

ELCINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

Al momento de entregar estas cuartillas no he visto más que una sola película de las que se exhibirán en la mal llamada Reseña de Festivales. En el próximo número de *Universidad* haré un resumen de este "importante evento" echado a perder en la forma más absurda por sus propios organizadores. Por lo pronto me concretaré a comentar el primer film exhibido, que es:

LA ISLA DESNUDA, película japonesa de Kano Shindo. Intérpretes: Nobuko Otowa, Tahiji Tonoyama, Shinji Tanaka y Masanori Horimoto. (Lamento no poder dar los créditos completos del film, pero los títulos de presentación no se tradujeron del japonés.)

Al salir de ver la película, aburrido y disgustado, me encontré con que casi nadie compartía mi opinión desfavorable sobre ella. Eso, quiérase o no, lo pone a uno a pensar. Nada me cuesta reconocer ahora, en efecto, que el film de Shindo no es un *Yanco* japonés, como dije en algún momento, pero sí sé comprender cómo pudo ganar un primer premio (el del Festival de Moscú) y sí, pese a todo, creyendo que en el mejor de los casos *La isla desnuda* no pasa de ser una película todo lo bien intencionada que se quiera, pero vacía en lo esencial.

Shindo, uno de los realizadores japoneses más inconformes e independientes, según parece, ha hecho un film que no podemos considerar lento si no es con relación a ciertas convenciones dramáticas a las que el cine nos ha habituado. Se trata de no confundir estatismo con minuciosidad: La película nos describe los más mínimos movimientos de los personajes, pero en ningún momento altera el ritmo natural de los hechos. Hay que afirmar, en principio, que para el cine no hay en realidad momentos muertos y que el más mínimo gesto de los personajes tiene una significación concreta. Al defender un cine que dé su valor al gesto humano podría simpatizarse en principio con el empeño del realizador.

Pero en el caso de Shindo, la voluntad de *desdramatización* (perdón por la palabreja) se apoya en recursos no muy legítimos. Si se trata de estudiar el comportamiento exterior de los personajes, con un evidente propósito de interiorización, ¿a qué suprimir sus palabras, que pueden ser tan reveladoras como sus gestos? Incluso es molesto comprobar el hecho de que Shindo utiliza la elipse no tanto a efectos narrativos sino como un medio de mantener el "tour de force" de una mudez casi completa. Al mismo tiempo, esa mudez no puede interpretarse como resultante de una posición de objetividad desde el momento en que el director no vacila en utilizar la música y la imagen misma como medios de predisposición sentimental.

Sin embargo, este film, que en un principio no parece tener otro propósito que el de describirnos la dura vida cotidiana de una familia japonesa que habita una pequeña isla, desemboca en el peor de los recursos dramáticos: la muerte de un niño. Todo prurito de objetividad queda

desmentido. Con las reservas que se quiera, yo hubiera aceptado como válida esa minuciosidad documental, ese insistir en la descripción de los trabajos de los personajes, de no ser por la flagrante traición que el realizador se hace a sí mismo. Por otra parte, si el propósito de Shindo era el de ejercer la crítica social, vale la pena afirmar que la muerte de un niño en cine provocará *siempre* en nosotros la compasión hacia sus desconsolados padres, aunque éstos no sean pobres campesinos japoneses sino gordos y asquerosos plutócratas.

Hasta ahora, a pesar de todo, no he hablado de lo fundamental. Y lo fundamental es que Shindo, consecuente o inconsecuente, riguroso o convencional, carece del talento necesario para alcanzar esa interiorización que el estudio del gesto humano permite. Su film no es sino un largo merodeo alrededor de los personajes que no logra darnos de ellos sino su dimensión más elemental y que, por consiguiente, los esquematiza, los convierte en ideas casi abstractas. Y si me tocara dar una definición del cine diría que el cine es el arte de lo *concreto*.

