

EL CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

enterrados estaban— cuyo estilo pueda atraer a los beethovenianos. Pero para que éstos se vendan como se vendió Beethoven habrá que presentarlos como otros tantos genios injustamente preteridos. Los grandes maestros de nuestro tiempo no son muchos y los que aún viven no producen con la abundancia que conviene a editores y fabricantes de discos. Entonces se recurre a editar y grabar la música de infinidad de mediocridades que andan por el mundo y escriben cosas que suenan modernas. Pero como de lo que se trata es de venderla, hay que darle una publicidad que la presente como digna de codearse con la de los auténticos maestros contemporáneos. El resultado de todo ello es que el inocente aficionado no sabe a qué carta quedarse y cierra los ojos —por no decir los oídos— para recibir con estoica indiferencia todo lo que quiera dársele. Yo creo que, en el fondo, unas cosas le gustan y otras no —y es muy probable que tenga una sana, natural intuición de los valores auténticos—, pero no se atreve a rechazar lo que no le gusta, por temor a equivocarse o a contradecir sin autoridad lo que la propaganda más o menos disimulada afirma con todo dogmático.

Otra de las causas de la actual crisis en la estimativa del aficionado deriva de la música contemporánea misma, con la colaboración inconsciente, y por tanto disculpable, de los críticos, musicólogos y maestros de apreciación musical. La música de hoy habla un lenguaje tan absolutamente desligado del de la tradición clásica, que a los oídos del aficionado formado en esa tradición resulta casi ininteligible. Es lo mismo que sucede con la pintura abstracta. Cuando se estrenó "La Consagración de la Primavera", o el "Pierrot Lunaire", el ingenuo aficionado ajeno al progreso espiritual que hubo de hacer necesarias esas obras— pudo afirmar que aquello no era música, puesto que en nada se parecía a lo que hasta entonces se había venido considerando como tal. Análogamente, cuando se exhibieron las primeras pinturas cubistas de Picasso, Juan Gris y Braque pudo decir el público que aquello no era pintura, por las mismas razones que hacían no considerar como música "La Consagración" o el "Pierrot". Lo que en uno y otro caso daba fuerza al argumento del aficionado era que tanto esas obras musicales como aquellos cuadros pretendían ser expresivos o representativos como hasta entonces lo habían sido la música y la pintura, pero desligándose súbitamente de las convenciones tradicionales. Mas al revelarse que era posible y legítimo organizar los sonidos en sistemas que nada tenían que ver con el tonal y que, análogamente, los elementos plásticos que encontramos en la naturaleza podían barajarse en el cuadro según leyes exclusivamente pictóricas, se dio paso al dodecafonismo y al abstraccionismo, dos artes para cuya estimación no podría emplearse ninguno de los patrones usados hasta entonces. Y al aficionado no le quedó otra salida que darle la espalda a toda obra nacida en ese nuevo mundo o admitirlo todo como artículo de fe. Lo primero podría hacerle parecer poco inteligente, dado lo que empezaron a predicar los críticos y musicólogos más avanzados. Por eso optó generalmente por lo segundo, y de ahí proviene su actitud desconcertante de aprobación lo mismo para obras de un matemático rigor interno que para las escritas con el más arbitrario desorden.

LA CALLE (*La strada*) de Federico Fellini.

¿QUÉ DECIR sobre esta película que no se haya dicho ya en Europa y América en cientos de artículos?

La *strada* es desde luego una de las grandes, de las muy grandes películas de nuestro tiempo. Sobre una trama construida esencialmente en forma "vertical" (episodios que caen, que suceden, pero que no obedecen fundamentalmente a un hilo conductor horizontal, a un desarrollo immanente) Fellini ha imaginado —en el sentido más literal de *crear en imágenes*— uno de los pocos temas profundamente conmovedores que nos ha dado el cine en muchos años. Claro está que se apoya en un cierto recurso: la creación de un universo infra, extra y super humano en donde cada intención se encuentra multiplicada en forma geométrica por su propia capacidad de atravesar las capas más separadas y distantes de la realidad interior.

¡Pero qué universo es este! Dos seres extraordinarios (Gelsomina, el loco) y

otro (Zampano) bestialmente ordinario y situado en condiciones extraordinarias (la asombrosa motocicleta-casa, su relación con Gelsomina y el loco, etc.). El confrontamiento de los dos mundos trae consigo una larga, titubeante y oscura salvación. Gelsomina es también la gracia para Zampano.

Hay en la película escenas que cuentan entre las más extraordinarias que nos haya dado el cine. Y pienso sobre todo en la despedida del loco y Gelsomina a la puerta de una comisaría, en una atmósfera tan real como soñada, con toda la intemporalidad poética de un cuadro de Balthus. Y pienso en el llanto final de Zampano, llanto prehistórico que atraviesa las noches de todos los tiempos para emerger a una primera luz del hombre. Y pienso en Gelsomina dormida entre la nieve...

