

años. Parece, repito, pero no creo que ésa sea la realidad. Para mí todo eso obedece a otras causas.

Para mí eso se debe, precisamente, a la libertad y el poder de que han venido disfrutando los compositores contemporáneos para dar publicidad a su música. No han faltado, en verdad, intérpretes y editores que hayan apoyado las tendencias musicales más nuevas, y con ellos numerosos críticos y un considerable número de asociaciones filarmónicas. El resultado ha sido que el público ya no sabe si lo que se le ofrece es o no valioso. Porque los mismos elogios se tributan a Fulano que a Mengano, como si ambos fueran compositores geniales, cuando la verdad es que uno de ellos no es más que un audaz y un irresponsable. Y el público, que no puede juzgar más que por el oído y no tiene más leyes que las de su propio gusto, teme equivocarse si rechaza lo que realmente no le gusta. De ahí su tibia cortesía para con toda la música más reciente, y el auténtico entusiasmo con que se entrega, cada día más, a la de los viejos maestros.

"Un repertorio estrecho y limitado en las salas de conciertos da por resultado una experiencia musical estrecha y limitada", afirma Copland, y no le falta razón, como también cuando dice que "una curiosidad musical saludable y una amplia experiencia musical aguzan la facultad crítica aun del aficionado más talentoso". Pero todo eso es verdad a condición de que no falten ciertos módulos o puntos de comparación como instrumentos de aquella facultad crítica. Y ante mucha música contemporánea esos módulos le faltan al buen aficionado. Cuando Copland dice lo que acabo de transcribir, cuando Dent se hace la pregunta que transcribí antes, parecen haber olvidado eso. Es cierto que hoy el público no pide la sinfonía o la ópera más nueva y que, por el contrario, los contemporáneos de Haendel y Mozart sí la pedían. Dicho eso así, parece como si el público de hoy fuese un redomado retrógrado y el del siglo XVIII un dechado de progresista. Pero la verdad es que a nuestros contemporáneos les están exigiendo el compositor Copland y el profesor Dent una actitud espiritual que habría sido intolerable, imposible para los contemporáneos de Haendel y Mozart.

Las novedades de entonces no significaban, como significan las de hoy, una ruptura definitiva con el idioma y el pensamiento musical tradicional. La música por aquel entonces evolucionaba, no revolucionaba. Se hacía según un cierto número de recetas y convenciones. Y así el público contaba con patrones o módulos que aplicar a todo lo nuevo que oía. Sobre el paisaje habitual surgían nuevas figuras que él podía distinguir fácilmente, figuras que al mismo tiempo quedaban integradas en el paisaje. Mientras que hoy se le exige al público —educado en la música clásica y romántica— que se traslade repentinamente a otro planeta y guste del paisaje y los extraños seres que por él discurren. Uno, que es músico y ya no se asusta de nada, tiene que disculpar y comprender al ingenuo aficionado que, ante ciertas obras de última hora, pregunta: "¿Pero es esto música?"

Efectivamente existe un estado de cosas malsano. Pero no se debe al triunfo de los retrógrados, sino al fracaso de los progresistas. Y éstos han fracasado, y seguirán fracasando, por haber querido

quemar las etapas. Hemos ido demasiado aprisa. Hemos acelerado desconsideradamente la evolución de la música. Hemos roto demasiado bruscamente con la tradición. Y, por si todo ello fuera poco, en vez de reservar tan audaces experimentos para unos cuantos capaces de comprenderlos y aquilatarlos, pretendimos hacérselos gustar a los grandes públicos, con el resultado, de veras malsano, de que éstos, lejos de avanzar en sus gustos y de ampliar sus experiencias y de afinar su sensibilidad, se han refugiado en la música de los maestros de otras épocas y se han abroquelado en una cortés indiferencia contra los asaltos de los más audaces innovadores.

¡Y si aun todo fuera oro de ley en esas innovaciones! Pero, por desgracia, al lado de lo realmente genial y al socaire de él, se han introducido en el mundo de la música muchas falsedades, fruto de la impotencia y de la ignorancia petulante. Vivimos una época de gran confusión, porque nadie o muy pocos se atreven a denunciar, a dar el alto a los confusionistas. Parece como si ello no fuera de buen tono. Los críticos más in-

teligentes, lo mismo que los sobrecogidos aficionados de buena fe, no se atreven a hablar claro, como si temieran pasar por palurdos. Por supuesto que día llegará en que se haga una revisión a fondo de la música contemporánea nuestra y que a cada cual se le ponga en el lugar que le corresponde. Y entonces seguramente aquellos jueces no dirán que ésta ha sido una época ejemplar, por lo que a público y crítica se refiere, sino una bastante triste en la que más que la desorientación abundó la cobardía.

