

ples partituras. Aquí esos dos musicólogos ya no se limitan a manejar imponderables, sino que parecen inventarlos a la medida de sus necesidades críticas.

Pero, en el fondo, la decadencia de Stravinski y su falta de auténtica religiosidad, todo es uno y lo mismo, fantasmas creados por quienes quisieran que el compositor no cesase de repetirse a sí mismo desde 1913. Para esa gente, no hay más forma de expresión que lo retórico y lo grandilocuente, ni más vigor que el que se manifiesta con violencia. Una música que no recurra a un gran aparato expresivo ni nos sacuda violentamente no será, para ellos, una gran música. Y si un compositor pasa de lo grandioso a lo acendrado, de lo vasto a lo breve, dará muestras, según ellos, de de-

cadencia. Pero ¿es que se olvidan de que en la producción de Bach si hay una *Pasión según San Mateo* hay también un *Arte de la fuga* y de que en la de Beethoven la *Octava sinfonía* no desmerece de la *Novena*? Y en cuanto a Stravinski, ya es hora de que esos musicólogos demuestren que el *Apolo* o la *Sinfonía en do* son inferiores a *Petruchka*, y por qué la *Misa* o los *Threni* carecen de la religiosidad que le conceden a la *Sinfonía de salmos*. Porque si no, tendrán que admitir que Mozart es inferior a Beethoven —ya que es menos efusivo que éste— y menos sinceramente religiosas las misas de Victoria o Palestrina que la *Missa solemnis* de Beethoven — ya que no hay en ellas los desbordamientos de emoción que abundan en ésta.

los aspirantes a “creador”. La respuesta unánime será negativa e indignada. Todos aspirarán a reflejar la realidad de nuestro tiempo con la mayor profundidad psicológica y literaria posible. Repito: nos lo hemos buscado.

Y sin embargo, films como *Nace una estrella* nos harán mucha falta. Entre otras cosas porque suelen “reflejar la realidad de nuestro tiempo” con una profundidad difícilmente alcanzable para quienes se plantean tal objetivo *a priori*. Toda realidad puede glosarse a través de los mitos por ella engendrados, y este principio vale lo mismo para *El acorazado Potemkin* que para *Lo que el viento se llevó*. El cine en su etapa “prehistórica” no ha hecho sino eso: rendir culto a la mitología del siglo xx, y, a despecho del desprecio de las élites, ha conseguido por ello reflejar como ningún otro arte lo esencial de nuestro tiempo.

Ustedes conocen la historia de Judy Garland. La que fuera *niña prodigio* de las comedias musicales, la heroína de tantos estupendos films MGM dirigidos por Busby Berkeley, realizador lamentablemente olvidado, o por Vincente Minnelli, que fuera esposo de la estrella, engordó de pronto como una vaca y se dedicó con entusiasmo a la bebida. (Para más detalles, léase *Movie life*.) Pero nadie pudo olvidar a la pequeña cantante y bailarina llena de gracia, simpatía y talento. En 1954, la Warner Brothers se propuso resucitar a la estrella y después de un laborioso periodo de desintoxicación y de dietas, la dejó como nueva en manos de George Cukor. El vehículo del *come back* de la Garland sería un *remake*

EL CINE

Nacimiento y muerte del mito

Por Emilio García RIERA

A STAR IS BORN (*Nace una estrella*), película norteamericana de George Cukor. Argumento: Moss Hart. Foto (cinemascopio, color): Sam Leavitt. Intérpretes: Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford, Tom Noonau. (WB, Sidney Luft, 1954.)

Para mí, es evidente que el cine está dando el gran viraje. A simple vista, todos podemos sentirnos orgullosos y contentos de que por fin los Antonioni, los Bergman y los Resnais sean aceptados en las élites intelectuales de sus países y de que puedan codearse con los literatos, pintores y músicos de moda. Un público selecto con gafas invadirá irremediablemente los *cines de arte* de todo el mundo para ver el último Resnais con la cabeza bien atiborrada de conocimientos estéticos y filosóficos. La televisión ahorrará al cine el trabajo de entretener a las masas y, poco a poco, las salas cinematográficas se transformarán en templos de la cultura. Desaparecerán las estrellas y, por lo tanto, sus cronistas. Los anuncios de cine dejarán de ser escandalosos y vulgares y ostentarán en discretos caracteres, leyendas como la siguiente: “Cine de arte Marcel Proust. Presentación del film de N. M. Kumzala, *El afán fenomenológico*.”

Bien. No podemos quejarnos: nos lo habremos buscado. Pero es muy posible —dada la índole del aficionado típico al cine— que nos dé por renegar de la elevación de nuestro arte favorito y que dirijamos nuestras miradas a la televisión, abominando de su comercialidad y bajeza, pero buscando entre los cien *westerns* diarios un nuevo John Ford o un nuevo Howard Hawks. Hasta que la televisión acabe cayendo, a su vez, en las garras de la cultura, quizá también por culpa nuestra.

