

EL CINE

Por Emilio GARCIA RIERA

descomponiendo aquel material en fragmentos que dan origen a nuevas frases, trasladándose a tonalidades imprevistas, etc. Y la maestría del compositor se probará finalmente en la tercera parte, donde la reproducción más o menos fiel de la primera ha de resultar, después de la segunda, lógica y necesaria, natural y convincente. No es fácil conseguir en esta forma unidad y variedad, fantasía y equilibrio. Haberlo conseguido plenamente, por primera vez y de manera definitiva para el futuro, constituye una de las grandes hazañas de Haydn, verdadero padre de la sonata —y por tanto de la sinfonía y el cuarteto— tal como hoy la entendemos. Paralelamente a ese nuevo esquema formal, Haydn contribuyó al establecimiento del minuetto como parte integrante de la sinfonía, el cuarteto o la sonata instrumental, que después, con Beethoven se convertirá en el scherzo capaz de expresar los más caprichosos y subjetivos estados de ánimo.

Y, en fin, la otra gran aportación de Haydn es de orden orquestal. Si él es el padre de la sinfonía, también lo es de la orquesta moderna. Sin él la orquesta de un Mozart y de un Beethoven —y, por tanto, la de nuestra época— no habrían existido. Es en verdad sorprendente que casi de la noche a la mañana un hombre —y ese hombre fue él— haya descubierto y establecido con claridad las posibilidades latentes en lo que hasta entonces no había sido más que un conglomerado de instrumentos sometidos a una antinatural homogeneidad. Con él las diversas familias instrumentales se definen y reciben misiones específicas. Con él desaparece para siempre de la orquesta el instrumento de tecla —clavicémbalo u órgano— encargado de realizar el fondo armónico en que se apoye la melodía, y sin el cual la orquesta sonaría hueca. Su conocimiento de las posibilidades instrumentales le permite encomendar esa función a otros elementos de la orquesta. Al mismo tiempo, el conjunto instrumental adquiere color, es decir, una gran variedad de colores correlativa, en lo específicamente sonoro, de la variedad temática y tonal que acaba de introducir en la forma-sonata y en el minuetto.

De todo ello el primero en aprovecharse será Mozart, el cual, como corresponde a las peculiaridades de su genio, lo refinará casi milagrosamente. Pero esa acción de Mozart no dejará de ser aprovechada a su vez por Haydn, con lo que entre ambos compositores queda establecido un curioso juego de toma y daca, sumamente beneficioso para la maduración de lo que luego se denominará el clasicismo vienés. Ahora bien, no confundamos —como hacen algunos aficionados poco perspicaces— a Haydn con Mozart. Haydn fue un músico más *compositor*, es decir, más constructor, más preocupado de la forma que Mozart. Éste, en cambio, fue más *poeta*, es decir, más preocupado por dar expresión a lo que dentro de él cantaba. Por eso logró escribir óperas geniales en las que la emoción humana vibra con acentos tan bellos como verdaderos, mientras que Haydn prefirió una música instrumental en la que las emociones no musicales apenas se insinúan. Y si en la música de Mozart no es difícil presentar algo de lo que será capaz el romanticismo, en la de Haydn cuaja, se afirma y —¿será demasiado arriesgado decirlo?— se cierra el clasicismo.

NAZARÍN. Película mexicana de Luis Buñuel. Argumento: Luis Buñuel y Julio Alejandro, sobre la novela del mismo nombre de Benito Pérez Galdós. Supervisor de diálogos: Emilio Carballido. Fotografía: Gabriel Figueroa. Intérpretes: Marga López, Francisco Rabal, Rita Macedo, Noé Murayama, Ofelia Guilmáin, Ignacio López Tarso, Luis Aceves Castañeda, Jesús Fernández, Rosenda Monteros, Antonio Bravo, Edmundo Barbero, Aurora Molina, Pilar Pellicer y Raúl Dantés. Producida en 1958 por Manuel Barbachano Ponce.

HE VISTO ya dos veces *Nazarín* y me parece que podría verla otra y otra vez, sin terminar nunca de maravillarme ante lo que ha hecho Buñuel. He aquí la película de la que se pueden



Nazarín.—“será, a la larga, un rebelde”

decir mil cosas y de la que resulta, a la vez, difícil tratar de decir algo. Pocas veces ha dado el cine una obra tan profunda y compleja a la vez que tan endemoniadamente sencilla. (Porque en *Nazarín* no hay el menor artificio.)

