

ridad y valor inapreciable para las generaciones futuras —él era un gran músico, un hombre inteligente y conocía de primera mano a sus colegas más ilustres—, pero no los tienen, porque en esas páginas la fantasía, la *literatura* y el fervor mismo con que están escritas desvirtúan fundamentalmente la realidad. ¿Quién mejor que él podría darnos una imagen fiel de Chopin, pongamos por caso? Y sin embargo pocos libros hay más falsos que el suyo sobre su colega polaco.

Cuando se apagaron las últimas luces del clasicismo vienés, los músicos que se sentían hombres de su época se encontraron ante el problema tremendo de inventar formas aptas para la expresión del nuevo espíritu — profundamente subjetivo y literario. Cada cual lo resolvió como pudo, mejor o peor. Chopin, recurriendo a las formas pequeñas, que permiten más libertades que las grandes. Schumann, de igual manera, aunque luchó desesperadamente por dominar estas últimas. Y no olvidemos tampoco cómo luchó con ellas Berlioz. Pero el que mejor resolvió ese problema en el plano sinfónico fue Liszt. Él descubrió un nuevo agente de unidad, de cohesión, que no consiste en la bien trabada alternancia de varias ideas musicales —característica de la forma clásica—, sino en el tono o carácter emocional, que emerge del *programa* o argumento y que, al mismo tiempo, da lógica y estructura a cada obra.

Paul Dukas escribía en 1901, a propósito de la sinfonía *Fausto*: "Es, en realidad, un poema sinfónico en tres partes, de forma absolutamente libre. No hay que buscar ahí ni una progresión musicalmente inteligible, ni una deducción temática conforme con el espíritu de la sinfonía beethoveniana. No es la razón musical la que gobierna, sino una razón literaria cuyas exigencias pueden parecer abusivas en algunos momentos: lleva al músico a repetir sus ideas más bien que a desarrollarlas, lo incita a violar todas las leyes según las cuales se edifica normalmente la arquitectura sonora; a lo sumo conserva Liszt en su sinfonía el equilibrio de las tonalidades, que debe correr paralelo al trabajo temático; pero la extrema libertad de estructura que el estudio de su obra revela le llevó —por necesidad de asegurar unidad a ésta— al descubrimiento de un principio nuevo. Ese principio —del que hoy vemos que el drama wagneriano había de sacar el mayor provecho— se deriva del empleo sistemático de los temas conductores. Antes de Liszt nadie

había dado en personificar sentimientos y pasiones por medio de frases musicales cuyas transformaciones diversas se aplicasen a expresar sus diversos matices. Nadie había utilizado esa manera de variación como base de una composición sinfónica."

Pero en ese nuevo concepto de la música, Liszt no exigió a ésta el extremado realismo que le exigirá Berlioz —y, andando el tiempo, Ricardo Strauss—, ni la puso al servicio del arte dramático, como Wagner. Por qué no hizo ni una cosa ni otra, nos lo explica él mismo en estas palabras: "El compositor de música instrumental, por virtud de la nobleza del sentimiento y la grandeza de la forma, puede muy bien elevarse a

mayores alturas que cualquier otro; sí, puede alcanzar tal elevación que ningún programa pueda seguirle."

Hay compositores que descubren nuevos medios de expresión y los agotan ellos mismos. Otros hay, en cambio, que legan a la posteridad la tarea de obtener el mejor fruto de lo que ellos han descubierto. Liszt es de este segundo linaje; él lo sabía, y estaba satisfecho con sólo comprobar la fecundidad de sus invenciones. Aun sin despreciar en lo más mínimo la calidad intrínseca de sus mejores obras, hay que reconocer que su máximo papel en la historia de la música fue el de sembrador. A otros, que no a él, había de corresponder el de recoger la cosecha.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

SOBRE DOS WESTERNS

Los *westerns* de clase B a Z han abandonado el cine para refugiarse en la televisión. Esto quiere decir que, como espectadores, nos habremos de contentar con los *superwesterns*, tan frecuentemente marcados por un psicologismo y un filosofismo a ultranza. Pero el género no muere y, mientras haya un mínimo de talento en Hollywood, Freud y Heidegger tendrán que ceder terreno. La tradición de los grandes jinetes —de William S. Hart a Gary Cooper— no desaparecerá fácilmente. Así lo esperamos.

Por otra parte, el *superwestern* parece necesitar, hoy por hoy, de dos héroes en vez de uno. Tanto el film de Aldrich (*El último atardecer*) como el de Ford (*Misión de dos valientes*) a los que me voy a referir, presentan un primer atractivo publicitario, más deportivo que cinematográfico: "Vea a Rock Hudson vs. Kirk Douglas" y a "James Stewart vs. Richard Widmark." Cada *superwestern* se transforma en una especie de torneo, de acuerdo a una moda establecida en la última década. Así, hemos visto ya a Gary Cooper *contra* Burt Lancaster en *Veracruz*, de Aldrich; a Burt Lancaster *contra* Kirk Douglas en *Gun fight at O.K. corral*, de Sturges; a Robert Taylor *contra* Richard Widmark en *El tesoro del ahorcado* (*The law and Jack Wade*), también de Sturges; a Glenn Ford *contra* Jack Lemmon en *Cow boy*, de Davies; a John Wayne *contra* William Holden en *The horse soldiers*, de Ford, etcétera, etcétera. Quizá pronto comiencen a correrse apuestas dentro de los cines.

