

artista y su conciencia —por qué convención íntima compone—; otra, el artista y su comunicación —qué lenguaje musical debe usar, a fin de llegar al público que él considera que puede ser potencialmente el suyo—. Y añade: “Esas cuestiones eran, no hace mucho, temas de cortés discusión. Hoy han adquirido el aire de una torva realidad.” Y, efectivamente, ello no es cosa de juego ni tema de discusiones bizantinas. La dirección que haya de seguir la música en un futuro inmediato y —el bienestar moral —ya no sólo el económico— del compositor y, por ende, su capacidad creadora, dependen de la solución que se dé a ese problema.

En la U.R.S.S. está resuelto, y estos días vemos sin gran sorpresa —a lo menos por mi parte— que la solución que le dio Stalin es válida para Krushchev.

Copland cita la declaración de los músicos reunidos en Praga en 1848 y la resume con estas palabras: “Si no he leído mal, la declaración afirma sencillamente: estamos entrando en una nueva era de la cultura humana; por tanto, se necesitan obras que sean concretas en su mensaje, particularmente obras que utilicen letra —óperas, oratorios, cantatas, canciones, coros escritos en un estilo inteligible que use material folklórico, a fin de combatir las tendencias ‘cosmopolitas’.” La música disonante contemporánea queda desechada o, como ellos dicen, hay que renunciar a las “tendencias de subjetivismo extremo”. Como se ve, el problema está resuelto en la U.R.S.S. y países afines desde hace muchos años. O, mejor dicho, para ellos no hay tal problema. Pero ¿y para los demás?

que solemos acordar a los productos del cine artesanal.

Se trata, en efecto, de tres obras de género. Y de tres géneros muy característicos: el del film de guerra, *el western* y el del film *negro*. Otro problema a discutir es el de si la palabra *género* debe tener en el cine resonancias peyorativas o minimizadoras. Cada vez estoy más convencido de que no, de que, por el contrario, la peor enfermedad de la crítica ha sido la de predisponer su juicio partiendo de simples *a priori* genéricos y temáticos. En realidad ya no es necesario insistir demasiado en ello: la misma historia del cine se encarga de comprobarlo plenamente.

Lo cierto es que las tres películas de Walsh citadas —entre otras muchas que no he visto recientemente o que no me han entusiasmado tanto— no sólo son buenas películas de género, sino verdaderas obras maestras. Obras modernas, clásicas, resisten perfectamente el paso del tiempo mientras ese mismo tiempo hace totalmente ridículas películas incluso más recientes como *El salario del miedo* de Clouzot (que también he visto hace poco) y pone en evidencia las claras limitaciones de un film archielogiado en su momento (yo mismo me permití llamar genio a Resnais) como *Hiroshima, mi amor*. El tiempo sigue siendo el mejor crítico de cine, el único que nunca se equivoca.

Aventuras en Birmania, es simple y sencillamente, la mejor película de guerra que se haya realizado, al menos entre las que conozco y recuerdo. El film sirvió originalmente a propósitos propagandísticos (lo mismo que *El acorazado Potemkin*) y pudo confundirse con

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

Raoul Walsh

Raoul Walsh es, entre los cineastas que siguen en servicio activo, el único que dirigió a la ancestral Theda Bara. Si consideramos que la Bara ha llegado a parecer aún más antigua que los personajes que encarnó (Cleopatra, Madame Du Barry, etcétera), debe entenderse que Walsh no es lo que pudiéramos llamar un novato. Por el contrario, sus cincuenta años de realizador, en los que ha hecho cerca de un centenar de películas, lo colocan definitivamente al margen de todas las nuevas olas habidas y por haber.

Por eso, uno tiene cierto reparo en anunciar que ha “descubierto” a Walsh, francamente. Entre otras cosas porque su nombre aparece en todas las historias del cine ligado a películas venerables y veneradas como *El ladrón de Bagdad* (1924), con Douglas Fairbanks y Anna May Wong, *El precio de la gloria* (1926), con Edmund Lowe, Victor McLaglen y Dolores del Río, o *El arrabal* (1933), con Wallace Beery, Jackie Cooper, Fay Wray y George Raft. Walsh ha tenido en su carrera muchos altibajos, pero su nombre ha sonado siempre como un gran ejemplo de la típica eficacia narrativa hollywoodense. En una palabra, muchos lo hemos considerado siempre como el artesano por excelencia.

