

aparatos que inventó los construyó de su propio peculio, que, como se comprenderá, no podía ser muy abundante.

Modestamente siguió su camino, sin dar excesiva importancia a sus descubrimientos, reconociendo sus fracasos y sin tomar jamás en vano el nombre de México. Tampoco pretendió pasar por compositor, un rasgo que revela la autenticidad de su vocación de investigador, ya que es un hecho de todos conocido que el afán por abolir prácticas tradicionales y crear un nuevo mundo musical suele nacer de la impotencia del individuo para

crear obras valiosas dentro de los sistemas en práctica. Novaro no fue un compositor fracasado que tratase de engañarnos, en cuanto compositor, con los espejismos de una teoría revolucionaria.

A la posteridad y no a nosotros corresponde el fallo definitivo sobre la valía de las teorías y descubrimientos de Novaro. Pero, por todos los hechos que acabo de señalar, podemos afirmar, sin temor a incurrir en hipérbole, que este hombre, no sólo por su talento sino por su integridad moral, fue espejo de investigadores e innovadores.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

EN ESTA ESQUINA, *García Ascot.*

ES PARA mí un motivo de honda satisfacción... Bueno, mejor será que cambie de tono. Aunque sea una verdad como una casa que ese bárbaro de García Ascot me ha dado una enorme satisfacción y que me plazca mucho escribirlo.

José Miguel García Ascot (que, por cierto, me precedió en el ejercicio de la crítica de cine en estas mismas páginas) se trasladó a Cuba hace poco más de un año para colaborar en el nacimiento de una nueva industria cinematográfica. Fruto de esa colaboración son los dos cuentos que dirigió y que, junto con otros tres realizados por Tomás Gutiérrez Alea, forman el film de largo metraje *Cuentos de la revolución*. He tenido la oportunidad de ver —en copias muy malas de 16 mm., es verdad— los trabajos de García Ascot. Se comprenderá que asistí a su proyección algo preocupado: mi amistad con el director y mi simpatía por la causa a la que sus *cuentos* sirven podían llevarme a no ser lo suficientemente objetivo. Sin embargo, hoy puedo respirar tranquilo; estoy seguro de que en García Ascot hay un excelente director. Y voy a tratar de decir por qué.

UN DÍA DE TRABAJO: Argumento: José Hernández y J. M. García Ascot. Foto: Otelo Martelli. Intérpretes: Ricardo Lima, Julia Astoviza, Dulce Velasco.

Este cuento está dedicado a mostrarnos lo que hacía, en su jornada de trabajo un típico policía batistiano. El tema en sí resulta *a priori* muy sugerente: Paradójicamente, ello suele constituir un *handicap* desfavorable para el director.

La cámara de Ascot acompaña al policía en su recorrido descubriendo mil motivos plásticos muy tentadores. La verdad es que quizá fuera demasiado pedir a un director que comienza un rigor y una sobriedad que suelen ser atributos de la madurez artística. Ascot no tuvo la suficiente capacidad de *renunciación* y, así, ese primer cuento resulta algo disperso, sin unidad.

Pero hay en él cosas estupendas. En principio, cabe apuntar la excelente técnica con que ha sido realizado. Técnica que nace de una integración de los personajes al escenario en que se mueven. Es decir: Ascot establece una serie de correlaciones, de mutuas determinaciones entre

los personajes y el espacio a base de un movimiento de cámara sintetizador y de un corte directo, expedito. Hay varios detalles que me atrevería a decir que revelan al gran director: la forma en que la cámara recoge, con un solo movimiento y en un solo plano, el complejo recorrido del policía por la estación; el admirable corte de la escena en la que el policía, desde su coche, observa a una pareja de enamorados, el montaje alternado de imágenes y de sonido con que se prepara la escena del choque entre policías y estudiantes, así como el corte de esa misma escena; la forma indirecta en que nos es sugerida la tortura a que son sometidos los estudiantes (ahí, Ascot sí supo vencer la tentación de mostrarnos una escena de violencia pródiga en posibilidades efectivistas).

