

sica de Shostakovich y Katchaturian y más, mucho más, desde luego, que con la de un declarado anticomunista como Stravinsky. ¿Es que se equivocan e ingenuamente se están dejando ganar por el espíritu comunista, escondido, como áspid entre rosas, en la música soviética? Nada de eso, por desgracia para el comunismo. Es que, en realidad, la música soviética es radicalmente burguesa, de un burguesismo estático, anquilosado, hostil a toda problemática estética, a toda actividad estimativa que exija algún esfuerzo por parte del oyente. Aprovecha los elementos más seguros del romanticismo, del nacionalismo y del clasicismo convertido en academicismo. Y así logra agradar a las masas, lo mismo a la proletaria que a la burguesa, porque, en el fondo, por lo que respecta a sensibilidad artística, todas las masas son iguales.

Los dirigentes soviéticos, al igual que los más avanzados compositores de cualquier parte y cualquier época, se encontraron con el problema de producir una música que fuese comprendida y gustada inmediatamente. Pero mientras que cualquier compositor verdaderamente progresista sabe, por enseñanza de la historia, que ninguna música nueva puede gustar de inmediato al gran público, y abandona tal pretensión, los dirigentes soviéticos se empeñaron en lograr una música comunista que fuese del agrado de las masas.

Ninguna música nueva, ningún arte nuevo conquista de inmediato a las mayorías. Es necesario que pase el tiempo, bastante tiempo, para que éstas se hagan a lo que ha nacido de algún insólito concepto y está expresado en un lenguaje inusitado. Los compositores lo saben y se contentan con que su obra sea estimada por las generaciones siguientes. Pero los dirigentes soviéticos no podían esperar tanto, necesitaban que de inmediato la música nacida en su régimen tuviese una gran acogida. ¿Cómo? Pues un poco como lo de "si la montaña no viene a mí, iré yo a la montaña": cediendo ante los gustos de la masa y mandando escribir música no de hoy o de mañana, sino de ayer o de anteayer. Si hasta ahora los públicos habían ido siempre a la zaga de los compositores, ahora serán los compositores quienes vayan a la zaga de los públicos. Pero como los públicos son incapaces de progresar por sí solos, eso significaría para la música renunciar a toda evolución, caer en punto muerto, como si su consumación hubiera sobrevenido. La cosa es grave.

Katchaturian acaba de declarar aquí, en México, que los compositores soviéticos se preocupan por escribir música que guste al pueblo. Ello tiene, a primera vista, un muy noble aire de entrega del compositor al servicio de sus semejantes. Pero, desgraciadamente, implica también el halago incondicional del gusto público, actitud que es inadmisiblemente, tan inadmisiblemente desde el punto de vista moral como su contraria, la soberbia del compositor que se encierra en su torre de marfil y escribe sólo para sí mismo.

El hombre que aspire a conducirse rectamente en su quehacer, no puede perder de vista el bien común. Y éste no se cifra, ni mucho menos, en las apatencias o gustos de la gente, sino más bien en sus necesidades que muchas veces son signo contrario a aquéllos. Nadie que

tenga conciencia de su misión en la Tierra y de los imperativos del bien común puede preguntarse qué es lo que le gustará al prójimo, sin haberse preguntado antes qué es lo que el prójimo necesita. Si así no fuera, no habría moral, ni trabajo, ni cultura, porque los gustos instantivos de casi todo el mundo se oponen a toda idea de esfuerzo, de limitación, de sacrificio. No alcanzo a comprender por qué, siendo esto así, el régimen soviético que, por ejemplo, no tiene reparo en imponer al atrasado labriego ruso métodos científicos de cultivo, se muestra tan meticuloso para con los gustos musicales de su pueblo. Al hacerlo está diciendo el peor futuro para la música y sus públicos, porque mata todo posible principio de evolución musical. Entre esta actitud suya y la que adopta en otros planos de la vida nacional no se ve correlación alguna.

