

# 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

ello. Sin embargo, *Río salvaje* es una de las películas más ajustadamente dirigidas por Kazan y, además, cuenta con la presencia de una personalidad excepcional: Lee Remick, que es a simple vista una güera desabrida al estilo americano y que nos es *revelada* en toda su profundidad humana por el realizador. (Recordemos, para ser justos, que Preminger la utilizó ya con maestría en *Anatomía de un asesinato* y el propio Kazan en *Un rostro en la muchedumbre*).

Señalaré, para terminar, que en *Río salvaje* hay, como ya lo he apuntado, un extraordinario empleo de la elipse. Ello supone un motivo de gozo para el cinéfilo. La forma en que nos es sugerido el deseo de la protagonista, de la espléndida Lee Remick, determina que las dos elipses con las que se nos da cuenta en otras tantas ocasiones de la celebración del acto sexual tengan un gran poder expresivo.

Por encima de todo, queda una cosa bien clara; no hay que perderse ninguna película de Elia Kazan.



*Río salvaje* de Elia Kazan

LA VUELTA AL MUNDO EN OCHENTA DÍAS (*Around the world in eighty days*), película norteamericana dirigida (?) por Michael Anderson. Argumento: S. J. Prelman, sobre la novela de Julio Verne. Foto (Todd-Ao, exhibida en México, en Cinemascope-Eastmancolor): Lionel Lindon. Música: Víctor Young. Intérpretes: David Niven, Cantinflas, Shirley McLaine, Robert Newton y un montón de estrellas desocupadas. Producida por Michael Todd en 1956. Distribuida por U. A.

Todavía recuerdo la forma en que los *Cahiers du cinéma* dieron cuenta de la muerte de Michael Todd. Una pequeña nota nos informaba del sensible fallecimiento del argumentista Harry Cohn, proporcionándonos algunos datos sobre su carrera cinematográfica y, al final, se añadía, más o menos, lo siguiente: "También pereció en el mismo accidente aéreo un productor llamado Michael Todd."

La *boutade* me hizo gracia. Pero en aquel tiempo no había visto todavía *La vuelta al mundo* y pensé que quizá fuera injusto menospreciar de fea manera —¡y en ocasión de su muerte!— a un hombre que había sido capaz de movilizar tal cantidad de recursos para hacer un solo *film*. Pero la verdad es que los *Cahiers*, con esa nota, no hacían más que poner a cada quién en su lugar. Después de haber visto su *film*, para mí está claro que Michael Todd era, como hombre de cine, un pobre hombre.

*La vuelta al mundo* quizá no merezca sino dos o tres líneas en las que se diga que es un churro inverosímil. Pero yo no me resisto a la tentación de hacer algunas consideraciones sobre lo que representa. Es decir, sobre el "cine-espectáculo".

