

JULIAN MARIAS



VISTO Y no VISTO

GUADARRAMA

VISTO Y NO VISTO

I

COLECCION UNIVERSITARIA DE BOLSILLO

PUNTO OMEGA

111

JULIAN MARIAS

VISTO Y NO VISTO
CRONICAS DE CINE

I

1962 - 1964



EDICIONES GUADARRAMA
Lope de Rueda, 13
MADRID

**Portada de
MANUEL RUIZ ANGELES**

© Copyright by

**EDICIONES GUADARRAMA, S. A.
Madrid, 1970.**

Depósito legal: M. 23859-1970

Printed in Spain by

EOSGRAF, S. A. - Dolores, 9. - MADRID

Hace mucho tiempo escribi que los géneros literarios constituyen en cierto modo una antropología. No sería excesivo decir otro tanto del cine. Más aún, al analizar lo que el cine hace, he tenido siempre la impresión de que ese examen concreto de lo que se proyecta sobre la pantalla —y cuanto más concreto mejor— tiene una vertiente filosófica que no sería muy difícil desprender y mostrar. El cine constituye una exploración, con medios absolutamente nuevos y originales, de la vida humana, y una colección de películas, vistas en su adecuada perspectiva, nos daria lo que podría llamarse una «antropología cinematográfica», hecha de imágenes interpretadas, de imágenes directamente inteligibles.

«La ilusión» (16-V-64)

Crónicas publicadas en «Gaceta Ilustrada»
(Madrid-Barcelona).

CONTENIDO

Introducción	13
--------------------	----

1962

La juventud del cine	21
<i>Un gángster para un milagro</i>	
Buen cine impuro	25
<i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i>	
Las formas de la risa	28
<i>La bella americana</i>	
Una mujer llamada Greta Garbo	32
El experimento en el cine	36
<i>Cléo de 5 à 7</i>	
René Clair va a la aldea	40
<i>Todo el oro del mundo</i>	
El sentido épico de la vida cotidiana	44
Simenon en el cine	47
El comisario Maigret y Jean Gabin	51
La evocación de un siglo	55
<i>La vuelta al mundo en ochenta días</i>	
El tiempo en el cine	58
<i>Conspiración del silencio</i>	
La salvación de los tópicos	62
<i>Agárrame ese vampiro</i>	
Los inadaptados	66
<i>Vidas rebeldes</i>	
Las voces del cine	70
Tolerado para menores	74
Una tragedia en el Brasil	78
<i>El cumplidor de promesas</i>	
<i>West Side Story</i>	82

La complacencia en la limitación	86
<i>Kanal — Mi bella acusada</i>	
Otros mundos	90
<i>El mundo de Apú</i>	
Los límites del cine	94
<i>Lolita</i>	
Dos vacaciones	98
<i>Las vacaciones de M. Hulot — Un optimista de vacaciones</i>	
No basta con decirlo	102
El peso de la vida	106
<i>Bonjour, tristesse</i>	
Tres horas en la Edad Media	110
<i>El Cid</i>	
El maestro John Ford	114
<i>El hombre que mató a Liberty Valance</i>	
Algo tiene que pasar	118
Las pasiones del alma	112
<i>Panorama desde el puente</i>	
Reflexiones sobre el Cinerama	126
La busca de la verdad	130
<i>Vencedores o vencidos</i>	
El día más largo	134

1963

Un héroe arcaico	141
<i>Los valientes andan solos</i>	
El pasado del cine	145
<i>El maquinista de la General — El mundo cómico de Harold Lloyd</i>	
Niños en la pantalla	149
<i>Cuando el viento silba — La guerra de los botones</i>	
La visión desde dentro	153
<i>La gata negra — Mujeres frente al amor</i>	
La situación límite	156