Pero esa división entre “artesanos” y “artistas” habría que discutirla a fondo. Tenemos la costumbre de llamar “artesanos” a aquellos cineastas que no escogen el tema, ni los actores y demás personal de sus películas, sino que se limitan a recibir encargos de los productores. De hecho, la mayoría de los cineastas norteamericanos trabaja en tales condiciones y los que se libran de ellas son los que logran producir o intervenir en la producción de sus propios films.

Walsh tiene a estas alturas suficiente prestigio y dinero como para hacer las películas que le dé la gana. Pero es indudable que cuando realizó los films a que me voy a referir, su situación era la

de un ejecutante, o a lo sumo la de un alto empleado de la Warner Brothers. Y, sin embargo, *Aventuras en Birmania* (*Objective Burma*, 1945), *Juntos hasta la muerte* (*Colorado territory*, 1949) y *Alma negra* (*White Heat*, 1949) tienen una importancia mayor que la



“yo mismo me permití llamar genio a Resnais”

La patrulla de Bataan, Guadalcanal o cualquiera de los productos con los que Hollywood apoyó el esfuerzo bélico norteamericano. Pero a diferencia de las demás que en la primera década de los años 40 se hicieron sobre el mismo tema, la película de Walsh recogió las clásicas y convencionales hazañas de un grupo de soldados norteamericanos para remitirnos a una auténtica reflexión sobre la guerra y sus efectos en el ser humano. No creo que Walsh se planteara claramente tal cosa al realizarla. Los valores universales de la película son el resultado del encuentro entre el cineasta y un tema ya dado, de un tema cuyas líneas de fuerza anecdóticas adquieren en el cine de género condición ritual. Walsh no buscó, sino que encontró, de acuerdo con la célebre frase de Picasso. Y encontró que no se puede cantar la hazaña bélica sin demostrar al mismo tiempo un profundo odio a la guerra misma. Ese odio no es incluso premeditado, sino que es el resultado de su identificación con los personajes. Walsh, hombre sano, no puede menos que encariñarse con los soldados de su película, en los que descubre toda su dimensión humana. Es natural que odie la guerra desde el momento en que ésta deja de ser una idea abstracta para afectar concretamente a los personajes vivos, de carne y hueso. Lo que ha hecho al cine bélico particularmente abyecto en la mayoría de los casos, es su empeño de especular con ideas generales. Que es lo que Walsh no pudo ni quiso hacer al realizar este gran film trágico que es *Aventuras en Birmania*.

Pero si de tragedia se trata, yo aconsejaría a los admiradores de *Electra*, *Fedra* y demás calamidades que vieran *Colorado Territory*. Quizá se sorprenderían, como me sorprendí yo, de que en un *western* que se inicia sobre las bases más convencionales del mundo la acción progrese hasta el punto de llegar a una situación cuya fuerza trágica se hace casi intolerable. La increíble escena final del film justifica y explica una trama en la que Joel Mc Crea se convierte en un *outlaw* parecido a otros mil vistos anteriormente y Virginia Mayo en la clásica hembra cerril y apasionada (en el retrato de este personaje, Walsh hace gala de una curiosa malicia erótica).

La escena final se desarrolla en el monstruoso escenario lunar del cañón del Colorado (que Walsh parece descubrir por primera vez). Después de una serie de incidentes que permiten al realizador demostrar su enorme sentido de la ubicación —muy pocos hubieran podido resolver como Walsh los complejos problemas de espacio que la historia plantea— Mc Crea y la Mayo se encuentran por fin frente a la muerte y un cortísimo *shot* los muestra tomados de la mano en el momento en que sus enemigos los acribillan. Ese momento brevísimo (la brevedad es una condición de su fuerza) define la actitud del cineasta frente al amor y la muerte. Y es precisamente tal definición la que nos permite juzgarlo. Es ahí donde nadie puede mentir, y Walsh no miente cuando nos hace sentir la presencia del misterio. Vale repetir que tampoco en este caso hay la menor intención previa de llegar a tal resultado, que son las necesidades concretas de realización las que conducen a Walsh y lo obligan a dar cuenta de su posición moral frente al hombre.