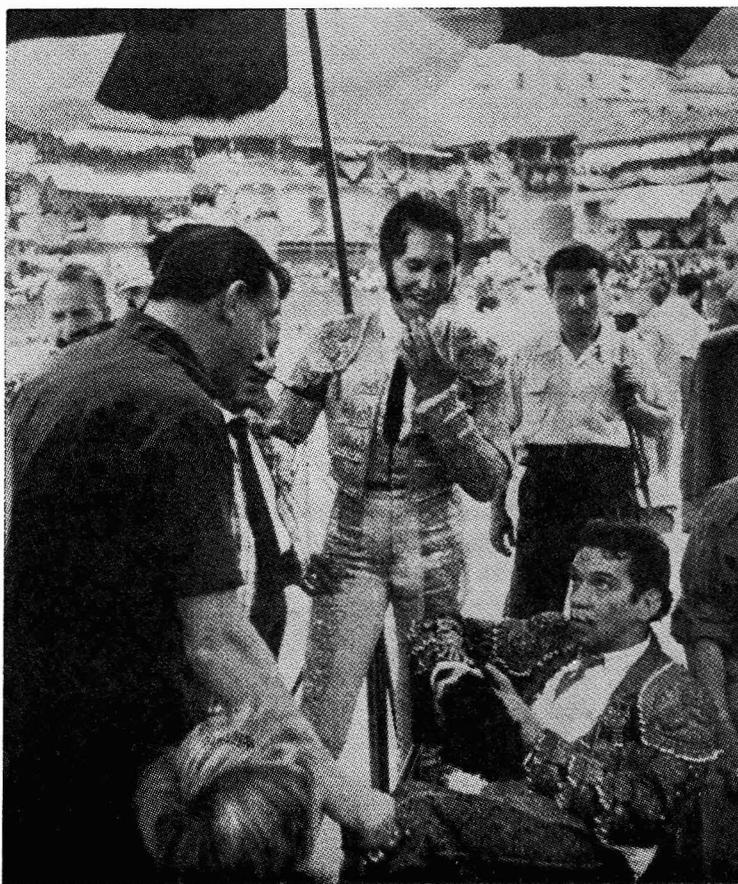
En efecto: un Todd, a quien la vida dio muchas satisfacciones, pensó que hacer una gran película *era*, simplemente, cuestión de dinero. (Como lo fue para él conseguirse una esposa lo más espectacular posible.) Actitud la suya que, para quienes amamos el cine como arte y todas esas cosas, resultaba insolente y ofensiva. Pero uno no podía menos que inquietarse un poco al saber de los millones invertidos en el *film*, de la cantidad de estrellas contratadas, etcétera, etcétera. La cuestión estaba en ver si todo ese *alarde* servía para demostrar que el cine

que gusta a la gente lo hacen, no los directores llenos de teorías y exquisiteces, sino los dinámicos hombres de negocios. Esos magnates a los que, por lo visto, hay que admirar obligatoriamente, de acuerdo con la escala de valores del "mundo occidental".

Por una vez, creo que hemos salido triunfantes quienes creemos que el buen cine debe muy poco a los millonarios. No puedo ocultar que me produce un "mal-sano" regocijo oír los comentarios de personas que, después de admitir que *La vuelta al mundo* tiene "bonitas fotos" (también las tienen los documentales de Edmund Reek), confiesan su aburrimiento ante ese alarde de incoherencia, de desorden, de arbitrariedad, que es la película en cuestión. Y me regocijo porque pocas películas demuestran hasta qué punto la presencia de un director determina la calidad de un *film* como lo demuestra *La vuelta al mundo*.

No hablemos ya del cine "de autor", del cine de un Bresson, de un Bergman. Volvamos al cine espectáculo. Aun para hacer ese cine, hace veinte años David O'Selznick comprendió que necesitaba de los servicios de un artesano competente como Victor Fleming para que *Lo que el viento se llevó* resultara una película digerible. Y la MGM tuvo buen cuidado de encargarle a William Wyler la segunda versión de *Ben Hur*. Pero un Todd era un pobre hombre de cine, ya lo he dicho, y creyó que podía prescindir de un director. Así, le encargó un elefante blanco al entonces casi novato, y pese a ello, mediocre, realizador inglés Michael Anderson, quizá por ahorrar unos cuantos dólares; los mismos dólares empleados en someter a Frank Sinatra, Marlene Dietrich o Ronald Colman a la condición de "extras".

Claro, a pesar de todo, un Todd ganó carretadas de dinero. Pero el cielo, jus-



*La vuelta al mundo en ochenta días*

ticiro, se encargó de demostrarle poco después cuán poco valen las vanidades humanas. Y allá arriba, mientras toca el arpa, Todd habrá meditado en que, a falta de fortuna, gloria y Elizabeth, que ya no las tiene, tampoco puede contar con el respeto que los verdaderos hombres de negocios con dos dedos de frente, como Samuel Goldwyn o David O'Selznick, inspiran aún a los críticos ferocemente "hirosheimistas". ¡Todo por no haberse enterado de que los directores de cine tienen alguna importancia!

