

nato —o, en un plano más simple, una *nota pedal*— no dejará de reconocer la gran fuerza que hay en este procedimiento de composición. Y lo satisfactorio que resulta para nuestro espíritu. No produce, contra lo que lógicamente era de esperar, una música estática, aunque estático y bien estático sea el bajo. Porque por encima de éste las demás voces suenan con toda libertad rítmica y armónica, es decir, dueñas de todo el dinamismo apetecible. Y la información o novedad que ellas transmiten queda realzada o iluminada precisamente por la absoluta carencia de novedad que hay en el bajo. Podemos considerar a éste como un punto de referencia, como una constante, como un nivel, como una abscisa o como un tubo testigo —el lector quédese con el símil que más le guste o entienda de acuerdo con sus inclinaciones científicas— que da sentido y valor a lo que dicen las demás voces. El dinamismo de éstas, la novedad que en sí mismas ofrecen, se ve aumentado, además, por los agregados armónicos y rítmicos que fortuitamente se producen al chocar con lo que dice el bajo, agregados que bien podríamos considerar pertenecientes al plano de las variables aleatorias de que antes hablé. Díganlo, si no, tantas y tantas codas que encontramos en Bach, en las que una nota pedal —la forma más simple de *ostinato*—, al tropezar con las diferentes armonías que por encima de ella se van sucediendo, llega a producir entidades armónicas totalmente imprevisibles que jamás soñaría Bach en emplear como acordes.

Parece lógico que toda música falta de información o novedad para nosotros nos resulta aburrida, intolerable. Pero entonces tenemos que preguntarnos cómo es posible que el buen aficionado siga deleitándose con la Quinta Sinfonía de Beethoven, pongamos por caso, que se la sabe de memoria. La respuesta a semejante pregunta abarca más de un plano. En primer lugar, nadie se sabe de memoria, ni aun el director que dirige sin partitura, esa obra, ni ninguna otra, y mucho menos el aficionado. Es tal el número de elementos constitutivos de la obra musical, tan grande el de parámetros que en ella se pueden considerar, que siempre encontramos algo nuevo aun en las obras que creemos conocer mejor. Eso lo sabe muy bien el intérprete. Por otra parte, nuestra memoria falla con más frecuencia de lo que nos figuramos, y cada falla suya se traduce automáticamente en una cierta cantidad proporcional de información. Y por si todo eso fuera poco, tenemos además esa necesidad psicológica, a la que aludí reiteradamente, de encontrar en la música una cierta dosis de elementos conocidos o que estén de acuerdo con la expectación. Así, pues, mientras por un lado nuestra atención se apoya en esos elementos como en terreno firme, puede, por otro lado lanzar libremente su mirada en pos de los elementos nuevos, desconocidos o imprevistos, que en las obras más conocidas provienen casi siempre del campo interpretativo. Por eso, aunque tengamos bien sabida y bien presente, por ejemplo, toda la estructura de la Quinta de Beethoven, siempre descubriremos en esa música nuevos detalles —o sea información— en

los que no habíamos reparado y que el intérprete pone de relieve.

En resumen, la nueva Teoría de la Información, con su útil vocabulario y sus conceptos precisos, me parece un excelente instrumento de análisis del

fenómeno musical, pero sólo si la empleamos teniendo muy presente al auditor con toda su psicología, porque el auditor —al igual que el compositor y que el intérprete— es hombre y no máquina.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

NI BENDITO NI MALDITO (Elmer Gantry). Película norteamericana de Richard Brooks. Argumento: R. Brooks, sobre la novela de Sinclair Lewis. Foto (colores): Música: André Previn. Intérpretes: Burt Lancaster, Jean Simmons, Dean Jagger, Arthur Kennedy, Shirley Jones. Producida en 1960 por Bernard Smith. (Distribuida por United Artists).

CREO QUE CON esta película Richard Brooks se define. El que fuera un excelente argumentista (*La fuerza bruta*, de Dassin, lo demuestra) ha dirigido films interesantes, como *Blackboard jungle* (*Semilla de maldad*), y otros execrables como *Los hermanos Karamasov* y *La gata sobre el tejado caliente*. Tal irregularidad ha podido explicarse hasta ahora por la "pertenencia" del director a una empresa tan absorbente como la M.G.M. Pero al hacer Brooks su primera película independiente nos da la posibilidad de juzgarlo con mayor libertad.