Hay en todo ello elegancia y brillantez. Pero hay, sobre todo, una voluntad de *crear*, de subordinar lo real a las necesidades de un estilo. Y es que la realidad objetiva que el cine recoge carece de sentido, cuando no es transformada, transfigurada por la visión subjetiva del realizador.

Y pasemos al segundo cuento.

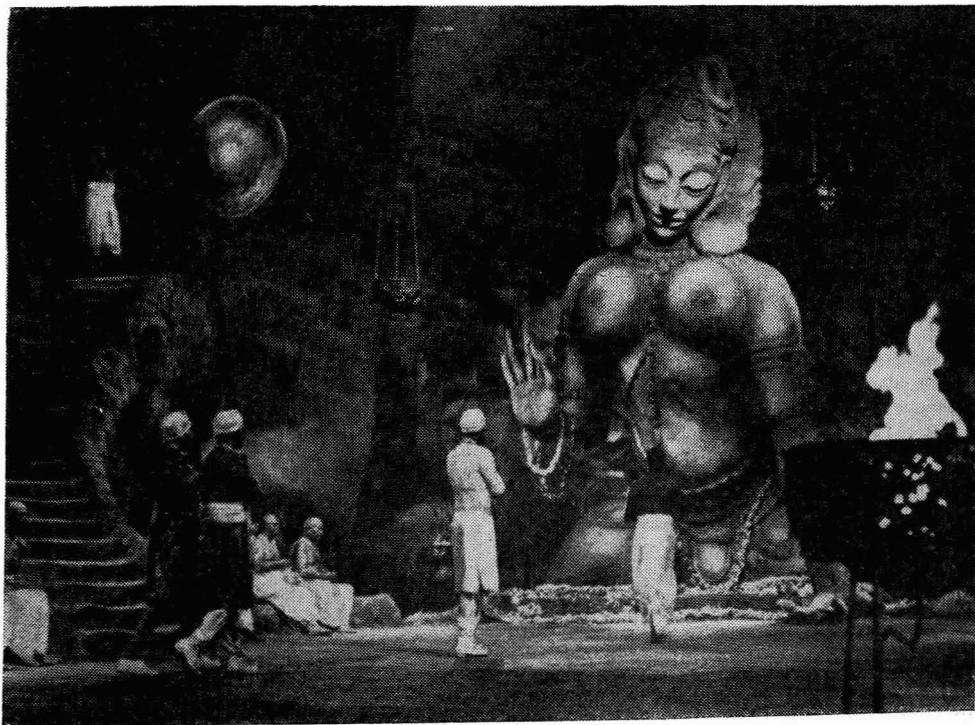
LOS NOVIOS. Argumento: René Jordán y J. M. García Ascot. Foto: Otelo Martelli. Intérpretes: Yolanda Arenas, Sergio Corrieri.

Si no temiera emplear los términos caros a la crítica cursi, diría que *Los novios* es una pequeña joya. (Bueno, ya lo dije.) Ese film de veinte y pico minutos de duración, tiene toda la densidad, toda la profundidad psicológica de un largo metraje. Y no es que subestime las posibilidades del film corto en general. Pero al hacer una película de tan escasa duración es corriente que un director se plantee la imposibilidad de penetrar demasiado en la psicología de los personajes, de contarlos algo más que una simple sucesión de hechos físicos.

Ascot comprendió muy bien cuál era la idea central del excelente guión de René Jordán: la toma de conciencia revolucionaria de la protagonista se liga indisolublemente a su toma de conciencia femenina, por decirlo así. Al descubrir al amor, ella se descubre a sí misma y, a la vez, su idea de la revolución pasa de lo abstracto a lo concreto. Las ideas generales de lucha se materializarán, tendrán su soporte físico en el cuerpo del hombre que la ha abrazado, de igual manera que una mujer sólo llega a la verdadera comprensión de lo que es el amor maternal cuando tiene un hijo.