Y Gelsomina siempre. Desde el primer sorpresivo contracampo en la playa en donde esperábamos un suave y desesperado llanto y asistimos atónitos y maravillados a una sonrisa entreabierta bajo dos ojos de alegre y luminosa humedad.

Bajo la dirección de Fellini, Anthony Quinn y Richard Basehart se han transfigurado. Quinn consigue bajar a las más hondas capas de un mundo de lava y roca volcánica para esculpir con ellas un eterno Zampano. Basehart opone a la pesada sustancia otra eternidad: la eternidad de lo fugaz. Y deja flotando en el aire la pálida llama de su loco inolvidable, hecho de viento y agua, juglar de frutas y de joyas.

Giulietta Massina no se puede comentar. Su rostro es como el espejo de Alicia en el País de las Maravillas. En el se cruzan y atraviesan reflejo y transparencia, eco de este mundo y camino abierto al "otro", a los otros, a todos los mundos.

Suena en la historia del cine un tambor. Se oye una voz...

"E arrivato Fellini!... E arrivata Giulietta Massina!"

AUNQUE USTED NO LO CREA

Respecto a *La strada* la Dirección General de Cinematografía acaba de alcanzar lo inconcebible.



"E arrivato Fellini"



"Gelsomina es también la gracia para Zampano"

A esta película que obtuvo el Gran Premio de la Oficina Católica Internacional del Cine y que cuenta con la plena y absoluta recomendación del Vaticano para todo público nuestra ya mencionada Dirección General LE HA CENSURADO Y COR-TADO VARIAS ESCENAS.

Dejando a un lado la imperdonable mutilación de una obra maestra ¿querrá nuestra Dirección General señalar con esto que para ella el criterio moral de las máximas autoridades eclesiásticas no es de fiar?

EL QUINTETO DE LA MUERTE (*The lady killers*) de Alexander Mackendrick.

Esta película de la clásica tradición de comedias filmicas inglesas y realizada hace ya cuatro años nos vuelve a sumergir en un mundo que echábamos ya de menos: el mundo de Alec Guinness.

La historia es típica y deliciosa. Pero el mayor acierto, sin duda alguna, es la atmósfera y la caracterización de los personajes. Hay en todo ello una evidente influencia del caricaturista Chas Adams. La extraordinaria casita en perpetuo contraluz sobre un maravilloso fondo lejano de vías férreas y de trenes de carga, el rostro siniestro de un Alec Guinness con dientes postizos, los demás bandidos que cubren la gama inglesa del mundo de Adams (el asesino de camisa negra y corbata blanca, el "Teddy Boy" pasado de años, el monolítico hombre de fuerza y el espléndido mayor más que retirado) todo evoca el humor negro del gran dibujante del *New Yorker*.

En contrapunto a esto surgen otros elementos que —si bien pertenecen también a cierto mundo adamesco— se unen a las más increíbles tradiciones victorianas: la deliciosa, extraordinaria anciana, sus amigas, y el ambiente de la casa hecho a base de toques apenas subrayados y de perfecta delicadeza (los cuadros perpetuamente torcidos, el retrato del difundo marido, las flores artificiales, los muebles, el té, en fin todo).

Hasta aquí la perfección. Pero a través de ella Mackendrick ha narrado su historia con varios titubeos. Se nota la mano de un director sensible, inteligente y eficaz pero carente todavía —por aquel entonces— de la maestría que ha adquirido posteriormente. ¿Qué lejos estamos aún de la construcción y el ritmo de *La mentira maldita* (*Sweet smell of success*)! Frente a algunas secuencias (presentación de personajes, la repetición del quinteto de Haydn, el asalto). Mackendrick se desenvuelve bien, ayudado por una acción que disimula cierta insegura lentitud. Pero frente a otras secuencias esta misma inseguridad le hace incurrir en repeticiones, en balbuceos en que se echa de menos la *decisión*, la trayectoria de una secuencia hacia su desarrollo y desenlace. A partir del momento de la decisión del crimen, el sorteo y las dudas consiguientes hay un gran bache en la película. El titubeo se acentúa en la múltiple matanza final, salvada por el efecto sonoro y repetido de un cuerpo cayendo en un furgón (y aquí tenemos una clara distinción entre repetición voluntaria —al igual que en el quinteto— y repetición por falta de decisión) y por la magnífica puntilla asestada a Guinness por un indicador ferroviario. Pero la última secuencia rescata las dudas anteriores, y la liberación verdadera que nos proporciona un final *feliz* con un



Sucedio en Venecia — "casual y sofisticado"

toque ambiguo y delicioso de *inmoralidad* compensa todo lo no logrado.

SUCEDIO EN VENECIA (*Sait-on jamais*) de Roger Vadim.