SOBRE OTROS FILMS (al margen de la Reseña)

JAQUE A LA LOCURA (*Three moves to freedom*), película anglo-alemana de Gerd Oswald. Argumento: Harold Medford y Gerd Oswald sobre una novela de Stefan Zweig. Foto: Gunther Sentsleben. Música: Hans Martin Majewski. Intérpretes: Curt Jurgens, Claire Bloom, Jorg Felmy, Albert Lieven, Mario Adorf, Karel Stepanek. Producida en 1960 (J. Arthur Rank, UFA, Luggi Wadleitner).

Hace 5 o 6 años, el norteamericano Gerd Oswald suscitó grandes esperanzas con *Un beso al morir* (*A kiss before dying*). No vi esa película, pero otra del mismo realizador, *Crímen de pasión* (1957), con Barbara Stanwyck y Sterling Hayden (¡gran pareja!), confirmó a mis ojos su talento. Después hizo una cosa rara, *Paris Holyday*, con Fernandel y Bob Hope, de la que uno no le hubiera creído capaz, pero que no era lo suficientemente mala como para desinteresarse por Oswald.

Siguiendo el ejemplo de tantos compatriotas y colegas, Oswald ha emigrado a Europa huyendo del Hollywood incierto de hoy. Y su primera película europea, *Jaque a la locura*, es una curiosa mezcla que se presta a ciertas consideraciones.

La anécdota, muy ingeniosa en sí misma, de Stefan Zweig, permite explorar un tema interesante: Las aberraciones de la soledad humana. El personaje principal, confinado por la Gestapo durante largo tiempo en una celda, tiene como única lectura un manual de ajedrez. Es fácil prever lo que pasa: el ajedrez se convierte para este hombre en una obsesión paranoica.

Pero es interesante ver cómo Oswald desarrolla el tema desde dos posiciones que corresponden a otras tantas concepciones del cine. En tanto no se llega a un clímax, el director hace gala de su es-

pléndida formación hollywoodense. Vistos desde el punto de vista del encuadre normal, necesario (y que muchas veces es el *full shot*, es decir el encuadre de cuerpo entero), los personajes se mueven con una elegancia y una libertad que facilita la implicación psicológica. De ello se deduce para el espectador ese placer casi imponderable de ver cine y que no tiene otro fundamento que el de la libertad: libertad de los personajes frente al realizador, libertad nuestra frente a los personajes. A esa libertad se llega cuando el director tiene una noción muy clara de la relación entre la técnica y la psicología y la moral. Es decir, cuando el encuadre y los movimientos de cámara valen como recursos para ver lo más profundamente posible a unos personajes.

Así, todo va muy bien y la película se desarrolla espléndidamente. Pero, de pronto, Curt Jurgens empieza a atormentarse y Oswald, con una simplicidad también muy norteamericana, recuerda que existió un cine alemán especialista en descubrir las torturas del espíritu. Encuadres inclinados, juegos de luz y sombra, símbolos visuales obsesivos (el tablero de ajedrez), etcétera, forman un nuevo universo del que es rey ese monstruo sagrado insoportable, Curt Jurgens, mientras Oswald, alegremente, se pone a dar lecciones de expresionismo a los propios alemanes.

Todo ello sirve para que algunas ideas y algunas astucias preparadas de antemano por el realizador pierdan su eficacia al hacerse obvias. La idea plástica central del film, el tablero de ajedrez, se convierte, de simple referencia visual, en símbolo de la paranoia misma. Pasamos de lo sugerido a lo explícito, y ese paso es el que separa al cine norteamericano, con sus mil artesanos talentosos, del alemán, un cine que seguirá siendo pésimo en tanto no olvide sus viejas glorias de la época muda.

VIOLENCIA DE AMOR (*Estate violenta*), película italiana de Valerio Zurlini. Argumento: V. Zurlini, Lecchi d'Amigo y Proserpi. Foto: Gino Santoni. Música: Mario Nascimbene. Montaje: Mario Serandrei. Intérpretes: Eleonora Rossi Drago, Jean Louis Trintignant, Lilia Brignone, Ralf Mattioli, Jacqueline Sassard, Federica Ranchi, Cathi Caro. Producida en 1959 (Titanus).