Tal fenómeno no nos inquietaría mayormente a muchos si se produjera en una Unión Soviética encerrada en sus fronteras, aunque nada de lo humano deba sernos indiferente. Pero lo grave es que esa estética musical fabricada con el único objeto de halagar los gustos del público, al difundirse por todas partes, merced a un imponente aparato propagandístico, viene a reforzar el mal gusto y la inercia de los públicos no comunistas y, quizá, a seducir a algunos compositores ingenuamente altruistas o de carácter débil, más amigos del éxito inmediato que de la verdad. Antes, por otra parte, el compositor libre que se decidía a halagar los gustos del gran público necesitaba de esa especie de valentía que

es el cinismo. Ahora, con el ejemplo de los compositores soviéticos, con las teorías estéticas de los dirigentes comunistas, su íntimo deseo puede fingirse altruismo, realismo socialista, etc., etc. Y así al estancamiento de la música vendrá a añadirse ese grave confusiónismo.

Y todo se debe a la prisa que los dirigentes soviéticos han tenido por obtener en pocos años una música suya, es decir, nacida bajo su régimen. Ni el dinero ni el poder político pueden lograr lo que depende de una serie de circunstancias —algunas nada claras— ajenas a la voluntad humana. Recuerde el lector aquella anécdota del millonario norteamericano que se extrañaba de no haber podido obtener en su jardín un césped de la calidad del que se ve en los colegios de Oxford o Cambridge y tuvo que oír esta suave respuesta de un inglés: "Eso es cuestión de cuatrocientos años". El tiempo se ríe de nuestras prisas. Y se está riendo de la de los dirigentes rusos por producir una música propia de su régimen. La revolución bolchevique está todavía muy cerca para que haya podido producir ya una música que sea realmente comunista. Si hubieran dejado que la música rusa siguiese su evolución natural y, al necesitar un arte que fuese fácilmente accesible para el público, hubieran recurrido al clásico y al romántico auténticos y al nacionalista de Mussorgsky y Borodin, y no a pobres imitaciones de ellos, a estas horas se estaría formando una nueva escuela rusa, auténticamente comunista, original, por tanto, de la que podrían enorgullecerse algún día, si no ellos, sus hijos o sus nietos.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LA EXPLOSIÓN FRANCESA

EN LOS ESTADOS UNIDOS, el mejor cineasta del mundo podría confundirse en el anonimato sin que un sólo intelectual ni un sólo crítico reparara en él. Pero si este cineasta llegara a existir, para hacerle justicia estarían, gracias al cielo, los franceses. Sin importarle pasar por pedante, intelectualoide y demás lindezas, la crítica francesa juega impertérrita, desde hace muchos años, su papel de *avanzada consciente* del cine.

Y sin embargo, durante bastante tiempo, asistimos a un fenómeno muy curioso: Un cine sin crítica, como el norteamericano, producía con regularidad nuevos valores de la realización cinematográfica. Surgían los Donen, los Tashlin, los Antoni Mann, los Kubrick, los Nicholas Ray, mientras los encargados de escribir de cine en los Estados Unidos seguían hablando de "the great performances of José Ferrer". A los franceses, en cambio, no se les escapaba ni uno sólo de esos talentos y hasta inventaban uno que otro más. Pero el cine francés languidecía lamentablemente, hasta quedar reducido a Renoir, Bresson, Tati, Clair y..., bueno, Autant-Lara y Rene Clement. En los Estados Unidos, cine sin crítica. En Francia, crítica sin cine, ya que la mayoría de los directores mencionados acostumbraba a hacer sus films muy de cuando en cuando. Por otro lado, Marcel Carné, sin Jacques Prevert, se convertía, casi

casí, en un Duvivier cualquiera; el recientemente fallecido Jean Gremillon, todo sensibilidad e inteligencia, abandonaba el largo metraje; Delannoy, Verneuil y demás Cristian Jacques nos aburrían con su dichoso cine "de calidad"; Sacha Guitry estaba hecho un patriotero insostenible; a Louis Daquin no le dejaban hacer casi nada, porque no sólo en Hollywood los comunistas las han pasado negras; etc.

