

poco se quedó corto. Durante su estancia en Italia asimiló muchas cosas que parecían patrimonio exclusivo de los músicos italianos. Después, en Inglaterra, absorberá lo que los músicos ingleses le ofrezcan y que él no posee todavía. Y no menor capacidad de asimilación mostrará toda su vida con respecto a los negocios, las relaciones personales y la buena mesa.

Fue, en todo, lo que se dice una naturaleza sana, llena de vitalidad, rebosante de curiosidad por los hombres y las cosas. Se ha dicho de él que fue un gran observador, pero hay que añadir que no un simple observador, de esos reservados y fríos que toman la vida como espectáculo distante, sino, por el contrario, un observador que se entregó a lo observado, que lo vivió para mejor conocerlo. De ahí que haya sabido como pocos llegar al corazón de sus contemporáneos y alcanzado insuperable maestría como músico dramático.

Da lo mismo que pensemos en el autor de las óperas *Giulio Cesare* y *Orlando* o en el de los oratorios *Saul* y *Judas Macabaeus*: Haendel es siempre un auténtico dramaturgo dotado de una habilidad extrema para describir musicalmente situaciones y caracteres. Esa su gran capacidad para intuir y expresar los más diversos rasgos psicológicos y situaciones dramáticas corre parejas con la economía de medios expresivos que utiliza. Tanto en lo melódico, como en lo armónico, como en lo contrapuntístico, como en lo orquestal, acierta siempre con el procedimiento más eficaz y al mismo tiempo más sencillo para decir lo que tiene que decir. (Y a propósito de su orquestación: el que algunas de sus obras hayan sido reorquestadas —recuérdese, por ejemplo, la labor de Mozart con la *Ode for St. Cecilia's Day*, *Acis and Galatea*, *Messiah* y *Alexander's Feast*, por encargo de Swieten— no significa torpeza alguna de la partitura original, sino un cambio de gusto y de sentido de las dimensiones corales y orquestales por parte de las generaciones posteriores.) Y lo más asombroso de ello es que en una época como aquella, tan sumisa a las convenciones, este compositor escribió como proyectándose hacia el futuro, pero al mismo tiempo sin aspavientos de revolucionario, con un aire discreto de no estar discrepando de los gustos y los procedimientos musicales de aquel entonces. Young afirma —y creo que con toda justicia— que lo logrado por Debussy, Mussorgsky, Wagner, Meyerbeer, Berlioz, Mozart y Gluck como principales agentes de la evolución de la ópera, se encuentra ya en Haendel, por lo menos como atisbo.

En toda su música, ya sea vocal o instrumental, encontramos siempre un comunicativo vigor, una saludable alegría que son fiel trasunto de aquel carácter humanísimo, generoso que fue el suyo. Recuerde el lector —entre su música pura— los *Concerti grossi*, los conciertos para órgano, los conciertos para oboe, la *Fireworks Music* o la *Water Music*, y no dejará de considerar esas obras como la expresión de un espíritu artista, sí, pero siempre fraterno para con todos, más dispuesto a servirnos que a expresarse a sí mismo, magnífico ejemplar humano, en una palabra.

EL CINE

Por Emilio GARCIA RIERA

LA GRAN ILUSION (*La grande illusion*). Película francesa de Jean Renoir. Argumento: Jean Renoir y Charles Spaak. Foto: Christian Matras. Música: Joseph Kosma. Intérpretes: Jean Gabin, Erick Von Stroheim, Pierre Fresnay, Dita Parlo, Carette, Dalio, Modot. Producida en 1937.

LA GRAN ILUSIÓN pertenece a la mejor época de Renoir, la época de *Toni* (1934) *La regla del juego* (1939). Renoir es, quizá el mejor cineasta francés de la década del treinta, en la que sólo René Clair y el prematuramente desaparecido Jean Vigo pueden compararsele.

La época en que se realiza *La gran ilusión* es, también, la del Frente Popular Francés. Renoir no disimulaba por aquel entonces su simpatía por los comunistas e hizo para ellos una película de propaganda electoral, *La vie est a nous* (1936). Ello explica que la tesis fundamental de *La gran ilusión* esté claramente de acuerdo con la idea marxista según la cual las diferencias de clase están, entre los hombres, por encima de las de nacionalidad. Esa idea es la que da al film una base ideológica muy sólida, sobre todo si se tienen en cuenta las características de la guerra que es eje de su trama, la guerra del 14.

