

no quieren ver, que tales moldes no han sido repudiados por afán de facilidad, de comodidad, sino, al contrario, por una actividad heroica, pues la senda que aquéllos ofrecen es infinitamente más ancha y suave que la que se ha de seguir para encontrar la forma inédita. En el origen de "El mar" o de las "Gimnopedias" hay muchísimo más esfuerzo y clarividencia que, por ejemplo, en el de la "Sinfonía italiana", una obra, advirtamos, no menos perfecta.

Lo importante, lo vital no son, pues, las formas, sino la forma, a.i., en singular, ese sentido inefable de los imperativos de la materia musical de las proporciones, del equilibrio, de la textura, etc. Uno de los placeres musicales —e intelectuales— más altos es, por ejemplo, seguir la marcha de ciertas obras de Chopin. Al principio parece que la música va a discutir por cauces formales conocidos; de pronto nos encontramos con una grave anomalía —un error, un defecto, un traspies, pensamos—; pero más adelante el contexto, con otra anomalía, se encarga de justificar, de iluminar como lúcida-mente premeditada, la primera; la forma comienza a surgir como cosa nueva e individual, hasta que por fin nos convencemos de que allí no se trata para nada del molde que al principio habíamos supuesto: el perfil de la obra tiene una belleza palpitante y única que no podrá repetirse.

De lo dicho hasta aquí podría deducirse que la forma es cuestión de líneas generales, de concepto panorámico de la obra, pero la verdad es que también abarca —y cómo!— el detalle. "El detalle no existe en la obra de arte", escribió Valéry, y con toda razón. Eso que llamamos *detalle*, si no es esencial a la obra, sobra; si es esencial, no es tal detalle. Cuando ensalzamos una obra por la minuciosidad con que están trabajados sus detalles, lo que realmente estamos elogiando es la perfección e integración de todos sus elementos, su perfecto *acabado*. En Chopin, por ejemplo, encontramos el clásico *bajo de Alberti* —tópico del clasicismo vienes— transformado de radical manera, ya sea por la dilatación inaudita de sus intervalos, ya por el uso de apoyaturas que producen una sabrosa disonancia. Eso, se diría, constituye un detalle curioso, o una manera curiosa de cuidar los detalles. Pero si lo consideramos, como está, inserto, y mejor que inserto, integrado en el concepto general de la música chopiniana, tendremos que admitir que el dictado de detalle no le conviene en ningún sentido. Constituye una fiel correspondencia a la amplitud y al cromatismo iridiscente de la melodía y de la estructura tonal. Su ausencia habría significado una incongruencia grave con respecto a esos rasgos esenciales.

Cuando se examina de cerca una música así, se descubre que lo que pudo creerse en un principio fruto del capricho se ha erigido realmente en un imperativo para el compositor, porque la tensión que el primer *detalle* sorprendente produce se mantiene —y quién sabe a costa de cuánto esfuerzo y rigor— a lo largo de toda la obra, mediante correspondencias lógicas no siempre fáciles de lograr. Y la forma adquiere una dignidad y belleza que nada tienen de fortuito, belleza y dignidad singulares que son el esplendor de la realidad de la obra.

EL CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

EL HOMBRE QUE VENCIO AL MIEDO (*A man is ten feet tall*) de Martin Ritt.

HACE aproximadamente dos meses pasó durante *tres días* en el cine Ariel la primera película de Martin Ritt: *El hombre que venció al miedo*. Tuve ocasión de verla en privado hace pocos días. Es una película extraordinaria, una de las más importantes que Hollywood nos haya mandado en los últimos tres o cuatro años. Con recursos económicos muy reducidos esta producción independiente ha conseguido realizar una obra que, sobre un tema algo similar, es netamente superior a *Nido de ratas*. Película profundamente humana, noble y generosa, demuestra las posibilidades de un nuevo cine norteamericano bien orientado y el empuje de los jóvenes directores que lo están realizando.

La dirección es magistral, no por un superficial juego de imágenes sino por su *selección* de las mismas. Un toque rosseliniano nos las hace siempre inolvidables. Otro toque de fondo —un lejano eco brooklyniano de Conrad (algo de Lord Jim, el personaje de Malik y el tratamiento mismo del desarrollo)— hace latir en cada escena una profundidad poco usual y pone en cada palabra de un diálogo soberbio una resonancia de grave e importante *verdad*.