EL ÚLTIMO ATARDECER (*The last sunset*), película norteamericana de Robert Aldrich. Argumento: Dalton Trumbo. Foto (Eastman-color): Ernest Laszlo. Música: Ernest Gold. Intérpretes: Rock Hudson, Kirk Douglas, Dorothy Malone, Joseph Cotten, Carol Lynley, Neville Brand. Producida en 1961 (Eugene Frenke y Edward Lewis, Byrna Production, Universal).

Paradójicamente, el retorno de Aldrich a los terrenos de la *superproducción* de encargo representa un reconocimiento de sus dos últimos fracasos. En efecto: Tanto en *Diez segundos al infierno* como en *Furia en las montañas* (*The angry hills*), Aldrich trató de ser fiel a la

reputación de autor inconforme e independiente adquirida gracias a *Intimidades de una estrella* (*The big knife*) y *Ataque*, pero no logró sino demostrar una vez más que el modo de producción, es decir la mayor o menor libertad formal con que una película se realiza, no supone forzosamente una garantía de calidad. En Hollywood suele darse el caso curioso de cineastas que, al parecer, necesitan que sobre ellos se ejerzan las coacciones comerciales para expresarse con auténtica libertad. Y si a Aldrich nos referimos, debo advertir que el paso del tiempo me ha hecho preferir sobre sus famosos films de *tesis* otras películas aparentemente más modestas como *Veracruz*, western alocado y antihistórico y *Tal como somos* (*Autumn leaves*), melodrama definitivo.

El hecho tiene su explicación. Cuando un director norteamericano queda en libertad de escoger un argumento y de adaptarlo como le da la gana, suele confiar en las virtudes literarias del propio guión. En cambio, si ese guión le es impuesto, se ve obligado (siempre y cuando tenga el talento necesario, claro) a expresarse cinematográficamente. Ahí ya no importa tanto el papel que los personajes de un film jueguen dentro de una historia más o menos ejemplar, sino el punto de vista que el realizador adopte, la *humanidad* que confiera a sus personajes, aunque éstos actúen en una trama a simple vista no reveladora.

Tal es el caso de *El último atardecer*. Es evidente que el ex-proscrito Dalton Trumbo (una de las famosas diez grandes víctimas del macartismo en Hollywood) escribió la historia de ese film sin poner en ella mayor interés. Un *western*, al fin y al cabo. Y ya se sabe el inmenso desprecio que consciente o inconscientemente tiene por este género la *intelligentsia* norteamericana. Incluso, Trumbo hace desembocar la anécdota en un final de tragedia griega que pone de manifiesto una actitud vergonzante.

Pero Aldrich, sin duda, no es un señor cualquiera. Ya he dicho que lo que importa es el punto de vista frente a los personajes y, en tal sentido, el director se sirve del *background* (es decir: la vida anterior de los héroes del film)



"Las últimas luces del clasicismo vienés"

que el mismo guión establece. Durante todo el film la presencia de cada personaje estará cargada de implicaciones psicológicas, de referencias a relaciones pretéritas y a la huella que éstas han dejado. Relaciones equívocas, incluso: Rock Hudson y Kirk Douglas parecen tener una visión opuesta, pero sincera en ambos casos, de los sucesos que han originado la persecución del segundo por el primero. A través de la dirección de actores, Aldrich, da cuenta en todo momento de esa dimensión temporal que *explica* a los personajes. Por ejemplo: En una de las primeras escenas del film vemos que Dorothy Malone recibe a Kirk Douglas en su rancho. Aparentemente se ven por primera vez. Sin embargo, *sentimos* que algo ha habido entre ambos y ello nos obliga como espectadores a superar nuestro simple interés por lo que *pasará*, por lo anecdótico. La coexistencia en cada personaje de un pasado, un presente y un futuro nos avoca a la reflexión, la misma reflexión que ha llevado a Aldrich a encuadrar a la Malone en determinada forma y a hacerla adoptar una determinada expresión.

A lo largo del film las relaciones entre los personajes irán desarrollándose a partir de unos estados de ánimo que el diálogo por sí solo no podría ponderar. Gracias a ello calibraremos la distancia que separa a la verdadera Dorothy Malone (me refiero al personaje, claro) de la imagen idealizada que de ella tiene Douglas. Y, a la vez, esa capacidad de idealización será la que nos dará la verdadera dimensión humana del propio Douglas. Así, el film se transforma en una meditación sobre el reflejo del ser humano en sus semejantes.