Sin embargo, es conocido el peligro que entraña para una obra de arte la adopción en ella de una tesis, por cierta que sea. El artista, para demostrarla, tiende muchas veces a incorporar a su obra todos aquellos elementos objetivos que le dan la razón y a desconocer los que no se la dan, creando una imagen unilateral, y por lo tanto falsa, de la realidad. Pero Renoir, con esa sencillez propia del verdadero talento, sortea los riesgos ideológicos de su película. En ella vemos, en aparente contradicción con la tesis mencionada, a combatientes franceses y alemanes inflamarse de patriotismo al saber de las victorias de sus respectivos ejércitos en los campos de batalla. Vemos cómo dos aristócratas de uno y otro bando, pese a comprenderse mutuamente y a sentir uno por el otro simpatía, no olvidan en ningún momento que son enemigos. Es decir: los personajes actúan como si no tuvieran conciencia de la tesis que Renoir trata de demostrar.

Renoir prueba su verdad por encima de las apariencias, sin buscar el auxilio de éstas. Por ello resulta convincente. Pero es que, además, el argumento del film, como casi todos los argumentos en que interviene Spaak, es, en principio, disperso, está lleno de digresiones y de cambios de tono. Y he aquí que Renoir se enfrenta a otra dificultad: la de dar al tratamiento de esa historia una unidad que garantice su valor estético. Lo consigue también, con toda sencillez, empleando una forma casi documental, de serena belleza, equilibrada al máximo, que sigue haciendo de *La gran ilusión*, a veinte años de distancia, un film eminentemente moderno. Estamos ante ese clasi-

cismo cinematográfico (y en cine, lo moderno es lo clásico), que tantos buenos cineastas, obsesionados por sus ideas sobre el montaje, o por lograr el máximo de originalidad en los encuadres, o por hacer acrobacias con el *travelling*, todavía hoy no alcanzan. Renoir no sirve a la técnica, sino que se sirve de ella.

Otro riesgo al que se enfrenta Renoir: la reconstrucción de una época. En cine parece mucho más difícil recrear la atmósfera de hace veinte años que la de hace cien. No he visto, por ejemplo, que hoy nadie intente recrear la de 1940, a pesar de que hay muchas películas situadas en esa época (las relativas a la 2ª guerra mundial, entre otras). Y es que 1940 parece estar demasiado próximo, parece que entonces todo era similar a lo de hoy. Sin embargo, basta con ver una película hecha en aquel año para darnos cuenta de cómo se ha transformado todo lo que rodea la vida cotidiana de un hombre por la evolución del gusto general. De 1940 a 1959 media casi la misma distancia en el tiempo que separa a la épo-



La gran ilusión.—"Renoir prueba su verdad"

ca en que transcurre *La gran ilusión* de la de su realización. Renoir, pese a ello, acentúa, en un ambiente que no se presta gran cosa para intentarlo, los rasgos peculiares de una época que moría en la primera guerra mundial, la del fin verdadero del siglo XIX, en los gestos y en las actitudes de Stroheim y de Fresnay, en el cuplé que interpreta Julien Carette, en el asombro con que los combatientes se enteran de la nueva moda que rige en París.

La gran ilusión es un film excelente precisamente porque su realizador no rehuye ningún riesgo. Y hay que contar también con el que supone manejar un reparto heterogéneo y difícil. Con Gabin y Stroheim no hay problema; he aquí dos grandes ejemplos de una honestidad cara a Renoir y muy rara entre los actores de cine. Pero, en cambio, hay que imaginar lo que habrá costado lograr una gran justeza en ese Fresnay que en cuanto no tiene un buen director que lo sujete (y casi nunca lo ha tenido) se sobreactúa al máximo. O lograrla en Carette y Dalio, actores llenos de resabios, eternos repe-

tidores de gracias aprendidas al principio de su carrera. O en Dita Parlo, ejemplo de la peligrosa gran vedette venida a menos. (La Parlo fue famosa por los años 20.) Pero, ¿no fué Renoir quien hizo que María Félix y Françoise Arnoul actuaran en *French Cancan*?

