso para mí, después de un arduo día de trabajo, que contemplar *La Orestíada* en todas sus partes, y escuchar sus sulfuríneas líneas." Éxito el de Hipócrates, cuando el Gran Pelópida, reputado como uno de los hombres más inteligentes de su generación, estando en el último grado de reblandecimiento cerebral, exclamó: "Abba, abba mamá", después de tomar una de sus pócimas. Éxito el del Dante, cuando Ruccianno de Siena, después, de leer la *Divina comedia*, comentó ce-

rrando los ojos: "*Tutto per bene*". Éxito el mío, cuando el gran Gastón Le Foch me dijo en su pésimo italiano: "*Caro amico, non hai dipinto l'uomo, hai dipinto il messicano*", y me dio un emocionado abrazo. Esto es el éxito.

Pasemos ahora a la segunda parte de nuestra interrogante: ¿cómo se consigue el éxito? Animado por el convencimiento de que ninguno de los presentes podrá nunca aclarar este punto, me permito dar a continuación una somera idea acerca de lo que yo hice para conseguir el éxito.

Es una historia larga; comienza cuando yo contaba apenas trece años (ahora tengo cuarenta y siete). Estaba yo en una de esas crisis espirituales que suelen venir después de las corporales: había yo tenido paperas, y ahora me negaba a probar nada que no fueran malvavicos; había azotado a la criada y estrangulado un gato, y una profunda melancolía se apoderó de mí. Me retiré a uno de los numerosos rincones inaccesibles que había en la elegante y espaciosa casa en que vivía con mis aristocráticos padres. En aquel retiro escribí mi primera obra de teatro. Se intitulaba *David Copernic*. No vaya a pensarse que la obra en cuestión tuviera relación alguna con aquella otra, inolvidable, del gran Dickens. Lo importante del caso es que yo estaba ansioso de éxito. ¿Cómo conseguirlo?

Muchos hombres famosos frecuentaban mi casa: don Ramón Paredes, el mejor



Don Carlos Raja