Por mucho que uno desconfiara de la lógica, todo eso tenía bastante de absurdo, y los *jóvenes terribles* de la crítica francesa decidieron que no se podía seguir así. Para demostrarlo, empezaron a hacer cine, y lo hicieron tan bien que hasta se pusieron de moda. Ahora, da la sensación de que en Francia cualquier menor de cuarenta años que sepa lo que es un *close-up*, contará con el apoyo de los productores si quiere hacer un largo metraje. Claro: han surgido y surgirán los farsantes y cuentistas que se aprovechan de tal estado de cosas. Eso es inevitable. Pero lo cierto es que ya tenemos en pie a un nuevo cine francés, pujante y capaz de indignar a "las buenas conciencias", como debe ser. Un cine que parece tener ya su *Acorazado Potemkin* con *Hiroshima, mi amor*. En el curso de varias semanas se han exhibido, una detrás de otra y en un mismo cine, dos muestras de ese cine que uno no se explica cómo ha tardado tanto en surgir. A esas dos películas voy a referirme.

HIROSHIMA, MI AMOR (*Hiroshima, mon amour*), película franco-japonesa de Alain Resnais. Argumento y diálogos: Marguerite Duras. Foto: Sacha Vierny y Takashashi Michio. Música: Giovanni Fusco y Georges Delerue. Montaje: Henri Colpi. Intérpretes: Emmanuelle Riva y Eiji Okada. Producida en 1958.

No tengo la menor intención de ser a toda costa original y repetiré aplicadamente lo que otros ya han dicho: *Hiroshima, mi amor* es un monólogo dicho por dos personas sobre el sufrimiento y el olvido. Esa es una definición exacta. La mecánica de la memoria humana es realmente curiosa. Ahuyentamos los recuerdos dolorosos, en un principio, por una suerte de gimnasia artificial. Estamos siempre al borde de esos recuerdos y cerramos los ojos ante ellos. Pero están ahí y lo sabemos bien. Un día algo puede obligarnos a abrir de nuevo los ojos y sentirnos poseídos, de nuevo, intensamente por el dolor que hemos tratado de olvidar. Sólo entonces comienza el verdadero olvido.

Todo eso cualquier psicoanalista lo explicaría mucho mejor. En decenas de películas americanas hemos visto a pacientes acostados en un diván que, de pronto, reviven sus dolorosos recuerdos de la infancia y, automáticamente, se liberan de ellos. Resnais no es un científico y, en ese orden, no ha descubierto nada nuevo.

Lo prodigioso de su film reside en el hecho de haber identificado el dolor individual con el colectivo. Hiroshima, una ciudad, sufre los dolores del olvido al igual que la muchacha francesa a la que dejaron sin cabellera por entenderse con un alemán. Los reparos de tipo político salen sobrando: tanto Hiroshima como la muchacha son, desde el punto de vista aliado, desde *nuestro* punto de vista, algo perteneciente al *enemigo*. Y, en realidad, no son sino víctimas que han pagado su inconsciencia con el más terrible castigo. Pero si existe una relación analógica clara entre Hiroshima y la protagonista del film, también la hay entre lo que han perdido una y otra: la Hiroshima destrozada, la que acude a nuestra mente cuando oí-

mos el nombre de la ciudad, y *mon amour*. Que ese amor haya sido por un soldado alemán poco importa. Es el amor, el primero y el absoluto, el mismo que quince años después habrá de sentir por el japonés. *Tu me tues, tu me fe du bien*, repetirá ella una y otra vez a su nuevo amante, y en esa frase puede decirse que está encerrado el sentido de la película.

De la interrelación dialéctica entre amor y dolor surgirá el verdadero olvido. Y ahí está el peligro que Resnais señala: *Habrà un nuevo Hiroshima*. Para no ser injustos, para comprender que ello no implica un pesimismo gratuito, debemos afirmar que si lo de Hiroshima no se repite jamás, será, gracias, precisamente, a que la humanidad adquirirá (y me permito el lujo de imaginar que ya la está adquiriendo) la lucidez de un Resnais. Porque Resnais está dando a los recuerdos dolorosos una segunda vida, una presencia material que destroza su propia condición de recuerdo y que, por lo tanto, se opone eficazmente al olvido. He aquí, pues, al cine empleado en su función más noble.