Para relatarnos la aventura espiritual de los dos personajes principales de su cuento, Ascot ha dado su valor tanto a las palabras del diálogo como a los silencios. Pero lo más importante, lo más meritorio, es el logro de una atmósfera adecuada. Cuando los dos falsos (y verdaderos) novios atraviesan las calles o penetran en un café comunican al espacio que les rodea la poesía de sus sentimientos. Así, un sórdido cuarto de hotel se convierte en un lugar encantado, y la luz de la lámpara que baña a la protagonista es a la vez la luz del amor y, por lo tanto, de la poesía.

Sólo así es posible que se llegue a un desenlace en el que la separación duele tanto a los protagonistas como al especta-



La tumba india cierra una etapa

dor que ha tenido acceso al universo mágico de los enamorados. Ascot ha realizado un film que se prolonga a sí mismo en quienes lo ven. Como todo buen film: el cine sirve a la comunicación de los sentimientos.

García Ascot está de regreso en México y quiere seguir haciendo cine. Naturalmente, parece que nada tendrá que esperar de esos traficantes de estupidez que son nuestros inefables productores nacionales. Mientras tanto, los Díaz Morales, Morayta y demás Crevennas seguirán ensuciando rollos de celuloide y el cien mexicano seguirá provocando vómitos.

¿Cuánto durará esa situación? Lo malo es que cuando se habla de buen cine, se habla enseguida de buenos argumentos, dirigidos por Gavaldón, fotografiados por Figueroa y protagonizados por María Félix. ¡Ya está bien de bromas! El buen cine mexicano surgirá, si surge, gracias a la labor de realizadores no echados a perder por tanta podredumbre y tanta basura... bien pagada. Si se trata de abogar por un buen cine nacional, hay que insistir, gritando hasta desgañitarse, en que es una vergüenza que un García Ascot no tenga su oportunidad. Como no la han tenido González de León, Garnica o Korporaal, a pesar de haber demostrado, cuando menos, que no tienen nada que aprender de los treinta y pico eternos directores churreros que nuestro cine padece.

EL TIGRE DE BENGALA (*Der tiger von Eschnapur*) y *LA TUMBA INDIA* (*Das Indische Grabmal*), películas germano-italo-francesas de Fritz Lang. Argumento: Werner Jörg Lüdecke sobre la novela de Thea Von Harbou. Foto: (Eastmancolor) Richard Angst. Música: Michel Michélet. Intérpretes: Debra Paget, Paul Hubschmid, Walter Reyer, Inkiñoff, Claus Holm, Sabine Bethmann, Luciana Paoluzzi. Producidas en 1958.

En el libro de Blum titulado *The silent screen*, especie de álbum que recoge un enorme número de imágenes del cine mudo, hay una página dedicada a Florence Lawrence la "chica Biograph" que fuera estrella popularísima del cine norteamericano allá por 1910. En una serie de fotografías, la arcaica mis Lawrence nos demuestra su capacidad de lograr las más diversas expresiones (alegría, tristeza, terror, preocupación, etc.). Naturalmente, ahora resulta fácil revolcarse de risa ante tales alardes, pero la verdad es que no hemos avanzado gran cosa: todavía hay "estrellitas" que creen demostrar sus aptitudes dramáticas poniéndose muy serias ante las cámaras de los "reporteros de la fuente".

Bien, pero ¿qué tiene eso que ver con Fritz Lang? Lo curioso es que viendo *La tumba india* no pude dejar de acordarme de miss Lawrence y de su repertorio de expresiones dramáticas. Tal asociación de ideas surgía por una oposición manifiesta ante el "arte" de una estrella como la "chica Biograph" y el de un verdadero creador cinematográfico en la búsqueda de esos mismos efectos. El viejo Lang demuestra en *El tigre de Bengala* y *La tumba india*, dos films que en realidad son uno solo, su capacidad de transmitir al espectador la serie de pasiones tradicionales que agitan al hombre. Pero



Fritz Lang: antología y resumen del cine.

si una estrella necesita del concurso de las circunstancias objetivas para que su trabajo no resulte convencional (*algo* tiene que provocar la tristeza y la alegría), Lang nos enseña cómo el creador cinematográfico puede incluso partir de lo convencional para lograr efectiva y legítimamente esa transmisión de los movimientos del alma humana.