Alma negra es quizá el film negro más característico que se haya hecho. James Cagney encarna a un *gangster* psicópata que sólo confía en su madre, a la vez cómplice y consejera de sus fechorías. Sobre tal base, Walsh juega en primera instancia con la noción del patriarcado norteamericano y, al mismo tiempo, con referencias claras a los grandes temas trágicos. Pero lo más importante e interesante de la película es la oposición que se establece entre dos personajes: por una parte el *gangster* y por la otra el policía (Edmond O'Brien) cuya eficiencia lo lleva a hacerse pasar por cómplice de Cagney. A fin de cuentas resulta notoria la simpatía del realizador hacia el personaje que, por lo menos, sabe permanecer fiel a sí mismo y a los demás aunque sea un *gangster* desalmado, capaz de asesinar sin inmutarse. En una sociedad tan hipócrita como la norteamericana, la reivindicación moral del héroe negro hizo la grandeza de toda una tendencia cinematográfica. Y Walsh

reivindicó en *Alma negra* a un verdadero caso límite de perversidad, identificable a su vez con el *self-made-man* que estimulado por su madre se propone "llegar a lo más alto". (Al final del film, y de acuerdo con el gusto paradójico más obvio, el héroe negro muere en lo más alto de una enorme construcción.) Película turbia y en cierto modo monstruosa, *Alma negra* muestra en toda su complejidad la mísera grandeza o la gran miseria de una sociedad concreta, y nos remite, de nuevo impremeditadamente, a los temas clásicos.

Tal es la grandeza de Walsh, hecha también si se quiere de miseria, la miseria del "artesano" que debe soportar las limitaciones del llamado cine comercial y que las acepta a sabiendas de que ello no le impedirá expresarse, en el más auténtico sentido de la palabra. Puedo equivocarme, pero ahí veo yo al gran cine de nuestra época, de nuestra época muy concreta.

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Disquisición acerca del Huevo

Hace unos diez años, en la época en la que gozaba yo de los favores del Centro Mexicano de Escritores, alguien leyó en una de las juntas de esa institución la traducción que Tomás Segovia hizo de un cuento de Ed Howell que trataba de un niño que iba a la playa a recoger huevos de gaviota. Cuando me preguntaron mi opinión acerca de lo que acababa de leerse, dije, para ilustración de las cinco matronas norteamericanas que estaban allí presentes: "Es que en México no se puede decir 'huevos' tantas veces." La carcajada que soltaron las susodichas matronas me hizo comprender, con horror, que habían entendido el significado exacto de mis palabras. Bueno, pues anoche tuve la misma sensación cuando vi que frente a una taquilla, sobre la que estaba escrito en grandes letras *EL HUEVO*, había una inmensa cola de señoras emperifolladas y peinadas a lá Pompadour.

Aparte del título, la obra tiene para el público el atractivo de que en su reparto figuran puros genios de la televisión. A pesar de estas premisas sinistras, hay mucho que decir en favor del espectáculo en cuestión.

A pesar de tantos años que llevo en la marina, de los cientos de crónicas teatrales que he escrito y de que en mi casa tengo una televisión regalada, debo confesar que yo nunca había visto a Chucho Salinas, porque no vi ni *Ocupate de Amelia*, ni *Pelicano*, ni *Los fantástikos*, ni *Vamos a contar mentiras*; y lo siento, porque me pareció un actor de lo más respetable. Desde luego, es de los poquísimos mexicanos capaces de actuar cómicamente dos horas sin llegar a la payasada.

El caso es que Chucho Salinas, Magis, es el hombre que está fuera del huevo y nosotros, todos los demás, hombres y mujeres, estamos adentro. El huevo es "el sistema", dice la traducción. El sistema está hecho a base de prejuicios,

tales como la idea de que cuando uno se levanta en la mañana, se siente ágil y fresco, o de que basta con decirle a una mujer "tlc, tlc", para que conteste "O.K.". "Eso dicen todas las canciones", dice Magis. Ésta es la única falla de la obra, o mejor dicho, de la traducción. Yo nunca he oído una canción que diga "se levantó ágil y fresco", ni nada por el estilo.

El caso es que como Magis no se siente ágil y fresco al levantarse, consulta a un médico, que lo encuentra perfectamente sano. "Es que no me siento ágil y fresco cuando me levanto." "Yo tampoco", le contesta el médico. Después de una investigación, Magis llega a la conclusión de que la mayoría de las personas se



"puros genios de la televisión"