Constantemente se habla y se discute sobre la relación que debe existir entre la literatura y el cine. Buñuel nos ha dado, con su película, una solución a los problemas que a ese respecto se presentan: el realizador ha tomado los personajes de Pérez Galdós tal como son, respetando su naturaleza literaria, y los ha trasladado a su universo propio. El camino que habrán de recorrer, pues, es distinto al que les correspondía en el universo galdosiano. Simple y sencillamente.

Así, ese cura Nazarín, al que Galdós llevaba al término de su novela, al éxtasis místico, es exactamente el mismo Nazarín de Buñuel. Pero he aquí que el personaje, guiado por el cineasta, se enfrenta a un mundo en el que el éxtasis místico es imposible. Si el Nazarín de Galdós triunfa en cada prueba a que es sometido su espíritu, el de Buñuel no. Así, en la novela, Nazarín logra “servir para algo”

al combatir la peste que ha hecho presa de un pequeño poblado (en el libro son dos los lugares apestados a los que llega el cura con su eficaz auxilio); en la película Buñuel hace fracasar estrepitosamente al cura: su ayuda espiritual de nada vale ante la angustiada necesidad de seguir viviendo que sienten los enfermos. La Beatriz de Galdós, por otra parte, domina su pasión carnal y alcanza, inspirada por Nazarín, el goce místico; la Beatriz de Buñuel, horrorizada ante la idea de estar enamorada del cura, se deja llevar por su seductor. En su novela, Galdós simboliza claramente en dos de sus personajes al buen ladrón y al mal ladrón de la pasión cristiana. El primero habrá de ser redimido por Nazarín en la misma forma en que lo fuera por Cristo su antecesor. El “buen ladrón” de Buñuel, el ladrón sacrilego es un escéptico que, lejos de redimirse, lo que hace es clavar en Nazarín el aguijón de la duda, la primera duda y, a la vez, la duda definitiva. (Vale decir que ese personaje, que interpreta en la película López Tarso, es quizá el único de Galdós al que Buñuel ha modificado su naturaleza espiritual.)

Ni Galdós, claro está, ni Buñuel han mentido en sus respectivas obras. Ambos han sido fieles a sí mismos y a su modo de entender la realidad. Y la realidad de Buñuel no tiene nada de armónica y no se concibe que, en su marco, ese personaje dotado de singular honradez que es Nazarín pueda llegar a ser otra cosa que un rebelde. Sus descalabros espirituales, más que materiales, acabarán derrumbando su fe aunque trate desesperadamente de recobrarla. El episodio final de la película, el de la mujer que ofrece una piña a Nazarín, creo que no deja sobre ello lugar a muchas dudas. El impulso primero de Nazarín, el verdadero, el válido, es el de rechazar la caridad que se le ofrece. Pero la fe lucha por mantenerse. Nazarín acepta la piña al fin, y de la aparente ambigüedad de esa escena se han aprovechado muchos para dar a la película el sentido que más les conviene.

Que me perdonen aquellos que tratan de conciliar a Buñuel con el dogma cristiano: la metamorfosis final del personaje no le ha de llevar a ser ni un Cristo ni un anticristo. Nazarín será, a la larga, hay que repetirlo, un rebelde, un hombre, en suma, en busca de su libertad. Durante toda la película asistimos a una lucha sorda y cruenta entre la visión limitada, dogmática, armónica que Nazarín trata de tener de la vida y la vida misma.

La película puede ser fácilmente dividida en varios episodios. En cada uno de ellos Buñuel trata temas que podrían ser ejes de otras tantas películas. Y en cada uno de estos episodios se manifiesta la oposición entre el dogma y la realidad. Los pasos son contados:

1. Nazarín se queja, sin amargura, por haber sido víctima de un robo. Sólo consigue que se burlen de él. (Aquí, esa oposición de que hablaba antes, es mínima. El dogma puede triunfar fácilmente.)

2. Nazarín protege a Andara y ésta, al tratar de ayudar al cura, le quema la

casa. (El dogma todavía no ha sido puesto en grandes aprietos.)

3. Nazarín inicia su marcha por los caminos. Trata de trabajar con unos obreros y sólo logra causar un conflicto entre ellos. (Aquí ya estamos ante una oposición seria entre lo real y lo ideal. Buñuel, sin sombra de ironía, se refiere en ese caso al problema del trabajo unido al de los intereses de clase.)

4. Escena de la niña enferma. Nazarín trata de prestar su auxilio espiritual y sólo logra desatar entre un grupo de mujeres la histeria supersticiosa. (Por primera vez, Nazarín se horroriza ante su obra.)