¿Debo decir algo más sobre *La vuelta al mundo*? No, por favor. Déjenme olvidarla lo más pronto posible. En todo caso, cabe preguntar que el hecho de iniciar el film con la exhibición de *De la tierra a la luna*, de Meliès, no sirve sino para demostrar, contra lo que Todd creía, que el viejo primitivo francés sigue estando muy por delante de su pretendido sucesor norteamericano. ¡Ya hubiera querido Todd tener una millonésima parte de la imaginación y de la inventiva del viejo Meliès! ¡Ah! Y vale la pena advertir que los créditos del film que se nos dan, según una nueva moda, al final de su exhibición, son muy superiores al film mismo.

(A propósito de "cine-espectáculo" y de directores, espero poder comentar en el próximo número de *Universidad* ese formidable díptico de Fritz Lang constituido por *El tigre de Bengala* y *La tumba india*. Hasta ahora, no he podido ver todavía el segundo de esos films, que me imagino tan maravilloso como el primero.)

**SONATAS**, película hispano-mexicana de Juan Antonio Bardem. Argumento: Juan Antonio Bardem, sobre temas de Valle-Inclán. Foto (a colores): Cecilio Paniagua y Gabriel Figueroa. Intérpretes: Francisco Rabal, María Félix, Aurora Bautista, Carlos Casaravilla, Fernando Rey, Ignacio López Tarso, Carlos Rivas. Producida en 1959 (Barbachano Ponce-Uninci).

Después de *La venganza*, *Sonatas* viene a confirmarnos el descenso cualitativo de Bardem. ¿A qué podemos atribuirlo? Hablar de decadencia a estas alturas me parece prematuro. Pero por otra parte, no puede uno evitar el temor de que el Bardem de *Calle Mayor* se haya perdido para siempre. Ojalá no sea así.

Decía no sé quién que un realizador joven debe comenzar su carrera retratando a la gente y al medio que conoce. Tal afirmación me pareció aventurada, como me lo parecen todas aquellas que pretenden señalar un camino obligatorio para el creador. Sin embargo, en el caso de Bardem, cabe señalar que sus mejores películas son aquellas, precisamente, en que aborda los problemas de las capas sociales próximas a él: la "familia teatral" de *Cómicos*, la burguesía y la intelectualidad universitaria de *Muerte de un ciclista*, la clase media de *Calle Mayor*. En esos films, Bardem se nos mostraba tan discursivo y retórico como en los que ha hecho después. Pero, por encima del prurito aleccionador del cineasta, se imponía la evidencia, la verdad de las situaciones y de los personajes.

*Sonatas*, en cambio, supone una absoluta subordinación de la realidad retratada a las necesidades de un planteamiento

ideológico. Que la intención de ese planteamiento sea justa y valiente y que tenga un especial relieve en la España de hoy, es algo que no me cansaré de decir. Pero la ineficacia estética del film compromete seriamente su misma intención ideológica. Y eso también hay que decirlo.

Se ha hablado mucho y con razón de que Bardem ha pretendido, con *Sonatas*, hacer algo así como una réplica española de *Senso*, aquel extraordinario film de Luchino Visconti. Es decir: las sonatas de Valle-Inclán le sugirieron a Bardem la posibilidad de recrear esa atmósfera romántica y decadente que caracterizara a la película italiana. Pero Visconti, sin dejar de ser un hombre de izquierdas, supo comprender la necesidad de mantenerse fiel al espíritu de una época. Sobre la base de esa fidelidad inicial, el realizador hurgaba en sus personajes hasta darnos de ellos su verdadera dimensión humana.

Bardem procede exactamente al contrario: parte de unas apariencias meramente exteriores para fabricar sobre ellas

unos personajes ideales, buenos para ilustrar sus ideas. Sin embargo, aunque el Bradomín de Bardem ya no sea el de Valle Inclán, no puede dejar de serlo enteramente, puesto que hay una referencia literaria establecida "a priori" a la que no es posible sustraerse. De ahí que la "toma de conciencia" del personaje parezca ir en contra de su propia manera de ser, de su naturaleza humana misma. El Bradomín de Bardem es un personaje híbrido, carente de una personalidad definida y, por ello, el ejemplo que a través de su evolución psíquica se pretende dar no tiene la fuerza de la evidencia.