Éste es el segundo film de Zurlini. El primero, estrenado en México con el título de *Amores en Florencia* (*Le ragazze di Sanfriedano*, 1954), no era sino una comedia tan divertida como suelen serlo las italianas. Después de *Violencia de amor*, Zurlini ha hecho una tercera película, *La ragazza di la valigia*, con Claudia Cardinale, que ha concursado en un festival. El nombre del joven director empieza a mencionarse internacionalmente, y puede ser que en Zurlini, Italia tenga una futura estrella de la realización filmica.

Ustedes saben cuál es la diferencia fundamental entre el cine francés y el italiano. En el primero, a lo largo de toda su historia, los jóvenes realizadores han solido debutar con films explosivos, inconformes y anti-académicos. Después, con honrosas excepciones, resulta que esos revolucionarios acaban haciendo el "cine de calidad", académico, que provoca las iras de unos nuevos jóvenes alebrestados. Y así hasta el infinito.

En cambio, resulta aleccionador darle una repasada a las filmografías de los grandes directores italianos actuales. Con excepción de Visconti, cuyo primer film fue *Ossessione*, todos los demás (Rossellini, Fellini, Antonioni) empezaron sus carreras bien modestamente, con obras de relativa importancia. Obras, desde luego, no muy superiores a un film como *Violencia de amor* y en las que, en todo caso, puede apreciarse la misma inquietud y la misma elegancia de las que da muestra el propio Zurlini. Así es que, en resumidas cuentas, bueno será que sigamos con atención la carrera de este nuevo director, al igual que las de Vanzini, Bolognini, Bava y otros.

Violencia de amor recuerda mucho por su tema a la célebre película de Claude Autant-Lara *Le diable au corps* (*El diablo y la dama*). De nuevo se parte de una oposición básica: la que se establece entre el mundo de una pareja de enamorados y una situación objetiva de guerra. Es decir: una situación en la que el necesario egoísmo amoroso, el amor mismo en una palabra, aparece a los ojos de los demás como un monstruoso alarde de irresponsabilidad social. Es curioso y sintomático el empeño de los nuevos realizadores italianos de recrear el clima de la pasada guerra mundial. Y es que, si tenemos en cuenta que Mussolini no logró nunca movilizar realmente a su pueblo, resulta evidente que tal hecho se presta a un estudio psicológico de quienes se vieron arrastrados a la guerra sin tener nada que ver con ella, sin sentirse justificados ni tan siquiera por un fanatismo similar al que arrastró a muchos alemanes.

Todo el film de Zurlini no es sino el estudio de dos posiciones egoístas, "irresponsables", diametralmente opuestas. Por un lado, la de los jóvenes de buena sociedad, hijos de fascistas encumbrados, que se divierten en una población veraniega mientras los hombres se matan a pocos kilómetros. Por el otro, el egoísmo de la pareja que forman uno de ellos y una mujer de edad madura, viuda de héroe. Este segundo egoísmo está justificado por la toma de conciencia humana que el amor representa. En el primer caso, la guerra no es sino un hecho lejano, cuyas únicas consecuencias son la escasez de tabaco, licores, etcétera. Pero para los enamorados la guerra se convierte en la terrible evidencia de la hostilidad que les rodea, la misma hostilidad que ha rodeado siempre a la pasión, y que lo lleva a él —siempre es el hombre el más débil en tales casos— a un estado de confusión por el que se separa al final de la mujer.