No he leído *Elmer Gantry*, la novela de Lewis, pero deduzco por el film que se trata de una requisitoria contra los mercachifles de la religión, a la vez que de la sociedad que es capaz de producirlos y aceptarlos. La Norteamérica de los años veinte en la que actúa Gantry está obsesionada por la proximidad de una crisis. En los tiempos que anteceden a la crisis económica se tiene la impresión de cabalgar sobre un caballo desbocado, cuya carrera terminará en un precipicio. Todo es precario, incluso la moral misma. Ese es el gran momento para los "salvadores de la humanidad": Cuando todo un sistema parece hundirse, las "soluciones" irracionales se ponen de moda. La prédica religiosa de todos los días resulta insuficiente y se hace necesario un nuevo tipo de predicador capaz de hacer frente al próximo

apocalipsis con fórmulas eficaces y expeditas. De ahí las características que reúne Gantry de agente vendedor perfecto. Quien es capaz de vender una aspiradora puede vender también la salvación eterna.

El tema es, sin duda, interesante. Un artesano de los años treinta —Clarence Brown o Victor Fleming— hubiera retratado a Gantry como un hipócrita, como una especie de curandero e impostor. La religión "auténtica", es decir, la de los verdaderos médicos y no la de los curanderos, habría quedado a salvo de toda crítica.

Pero Brooks es un artesano del año 60, y ahora ya no es posible dar en cine soluciones tan sencillas si se quiere seguir pasando por inteligente. Brooks es inteligente, además, y se ha dado cuenta de que el personaje de Lewis vale por lo que tiene de ambiguo. Así, el espectador nunca acabará de entender del todo a ese hombre que parece igualmente sincero cuando cuenta un chiste verde que cuando viene a su público contra la catástrofe. En realidad, el mismo Gantry de Brooks no duda nunca de su propia sinceridad y actúa en todo momento obedeciendo a los dictados de su propia naturaleza, caótica y contradictoria.

Sin embargo, he dicho que Brooks es un artesano. Los artesanos *exponen*, los verdaderos autores *estudian*. Es decir: Brooks acepta sin más la ambigüedad del personaje, pero en ningún momento sentimos que esa misma ambigüedad le preocupe mayormente. Brooks no incorpora al retrato del personaje sus propias inquietudes; es incapaz de *reflejarse* en Gantry. Ese aporte subjetivo del autor, cuando se produce, creo que es lo que permite superar el simple nivel naturalista en el que se suelen situarse los artesanos. En la pintura y en la literatura tal fenómeno es fácilmente comprobable.

De cualquier forma, está claro que Elmer Gantry vale muchísimo más que *Heredarás el viento*, la presuntuosa superproducción del maniqueo Stanley Kramer. Entre otras cosas, porque Brooks ha sabido reconstruir la época en la que la acción del film se desarrolla, aun haciendo las concesiones de rigor al gusto actual. Ese sentido de la reconstrucción, que casi nadie en Hollywood posee, le permite lograr algunas escenas excelentes, como aquella en la que Jean Simmons se enfrenta en el prostíbulo a Shirley Jones. Ahí es dado observar que el espíritu de una época no se alcanza gracias a la simple acumulación de detalles característicos *adecuados*. Por el contrario, la idea de *opo-*



"Las virtudes necesarias para ganar el Oscar"



Richard Brooks—"Una requisitoria contra los mercachifles de la religión"

sición que preside el encuentro de una prostituta y una evangelizadora es la que nos permite penetrar en la época con todo lo que ésta tiene de complejo. Lo mismo ocurre en otras excelentes escenas del film, aquella en la que los negros, al entonar una canción religiosa, nos descubren las raíces profundas del jazz; o en aquella otra en la que Lancaster seduce a la Simmons: la idea de la sensualidad se une a la del misticismo exasperado. Tales oposiciones, por lo que tienen de inquietantes, de insólitas, nos definen una época mucho más allá de lo simplemente ilustrativo.

Elmer Gantry es una buena película, honesta, bien realizada, de acuerdo con las mejores tradiciones artesanales de Hollywood. Quizá Brooks, que es todavía bastante joven, llegue a afirmar un estilo, a convertirse en un autor. Pero aunque no lo consiga, su nombre pasará a la historia del cine junto a los de W. S. Van Dyke, Fleming, Michael Curtiz, Clarence Brown y demás buenos artesanos. No es poca cosa.

La actuación de Lancaster en *Elmer Gantry* reúne todas las virtudes necesarias para ganar el Oscar que, como se sabe, es un premio a la sobreactuación. Es verdad que la sobreactuación se justifica en este caso, pero aun así, el trabajo del actor puede ser visto —y, desgraciadamente, suele verse así— como un solo de virtuoso. Shirley Jones es una maravilla de mujer.

LAS MIL Y UNA NOCHES ARABES (*1001 Arabian nights*), película norteamericana de dibujos animados a colores. Dirección: Jack Kinney. Argumento: Czenzi Ormondi. Producida por Stephen Bosustow para la U.P.A. en 1958. Distribuida por la Columbia.