5. Nazarín, seguido ya por Beatriz y Andara, reconviene a un rico militar por el trato que da a un pobre campesino. (En esa escena hay una clara alusión a lo ridículo. Nazarín, en realidad, sólo logra desconcertar al militar y se salva de ser tiroteado por la intervención "razonable" de otro cura.)

6. El pueblo apestado. Ya hemos hablado de esa escena. (Nazarín siente aquí la amargura de no servir para nada.)

7. Nazarín es hecho preso y parece disponerse a gozar de los placeres del martirio. El ladrón sacrílego lo vuelve a la terrible realidad. (Aparece en Nazarín la duda.)

8. Nazarín es conducido preso. Ve a Beatriz cómo se aleja con su amante en un coche. (Por primera vez la duda provoca en Nazarín una reacción, un gesto. En el personaje se manifiesta ya el rebeldía.)

Todos esos pasos parecen obedecer a una idea de progresión, no sé si meditada o intuitiva. Y, naturalmente, no he tratado, al enumerarlos, de "contar" la película. Para ello sería necesario hacer referencia a todas las imágenes que Buñuel intercala. Imágenes propias de una visión subjetiva, transfiguradora, muy propia del autor del film. Habría que referirse al amor del enano Ujo por Andara: Ujo, a su vez, "transfigura", convierte a la prostituta en un ideal noble y puro. Es fácil, ante ello, sentir vértigo, porque nos asomamos al infinito abismo de la naturaleza humana.

Se habla muy poco (ya lo indicó García Ascot) de Buñuel como técnico. Ello es una buena señal. En realidad, la densidad, la riqueza de contenido de sus films, (y muy particularmente, de *Nazarín*), es tanta que resulta muy difícil reparar en lo secundario, en lo formal. Buñuel, sin embargo, tiene una perfecta "mirada" cinematográfica. Así, basta con que una taza de chocolate domine la pantalla para que quede retratado un personaje. (En ese caso, uno de los tres curas que, además de Nazarín, aparecen en la película.) Y la forma en que Beatriz muerde el labio de su amante, ensangrentándolo, da una idea total, completa, de la trágica pasión erótica que la consume. Cuando surge la imagen impresionante de una niña que arrastra una sábana he aquí que la intuición, esa maravillosa intuición cinematográfica del realizador, nos da la síntesis visual (escrita no tendría ningún valor) de un momento de la trama. Y también vale la pena mencionar una perfecta imagen sonora: el ruido de espuelas con el que un personaje, el Pinto, queda definido.

Sin necesidad de simpatizar con el surrealismo, hay que agradecer el hecho de que Buñuel haya sido surrealista. Porque, gracias a ello, el realizador es capaz,

como quizá ningún otro lo sea, de "cargar de afectividad", como él mismo dice, la imagen que de la realidad nos presenta. Y, sin embargo, con la madurez ha llegado un momento en que Buñuel es capaz, a la vez, de no tener que desentenderse de la realidad objetiva para retratar la subjetiva. Es decir: con *Nazarín* culmina un largo proceso que se iniciara con *El perro andaluz*. La cólera y la rebeldía siguen siendo las mismas, pero Buñuel ha aprendido a manifestarlas en una forma clara, precisa, clásica, que impide totalmente que su cine pueda ser considerado como un cine para minorías. En los tiempos de *El perro andaluz*, el grito airado de Buñuel sólo podía ser oído por unos cuantos. Hoy, con *Nazarín*, ese mismo grito puede ser oído por todos.

Buñuel nos ha dado la gran obra de su vida, la más poética, y, a la vez, la mejor película que se haya realizado hasta hoy en México. *Nazarín* es, sin lugar a dudas, una verdadera obra maestra surgida increíblemente en el marco y, al mismo tiempo, al margen de un cine nacional paupérrimo. Nunca se le agradecerá bastante a Manuel Barbachano Ponce el haber hecho posible lo que parece un milagro. Y gracias a Barbachano y a Buñuel, he aquí que toda una serie de elementos muy valiosos de nuestro cine, condenados habitualmente a desperdiciarse su talento, han tenido la gran oportunidad de "redimirse" artísticamente. Me refiero a Gabriel Figueroa, que ha colaborado tan perfectamente con el director en el logro de esa atmósfera sombría evocadora del México porfiriano; a Julio Alejandro, guionista de verdadera valía; a actores como Rita Macedo e Ignacio López Tarso (por no citar más que a dos de los más destacados).