Todo ello sin dejar de ser un *western*. El que Aldrich resuelva las escenas de violencia muy discretamente, haciendo uso de la elipse por sistema o el que Kirk Douglas sea el primer *westerner* en la historia del cine que —según creo— emplea en vez de la clásica *Colt*, una pequeña *Derringer* (y en un pasaje del film se nos explica por qué), no revela una actitud vergonzante frente al género, ni mucho menos. La verdadera heterodoxia nociva es aquella que se plantea *a priori* alcanzar —a través del guión— una profundidad que se supone ajena al *western*. Aldrich no alcanza la profundidad a pesar del *western* sino, en este caso, gracias a él.

El único error importante de *El último atardecer* es el de haber utilizado a Rock Hudson que, pese a sus dos metros de estatura y a su aspecto flemático, está tan negado para hacer de hombre del oeste como Pablo Casals o Romy Schneider.

MISIÓN DE DOS VALIENTES (*Two rode together*), película norteamericana de John Ford. Argumento: Frank Nugent, sobre una novela de Will Cook. Foto (Eastmancolor) Charles Lawton Jr. Música: George Duning. Intérpretes: James Stewart, Richard Widmark, Shirley Jones, Linda Cristal, Andy Devine, John Mc Intire. Producida en 1961 (Stan Schpetner, Columbia).

No deja de ser curioso que este film, sin duda uno de los menos dignos de su director, resulte pese a ello muchísimo más interesante para el crítico que algunas obras "edificantes" estrenadas hace poco como *Diez pasos inmortales*, de



"el clásico tópico de la camaradería viril"

Donehue o *El sol brilla para todos*, de Petrie. Y es que, paradójicamente, el genio de John Ford (como el de King Vidor) se reafirma aun en sus películas menos logradas.

Para realizar su último film Ford ha partido de un guión que es demasiado *suyo*. Es decir, que insiste hasta la saciedad en el clásico tópico de la camaradería viril, tema fordiano por excelencia. Esa camaradería —como de costumbre— supera incompatibilidades manifiestas de carácter y se revela como sentimiento dominante, como posición moral *necesaria*, desde el momento en que las contingencias de la lucha, el encuentro del peligro, la hacen obligada. El tercer camarada de los dos hombres aguerridos de su film deberá ser —también como de costumbre— el propio John Ford, y la clave de un estilo inconfundible puede encontrarse en la relación del cineasta con sus personajes.

Lo malo de *La misión de dos valientes* es que uno de sus personajes principales no merece la camaradería de Ford. James Stewart, que trabaja por vez primera para él, no puede entrar ni con calzador en la galería de los Wayne, Mc' Laglen, Fonda, Ward Bond, etcétera. Convencido de su calidad de gran estrella, Stewart, todo exhibicionismo, se desempeña de acuerdo con una técnica de actuación en la que se mezclan curiosamente las enseñanzas de Frank Capra y las del *Actor's Studio*. Un desastre en suma. Anthony Mann, que hizo de Stewart un verdadero hombre del oeste, quizá sienta, al ver la película de su colega Ford, lo que sintió el célebre doctor Frankenstein cuando su monstruo perdió el control y empezó a actuar *motu proprio*.

A Ford, evidentemente, no puede interesarle un personaje de tal naturaleza. Por lo tanto, se advierte que la película misma no le ha interesado gran cosa, pese a los plausibles intentos de Wid-

mark —otro "intruso" en el mundo fordiano— de portarse con decencia. La mayor parte de *Misión de dos valientes* transcurre entre bostezos del director y de los espectadores, mientras Widmark y Stewart hablan y hablan, tratando de convencerse de que en el fondo son dos buenos amigos.

He aquí, pues, cómo la elección de unos actores y el comportamiento de éstos puede influir en la realización cinematográfica cuando ésta corre a cargo de un John Ford. De igual manera, todos nos portamos de una manera u de otra en las fiestas, según quienes estén en ellas.

Pero si Ford no se interesa por la película en conjunto —y de ahí su labor rutinaria, su total despegue— no por ello deja de sentirse atraído por algunas situaciones. Y es ahí donde revela su genio. Hay en el film varios momentos felices: aquel en el que Linda Cristal, ante el cadáver del comanche que fue su esposo, inicia un lamento fúnebre impresionante (el público, sin embargo, se ríe en ese pasaje; el mismo público que, quizá, se conmueve con *Sissi*). O aquel en el que, poco antes de su muerte, un joven blanco convertido en comanche se precipita sobre la caja de música, último lazo que lo une al mundo en que nació. Otra escena que, más que nada, me intrigó, es una en la que Stewart y Linda Cristal conversan frente a un decorado de cine mudo, encuadrado por Ford conforme a una estética también de cine mudo. Tales ataques súbitos de nostalgia sólo los resienten los auténticamente grandes.

Por todo ello no es posible guardar un mal recuerdo de *Misión de dos valientes*. Tres o cuatro chispazos no hacen una película, de acuerdo. Pero quizá convenga advertir que nuestra memoria cinematográfica retiene, por encima de todo, los chispazos del genio, y éstos son los que nos forman como espectadores.