Las dos películas de Vadim que hemos visto en México (*Y Dios creó a la mujer* y *Sucedio en Venecia*) dejan la siguiente impresión: he aquí a un joven director que a pesar de contar con argumentos anticuados, manidos y sencillamente infumables consigue hacer con ellos demostraciones palpables de cine bueno y moderno.

Lo paradójico de esta impresión es que los argumentos son también de Vadim...

Descartemos por ahora —como caso perdido— el Mr. Hyde de este realizador. Dejemos a un lado el absurdo y pésimo argumentista (no tan mal dialoguista) y vayamos al eficaz y agudo director.

Es indudable que Vadim sabe hacer cine. Sus encuadres, la manera de cortar sus escenas, su visible inquietud por imágenes nuevas o por maneras nuevas de filmar imágenes viejas, su tratamiento siempre heterodoxo de las secuencias (como si el desarrollo filmico estuviera desligado del temático), todo ello nos introduce a una visión, a un ritmo cinematográficos que nos abren nuevas perspectivas en el cine de hoy.

Hay en *Sucedio en Venecia* grandes escenas: la de las palomas en la plaza (con un admirable *top shot* desde el Campanile con voz en primer plano), el crimen, el encuentro de los protagonistas, las escenas en el bar, el entierro en góndola, etc. Pero lo fundamentalmente atractivo de la película reside en el *tono* general entre casual y sofisticado que Vadim imprime a todo su desarrollo. Es algo a veces analizable (especialmente en los encuadres) y a veces indefinible. Es un estilo peculiar y a la vez es cierta falta de estilo demasiado marcado. Es como algo muy elaborado que tenga el sello del acto gratuito y viceversa. Pero es algo nuevo, y algo muy refrescante dentro de un cine al que ya le conocemos no solo los ripios sino hasta la rima.

Lástima que todo esto se apoye siempre en argumentos tan malos y en actores tan pobres. Pero quizá sea este el mundo interno de Vadim y sea éste un director eternamente condenado a dar una forma

interesante y original a los contenidos menos interesantes y originales del mundo.

EL LAGO DE LOS CISNES

Un constante compromiso de enfoques opuestos se desarrolla a lo largo de la película. La intención evidente (subrayada por uno de los títulos finales que incluye a esta cinta en una serie de *documentales*) es la de presentar una noche en el Teatro Bolshoi, noche en que se representaba el *Lago de los Cisnes*. La cámara funge primordialmente como uno o varios espectadores llegando al teatro con cierta información previa, leyendo el programa (pues la secuencia inicial es en realidad un "programa filmado"), asistiendo a los actos del ballet en su tradicional escenario y con su tradicional decorado, saliendo al foyer en los entreactos y husmeando —apenas más que lo permitido— entre bambalinas y en un camerino.

Pero a esta intención evidente se mezclan constantemente enfoques que corresponderían a una interpretación netamente cinematográfica: acercamientos, montajes, contracampos desde atrás del escenario, etc. Sin embargo el compromiso entre las dos posturas (documento e interpretación) acaba por ser aceptado. Y con agrado. Puede ser que tratándose de un ballet tan convencional como este prefiramos un predominio de la representación también fundamentalmente convencional a una recreación que resultaría un tanto "inútil" y sin mayor interés.

Claro está que el "documento" tampoco es tal: nueve camarógrafos y el conjunto de luces necesarios para iluminar escenario y público para Agfacolor lo convierten en una superproducción en regla, que debe haber llevado varias semanas de filmación, dejando a un lado los problemas del *playback*. Pero el tono documental está logrado, y esto es lo que importa.

El color, como en la mayoría de las películas rusas, es muy desigual. A veces magnífico y otras tantas opacado por un velo azulado. Los encuadres mejoran en cuanto se van cerrando, buscando la intención, llegando incluso al *close-up*. Algunas escenas en contracampo son espléndidas y evocan irresistiblemente a Degas (a quien también recuerdan varias composiciones a base de primeros planos de público o palcos con el escenario al fondo y unos breves detalles de bailarinas alistándose para salir).

Hasta aquí el cine. Queda el otro elemento: el ballet. Aquí no queda nada que decir. No se puede pedir mayor perfección. Hay que verlo.

SUS DOS CARIÑOS (*Pal Joey*) de George Sidney.

Muy buena primera mitad en esta comedia musical —más comedia que musical— en donde excepcionalmente las canciones están a la vez en su sitio y bien justificadas. Al entrar el "conflicto amoroso" la película cae, pesada y largamente, hasta el final.

Sinatra, buen actor, recuerda a la vez paradójicamente que es buen cantante y orquesta la acción con soltura, apoyado por un excelente diálogo que resalta del de la mayoría de las películas norteamericanas por su regular atrevimiento *sexual* y su concepción netamente para *adultos*. A Rita Hayworth, que acepta honradamente cierta madurez, le bastan un par de intervenciones para barrer con una Kim Novak cuya belleza sólo se iguala en esta