

la política. Winthrop Sargeant coincide a ello con una cierta indiferencia o, más bien, con un interés nada más que académico, en el que quizá haya unas gotas de ironía. La gente, viene a decir, muestra la romántica tendencia a creer que el artista ha de tener necesariamente más de idealista que el carnicero, el panadero o el científico constructor de proyectiles, y que su grandeza artística está en proporción directa a su integridad moral. A mi juicio, el artista, por grande que sea, no es en esencia diferente de cualquier otro hombre, y no hay por qué exigirle ni más ni menos integridad moral que al panadero o al carnicero. Pero la fama, la notoriedad lo convierte, quiera que no, en un ciudadano con más responsabilidad moral que el modesto comerciante o el oscuro hombre de laboratorio. Su conducta, según sea recta o torcida, noble o abyecta, constituirá todo un ejemplo o todo un escándalo para el prójimo. ¡Tremenda responsabilidad la suya!

Por otra parte, no siempre es exigible ni conveniente la intransigencia del artista para con un régimen político malo. En primer lugar, nadie tiene derecho a exigir de nadie que se convierta en héroe o en mártir. Además, el artista que se encuentra atrapado de pronto por un movimiento político criminal puede ser espiritualmente más útil a sus compatriotas cultivando entre ellos su arte que empujando una resistencia suicida o expatriándose. Bastante tiene el pueblo con sufrir una dictadura, para que todavía sus artistas le nieguen los puros y elevados goces que sólo ellos pueden proporcionarle.

Pero una cosa es que el artista se encuentre de pronto en la boca del lobo y otra que vaya conscientemente a meterse en ella para sacar provecho personal. En eso la conducta de von Karajan no deja lugar a dudas: nadie le obligaba, salvo su ambición, a ingresar en el partido nazi. Y lo hizo con escarnio no sólo de los principios morales más elementales, sino también de la doctrina nazi, ya que, por lo visto, no creía en ella. Un hombre, pues, sin escrúpulos.

Y en ese plano su figura es un escándalo. Pero también lo es la lenidad con que el público de hoy juzga aquel su pasado inmediato. Disculpar éste, u olvidarlo, es indicio de las graves dolencias morales que aquejan a una parte de la humanidad. Y quizá sea uno de los frutos podridos o venenosos que la especialización extremada nos está ofreciendo. Parece como si, con tal de gozar de una interpretación musical magnífica, estuviésemos dispuestos a cerrar los ojos ante la vida y milagros del intérprete, a no ser los que puedan prestarle una aureola de superhombre. "¿Es éste el mejor director, o el mejor escritor, o el mejor físico del mundo? Con eso basta, y en lo demás que haga lo que quiera." Tal parece ser la actitud del hombre contemporáneo, que exige especialistas extremados en todo, y él mismo es, en cada momento, también un especialista a su manera —ahora nada más que empleado o profesionalista, ahora nada más que oyente de música, ahora nada más que espectador teatral, ahora nada más que beneficiario de un invento científico—, es decir, una persona que nunca está plenamente integrada, incapaz de vivir la inextricable interdependencia de las actividades y valores espirituales.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

BALANCE DE 1960

EVIDENTEMENTE, resulta ya un poco tardío hacer una recapitulación del cine que pudimos ver durante 1960. Pero, como quiera que en lo que va del año, hasta el momento de escribir estas notas, no ha habido ningún estreno digno de comentario, quizás interese al lector la clasificación que me propongo hacer.

En 1960 se estrenaron 455 películas. De ellas, merecieron verse, cuando mucho, treinta y seis. Ya sé que no sirve de nada lamentarse, pero, ¡qué bueno hubiera sido que, en lugar de alguno de los 419 churros o cuasi-churros restantes hubiéramos tenido la oportunidad de ver siquiera un film del italiano Antonioni o del japonés Mizoguchi, realizadores admirados en casi todo el mundo... y desconocidos en México! Y no vale decir que sus films no garantizan una buena taquilla, porque, de los 419 mencionados, más de la mitad duraron en exhibición una semana y gracias.

Hablemos, pues, de las treinta y seis películas que no nos hicieron salir del cine con ganas de quemar vivo a nadie. Según mi opinión, cinco de ellas merecen las cuatro estrellas que se destinan, al uso de los *Cahiers du Cinéma*, y del *Tiro al blanco*, de *México en la Cultura*, a las obras maestras. Son las siguientes:

1. *Hiroshima, mi amor*, de Alain Resnais. (Francia)
2. *Sombras del mal (Touch of evil)*, de Orson Welles. (EE. UU.)
3. *Deseo y destrucción (Blind date)*, de Joseph Losey. (Inglaterra).
4. *Anatomía de un asesinato*, de Otto Preminger. (EE. UU.)
5. *El sueño de una noche de verano*, de Jiri Trnka. (Checoslovaquia).