PUENTE ENTRE DOS VIDAS (*Le notti bianche*). Película italiana de Luchino Visconti. Argumento: L. Visconti y Suso Cecchi d'Amico, sobre *Las noches blancas de San Petersburgo*, de Dostoyevsky. Foto: Giuseppe Rotundo. Música: Nino Rota. Intérpretes: María Schell, Jean Marais, Marcello Mastroianni. Producida en 1957.

Por los azares de la exhibición, he aquí que el primer film que vemos de Luchino Visconti es el último realizado por el famoso creador de *Ossessione*, *La terra trema*, *Bellissima* y *Senso*, desconocidas, lamentablemente, por el público mexicano. Visconti está considerado como uno de los cuatro grandes directores italianos: los otros tres son De Sica, Rossellini y Fellini.

En *Le notti bianche* se adapta muy libremente la novela corta de Dostoyevsky. Inclusive la acción se desplaza a Italia actual. Pero no es posible dejar de advertir en el film rasgos propios del gran autor ruso en el estudio psicológico de los personajes. El comportamiento exterior de éstos tiene motivaciones psíquicas sutilísimas, extremadamente difíciles de reflejar en la pantalla. Visconti consigue, transfigurando el espacio en que se mueven los personajes, darle cualidades que corresponden misteriosamente a las necesidades de una trama espiritual.

Así, ese espacio constituye en sí una especie de universo. Los personajes, en él, se encuentran una y otra vez, casi a pesar de sí mismos. Y se encuentran, en cada ocasión, no siendo exactamente ya los mismos, por las fluctuaciones de sus estados de ánimo. Las relaciones que entre ellos se establecen tienen valores universales precisamente por desarrollarse en ese espacio eterno, siempre el mismo y siempre transfigurado.

Dadas las características del film, Visconti ha puesto su mayor empeño en una labor que, en el cine común y corriente, corresponde al decorador. Labor con la que, muchas veces, los directores no tienen nada que ver. La dirección de actores tiene también, naturalmente, mucha importancia. Pero he aquí otro hecho misterioso: la presencia de un verdadero creador cinematográfico pesa en tal forma que importa poco que María Schell luzca el repertorio propio de una actriz perfectamente estereotipada, que Jean Marais pase por la pantalla con su habitual aire ausente y que Mastroianni sea un actor simpático y esforzado, pero no un verdadero gran actor.

Debo confesar que Visconti es un artista que me sorprende y me desconcierta porque no alcanzo a comprender cabalmente de qué medios se ha valido para lograr tal profundidad poética. Claro está que no hablo de un misterio de elaboración: la técnica está a la vista, excelente, refinada. El misterio reside en las correspondencias logradas por el director entre lo tangible y lo que no lo es, en el hecho de que un puente pueda sugerir todo el universo y una mujer pueda ser el retrato de todas las mujeres. (Esa intemporalidad del personaje se adivina

en su forma anacrónica de vestirse. Eso ya es un dato.)

Película bellísima, emocionante, *Le notti bianche* obliga a inclinarse respetuosamente ante los prodigios, tan a menudo incomprensibles, por fortuna, del genio artístico.

EL ULTIMO DISPARO (*Sorok Per-vyi*). Película soviética de Grigori Chujrai. Argumento: G. Kolteunov, sobre una novela de Boris Lavreniev: *El cuadrágimo primero*. Foto (Sovcolor): S. Urusevski. Música: N. Kriukov. Intérpretes: Isolda Izvitzkaya, Oleg Strizhenov. Producida en 1957 (Mosfilm).

En estos últimos años quedó bien claro que el cine de la URSS necesitaba renovarse. Y ya nos han llegado varios ejemplos de un nuevo cine soviético en el que se advierte un empeño por encontrar caminos mejores.