Es absurdo ponerse a profetizar, pero, a juzgar por lo que nos enseña la historia, no puedo resistir a la tentación de pensar que tras esta época nuestra tan caótica y caprichosa en el plano de la creación musical vendrá —si es que ya no se inició y la anuncian indirectamente las palabras de Copland— una en que la música retroceda a modos de expresión anteriores a nuestro tiempo, a un cierto academismo o limbo musical que, más que limbo, será el purgatorio en que se limpie de todas sus culpas de ahora. Tal será el fruto de nuestras desenfrenadas ambiciones.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

INTRIGA INTERNACIONAL (*North by Northwest*). Película norteamericana de Alfred Hitchcock. Argumento: Ernest Lehman. Foto (Vistavision, Technicolor): Robert Burks. Intérpretes: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, Jessie Royce Landis. Producida en 1959 (M.G.M.).

EN CASI TODOS sus films, sobre todo en los recientes, Hitchcock se repite una y otra vez a conciencia, sin agotarse por ello. Cada una de sus películas es una variación sobre un mismo tema, pero una variación siempre provista de valores nuevos. Así, queda reconocida la maestría del viejo Alfred.

Es muy curioso el caso de Hitchcock. Cuando Chabrol era un bebé y Astruc no soñaba en lanzar su consigna de "la cámara usada como una estilográfica", ya el hombre de "39 escalones" se había apoderado, tranquilamente, de los resortes del lenguaje cinematográfico. Y lo inaudito del caso estaba en que lo había hecho sin plantárselo teóricamente, sin buscar otra cosa, en principio, que no fuera hacer un cine "emocionante" y, por lo tanto, taquillero. Sus apologistas hablan de Hitchcock como de un predestinado y, en efecto, parece serlo. Hitchcock no es ni un intelectual ni un teórico: es un hombre que ha llegado a adueñarse de un lenguaje artístico en forma tal que, lógicamente, no ha podido menos que expresarse, que decir "su" verdad. Naturalmente, el fenómeno permite a quien

quiera hablar hasta de jansenismo. Hitchcock es la Juana de Arco del cine. Está poseído por la gracia. Es el *elegido*.

Todo ello desmiente en cierto modo la autonomía del realizador en la misma forma en que Hitchcock desmiente la del ser humano en general a través de sus films. En *North by Northwest* vemos a Cary Grant salir literalmente de la muchedumbre para hacer frente a un destino que él no ha escogido, un destino



Cary Grant y Eva Marie Saint



Hitchcock.—"ha llegado a adueñarse de un lenguaje artístico"

que la casualidad puede explicar a simple vista, pero en el que más al fondo cabe advertir la intervención de una *mano superior*. Cary Grant ha sido, a su vez, *elegido* para protagonizar un capítulo de la eterna lucha contra el mal. El bien y el mal encarnan en los seres humanos no por el valor intrínseco de éstos, sino porque una voluntad metafísica así lo dispone. De ahí que muchos personajes hitchcockianos resulten ambivalentes: están sujetos a contingencias que no dependen, en absoluto, de ellos mismos. Por otra parte, está claro que los demás hombres nada podrán hacer para cambiar el destino que aguarda a cualquiera de sus semejantes. Cary Grant, en *North by Northwest*, es abandonado totalmente a su suerte, porque en esa suerte nadie puede intervenir.

Pero dejémosnos de lucubraciones y volvamos a este cochino mundo. Hitchcock, verdadero portento de habilidad, puede muy bien ser empleado por los idealistas para ilustrar sus teorías. Están en su derecho, como lo está uno en atacarlas. Yo creo que hay algo de elemental, de necesario, en el hecho de indignarse frente a la sistemática labor de desvalorización del ser humano que lleva a cabo Mr. Hitchcock. Porque, además, el director no siempre juega limpio. Por ejemplo, si en el amor llevado hasta su consecuencia lógica, o sea, el acto sexual, el hombre ejerce su voluntad no sólo en lo físico, sino en lo espiritual; si gracias al amor el hombre aparece en la plenitud de su poder y puede alcanzar la libertad individual; ¿por qué Mr. Hitchcock reduce el amor a una serie de actos mecánicos que nunca tienen un fin en sí mismos? Lo erótico deja de tener el sello de lo espontáneo y de lo original para someterse a una simbología establecida de antemano. Es evidente, en los films de Hitchcock, que algo superior, inaccesible, se sirve del eterno juego de los sexos para lograr sus propósitos. Y sus personajes lo juegan monótona y cumplidamente, ajenos por entero a la pasión, a la maravillosa y liberadora pasión que ningún realizador de cine verdaderamente honesto puede dejar de tener en cuenta, si de retratar al auténtico amor se trata.

Y he aquí que el fenómeno Hitchcock se hace más comprensible. Si es una característica general del cine digamos "taquillero" su tendencia a desfigurar al hombre, al servicio de una moral determinada; al servicio, a la vez, de intereses que precisan, para justificarse, de la vigencia de esa misma moral, ¿no resultará, en definitiva, que Hitchcock, la Juana de Arco cinematográfica, no es sino un paladín en la batalla por el público que tal clase de cine tiene planteada para sobrevivir?

EL FESTIVAL JULES DASSIN. *Sobre algunos reestrenos y otros estrenos.*

Los exhibidores nos obsequiaron (sin proponérselo, claro está, y sin anunciarlo como tal) con un festival Jules Dassin. En efecto, *La fuerza bruta* (*Brute force*, 1947) y *La ciudad desnuda* (*Naked city*, 1948) son dos de las mejores realizaciones del hombre que, años después, desterrado en Francia, haría el célebre *Rififi entre los hombres* y, después, *El que debe morir*.