En segundo lugar, cabe anotar dos films que merecen tres estrellas... y media, si se permite la aberración. Es decir: que poco les falta para ser obras maestras, si es que no lo son:

6. *El tigre de Bengala y La tumba india*, de Fritz Lang. (Alemania).
7. *Su pecado fue jugar (Heller in pink tight)*, de George Cukor. (EE. UU.)

Y después, los que se hacen acreedores a las tres estrellas destinadas a los films excelentes:

8. *Los cuatrocientos golpes*, de François Truffaut. (Francia).
9. *La balada del soldado*, de Grigori Chujrai. (URSS).
10. *De repente en el verano*, de Joseph L. Mankiewicz. (EE. UU.)
11. *Los siete samuráis*, de Akira Kurosawa. (Japón).
12. *La fortaleza escondida*, de Akira Kurosawa. (Japón).
13. *La invención destructiva*, de Karel Zeman. (Checoslovaquia).
14. *Capitán Búfalo (Sargeant Rutledge)*, de John Ford. (EE. UU.)
15. *La guerra y la paz*, de King Vidor. (Italia, EE. UU.)

16. *Los desconocidos de siempre (I soliti ignoti)*, de Mario Monicelli. (Italia).

Siguen los films de dos estrellas y media. Es decir, los que considero algo más que simplemente buenos:

17. *Río salvaje*, de Elia Kazan. (EE. UU.)
18. *El fin del rey del crimen (Rise and fall of Legs Diamond)*, de Budd Boetticher. (EE. UU.)
19. *Pather Panchali*, de Satyajit Ray. (India).
20. *El destino de un hombre*, de Serguei Bondarchuk. (URSS).
21. *Otra vez con amor (Once more with feeling)*, de Stanley Donen. (EE. UU.)
22. *Los malcantos (I magliari)*, de Francesco Rosi. (Italia).
23. *Reto al destino (Odds against out)*, de Robert Wise. (EE. UU.)
24. *Risas y más risas*, montaje de Robert Youngston. (EE. UU.)
25. *El kimono escarlata*, de Samuel Fuller. (EE. UU.)
26. *Amores de verano (Une fille pour l'été)*, de Eduard Molinaro. (Francia).
27. *La vida por delante*, de Fernando Fernán Gómez. (España).

Y, por último, los films buenos o, cuando menos, aceptables. Los primeros merecen dos estrellas y son:

28. *Nunca en domingo*, de Jules Dassin. (Grecia).
29. *Problemas de alcoba (Pillow talk)*, de Michael Gordon. (EE. UU.)
30. *La adorable pecadora (Let us make love)*, de George Cukor. (EE. UU.)

Los segundos, una estrella y media, y son:

31. *Amoríos en Florencia*, de Valerio Zurlini. (Italia).
32. *El amor se paga (L'amore in città)*, de Zavattini y otros. (Italia).
33. *Pasión prohibida (Look back in anger)*, de Tony Richardson. (Inglaterra).
34. *Almas en subasta (Room at the top)*, de Jack Clayton. (Inglaterra).
35. *La herencia de la carne (House from the hill)*, de Vincente Minnelli. (EE. UU.)

En cuanto al film número treinta y seis... no lo he visto. Pero, por lo que he oído y leído, *Hijos y amantes*, la película norteamericana del inglés Jack Cardiff, quizá merezca figurar en un buen lugar de la clasificación anterior. (No he visto tampoco otros films estrenados en 1960, naturalmente, pero creo que el de Cardiff es el único importante.)

También vale la pena anotar las decepciones del año, que no son pocas. Es decir, los films de directores habitualmente dignos de confianza y que, sin embargo, merecen una sola estrella o el infamante punto negro: *La muerte en este jardín*

y *Los ambiciosos*, de Luis Buñuel; *Salomón y la reina de Saba*, de King Vidor; *Furia en las montañas*, de Robert Aldrich; *La venganza y Sonatas*, de Juan Antonio Bardem; *Lo que no se perdona* (*The unforgiven*), de John Huston; *Pánico mudo* (*City of fear*), de Irving Lerner; *Esa clase de mujer* y *El hombre de la piel de víbora* (*The fugitive kind*), de Sidney Lumet; *Un hombre sin suerte* (*A hole in the head*), de Frank Capra; *Cinco mujeres marcadas*, de Martin Ritt y *En mi casa mando yo* (*Hobson's choice*) de David Lean.