<i>Espia por mandato — Suspense... hora cero</i>	
<i>Esplendor en la yerba</i>	160
<i>Perfección infiel</i>	164
<i>El año pasado en Marienbad</i>	
<i>Una película policiaca</i>	168
<i>Chantage contra una mujer</i>	
<i>Los niveles de Ingmar Bergman</i>	171
<i>Una lección de amor — Fresas salvajes</i>	
<i>La paradoja de la caricatura ligera</i>	175
<i>Ocho sentencias de muerte</i>	
<i>El sabor de la dolce vita</i>	179
<i>Oceanografía del tedio</i>	183
<i>El grito — La noche</i>	
<i>Una manera de realismo</i>	187
<i>Un abismo entre los dos</i>	
<i>La destreza no es suficiente</i>	191
<i>Dos semanas en otra ciudad — Vida privada — Zafarrancho en el Casino</i>	
<i>Negro y color</i>	194
<i>Teatro y cine</i>	198
<i>Dulce pájaro de juventud</i>	
<i>Un paso más</i>	202
<i>La conquista del Oeste</i>	
<i>La historia de Fedra</i>	206
<i>Fedra</i>	
<i>Cuatro estilos</i>	210
<i>Las cuatro verdades</i>	
<i>La imaginación</i>	214
<i>El proceso</i>	
<i>El uso de la sorpresa</i>	219
<i>Los hermanos Marx en el Oeste — El pretendiente</i>	
<i>El actor y su papel</i>	222
<i>El secreto del Oeste</i>	227
<i>Duelo en la alta sierra</i>	
<i>Inventiva italiana</i>	230
<i>Juicio universal</i>	

La recreación de un mito	235
<i>Pinocho</i>	
<i>Ninotchka</i>	239
El circo desde la alegría	243
<i>Jumbo</i>	
La vida elemental	246
<i>El asesino está en la guia — Benigno, hermano mío</i>	
Los riesgos del virtuosismo	250
<i>La delación</i>	
Agudeza y arte de ingenio	254
<i>El crimen se paga</i>	
El lado sombrío	257
<i>Escándalo en las aulas</i>	
Una exploración	261
<i>El montacargas</i>	
<i>Boccaccio '70</i>	264
El sueño de Hitchcock	268
<i>Los pájaros</i>	
Una película de la guerra fría	272
<i>Su Excelencia el Embajador</i>	
El amor en el cine	276
La pena y la gloria	281
<i>Alarma en California</i>	
<i>Divorcio a la italiana</i>	284
Un clásico	288
<i>La diligencia</i>	
El «nuevo» cine	291
Farsa y licencia de <i>Irma la Douce</i>	295
Las esfinges y sus misterios	299
<i>Fellini, 8 1/2</i>	
La recreación de los mitos	303
<i>Los Tarantos — Carmen Jones</i>	
<i>Días de vino y rosas</i>	307
Otra picaresca	311
El uso de la imaginación	315
<i>¡Qué bello es vivir!</i>	
Una muestra de valor	319

<i>Del rosa... al amarillo</i>	
La presencia y la figura	323
<i>Desayuno con diamantes</i>	
El fanatismo por dentro	328
<i>Nueve horas de terror</i>	
¿Cómo se recuerda el cine?	333
La mediocridad	337
Fábula del Bosque y la Guerra	341
<i>El río del búho</i>	
 1964	
«Un azul desteñido»	349
<i>El Gatopardo</i>	
La obra maestra y la obra modesta	353
La comedia cinematográfica	358
<i>El apartamento — Hotel Internacional.</i>	
<i>La Verbena de la Paloma</i>	
<i>¿Soy clásico o romántico?</i>	362
<i>La diligencia — Duelo al sol</i>	
<i>La historia de España</i>	366
<i>Otro Tennessee Williams</i>	371
<i>Reajuste matrimonial</i>	
<i>La diversión</i>	374
<i>La tentación vive arriba</i>	
<i>La adaptación narrativa</i>	378
<i>El último de la lista</i>	
<i>El verdugo</i>	382
<i>El instante</i>	386
<i>La escapada</i>	
<i>La venganza</i>	390
<i>Electra — Un balcón sobre el infierno</i>	
<i>La elección en amor</i>	394
<i>El noviazgo del padre de Eddie</i>	
<i>Un poema del Oeste</i>	398
<i>Raíces profundas</i>	
<i>Cleopatra</i>	402
<i>El ingenio</i>	406