Pero esta dirección que sabe *escoger* las reacciones más definitivas cuenta también con una ayuda decisiva: la actuación. Sidney Poitier (el negro), poniendo toda la intensidad de su vida en cada escena, ya sea trágica, grave, fraternal o sencilla y alegremente cotidiana, merece un Gran Premio de actuación en cualquier festival mundial. El principiante John Cassavetes (Axel) logra imponerse como uno de los grandes actores jóvenes de hoy a base de contenida emoción y finísima sensibilidad. Las dos mujeres y el inmundo Malik consiguen mantener el nivel impuesto por los anteriores, que ya es decir. Y por si fuera poco en dos breves escenas el padre y la

madre estrujan el corazón con una interpretación extraordinaria, construida sobre el íntimo y desesperado temblor de su angustia.

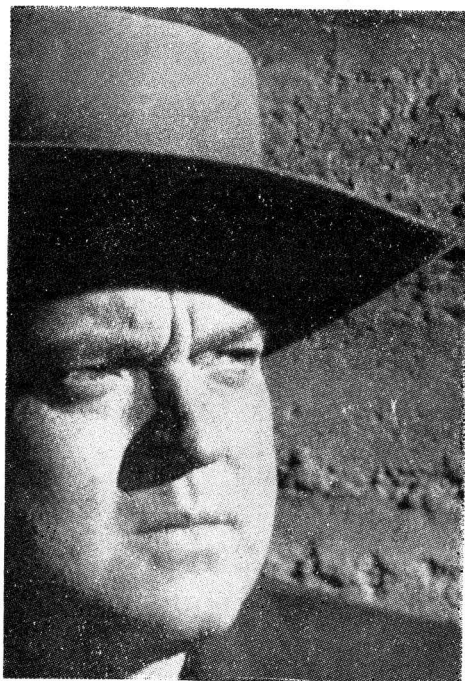
Honor, pues, a un gran director: Martin Ritt, y un aviso a todos los que buscan gran cine: algún día volverá a pasar esta película en algún cine de segunda. No importa lo lejos que esté, ni lo malo que sea: vayan a verla sin falta, no dejen de verla por ningún motivo.

NOCHE LARGA Y FEBRIL (*The long hot summer*) de Martin Ritt.

Sobre un guión original de William Faulkner —basado en un cuento y parte de una novela y cuyo estilo consigue atravesar la traducción a imágenes e imponer por momentos su borrosa presencia— Martin Ritt ha realizado esta película, una de las primeras de su incipiente carrera (Ritt forma con Sidney Lumet y Stanley Kubrick la nueva generación de directores norteamericanos.)

A lo largo de la obra Ritt oscila entre dos valores, los cuales corresponden a dos esencias de la propia literatura estadounidense. Por un lado un tratamiento exterior: acción, movimiento, palabras, actitudes por medio de los cuales los intérpretes sitúan y asientan su *individualidad*. Pero esto sólo no hubiera bastado. O por lo pronto no en una obra de Faulkner para el cual no basta el transparente sobreentendido del espíritu que puede aplicarse a un Hemingway y un Dos Passos por la índole de sus estilos. No, eso no bastaba en la película. Ya hemos visto muchas veces personajes semejantes y situaciones análogas. Por eso Ritt, con mucha inteligencia, al llegar al límite aceptable de la visión exterior pasa al tratamiento opuesto: una visión repentina de la interioridad de los personajes. Estos se definen entonces no sólo en tanto *individuos* sino como *personas*. En forma retroactiva todo su comportamiento se vuelve entonces coherente, se adhiere a una interna corriente y queda preñado de significado, de sentido humano. La acción —que parecía acción por la acción misma— se interrumpe, los movimientos se paralizan, las actitudes se fijan, las palabras titubean al luchar por la expresión personal. Llegamos a una verdadera confesión: lo anterior se vuelca para opacar —y transparentar a la vez— el actuar del personaje. Y no se trata de una confesión basada en temas psicoanalíticos baratos o en motivaciones gratuitas o desmesuradas. Ritt nos lo deja temer por mucho tiempo, pero cuando descorre el velo vemos algo más profundo de lo que esperábamos. No más complejo, ni más monstruoso, ni más inimaginable. No, sencillamente algo más profundo y como tal más naturalmente humano.