Y, a la vez, llegamos así al secreto de la forma cinematográfica de Resnais. Todo lo determina esa idea fundamental: la de dar una presencia al recuerdo. Está claro que la película descansa sobre una base anecdótica mínima, y, en realidad, podría decirse que, en su transcurso, no pasa nada, o casi nada. Pero las imágenes de Nevers, las de Hiroshima, las que retratan el amor de la francesa y el japonés adquieren una fijeza monstruosa, obsesionante, por su propia calidad de *recuerdos fotografiados*. ¿qué es el arte del cine, de una vez por todas? ¿Por qué hablamos de arte si la cámara cinematográfica se concreta a retratar escrupulosamente lo que le ponen delante? Es que esas imágenes fotografiadas *tal como son* pueden enriquecerse con la visión personal, dolorosa del realizador. Resnais lo demuestra: puede fotografiar al recuerdo. Gracias a ello no se concreta a darnos un documento de lo que le rodea, sino de lo que tiene *dentro*, atesorado en su cerebro y en su sensibilidad.

El propio Resnais lo ha dicho: él cree en el montaje, porque con el montaje se

puede pasar de una imagen a otra con la misma celeridad, el mismo ritmo con que trabaja nuestra mente. Dios me libre de afirmar que la concepción del cine de Resnais es la *única* válida; pero, sin duda, es una de las más armónicas y enjundiosas que se han enunciado.

El texto de Margaret Duras para *Hiroshima* ilustra bastante bien las ideas del realizador, pero no deja de ser algo reiterativo y confuso. En ciertos momentos, hace pensar, una vez más, en cuán estorbosos resultan en cine ciertos excesos literarios. Sobre todo, cuando la imagen encierra por sí sola tanta belleza, tanta poesía. Me resisto, ante su obra extraordinaria, a hacerle el más mínimo reproche a Resnais. La crítica por la crítica me resulta singularmente odiosa. Pero la verdad es que durante la última parte del film no pude sustraerme a la sensación de que se había incurrido en prolongamientos innecesarios. Pienso que ello se debe, sobre todo, al texto de Margaret Duras. Dicen que Resnais es tan modesto que se sintió incapaz de hacerle la menor objeción a su colaboradora. He aquí, pues, un curioso defecto: la modestia. Pero, ¿qué importa frente a tantas virtudes!

También se ha dicho ya que *Hiroshima, mi amor* es una película importantísima, que, sin duda, marcará una etapa en la historia del cine. No tengo de ello la menor duda. Emplear la palabra genio resulta demasiado peligroso, pero no me asombraré si algún día se llega a colocar el nombre de Resnais junto al de los genios indiscutibles que el cine ha tenido: Charlie Chaplin, Sergio Eisenstein. Aunque *Hiroshima* sea el primer largo metraje del realizador, sabemos, gracias a sus films cortos anteriores (*Van Gogh, Guernica, Noche y niebla*), que hay un *estilo Resnais* a la vez que una visión del mundo nueva y original. Rene Clair se quejaba con razón del reproche que suele hacerse a algunos cineastas de repetirse. Como si no fuera bastante difícil, a través de un arte como el cine, en el que intervienen tantas personas, afirmar una personalidad. Resnais, en efecto, se *repite* a conciencia. Su grito es siempre el mismo y muy bien podría ser el de toda la humanidad actual.

LOS CUATROCIENTOS GOLPES

(*Les quatre-cents coups*), película francesa de François Truffaut. Argumento: François Truffaut y Marcel Moussy. Foto: (Dalyscope): Henri Decae, Música: Jean Constantin. Intérpretes: Jean Pierre Leaud, Claire Maurier, Albert Remy, Patrick Auffay, Guy Decomble. Producida en 1959.

La película de Truffaut no es, como la de Resnais, una obra maestra. Pero... ¡qué gran película!