<i>Ese desinteresado amor — Su pequeña aventura — Samantha — La pantera rosa</i>	
<i>La locura del mundo</i>	410
<i>El mundo está loco, loco, loco, loco</i>	
<i>El hombre y la gente</i>	414
<i>Amores con un extraño — Matar un rui- señor</i>	
<i>El temple</i>	418
<i>El premio — El tulipán negro</i>	
<i>El acierto de la adaptación</i>	422
<i>Charada</i>	
<i>La ilusión</i>	425
<i>Los domingos de Cibeles</i>	
<i>El silencio</i>	429
<i>Caso y personaje</i>	434
<i>El éxito</i>	
<i>Picardía inglesa</i>	438
<i>Tom Jones</i>	
<i>Un Buñuel francés</i>	441
<i>Diario de una doncella</i>	
<i>Napoleón</i>	445
<i>Maria Walewska — El Aguilucho</i>	
<i>El cine y las formas de vida nacionales ...</i>	449
<i>Alemania en el espejo</i>	454
<i>Las imágenes y la vida</i>	457
<i>Madre Juana de los Angeles</i>	
<i>Viena sin Danubio</i>	460
<i>El tercer hombre</i>	
<i>El detective en la pantalla</i>	464
<i>El tren de las 4,50</i>	
<i>Un retrato de España</i>	468
<i>Sinfonía española</i>	
<i>La gracia en la desgracia</i>	472
<i>Romeo, Julieta y las tinieblas</i>	
<i>Clasicismo creador</i>	476
<i>Solo ante el peligro</i>	
<i>Pensamiento concreto</i>	480

<i>La gran evasión</i>	
Los cauces del cine	484
<i>Cómo triunfar en amor</i>	
El reverso de Unamuno	487
<i>El eclipse</i>	
Una Internacional	492
Un error bien hecho	496
<i>Teléfono rojo</i>	
La realidad humana	499
<i>Ayer, hoy y mañana</i>	
<i>Viridiana</i>	504
El inspector Clouseau	507
<i>El nuevo caso del inspector Clouseau</i>	
El odio cansado	509
<i>Behold a Pale Horse</i>	
Ver y decir	513
<i>La visita del rencor</i>	
La gracia	517
<i>Ella y sus maridos — El estafador</i>	
El cine como encarnación	521
<i>Becket</i>	525
Delicias de la convención	529
<i>Los paraguas de Cherburgo</i>	
El equilibrio	533
<i>La noche de la iguana</i>	
Un nuevo Antonioni	536
<i>Desierto rojo</i>	
El esplendor	539
<i>My Fair Lady</i>	
La lengua y el temple de la vida	542
<i>My Fair Lady</i>	

INTRODUCCION

Si fuera posible medir lo que ven los hombres a lo largo de sus vidas, si se pudiera comparar lo que ven unos y otros —individuos, pueblos, épocas—, se advertiría hasta qué punto puede variar, incluso en sus contenidos más elementales, eso que se llama siempre con la misma expresión, la *vida humana*. Y si se hiciese un examen suficiente de las condiciones de nuestra época, se encontraría que dependen, en inveterosimil proporción, del cine.

No es sólo la dilatación del horizonte de los hombres del siglo XX, el hecho de que los habitantes de los lugares más aislados o remotos de la tierra tengan acceso visual y eficaz a la anchura del mundo. Durante milenarios, la inmensa mayoría de los hombres, casi su totalidad, han permanecido confinados a un espacio angosto, han visto sólo un mínimo repertorio de cosas, personas, imágenes. Sin hablar de lo antiguo o lo exótico, ¿cuántos son los hombres de nuestras aldeas que no habían visto más que las casas y campos de su pueblo, a lo sumo habían lanzado una ojeada a la capital de su provincia? Hoy, gracias a las pantallas de los cines, el mundo se refleja innumerables veces a sí mismo, se prodiga, se multiplica y hace comunicable. El cine ha sido el que de verdad ha liberado a los «siervos de la gleba».