Este vuelco de lo exterior a lo interior ocurre en las escenas en donde cada personaje se revela: cuando el padre (Orson Welles) habla de su mujer muerta, cuando la amiga solterona expresa sus deseos, cuando el joven elegante resulta impotente para otorgar su amor, cuando Jody (Anthony Franciosa) suplica a su padre un trato distinto, cuando la hija (Joan



Orson Welles— "de lo exterior a lo interior"

Woodward) explica en un solitario picnic lo que entiende por humana dignidad y cuando Ben (Paul Newman) habla de su infancia y de su padre incendiario.

Estos momentos, grandes y graves momentos de cada vida, rescatan a la película de un estilo de tipificación exterior absolutamente insuficiente. Y si le dan sentido a los personajes y a sus vidas, también le dan sentido a la propia realización cinematográfica.

En un ambiente con influencias *kazanescas* se mueven grandes actores. Ante todo Paul Newman y Joan Woodward, grandes y personales. Y también Orson Welles que puede parecer hipertrofiado en su actuación pero que consigue dar a su típico —y manido— personaje unos matices y un sesgo que lo individualizan (y si no, imaginemos lo que hubieran sido en el mismo papel —y hace algunos años cualquier director convencional los hubiera utilizado— un Lionel Barrymore o un Edward Arnold). Anthony Franciosa en otro de los difícilísimos papeles que siempre le tocan sigue demostrando que es uno de los mejores actores con que cuenta Hollywood, aunque en esta ocasión no explota a fondo el personaje.

Noche larga y febril, desigual y sin redondear, no aprovechada totalmente y con un final abominable, nos ofrece sin embargo momentos que permanecen en el recuerdo como muestra de un innegable talento, el mismo talento del realizador que supo darnos *El hombre que venció al miedo*, que sigue y seguirá siendo por mucho tiempo su película.

LOS DIABLOS DEL AIRE (*The tarnished angels*) de Douglas Sirk.

Otra obra de Faulkner. Y esta vez en lugar de un guión original, la adaptación de una de sus novelas: *Pylon*.

Un tema espléndido y unos personajes soberbios. Conociendo el barroquismo de Sirk podía esperarse uno de esos aciertos —en él muchas veces involuntarios— que nos diera una obra inolvidable, aunque sólo fuera por algunas secuencias. De hecho *Pylon* debiera dar una de las grandes películas del cine moderno.

Sin embargo no es así. Ni mucho menos. La opinión más natural sería la de considerar a esta película como el asesinato de una gran obra. La impresión que nos queda no es tan absolutamente negativa: es la de una película salvada en parte por cierta grandeza inherente a su propia materia prima.

Por un lado Douglas Sirk no se preocupa de la *esencia* de la historia: del juego del mal y la bajeza, de los amargos caminos de la ambigüedad. Esto se revela claramente en el tratamiento (que es un fracaso) de las tres secuencias clave: la confesión de la esposa (Dorothy Malone) al periodista (Rock Hudson), el juego de dados entre la esposa y los dos aviadores (Robert Stack y Jack Carson), y la petición del as aviador para que su mujer le consiga un avión.

Todo el cuidado de Sirk se vuelca por lo contrario a lo exterior. Y aquí interviene lo involuntario. Al lograr cierto muy personal barroquismo consigue entonces por momentos rozar más allá de la corteza y darnos un vislumbre de lo que nos negó anteriormente, de lo que hubiera podido y debido ser. Montaje y encuadres son excelentes y están llenos de sugerente riqueza. Y hay hasta algunos *morceaux de bravoure* a veces logrados (el primer ac-



R. Stack— "dos o tres recursos manidos"

cidente, algunas escenas de la feria, las dos carreras de aviones) y a veces truncados o fallidos (el carnaval, el salto erótico en paracaídas, la sexualidad en general, etc.).

Algo hubiera podido rescatar la esencia humana de la historia independientemente del descuido de Sirk. Y es la actuación. Pero aquí es donde todo se desploma. Rock Hudson, con cierto sentido de responsabilidad, se refugia en la ultra-sobriedad y resulta absolutamente insuficiente frente a su personaje. Robert Stack echa mano de sus dos o tres manidos recursos (que no tiene más, y además los tiene malos) y fracasa lamentablemente. Extraña que un actor con tantas posibilidades como Jack Carson resulte aquí tan gris y tan por debajo de un personaje para el cual estaba bien escogido (el único bien escogido en toda la película). Pero la palma se la lleva Dorothy Malone. Su actuación es sencillamente inenarrable. Dudo que se haya logrado nunca una interpretación más falsa y artificial. Y toda la obra gira en torno a ella...