Tales reflexiones, todo lo desorbitadas e inexactas que se quiera, me las ha provocado la visión del film de George Cukor *Nace una estrella*. Porque esta película, capaz de hacer llorar de emoción a cualquier cinéfilo auténtico, ha pasado ya a formar parte de un ayer cinematográfico, de una prehistoria del arte. Yo me pregunto: cuando mueran los Cukor, los Hawks, los Ford, ¿quién se atreverá

a ser un artista del cine sin pretender ostentar la condición de tal? Y a propósito de *Nace una estrella*, ¿quién “rebajará” su calidad de creador, al grado de realizar un film única y exclusivamente al servicio de la gloria de su estrella principal, como lo hizo Cukor?

Pregúntesele lo anterior a todos los estudiantes de cine del mundo, a todos



Judy Garland — “se dedicó con entusiasmo a la bebida”

del viejo film de William Wellman *A star is born* (1937), que tuviera como actores principales a Janet Gaynor y Fredric March.

Lo curioso del caso es que el argumento original de Moss Hart jugaba con un equívoco. El film nos relata la coincidencia del surgimiento de una estrella (la joven Garland), y el declive de su descubridor, un maduro y caduco *matinee idol* (el otoñal Mason). Y, a la vez, el amor entre ambos. Así, el drama personal de la Garland lo encarna precisamente el actor, consumido por el alcohol y la amargura, que la ama en la película. Tales referencias a la condición real de quienes intervienen en los films ha sido típica en Hollywood, y muchos se quedarían asombrados al conocer la increíble cantidad de *private jokes* que inundan las cintas norteamericanas.

Así, la Garland tiene ya su autobiografía... relatada a través de otro personaje. Descargada de tal responsabilidad, ella se concreta a bailar un poco y a cantar maravillosamente. Y entonces descubrimos que si la presencia del personaje interpretado por James Mason sirve para que conozcamos la versión anecdótica del drama de la actriz, la versión profunda, la auténtica, nos la da ella misma, pese a todo, a través de sus canciones. Así, ese doble juego tiende a un conocimiento integral del caso *Judy Garland*, y todos los elementos que intervienen en la película se abocan a tal fin.

¿Y Cukor? El excelente realizador de *Les girls* y de *Su pecado fue jugar* (*Healer in pinks tights*) parece quedar reducido a la simple condición de espectador del mito. Pero no nos engañemos: su responsabilidad no es tan simple. Cukor deberá situar al mito en su universo propio, rodearlo de los elementos propicios a su revelación. Inteligente y elegante como pocos, Cukor sabe dar al Hollywood que pinta en su film el matiz de decadencia y de nostalgia que corresponde a esta visión completa del nacimiento y la muerte de una *estrella*. De tal manera, Cukor se incorpora a su obra como un auténtico *autor*. El mito, evidentemente, no es creación suya; pero el creador se manifiesta desde el momento en que el mito es utilizado en función de una visión personal. Esa visión total del mito preside el tratamiento de algunas escenas muy sintomáticas: recuérdense los largos parlamentos melodramáticos de Judy Garland en sus momentos de crisis. A Cukor, extraordinario director de actores —y, sobre todo, de actrices—, le hubiera resultado muy fácil dar a tales parrafadas un tono naturalista al estilo *Actor's Studio* que contrarrestara su evidente melodramatismo. Pero a Cukor no le interesa lo que dice la actriz en función de la trama misma del film, sino como una manifestación más del mito Garland, es decir, de la estrella que hace frente a una escena de crisis con todas las convenciones dramáticas usuales. De ahí, incluso, que en una de esas escenas, la Garland aparezca pintarrajeada y con el rostro cubierto de pecas. El propósito es claro: ella está *representando su acto*.

Cukor, pues, ha logrado un gran film. Ha sabido partir del mito para reconstruir su universo. Ha sabido descubrir el ritmo interior que preside el comportamiento del mito e, incluso, ha utilizado el color y el encuadre, así como ciertos efectos formales muy bellos (re-

cuérdense las escenas frente a la gran ventana a través de la cual vemos el mar) fundamentándose en la visión transfigurada de la realidad que representa el mito. En una palabra, ha hecho un film que nos dice *algo verdadero sobre nuestro tiempo*.

Por lo que a la Garland se refiere, no me queda sino expresar mi gran admiración, dejando a otros más enterados (Carlos Monsiváis, por ejemplo) la tarea de situarla debidamente en los terre-

nos de su arte específico. Y, finalmente, a quienes me reprochen el no hablar de un reciente e importante estreno, *La noche*, y, en cambio, hacerlo de una película vieja, exhibida en un Cine-Club, me permito contestarles que cada vez me siento menos inclinado a ceñirme a la "actualidad cinematográfica". De *La noche* y de Antonioni quizá me interese hablar a fondo dentro de ocho o diez años. El mejor crítico de cine sigue siendo el tiempo.