La aparición de los corto-metrajés de la U.P.A. (*Gerald Boing Boing*, la serie de *Mr. Magoo* y sobre todo, el excelente

Unicornio en el jardín) fue saludada con entusiasmo por todos los que ya estábamos hasta el copete de la cursilería y la desverguenza "comercial" del conocido hombre de negocios Walt Disney. La U.P.A. tuvo el enorme éxito de elevar el dibujo animado a la altura del gusto plástico moderno, imponiendo un estilo caracterizado por la total esquematización de las figuras y el decorado. Es decir: se rechazaba de una vez por todas la doble posición de Disney por la que se caricaturizaba a los animalitos, con vistas a hacerlos enternecedores, al mismo tiempo que se mantenían las pretensiones "realistas" en el decorado y en el trazo de algunas figuras humanas. Todo arte, para no estancarse, debe partir de la aceptación incondicional de las convenciones que le son propias y necesarias. Como el señor Disney es muy vivo, no tardó en imitar a quienes le habían dado esa lección.

Es verdad que los cortos de la U.P.A. resultan muy poco adecuados para el público infantil. Al menos, esto es lo que se dice generalmente. Por mi parte, reconozco que no sé qué clase de cine es la que conviene y gusta a los niños. (Recuerdo que cuando tenía 10 años me gustaban los *westerns*, igual que ahora). Pero, independientemente de que esté listo a sumar mi voz a la de los que se quejan de la carencia de un verdadero cine infantil, tampoco he entendido nunca por qué se acepta como un axioma el que todos los dibujos animados deben ser hechos para los niños.

La U.P.A. pareció no preocuparse por ello en tanto se mantuvo en los terrenos del corto-metraje. Sin embargo, al hacer su primera película larga, váyase a saber por qué razones (de seguro, comerciales), se ha sentido obligada a pensar en la infancia.

Y esa ha sido la causa del fracaso de sus *Mil y una noches*. Al no decidirse por un público o por el otro, la U.P.A.

nos ha dado un film que no satisface ni nuestra perversidad de adultos ni la bella ingenuidad de los niños. Del espíritu que animara a films tan espléndidos como el ya mencionado *Unicornio* (brutal burla de la vida familiar pequeño-burguesa) no queda casi nada: En todo caso, los malvados bichos del malvado visir, dignos de figurar en la galería del genial Chas Adams y cierto sentido de la ironía no del todo imperceptible. Pero, por otra parte, hay en el film claras concesiones al público echado a perder por el inefable Mr. Disney: las inevitables estrellitas, el repugnante personaje "neutro" Aladino e incluso, un "glorioso" alarde de luz y color que pretende ser algo así como la alegoría del amor juvenil. En el mismo fondo musical de la película se advierte esa lucha entre dos tendencias. La verdadera U.P.A. esgrime los "Magoo blues" y el espíritu de Disney se defiende con una de esas cancioncitas románticas en las que se prodigan las palabras "fascinación", "embrujo", "poesía" y "todo será un sueño". El asqueroso doblaje al español acaba de empeorar las cosas.

En definitiva, me aburrí con esas *Mil y una noches*. Y mis hijos, por lo que me dicen, también.

NOTAS SOBRE OTROS FILMS

ESTACIÓN COMANCHE (*Comanche station*). Película norteamericana en cinemascope y a colores de Budd Boetticher, con Randolph Scott y Nancy Gates. Producida en 1960 (Columbia).

Con medios modestísimos (el cinemascope y el color no son, en el Hollywood actual, grandes lujos), Boetticher ha realizado un buen *western*, como acostumbra. El tema es clásico: Randolph Scott, acompañado por una mujer a la que ha rescatado de los comanches y de tres semi-forajidos que tratarán de eliminarlo en cuanto se descuide, tiene que atravesar una enorme extensión de terreno, casi siempre desértica e "infestada" de pieles rojas salvajes. Como buen *western* moderno, el film abunda en detalles "realistas". Se establece claramente que la mujer ha sido poseída por los comanches y que quienes la acompañan pueden violarla en cualquier momento. (En verdad, Boetticher no llega en este caso a la violencia erótica de otro film suyo, *The Tall T o los cautivos*). Pasó el tiempo de los *westerners* inhibidos en lo sexual, a quienes Hawks acabó de ridiculizar para siempre en *Río Bravo*.

Estación comanche, sin ser la mejor obra de su realizador, está hecha con eficacia. Hay un momento muy bueno: cuando R. Scott, montado en su caballo se enfrenta, winchester en mano, a un grupo de pieles rojas. Quienes deseen enterarse de como se maneja el espacio cinematográfico pueden tomar ahí lecciones.