Es decir: Mis Lawrence, la pobre, estaba desamparada. Hubiera bastado con que, en uno de sus films, el director montara la imagen en que la actriz trataba de comunicarnos su horror con otra que representara, digamos, un cuadro cubista o un plato de zanahorias, para que ese horror resultara de lo más divertido. El actor no es sino la parte de un todo, simplemente.

El arte del realizador, en cambio, puede ser ese todo. Si tomamos por separado cada uno de los elementos con los que Fritz Lang ha realizado el díptico objeto de este comentario, nos encontraremos con que están desprovistos del menor valor: el argumento, de aventuras, es convencional a más no poder; el escenario es el de una India absolutamente falsa; el tra-

bajo de los actores recuerda al de los que interpretaron, por ejemplo, *La invasión de Mongo*; la música es de "serial" también; etc. Y sin embargo, lo menos que puede decirse del film es que es fascinante.

Pero no en el sentido vulgar de la palabra. Esa fascinación nace del conocimiento que Lang ha adquirido, a través de sus cuarenta años de realizador, de los verdaderos efectos del cine sobre su público. Creo ya haber dicho alguna vez que olvidamos fácilmente la anécdota de un film, el desarrollo de su argumento. Quedan en nosotros una serie de sensaciones que enriquecen nuestra experiencia y que nos hacen más conscientes de lo *fundamental*. El *Potemkin* no nos ilustra tanto sobre el desarrollo de la rebelión del acorazado como del *dolor* de la madre que ve alejarse el cochecito en el que va su hijo. El verdadero gran cine, como todo arte, no aspira meramente a relatar un hecho, sino a comunicarnos una vivencia, a enriquecer nuestro arsenal de sensaciones experimentadas.

En *El tigre* y *La tumba*, Fritz Lang recoge lo esencial de un cine que agitó nuestra infancia y nuestra adolescencia y, en tal sentido, sus films valen como antología y como resumen. Podríamos decir que con esa película queda cerrada una etapa: la que sigue será la de *Lola Montes* o *Hiroshima*. Pero debemos comprender que obras como las de Ophuls o Resnais sólo han sido posibles desde el momento en que se ha logrado una suerte de materia cinematográfica casi tan sensible como la real.

El cine no sería nada, no valdría nada, si no fuera dado conseguir, como lo consigue Fritz Lang, que nos horroricemos ante la posibilidad de que los leprosos puedan contaminarnos a *nosotros mismos* por vía de uno de los personajes del film, o que una hermosa bailarina parezca estar al alcance de nuestras manos y de nuestros deseos. Y, por otra parte, es obvio que se nos obliga a seguir las miradas reveladoras de los personajes, esas miradas que nos conducen a descubrir los objetos perturbadores de un universo real y terrible. (O los objetos poéticos: como esa misteriosa, increíble tela de araña que protege, en un momento de *La tumba*, a los personajes.)

De acuerdo: a quienes tienen una idea "standard" de lo que es el "buen cine" hay que admitirlo que se trata de películas sin "contenido social", sin proyección crítica. Fritz Lang, simplemente, se ha dejado llevar por la nostalgia al regresar a Alemania después de tantos años de trabajar en Hollywood y el hecho de que *El tigre* y *La tumba* estén basados en un argumento de Thea Van Harbou (sobre el que Joe May ya hizo, en 1920, una primera versión con Conrad Veidt y Lya de Putti), convierte a esos films en una especie de homenaje a la que fuera esposa y colaboradora del realizador. (Ella escribió los guiones de *Metrópolis*, de los *Nibelungos* y de muchas otras películas mudas de Fritz Lang.) Pero es necesario advertir que todo aquel realizador que quiera hacer un cine crítico de verdadera eficacia deberá saber crear esa materia cinematográfica capaz de engendrar, por sí sola, sin el apoyo de un argumento prestigioso o de unas actuaciones naturalistas, las más puras emociones. Esa es la gran enseñanza de los auténticos creadores de cine, de los Fritz Lang.