TEATRO

Libro negro de las aguas negras

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

EDITH SITWELL: "We mexicans have a different sense of colour."

JORGE IBARGÜENGOITIA: "We have no sense of colour."

El edificio ideal para un teatro sería uno en el que no se permitiera la entrada más que a personas bellas, jóvenes, inteligentes, bien vestidas, alegres, no fatigadas, recién bañadas, y, sobre todo, interesadas en lo que va a ocurrir en el foro. No habría acomodadoras, ni revendedores, ni papas fritas, ni popcorn, ni refrescos. En el interior de la sala se podría fumar; para esto habría ceniceros en cada butaca y un sistema de ventilación adecuado. El foyer sería proporcionado al tamaño del teatro, bien amueblado y decorado. Durante los entreactos, que serían menos numerosos y más largos que los conocidos a la fecha, se podría tomar café, bebidas alcohólicas y hasta una omelette. No habría sistema de sonido, para evitar el pánico producido por la voz del traspunte diciendo: "primera llamada, primera llamada..."; cuando apenas empieza el entreacto. Se tocarían campanas o se darían golpes de bastón, para que el público tuviera tiempo de ocupar sus asientos antes de que se abriera el telón; una vez abierto, caerían unas puertas en forma de guillotina que evitarían la entrada de los rezagados. El foro sería amplio; las luces y el telón estarían gobernados desde una cabina situada en el fondo de la sala; los camerinos, numerosos, acogedores y con baño privado. Este edificio, desde luego, no existe, ni existirá nunca.

¿Qué se puede pedir entonces en un teatro? Un foro versátil, un público invisible y un foyer cómodo.

Bellas Artes nunca ha sido un buen teatro. Lo único que tiene bueno son los camerinos, los excusados y las butacas. La boca del telón es demasiado grande para albergar nada que no sea el Popocatépetl, *il terzo piano è molto pericoloso*, el foyer es microscópico comparado con el vestíbulo, que por su parte es parecido al Castillo de Mármol Negro de que nos hablaban los Cuentos de Pinocho. Durante los entreactos, las conversaciones se hacen como quien va o viene del excusado, y no es posible tomar nada que no sea el agua de los bebederos que, eso sí, es muy abundante (los bebederos están en los excusados).

El Ideal lo conocí en plena decadencia, impregnado de un olor a orina, nadie sabe por qué; con luces insuficientes, butacas maltrechas, y en un edificio que parecía la Casa de Frankenstein. Sin embargo era mejor que la mitad de los teatros que existen actualmente y, desde luego, mucho mejor que el Nuevo Ideal.

El Colón lo conocí cuando era el cine Imperial, y era muy bonito: con retratos de Bizet y de Gounod en el techo y unas sillas incomodísimas en los palcos. Luego, la Unión de Autores, o quien fuera, lo arregló... y le dio, lo que se llama, en la chapa. Pintaron las columnas de plateado, y las butacas de chodrón, y llenaron los pasillos con unos facinerosos que gritaban "chicles, chocolates, muérganos, papas". Y había unas cortinas horribles, y unos foquitos perdidos en los muros, etcétera.

Luego, vino la nueva ola y la época de las catacumbas. Las catacumbas eran el Caracol y la Sala Latino (R. I. P.). Y eso sí que era un nuevo mundo, o parecía serlo. Con veinte espectadores se medio llenaba el teatro, y todos se sentían cómplices. En los foros no cabía nada y las luces eran elementales. Además, la Latino estaba llena de cuarteaduras con testigos de yeso, como para recordarle a uno que el día menos pensado el edificio iba a caerse, como ya había pasado antes, y aplastar a los espectadores.

La Sala Molière es probablemente el más antiguo de los teatros nuevos, y probablemente, también, el peor. Se sienta uno, y no ve más que la nuca del señor de enfrente o, si está en primera fila, los zapatos de los actores. El ocupante del último o del primer asiento de cada fila queda atrapado durante toda la función, y no puede salir aunque la obra le parezca aburridísima; pues hay que tener en cuenta que un 90% de los espectadores es reumático o codo, y se queda en su asiento, como si hubiera echado raíz, hasta que lo corren del teatro. Sin embargo, hay que reconocer que el foyer es, para nuestros *low standards*, agradable.

En 1955, cuando parecía que Sullivan y Villalongín iban a convertirse en nuestro Broadway, Rafael Solana me llevó al Teatro de la Comedia: tenía cortinajes de *raza baby blue* y los muros eran *baby pink*. Las escaleras desembocaban a la mitad de la sala, con el objeto de que las personas que la ocupaban tuvieran oportunidad de escuchar las impre-