En definitiva, Bardem, para hacer sus llamamientos, muy noblemente intencionados, en favor de la lucha por la libertad, parte de situaciones y personajes ideales, esquemáticos. Ha caído, digámoslo de una vez, en los viejos vicios del cine aleccionador, del cine con pretendida "utilidad social". Por lo demás, *Sonatas* es un film realizado sin inventiva y sin ingenio, sin ese ánimo revelador necesario en toda auténtica obra de creación.

## M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

### ABUSO DE LA MÚSICA

**A**LGUNA VEZ, y en estas mismas páginas, comenté las enormes facilidades que nuestro tiempo proporciona a la difusión de la música. Muy al contrario de lo que sucedía antes de la radiodifusión y del disco, el aficionado puede hoy disfrutar constantemente de las grandes obras musicales, sin más esfuerzo —si a eso se le puede llamar esfuerzo— que oprimir o hacer girar un botón en su casa. Consecuencia de ello es —anverso— que estamos más familiarizados que nunca con la música, pero también —reverso— que existe una especie de inflación, nada buena, por supuesto, para la dignidad y la recta estimación de este arte. El aficionado ya no usa, sino que abusa de la música, con el resultado de que su veneración por ella disminuye inevitablemente y —lo que es peor— puede llegar a sentir un hastío sin remedio.

Pero hay todavía otras formas de abuso, superlativamente degradantes para la música, que son ya un rasgo característico de la vida contemporánea. Sobre ellas quisiera que meditásemos juntos el lector y yo.

La aplicación de la música a funciones que no son estrictamente la de proporcionar un específico deleite estético al oyente es la puerta por la que entró tan lamentable abuso. La cosa, por supuesto, viene de lejos, y en sus comienzos no tuvo nada de indigna. Música aplicada podríamos denominar a la que encontramos en la iglesia, en el ejército, en las grandes ceremonias cívicas, en los festines, al pie de la ventana de la muchacha cortejada y en boca de la madre que trata de adormecer a su niño. Música aplicada es también la que escuchamos en el teatro —de la ópera al drama con música de escena— y en toda manifestación coreográfica —del ballet al baile popular y de salón—. En todos esos casos la música está al servicio de algo y, por tanto, ocupa un lugar secundario.

Ante el ballet y ante el teatro lírico habría que preguntarse: ¿quién sirve a quién o quién es pretexto o inspiración de quién? Los que van al ballet van a ver bailar antes que a oír música. No importa que un cierto argumento y un determinado boceto de coreografía hayan sido los inspiradores de la partitura: la música se ha puesto al servicio de la danza, es decir, de aquel argumento y aquella coreografía iniciales que luego, en la escena, asumen función principalísima. Y aun en los casos en que la coreografía y el argumento mismo han nacido de una partitura —como, por ejemplo, ocurre con *Las silfides*, *Los presagios* y *Choreartium*— son aquéllos y no ésta lo que priva para la mayoría del público, salvo para una exigua minoría, de espíritu eminentemente musical y ánimo especulativo, que asiste al espectáculo para ver cómo la música se tradujo en danza.

Por otra parte, toda la historia de la ópera se reduce en último término a una lucha por la preeminencia entre el drama y la música. Hay épocas en que ésta es una leal servidora de aquél; otras en que pretende recabar para sí todos los honores prodigados al género y toma al drama como mero pretexto para el despliegue de sus propias galas. Pero aun en este caso la ópera no llega a convertirse en mero concierto o audición, sino que continúa siendo un espectáculo musical, es decir, un caso de música aplicada.

Y todavía tenemos el drama propiamente dicho al que se le añade música de escena —no incidental, como, con la lamentable barbarismo, la denominan muchos—, un caso bien patente de música aplicada, ya que la música se utiliza para ilustrar o realzar determinadas escenas, con una función no más importante que la del decorado.

De la práctica de aplicar música al drama hablado deriva, sin duda alguna, la *música de fondo* —o como la llamen— de