Finalmente, las películas que tuvieron cierto éxito entre el público culto y que, según mi opinión, no merecen ni siquiera una estrella: son *El puente*, de Bernard Wicki y *La hora final* (*On the beach*) y *Heredarás el viento*, de Stanley Kramer.

No se incluyen en el balance las pelí-

culas exhibidas en la III Reseña, a menos que hayan sido estrenadas o pre-estrenadas en las salas comerciales.

Al hacer la anterior recapitulación, no he creído necesario explicar el porqué del lugar dado a cada film, puesto que la mayoría de ellos han sido comentados en anteriores números de *Universidad de México*. De cualquier forma, el lector queda en libertad de dar rienda suelta a la indignación que tal suerte de clasificaciones suele provocar. Y pasemos a hacer la crítica de algunos films recientemente (?) estrenados.

LOS MALEANTES (*I magliari*), película italiana de Francesco Rosi. Arg.: Cecchi D'Amico, Patroni Griffi y F. Rosi. Foto: Gianni di Venanzo. Int.: Alberto Sodi, Renato Salvatori, Belinda Lee. Producida en 1959, y

LOS DESCONOCIDOS DE SIEMPRE (*I soliti ignoti*), película italiana de Mario Monicelli. Arg.: M. Monicelli, Age, Scarpelli y Cecchi D'Amico. Foto: Gianni di Venanzo. Int.: Vittorio Gassman, Renato Salvatori, Rossana Rory, Memmo Carotenuto, Carla Gravina, Claudia Cardinale, Marcello Mastroianni, Toto. Producida en 1958.

En las últimas semanas de 1960 se estrenaron, ante un público reducidísimo, dos films italianos que vinieron a confirmar lo que la Reseña ya nos dejó ver: en la patria del neorrealismo se está haciendo un gran cine. En conjunto, quizá el mejor cine del mundo.

Sin embargo, ese cine no se hace bajo el signo del neorrealismo. Es decir: el neorrealismo fue, seguramente, una etapa necesaria, pero hoy parece ya claramente superada. La sombra patriarcal de Zavattini no cubre, como antaño, la obra de los mejores realizadores italianos. Estos agradecen, de seguro, todo lo que el buen viejo Cesare hizo en su tiempo, pero, por lo visto, no están dispuestos a regirse por la colección de lugares comunes y de vaguedades que componen la médula "teórica" del neorrealismo.

El buen cine no depende de la subordinación de todos los realizadores de talento a un modo general de hacer películas. El buen cine, en todo caso, no es sino la suma de los modos diversos y hasta opuestos de cada uno de sus realizadores. Esa diversidad resulta mil veces preferible al unanimismo, aunque éste se justifique con fórmulas nobles, prestigiosas y bien intencionadas.

Hoy, el cine italiano es la suma de los "grandes" (Antonioni, Fellini, Visconti, Rossellini, De Sica), y los componentes de una nueva generación arrolladora (Monicelli, Bolognini, Marselli, Vanzini, Rosi, Zurlini). Justo es mencionar también a Vittorio Cottafavi, realizador de films "con ropa antigua", es decir, de ese cine épico a base de romanos, cartagineses, princesas orientales, etcétera, que parece tener en el director de *La rebelión de los gladiadores* a su primer cultivador digno de ser tomado en consideración.

Es evidente que cada uno de estos cineastas se ciñe a su propia concepción de lo que es el cine y, por lo tanto, no puede hablarse de acuerdos *a priori*. Pero, *a posteriori*, el crítico puede encontrar (y ésa es una de sus misiones) elementos comunes en la obra de todos ellos que le conduzcan a la caracterización del cine de un país. En tal sentido, los films de Rosi y Monicelli objeto de este comentario presentan, al igual que los de Fellini, Visconti, etcétera, exhibidos en la Reseña, un común afán por sustraer al cine de sus limitaciones genéricas, o, dicho de otra forma, por liberarlo de sus convenciones dramáticas.