Trozos y aspectos del mundo se van incorporando a ese otro irreal de las pantallas. Año tras año, el caudal de imágenes que el hombre se va labrando crece y se difunde, Nueva York se des-

liza por las retinas de los indios, de los lapones, de los hombres de los Andes, de los campesinos extremeños; los rascacielos se mezclan con los elefantes, con los rebaños de llamas, con el puente de Alcántara; París irradia por todo el mundo, visita al granjero de Nebraska, al limeño, al polinesio perdido en su isla de coral; el Sena mezcla sus aguas con las del Hudson, el Nilo, el Ganges, el Volga, y ya no se sabe cuáles son reales y cuáles simplemente soñadas; y todas inundan los ojos y la mente del hombre del desierto, que no ha visto más agua que la de un pozo; y las llanuras del Oeste americano dilatan el valle asturiano, oprimido entre montañas. Y los hombres públicos de nuestro tiempo son conocidos nuestros, de todos, y los reconocemos familiarmente, por sus rostros, sus gestos, sus andares, como si fueran nuestros vecinos, como si el Papa fuese nuestro párroco, Kennedy, De Gaulle o Churchill el alcalde de nuestro pueblo, y las grandes hermosuras del planeta, esa muchacha a quien siempre se mira en la plaza o al salir de misa.

Gracias al cine, los hombres van sabiendo lo que «hay» en el mundo, lo que se puede hacer, lo que se puede ser. Va siendo más difícil engañarlos, hacerlos creer que su limitación se confunda con la realidad, que las cosas son simplemente *así*. En muchos sentidos es el cine una potencia liberadora. Claro está que su mundo de imágenes está expuesto al espejismo; se puede creer que se puede estar en *todas* partes, que se pueden hacer *todas* esas cosas, que se puede ser *todas* esas formas de hombre y de mujer que se presentan ante los ojos. Pero lo decisivo es que, si no *todas*, se puede ser *alguna* que no se es, en principio al menos, *cualquiera*. Las demás pueden soñarse, y no es poco.

Cuando se llega a comprender esto, el cine, inquietador y acaso promotor de infelicidad —al menos, revelador, descubridor de ella—, empieza a convertirse en el gran consuelo que hace llevadera la gran pesadumbre inevitable, la limitación de la existencia.

Pero no es esto sólo; no es esto lo que yo quería señalar hoy. No el enriquecimiento del mundo hacia lo grande, lo distante, lo antiguo o lo utópico, sino hacia lo menudo, cercano, olvidado de puro sabido. El cine nos descubre también los rincones del mundo. Gracias a él nos fijamos en los detalles: cómo la lluvia resbala por el cristal de una ventana; cómo un viejo limpia los cristales de sus gafas; cómo una pared blanca reverbera casi musicalmente; cómo es, de noche, el peldaño de una escalera; el cine nos enseña de verdad qué es un automóvil, cómo se mueve desde dentro y desde fuera, cómo resbala en lo húmedo, cómo choca y se derrumba; lo que es la espera, lo que es la amenaza, lo que es la ilusión; las mil maneras como puede abrirse una puerta, las incontables significaciones de una silla, lo que pueden decir los faroles; lo que es una roca, la nieve, un hilo de agua, una mata, una vela en el mar; de cuántas maneras se puede encender un cigarrillo, o beber una copa, o sacar el dinero del bolsillo: un fajo de billetes o la última moneda.

Sobre todo, el cine hace salir de la abstracción en que el hombre culto había solido vivir. Presenta los esfuerzos concretos de la realidad humana. El amor deja de ser una palabra y se hace visible en ojos, gestos, voces, besos. El cansancio es la figura precisa del chiquillo que duerme en un quicio, la figura tendida en la cama, la manera real como se dejan caer los