Pero, mientras Kalatozov, con *Cuando pasan las cigüeñas*, buscaba la renovación en el empleo de una forma más moderna, más occidental, en cierto modo, he aquí que con *El último disparo*, lo que hace el joven Chujrai, para ser moderno, es acudir a las fuentes del tradicional cine soviético, del cine clásico de la época muda.

En muchas cosas, Chujrai recuerda a Dovjenko: el mismo lirismo *Desatado*, la misma pasión, la misma búsqueda de una profunda sencillez. Ante tales cualidades, olvidadas durante mucho tiempo por ese cine soviético académico y frío que todos recordamos, pasa a segundo término la evidente falta de unidad de *El último disparo*. Chujrai mete en su film, cuando menos viene a cuento, la representación del sueño de un centinela. Pero ¡qué bella imagen la de ese sueño!

El tema de *El último disparo* es característico en la literatura soviética de los años 20: la lucha entre la conciencia social y los sentimientos. Los personajes distan mucho de ser esquemáticos, rígidos, al estilo de *Los cosacos del Kuban* o *Los mineros del Donbas*. ¿Heterodoxia? No. Yo creo que en Chujrai lo que

hay es una ortodoxia bien entendida.

El último disparo es una película sincera, ardiente, mucho más sentida, para mi gusto, que *Cuando pasan las cigüeñas*.

HOMBRE DEL OESTE (*Man of the west*). Película norteamericana de Anthony Mann. Argumento: Reginald Rose. Foto (Cinemascope-De Luxe): Ernest Haller. Música Leigh Hairline. Intérpretes: Gary Cooper, Julie London, Lee J. Cobb. Producida en 1958 (United Artists).

Un buen western. Pero no un gran western, como yo esperaba. Desafortunadamente, estamos lejos del tono poético legendario, de *La diligencia* de Ford, o de *Winchester 73*, del propio Anthony Mann. Todo por culpa de ese prurito de llevar a un género que no lo necesita un realismo propio de las películas de gangsters.

Hombre del oeste tiene indudables aciertos dado el fondo histórico de su argumento. Casi podría llamarse "El último hombre del oeste". Simbólicamente, Gary Cooper, hombre de pasado tormentoso y presente honorable, llega en ferrocarril (¡el progreso!) en busca de una maestra (¡la cultura!) para su pueblo, a una comarca en la que tendrá que entablar una lucha definitiva contra los restos del "wild west" de que formó parte, encarnado en una patética banda de forajidos acosados, casi anacrónicos. El caudillo de esa banda es un viejo, otro claro símbolo. En suma, el film no nos relata sino los dolores de una metamorfosis en la que, de un aventurero, habrá de surgir el hombre de bien de la Norteamérica moderna. El de *Hombre del oeste* es un argumento bien trazado, sin duda, digno del Reginald Rose que escribiera *Doce hombres en pugna*. Por el film pasa la Historia. Pero una Historia que ya no va acompañada de la leyenda. Y de la síntesis de la leyenda y la historia han surgido las grandes películas del Oeste. Por eso, aunque aplaudamos las inspiradas escenas de violencia logradas por Mann, aunque admiremos una vez más a ese excelente actor que es Gary Cooper en un papel que le viene como anillo al dedo, sentimos, ante *El hombre del oeste*, que algo nos falta.

NOTAS SOBRE OTROS FILMS

LOS ESPIAS (*Les espions*, 1957). Película francesa de H. G. Clouzot.

Si Clouzot se hubiera decidido, de una vez por todas, a hacer una sátira completa, sin pretender justificar "razonablemente" lo que pasa por la pantalla, su película no sería, quizá, tan inútil ni tan falsa. Clouzot parece no saber ya lo que quiere. (Con Curd Jurgens, Peter Ustinov, Vera Clouzot.)

LOS AMANTES DE PARIS (*Pot-Bouille*, 1957). Película francesa de Julien Duvivier.

Film bien hecho, agradable, flúido. Como todos los de Duvivier. Y película superficial, conformista, sin enjundia verdadera. También como casi todas las de Duvivier. Para hacer esa especie de vodevil, no había ninguna necesidad de acudir a Emilio Zola. (Con Gerard Philippe, Danielle Darrieux, Danny Carrel, Anouk Aimee.)



Hombre del oeste.—"indudables aciertos"