No puede decirse que *I magliari* sea un film simplemente psicológico, ni humorístico, ni trágico, ni social. (Lo mismo pasaba, muy claramente, con *Il bel' Antonio*, de Mauro Bolognini). Y no es que el realizador busque esa "sabia mezcla de los ingredientes cómicos y trágicos" cara a los amantes del melodrama. En principio, se trata de seguir los pasos de unos personajes a través de un medio determinado con la intención manifiesta de revelarnos su naturaleza psíquica y social. Pero la revelación no dependerá del artificio dramático, sino de la simple constatación de unos hechos ajenos, aparentemente, a la voluntad del autor. En *I magliari* las cosas suceden con la fluidez de



La mejor película de 1960: *Hiroshima, mi amor* de Alain Resnais



Capitán Búfalo: "poesía épica."

la vida misma. Todo parece imprevisto. Se prescinde de esa suerte de actitud moralizadora que condena a los personajes, en el cine dramático tradicional, a vivir las incidencias necesarias para *demonstrar algo*. La demostración será un resultado y no una condición previa. Es decir: el juicio moral se establecerá a partir del examen de la realidad y no el examen de la realidad a partir del juicio moral. En definitiva, el cine italiano actual, con films como *I magliari*, tiende a superar los viejos vicios maniqueos, esquemáticos, de un arte demasiado joven.

Pero importa constatar cómo esa nueva actitud afecta a la forma misma del cine y a la concepción misma del argumento cinematográfico. Por su desdén a las viejas concepciones narrativas heredadas del teatro, la obra de Rosi podrá parecer dispersa. En realidad, el cineasta busca una nueva forma de unidad que depende, sobre todo, del estilo, de la presencia constante y característica de un punto de vista. Eso hace que films como *Rocco*, *La dolce vita* o *Era notte a Roma* tengan una unidad absoluta, más allá de las contingencias de una trama. Rosi no alcanza ese perfecto dominio de su obra; no está constantemente en su película como lo están Fellini, Visconti o Rosellini en las suyas. Cuestión de oficio. *I magliari* es, pese a ello, un film de aciertos formidables. Y un film que, como los de sus compatriotas mencionados, se caracteriza por un interés esencial en el ser humano.

Las aventuras de un grupo de italianos viviendo en tierra extraña, tratando de abrirse paso en la Alemania Occidental, dan al realizador la posibilidad de estudiar las reacciones del hombre desarraigado, reacciones pocas veces examinadas con seriedad por el cine. El film recuerda, en muchos aspectos, a lo mejor de Visconti. La dirección de actores es excelente: La misma Belinda Lee, aparentemente tan falta de recursos se convierte en una nueva sacerdotisa del *amour fou*.

El film de Monnicelli, *I soliti ignoti*, es una especie de *Rififi* al revés. Pero no sería justo considerarlo como una simple parodia, pese a la gran inteligencia que el realizador revela en la acumulación de notaciones satíricas. En realidad, se trata también de *descubrirnos* al ser humano. Pero si en la temática del cine tradicional ese descubrimiento suele efectuarse reflejando la capacidad del héroe de hacer frente con éxito a su destino, los personajes de Monnicelli se descubren, al contrario, por su torpeza. Ello no supone una voluntad de "rebajar" al ser humano. Todo lo contrario: la incapacidad puede resultar conmovedora e incluso, emocionante. Los héroes casi científicos del *Rififi* de Dassin y los pobres diablos de Monnicelli pertenecen a una misma raza, y la única diferencia que existe entre unos y otros es la de una mayor o menor eficacia técnica absolutamente secundaria desde un punto de vista afectivo y, por lo tanto, humano. El mismo Monnicelli en un film posterior, *La gran guerra* (exhibido en la II Reseña) llevará a sus últimas consecuencias esa identificación entre el héroe y el pobre hombre. Lo que importa, sobre todo, es que el hombre sepa dar cara a su destino, aunque sea con la mayor torpeza del mundo.

De Monnicelli es dado esperar películas sorprendentes. Lamento, de verdad, no haber entendido en su momento *La gran guerra*: Los desconocidos de siempre me han dado la seguridad de estar frente a un excelente realizador.

CAPITAN BÚFALO (*Sargeant Rutledge*), película norteamericana de John Ford. Argumento: James Warner Bellah y Willis Goldbeck. Foto (technicolor): Bert Glennon. Intérpretes: Jeffrey Hunter, Constance Towers, Billie Burke, Woody Strode. Producida en 1960 (W. B.).

La inteligencia del aficionado al cine se manifiesta, sin duda, en su admiración por la obra de un Ingmar Bergman, de un Bresson o de un Resnais. Pero hay una suerte de amor *total* por el cine, amor un tanto irreflexivo e irracional por el que, como consecuencia lógica, se puede aborrecer un número enorme de películas, y que, sin embargo, obliga a quien lo tiene a encontrar bellezas que la simple inteligencia nunca descubriría en la obra de veteranos insignes como Fritz Lang, King Vidor, Howard Hawks o John Ford.

Porque Ford no tiene nada que ver con la inteligencia "común y corriente". Sus films son siempre primarios y elementales en el trazo de los personajes y las situaciones. Representa un problema serio para el crítico explicar por qué demonios se brinca del asiento ante la simple aparición de los clásicos soldados de caballería de Ford y por qué se siguen sus movimientos con una atención anhelante, descubriendo en cada gesto una formidable poesía épica.