EL SONIDO Y LA FURIA (*The sound and the fury*), película norteamericana de Martin Ritt. Argumento: Irving Ravitch y Harriet Frank jr., sobre una novela de William Faulkner. Foto (Cinemascope, De Luxe): Charles G. Clarke. Música: Alex North. Intérpretes: Yul Brynner, Joanne Woodward, Margaret Leighton, Françoise Rosay. Producida en 1958 por Jerry Wald Fox.

Cualquier cineasta tiene evidentemente, el derecho a inspirarse en lo que sea, inclusive en una obra literaria, para hacer con ella lo que le dé la gana. Pero hay algo de indebido en "proteger" a un film con el mismo nombre de una novela o de una pieza prestigiosa.

La gente sale de la exhibición de la película preguntándose a qué demonios se refiere el título de *El sonido y la furia*. Y los admiradores de Faulkner, que no son pocos, salen indignados porque, como es natural y lógico, Ritt ha traicionado conscientemente al novelista. Y, en realidad, lo que pasa es que una película discreta, aceptable en sí misma, paga la culpa de llamarse como no debe.

La película de Ritt no es, en definitiva, sino un modesto drama rural o, mejor dicho, un melodrama que abunda en los eternos tópicos del sur norteamericano. En ese medio es dado resaltar una serie de contrastes muy, digamos, fotogénicos que han sido ya reflejados por algunas películas de Kazan y por la anterior de Martin Ritt, *The long hot summer*, (*El largo y caluroso verano*), también basa-

da en Faulkner y notablemente inferior, para mi gusto, a *El sonido y la furia*. Esta última no deja de ser más honesta y, en cierto modo, más interesante.

Joanne Woodward es, por ahora, una buena actriz. Pero no tardará en estereotiparse. En cuanto a Brynner, sesenta años de dedicación profesional quizá lo conviertan en un actor regular. Quienes se lucen, sin duda, son la Leighton (la madre casquivana) y la incomparable Françoise Rosay.

GIGI. Película norteamericana de Vicente Minnelli. Argumento: Alan Jey Lerner, sobre la obra de Colette. Música: Frederic Loewe. Foto: (Cinemascope, Metrocolor) Joseph Ruttenberg. Intérpretes: Leslie Caron, Louis Jourdan, Maurice Chevalier. Producida en 1958 por Arthur Feed (MGM).

Gigi y su director han acaparado los Oscars de este año. Los norteamericanos con ello han demostrado una vez más su admiración, fundada en complejos ya muy antiguos, ante todo lo que huele a "europeo". *Gigi* pretende recoger la "distinción", el "encanto", el "buen gusto" del viejo mundo. Y para ello, a Minnelli le han parecido suficientes, por lo visto, el logro de unos cuantos bellos efectos fotográficos, la riqueza del vestuario y de los decorados... y nada más. Nada que justifique el alarde formal. Nunca en Minnelli (con excepción de *Kismet*, segunda versión) habíamos visto tal pobreza de invención, tal falta de espíritu creador. El verdadero Minnelli sólo asoma en una escena: la primera que transcurre en "Maxims". Todo lo demás es solemnemente aburrido, y en un film del género de *Gigi*, el aburrimiento es un pecado imperdonable. Vale anotar, finalmente, que los actores están detestables.

Gigi representa, exactamente, la clase de cine que hay que combatir con andanadas de "mal gusto" al estilo de "Homicidio por contrato": De ese "mal gusto" que hace que los espectadores salgan del cine menos satisfechos pero, también, menos aburridos y más pensativos.

EL INCONQUISTABLE SEXO DEBIL. (*Rally round the falgs, boys*, 1958), película norteamericana de Leo Mc. Carey. Si Mc. Carey no estuviera tan satisfecho de la vida, si su admiración por el medio en que vive no fuera tan grande, quizá fuera capaz de hacer sátiras menos complacientes y benévolas que la que pretende hacer en su film. Talento no le falta y, a ratos, consigue divertirnos. Pero no inquietarnos. (Con Paul Newman, Joanne Woodward, Joan Collins.)

EL FERROVIARIO (*Il ferroviere*, 1956), película italiana de Pietro Germi. Adornado con los falsos ropajes del neorealismo, ese melodramón logra pasar a los ojos de muchos como una buena película. ¡Cuánta falsedad, cuánto conformismo hay en Germi! Por un momento, su "neorealismo" lo coloca a un paso de hacer la apología del esquirolaje. Y todo ello, naturalmente, haciendo alarde de "técnica". Pero, realmente, ¡de qué poco vale la técnica cuando el contenido no la justifica! En resumen, otro *Hombre del carrito*, pero peor. (Con Pietro Germi, Sylva Koscina, Luisa Della Noce.)