La complejidad psicológica del film revela, por sí misma, el talento de Zurlini. Un talento que no se expresa todavía con seguridad. A veces, el director parece estar tan confuso como pueden estarlo sus personajes. Pero a mí me simpatiza mucho esa actitud honrada del realizador que, lejos de pretender "demostrar" algo, nos hace partícipes de sus inquietudes y de sus dudas. Consciente de que el cine moderno tiende a una visión total del ser humano, es decir de un ser humano cuyos menores gestos son tan reveladores como sus palabras, Zurlini nos demuestra hasta qué punto la labor de un director es una labor de descubrimiento. A veces Zurlini *descubre* y a veces —y eso se nota claramente en la segunda parte del film— no sabe encontrar nada; los personajes se le escapan

a momentos. Pero la voluntad de descubrir es lo que cuenta en quien empieza, y Zurlini, de seguir por ese camino, quizá llegue a hacer sus propios grandes hallazgos, los que sólo él puede hacer, en la misma forma en que Rossellini o Visconti, después de bastantes años de labor, hacen los suyos por intuición.

Desde luego, Zurlini ha contado con la presencia maravillosa de Eleanora Rossi Drago, y ha sabido reconocer en su bellísimo rostro las torturas y las dichas del

"amor loco". Ante una mujer así, la dirección de películas se transforma en un problema de hormonas. Rossi Drago y Lucia Bose son las mejores continuadoras, en el período pre-Claudia Cardinale, de la tradición de las Bertini, Hesperia y demás grandes hembras del primer cine italiano. Bien por encima, por cierto, de las Silvanas, Lollos y Sophias que el gusto del público ha consagrado. Pero es sabido que el público se equivoca con frecuencia consternadora.

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Fando y Lis

Desde hace dos horas estoy leyendo notas sobre Arrabal o sobre su obra. Para que se vea lo que eso significa, voy a permitirme citar algunos pasajes:

"... Arrabal, como sus grandes maestros [Beckett y Ionesco], es en el fondo muy literario, muy intelectual, pues casi todo lo que quiere decir está expresado a través de ideas, de símbolos, que son capaces de suscitar en el espectador una discusión interior de todas sus motivaciones." —Carlos Solórzano (*México en la Cultura* número 663). "... Fernando Arrabal, que tiene menos de treinta años y vive en París, podría ser, por las apariencias, un discípulo de Ionesco. De cualquier manera, son sus ideas teatrales las que son estimulantes, pues filosóficamente es un pelmazo." —Edith Oliver (*The New Yorker*, nov. 25 de 1961). "La sencillez extrema del diálogo (lo mismo que la sabiduría de su construcción dramática) prueba que Arrabal —que es un excelente matemático— busca la pura forma, que llevada a un límite podría alcanzar la belleza abstracta de una fórmula matemática, o de los dibujos animados de Norman Mac Laren." —Geneviève Serreau (*Evergreen Review* número 15).

Solórzano dice de Arrabal: "discípulo e imitador de Beckett..." La Serreau cita como antecedentes suyos (de Arrabal) a Strindberg, Jarry, Kafka, y sobre

todo a Chaplin en su primera época; Piazza cita a los mismos, más los hermanos Marx, Kuen Su, Borges y Gurrthier; cuando lo descubran, los críticos españoles hablarán de Goya, seguro... y así *ad infinitum*.

¿Qué se saca en claro de todo esto? Que Solórzano no debió traducir la obra para después ningunear al autor, que no hay nada más fácil en el mundo que conseguirle a alguien padres postizos, etcétera... ¿Pero qué adelantamos en el conocimiento de la obra? Nada.

"¿Qué te pareció la obra?" —le pregunté a uno de mis amigos. "Es Beckett" —me contestó. "¿Y es bueno ser Beckett?" —le pregunté. "Sí, pero éste es un Beckett muy malo." Y vuelta a lo mismo.

Voy a contar la obra: un hombre lleva a una mujer inválida (supongo que su amante) a Tar. Se quieren mucho. Su relación consiste en que ella lo provoca para que la torture, y él la tortura. Viven el uno para el otro, muy solos. En el camino encuentran a tres hombres que también van a Tar y que discuten entre sí todo el tiempo. Hay algo en Fando que le hace apetecer la compañía de estos tres hombres y su constante "ejercicio intelectual". Hace todo lo posible por trabar amistad con ellos. Después de varios esfuerzos, vence la indiferencia de los tres hombres, entre otras



Fando y Lis: "éste es un Beckett muy malo"