En su magnífico estudio sobre Ford, Jean Mitry nos habla de las constantes temáticas en la obra del autor de *La diligencia*, así como de las implicaciones morales que de ellas es posible sustraer. En

Ford, por ejemplo, es clásico el tema de un grupo humano que se enfrenta a un enemigo intangible. Eso lo volvemos a ver en la mejor secuencia de *Capitán Búfalo*. Pero con ello no queda explicado por qué cuando Ford desarrolla ese tema hace una gran película y cuando lo desarrolla, un digamos, Richard Thorpe, sale un churro. La diferencia no está en la actitud moral de uno y otro, puesto que ambos tienen al respecto ideas primarias. Incluso, cuando Ford se siente moralista, es capaz de hacer films baratísimos.

En Ford hay una nobleza elemental que le hace muchas veces ser sincero aún sin proponérselo. Es evidente que el antirracismo de *Capitán Búfalo* es muy equivocado si nos ceñimos a la anécdota. Puede decirse que, a la vez que se pretende restituir la dignidad humana del negro, se sigue dando la típica imagen del piel roja cruel y salvaje, etcétera. Pero eso, en el fondo, carece de importancia. El auténtico antirracismo de Ford, que precisamente por auténtico no necesita de argumentación ni del concurso de una trama favorable, se manifiesta en la sencillez con que provee al héroe negro del film de las cualidades humanas más apreciadas por el realizador. Es decir: el sargento negro Rutledge pasa, con toda naturalidad, a formar parte de la galería de hombrones nobles, buenos camaradas, grandes y fuertes (y, de seguro, buenos bebedores) por los que John Ford ha sentido siempre ternura. Sin duda, porque él mismo es uno de ellos.

TEATRO

Por José Luis IBÁÑEZ

EL TÍO VANYA

LA PRODUCCIÓN que el Instituto Mexicano del Seguro Social ha logrado con esta obra de Chéjov es, desgraciadamente, menos plausible que costosa. En ella hemos visto los esfuerzos de un conjunto de actores por penetrar en el espíritu chejoviano y reflejarlo fielmente; una dirección empeñada (sobre todo) en dar a las secuencias de la obra su lentitud adecuada, y una escenografía que contradice al texto en gran parte y que es el error más intencionado de la representación. Debido a Julio Prieto, el escenario en que *El tío Vanya* queda enmarcado no corresponde a lo que se dice de él en el diálogo. "Una especie de laberinto, con veintiséis enormes habitaciones donde todos se desperdigan" se convierte en la sugerencia de una agradable, simpática y recogida casa de campo. Y el desorden que allí existe, que es una de las bases de la pieza, y que los personajes no cesan de comentar, se transformó en limpieza y arreglo. Julio Prieto pasó por alto esas alusiones y ya en franca rebeldía (de acuerdo en esto con la dirección de Ignacio Retes y José Solé) utiliza el disco giratorio para darle al escenario un movimiento superfluo (cuando a capricho muda la acción de interior a exterior o viceversa), o contradictorio (cuando entre el primero y segundo actos de la pieza rompe la ilusión de que han transcurrido

los días). Por un capricho, disloca las figuras chejovianas.

La dirección de escena, muy esforzada por ser fiel al ritmo chejoviano, se permite, en cambio, algunas libertades con el texto. Además de colaborar con el escenógrafo en el cambio de lugar de ciertas escenas, reduce otras sin justificación aceptable. (Rendir homenaje a un autor es prueba de respeto y admiración por él. Mutilarlo para rendirle homenaje, nos parece una contradicción vergonzosa.)

Por otra parte, la dirección no consigue definir que antes de levantarse el telón, en esa casa de veintiséis enormes habitaciones, "la vida se ha salido de quicio".

Un viejo profesor ha llegado de la ciudad con su joven esposa para instalarse en la propiedad que los familiares de su primera esposa habitan en el campo. La presencia de este matrimonio en el lugar, lo trastorna todo. Por ellos, las comidas se sirven a otras horas; los criados tienen que dejar de comer y de hacer muchas cosas; la hija y el cuñado del profesor descuidan sus trabajos; "todos los que trabajaban y se afanaban creando algo" tienen que abandonar sus tareas y dedicarse, durante todo el verano, a cuidar los achaques del viejo profesor, y a vigilar la comodidad de su esposa. Los dos huéspedes llegan a contagiar su ociosidad a quienes viven en la casa. Esta es la si-