El joven realizador, con sus veinte años y pico, representa bastante bien el espíritu de los *Cahiers du Cinema* y, por ello, el de una crítica cinematográfica inteligente e inconforme. Lo que de buenas a primeras se advierte en *Los cuatrocientos golpes* es un rechazo de los procedimientos con los que el cine tradicional acostumbra a provocar la "emoción" del espectador. Procedimientos, incluso, que hemos aceptado como legítimos. Es decir: hasta ahora no se veía como algo digno de reproche el empleo, por ejemplo, de un acompañamiento musical que subraya claramente los momentos álgidos de la trama. Y es así cómo, por su empleo de la música, es posible comprender la con-



Hiroshima, mi amor.—“identifica el dolor individual con el colectivo”

cepción que Truffaut tiene del cine. La música de *Los cuatrocientos golpes* puede parecer, por sí sola, ligera, totalmente inadecuada al tema. Es una música que no viene a *auxiliar* al realizador. Por el contrario, al utilizarla, Truffaut se impone a sí mismo el rigor debido. Truffaut, como Resnais, como Chabrol, afirma, a través de su cine, la personalidad artística, creadora, del realizador. Una personalidad que, para afirmarse, debe rechazar, casi con estoicismo, todos los recursos artificiosos y "prestigiosos" del cine convencional.

Al hablar de *Los primos* algo parecido dije con respecto a Chabrol. No es por casualidad. Chabrol y Truffaut, redactores de los *Cahiers du Cinéma*, tienen muchas admiraciones e influencias comunes. Entre ellas, una me resulta muy significativa, la de Bresson, el realizador de *Un condenado a muerte se escapa*. Y hablar de Bresson es hablar de rigor. Pero si en Chabrol cabe advertir también las huellas de Hitchcock, en Truffaut son evidentes las de Jean Renoir.

Renoir, tan riguroso en el fondo como el que más, tiene, sin embargo, características opuestas a las de Bresson. Su cine da siempre una gran impresión de libertad y hasta podría decirse que de ligereza. Si el de Bresson es un rigor ascético, el de Renoir preside una concepción de la vida llena de sensualidad, de *joie de vivre* y de ironía. Por su parte, Truffaut ha tratado de darnos una imagen sin concesiones del mundo del niño. Lo ha logrado en la medida en que ha sido fiel a sus intenciones, sin dejarse llevar por lo pintoresco. Pero la influencia de Renoir ha sido, precisamente, la que le ha hecho dar algunos traspiés de no demasiada importancia, en verdad. Hay escenas, como la del maestro de cultura física abandonado por sus alumnos, o la del padrastro del protagonista apretando los senos de su esposa, muy sugerentes en sí mismas, pero que no corresponden exactamente al tono general del film. Cada una de esas escenas supone una tentación que Truffaut no ha podido rechazar. El mismo, al asistir a la reacción divertida del público ante esas bromas, quizá se haya arrepentido de ellas. Y puede ser que, por culpa de esas bromas, no podamos todavía referirnos al estilo de Truffaut con la misma seguridad con que nos referimos al de Chabrol y al de Resnais.

Pero lo que importa, por encima de todo, es que Truffaut ha conseguido darnos esa imagen del mundo de un niño a que me refería antes. Lo que no es poca cosa. Ya al hablar del film, en el artículo dedicado a la II Reseña de Festivales, decía cuánto tenía que ver en el acierto del realizador su propia experiencia infantil. *Los cuatrocientos golpes* es una película terrible porque *demuestra* que para los niños el mundo no es sino una inmensa prisión (y el *leitmotiv* de las rejas lo subraya en diversos pasajes de la cinta). Padres, maestros y policías parecen conjurarse para matar en el niño su instinto de libertad y sus más nobles y puro impulsos. Los niños se defienden como pueden, y no pueden mucho. Cuando el protagonista de *Los cuatrocientos golpes* llega al fin de su carrera hacia el mar, hacia una libertad ilusoria, la mirada desesperada, acusadora que *nos* dirige, es, a la vez, la mirada de un realizador que ha sabido corroborar sus doce años.

Gracias a ello, *Los cuatrocientos golpes* carece de esa solemnidad indecente e hipócrita con que los adultos suelen abor-



François Truffaut y el actor Guy Decimble

dar los problemas de la niñez. ¡Ya era tiempo! En vez de ser un discurso fastidioso, "que ningún padre debe dejar de oír", el film se concreta a denunciar la realidad, sin falsos embellecimientos. Si amamos a los niños, y hay que amarlos, debemos amarlos tal como muchas veces son: capaces de mentir, de robar, y de decirle a un cura con sorna: "¡adiós, señora!"