De todo esto algo queda. Quizá, como ya dije, la sombra de lo que hubiera debido ser una película extraordinaria. Es lástima que el cine dependa tanto de las finanzas. Habría que volver a filmar

Pylon con otro director (Kazan, Aldrich, Kubrick) y con otros actores (Franciosa, Brando, Fonda, Woodward...).

OTRAS PELICULAS

SANGRE EN EL ASFALTO (*Checkpoint*).

Esta película es el clásico resultado de una operación también ya clásica entre los productores (los malos). Para aprovechar el creciente interés público que han despertado los grandes premios automovilísticos se prepara un argumento sobre una gran carrera (las *Mille Miglia* italianas en este caso). Pero luego, temiendo paradójicamente la falta de interés de este tema, se le quita casi todo lo automovilístico y se substituye por una absurda historia policiaca que se liga con coches como se puede. Intriga y deporte se reducen entonces para dar cabida a un *romance*. Este se va acortando para desarrollar un *carácter poderoso e inolvidable* de potentado. Y no queda absolutamente nada, exceptuando lo que milagrosamente subsiste de la idea primera y que son unas poquísimas escenas documentales de la famosa carrera. Lo demás es verdaderamente inaguantable.

MAREJADA DE PASIONES (*Flood tide*) de Abner Biberman.

Un primer tercio deja concebir esperanzas de una buena película de categoría B. Pero a partir de este momento el guionista se asusta ante la fascinante perspectiva de un Vampiro de Dusseldorf al revés y el argumento es cuidadosamente lavado, pasteurizado y pasado por agua de rosas. El *mal*, palpitante fondo de promesas, desaparece como por encanto. El resultado llega a alcanzar también lo intolerable. Sólo emergen de este puré sentimental el espléndido rostro y la magnífica actuación —llena de sensibilidad y de ternura— de Cornell Borchers. He aquí a una actriz que merece mucho más de lo que hasta ahora le han dado (*Oasis*, etc.). Una actriz que puede ser una de las *grandes* del cine actual.

LA NUEVA CONCIENCIA DEL MEDIO ORIENTE

“EL OCCIDENTE (o más bien, ciertas potencias occidentales) todavía no se ha dado cuenta de que el nacionalismo árabe es un nacionalismo popular. De este último hecho resulta que algunos individuos a quienes aquellas potencias habían sabido atribuir una autoridad o una influencia particulares sobre los acontecimientos en determinados países árabes, han visto su importancia desvalorizada en un grado considerable.

“Me atrevería a decir que esas potencias occidentales se guían en el Medio Oriente por una política de inspiración y exorción feudales. X, Y o Z se veían investidos de una autoridad imposible de ejercer, fuera de sus oficinas privadas, sin la protección de las bayonetas. Tales individuos, tales gobernantes fantoches, tales agentes ejecutivos, no representan en manera alguna a su pueblo. Mejor dicho, representan intereses ajenos a los de su pueblo. Y además, lejos de servir realmente a sus amigos o protectores occidentales, tuvieron

que inducir a éstos al error. De allí que, por más paradójica que pueda parecer la afirmación, ellos han sido y son los factores de la rápida erosión que han sufrido las bases de toda política occidental en el Medio Oriente. Ya no hay sitio para ellos en un mundo dentro del cual han acabado por convertirse en extranjeros...

“El Occidente —cierto occidente— no nos ha ofrecido, a menudo, sino su antagonismo, su enemistad, y la perspectiva de un vasallaje disfrazado. Nuestro rechazo ha sido, de algún modo, calificado de insubordinación y tratado como tal...

“Hemos tendido la mano, y siempre se nos ha ignorado. Porque ‘entenderse’, para el occidente, significa demasiado frecuentemente ‘imponer’. Para nosotros, entenderse es vivir en la dignidad y en el respeto.”

(Declaraciones del coronel Saroit Okacha, colaborador íntimo del presidente Nasser, al semanario francés *L'Express*, número del 24 de julio.)