Las copias nuevecitas de los dos films que Dassin dirigió para la Universal, os-



La ciudad desnuda.—"neorrealismo"



Burt Lancaster.—"excelente protagonista"

tentan ahora el membrete de otra compañía. Váyase a saber por qué. Lo importante es que ambas películas conservan las cualidades que las hicieron famosas.

En *La ciudad desnuda* resulta notoria la influencia del neorrealismo italiano. Pero Dassin quiso a la vez hacer un film que recogiera las mejores tradiciones del cine policiaco norteamericano. Así, del encuentro entre esos dos elementos, resultó una película muy original e interesante. Por encima de las debilidades y convenciones de la trama policiaca, hay que agradecerle a Dassin el que, por una vez, nos mostrara una New York auténtica y, por lo tanto, desconocida. En definitiva, *La ciudad desnuda* es, sobre todo, un buen documental. Lo que no vale poco.

Pero la mejor película de Dassin (incluyendo las del período francés) es, seguramente, *La fuerza bruta*. Servido por un excelente guión de Richard Brooks, el director transformó la historia de una rebelión de presidiarios en una violenta y sincera requisitoria antifascista. *La fuerza bruta*, con sus espeluznantes escenas de violencia, marca el apogeo del "cine negro" norteamericano, un cine mucho más sano y valiente de lo que se suele creer. Todo lo que se diga sobre su "sadismo" o su "pesimismo" no ocultará el hecho de que se trató de una reacción honrada aunque, efectivamente, desesperada, contra el alimbarado y falso cine que las "personas decentes" exigían y siguen exigiendo de Hollywood.

Pocos años después el macartismo habría de llevar a cabo su ofensiva contra

los elementos que realizaron películas como *La fuerza bruta*. Mark Hellinger, el corajudo productor de los dos films de Dassin mencionados, murió poco antes de que pudieran emprenderla contra él, pero Dassin y Albert Maltz, argumentista de *La ciudad desnuda*, tuvieron que salir de los Estados Unidos. Brooks, pese a todo, logró llegar a ser un director muy estimable, y en su mejor película, *Semilla de maldad* (*Blackboard jungle*), así como en *La última cacería* y en *Infierno sobre la tierra* (*Something of value*) insistió en recrear las imágenes alucinantes del "cine negro" para seguir combatiendo por las causas nobles, y en cierto modo, contra el fascismo. (Fascismo nunca aludido directamente, sino simbolizado por los personajes y ambientes más variados.) Sin embargo, las últimas películas de Brooks hacen temer una decadencia en el hombre señalado como el mejor continuador de la espléndida obra norteamericana de Jules Dassin.

Varias semanas después del "Festival Dassin", en el mismo cine fueron reestrenadas otras dos viejas películas de la Universal, "disfrazadas" como las anteriores. Una de ellas *Sangre en tus manos* (*Kiss the blood of my hands*, 1948), de ambiente londinense está dirigida por Norman Foster e interpretada por Burt Lancaster (protagonista excelente, a la vez, de *La fuerza bruta*). Se trata también de un film de realismo negro, mediatizado, infortunadamente, por un final conformista.

En la película de Siodmak vemos a un ladrón convertido en héroe y que, en nombre de su derecho a vivir y amar, se enfrenta a la sociedad en una lucha sin esperanzas. Es verdad que después se transforma en un hombre "decente" e inclusive acaba por entregarse a la policía. Pese a todo, el mal ya ha sido hecho: se ha puesto en entredicho a la sacrosanta moral. Pero la película que completaba ese segundo programa doble y que era la célebre *Sin novedad en el frente* (*All quiet in the western front*, 1930), de Lewis Milestone, sirve para recordarnos una vez más, que un ladrón no es sino un pobre diablo comparado con los criminales, eso sí obedientes a los dictados de la moral consuetudinaria, que desencadenaron la repugnante primera guerra mundial.

Pido perdón por haber sustituido con las notas anteriores las que corresponderían al examen de algunos de los últimos estrenos. Pero, realmente, ¿vale la pena extenderse sobre ese *Ángel azul*, en el que Dmytryk, plagiando descaradamente a Von Sternberg, demuestra su total ineptia y en el que May Britt nos hace suspirar por la maravillosa Marlene de hace treinta años? En todo caso, por la forma en que desempeña su papel, hay que rendirle un homenaje a Curt Jurgens: es sin duda el mejor cómico (¿involuntario?) con que cuenta el cine mundial. Sus "creaciones" sólo pueden compararse a las del inefable José Ferrer.

¡Ah, claro! También hubiera podido hablar del curso de "cejalogía" (nueva rama del arte dramático que se refiere al movimiento de cejas) que Dolores del Río y María Félix dictan a través de *La cucaracha*. Vale decir que el film de Ismael Rodríguez no es sino una especie de entusiasta vodevil con pretensiones de epopeya revolucionaria. Algo especial para ser enviado a Cannes.