(Los genios de la exhibición han traducido literalmente el título francés del film. Así, el título en español no significa nada. En reciprocidad, no habrá que quejarse si algún film mexicano titulado "¡Qué rico vacilón!" se llama en París "Quelle riche hesitation"!)

NOTA FINAL

Para terminar no estará de más dar una lista casi completa de los realizadores a los que se suele incluir dentro de la llamada "nouvelle vague" del cine francés y de las películas de largo metraje que han realizado. No todo lo que reluce es oro, desde luego. A Robert Hossein, Roger Vadim y Marcel Camus, por ejemplo, ya los conocemos y por nada del mundo sería yo capaz de colocarlos en un mismo plano de calidad que a Resnais, Chabrol y Truffaut. Pero lo importante es que, buenos y malos, todos esos realizadores han surgido en un momento dado para dar fe de la capacidad de renovación del cine francés. Cualquier comparación con el cine mexicano resulta, naturalmente, de mal gusto y puede considerarse, a juicio de algunos curiosos especímenes, como "antipatriótica".

Alexandre Astruc: Les mauvaises rencontres (1955); Un vie (1958).

Bernard-Aubert: Patrouille de choc (1957); Les tripes au soleil (1959); Match contre la mort (1960).

Jacques Baratier: Goha (1958).

Michel Boisrond: Cette sacrée gamine (Dichosa muchacha †) (1955); C'est arrivé à Aden (Sucedió en Adén †) (1956); Lorsque l'enfant paraît (1956); Une parisienne † (1957).

Claude Bonnardot: Morangbong (1959).

Philippe de Broca: Les jeux de l'amour (1959).

Marcel Camus: Mort en fraude (1957); Orfeu Negro (Orfeo negro †) (1959).

(C) Claude Chabrol: Le beau Serge (1958); Les cousins (Los primos †) (1959); A double tour (A doble vuelta †) (1959).

(C) Jacques Doniol-Valcroze: L'eau à la bouche (1960).

Michel Drach: On n'enterre pas le dimanche (1959).

Georges Franju: La tête contre les murs (1958); Les yeux sans visage (1959).

(C) Jean-Luc Godard: A bout de souffle (1960).

Louis Grospierre: Le travail c'est la liberté (1960).

Marcel Hanoun: Une simple histoire (1959); Le septième jour (1960).

Robert Hossein: Les salauds vont en enfer (Los malvados van al infierno †) (1955); Pardonnez nos offenses (1956); Toi, le venin (Tú eres el veneno †) (1958).

Pierre Kast: Un amour de poche (1957); Le bel âge (1959).

Louis Malle: Le monde du silence — en colaboración con J. I. Cousteau — (El mundo del silencio †) (1956); Ascenseur pour l'échafaud (Ascensor al cadalso †) (1957); Les amants (Los amantes †) (1958).

Chris Marker: Lettre de Sibérie (1959).

Edouard Molinaro: Le dos au mur (Acorralado †) (1958).

Paul Pavlot: Panta Laskas (1960).

Daniel Pollet: La ligne de mire (1960).

Jean Rouch: Moi, un noir (1959).

François Reichenbach: L'Amérique vue pour un français (1960).

Alain Resnais: Hiroshima, mon amour (Hiroshima, mi amor †) (1959).

(C) Eric Rohmer: Le signe du lion (1960).

(C) Jacques Rivette: Paris nous appartient (1960).

(C) François Truffaut: Les quatre-cents coups (Los cuatrocientos golpes †) (1959).

Jean Valère: La sentence (1959).

Roger Vadim: Et Dieu crea la femme (Y Dios creó a la mujer †) (1956); Sait-on jamais (Sucedió en Venecia †) (1957); Les bijoutiers du clair de lune (Armas de mujer †) (1958); Les liaisons dangereuses (1959).

Agnes Vada: La pointe courte (1955).

† Exhibidas en México.

C Críticos de los *Cahiers du Cinéma*.