brazos cuando los vence la fatiga o el desaliento. Hemos aprendido a ver a los hombres y a las mujeres en sus posturas reales, en sus gestos, vivos, no posando para un cuadro de historia o un retrato. Sabemos qué cosas tan distintas es comer, y sentarse, dar una bofetada, y clavar un puñal, y abrazar, y salir después de que le han dicho a uno que no. Conocemos todas las horas del día y de la noche. Hemos visto el cuerpo humano en el esplendor de su belleza y en su decrepitud, lo hemos seguido en todas sus posibilidades: escondiéndose de un perseguidor o de las balas, hincándose en la tierra o pegado a una pared; dilatándose de poder o de orgullo; dentro de un coche; bajo el agua; en una mina; fundido con un caballo al galope, o paralizado en un sillón de ruedas; haciendo esquí acuático, con la melena al viento, o con unos ojos ciegos y una mano tendida, a la puerta de una iglesia. Cuando hablamos de la pena de muerte no queremos decir un artículo de un código, cuatro líneas de prosa administrativa, sino la espalda de un hombre contra un paredón, unos electrodos que buscan la piel desnuda, una cuerda que ciñe un cuello que otras veces se irguió o fue acariciado o llevó perlas. La guerra ya no es retórica o noticia: es fango, insomnio, risa, alegría de una carta, euforia del rancho, una mano que nunca volverá, la explosión que se anuncia como la evidencia de lo irremediable.

Lo malo es que el cine, como es una «diversión», no se acaba de tomar en serio. Cuando se sale de ver una película, en lugar de pasar de la imaginación a la realidad, se suele transitar de lo concreto a lo abstracto. Si los hombres de nuestro tiempo recogieran de verdad lo

que aprenden en el cine, verian el futuro con mayor confianza. Lo que temo es que, después de recorrer los conmovedores, entrañables rincones del mundo, los olviden en la calle, para atender sólo a unas cuantas etiquetas.

1962

LA JUVENTUD DEL CINE

Nunca sabemos bien la edad de las cosas, quiero decir de aquello que no tiene una trayectoria biológica determinada como la planta, el animal y el hombre. Nos preguntamos a veces si la democracia está caduca o más bien en su infancia, si el cristianismo es muy antiguo o está sólo empezando, si el hombre mismo —la humanidad— es una realidad viejísima o si, con todos sus milenarios a cuestas, apenas comienza a existir. Me ha llevado a pensar una vez más en esto una película ligera, sin ninguna importancia, divertida, a ratos bufa, que acabo de ver: se llama *Un gángster para un milagro* (*Pocketful of Miracles*); la ha dirigido Frank Capra. Aparecen en ella actores jóvenes —Glenn Ford, Hope Lange— y otros ya viejos como el mismo Capra, Bette Davis y Thomas Mitchell. Y me pregunto: ¿es cine nuevo, es cine viejo? Y después: ¿hasta qué punto es ya viejo el cine?

Lo dijo Azorín hace muchos años: «El estilo no es nada. El estilo es escribir de tal modo que quien lea piense: *Esto no es nada*. Que piense: *Esto lo hago yo*. Y que, sin embargo, no pueda hacer eso tan sencillo —quien así lo crea—; y que eso que no es nada sea lo más difícil, lo más trabajoso, lo más complicado.» Esto es, probablemente, lo que pensarán los espectadores de esta película de Frank Capra: que no es nada. Los directores que la contemplen quizás digan también: «*Esto lo hago yo*.» Y yo sólo diría: «Amén.»

De cuando en cuando, el cine vuelve a sus vie-

jas costumbres; se puede pensar que es un agotamiento de intentos y experiencias que no dan ya más; pero podría ser que lo que a veces parece la madurez del cine no haya sido sino una crisis de adolescencia, una especie de «acné» que pasa y deja la piel *joven*, más parecida a la de la infancia que a la granujienta de esa fase transitoria. Cuando el cine, hace unos quince años, se llenó de «complejos» adquirió una terrible seriedad, renunció a divertir, se refugió en el actor «cualesquiera» que no produce placer a quien lo contempla, ¿no fue esto un momento pasajero de inseguridad, de insinceridad, de temor a sí mismo? Se refugió entonces en lo extracinematográfico: la técnica (que sólo es un instrumento, un recurso) o los «mensajes». Si no me engaño, desde hace unos pocos años el cine está recobrando la confianza en sí mismo, su capacidad de invención, su alegría, y esto se manifiesta muchas veces en su simplicidad.

Algunos directores han usado lo que llamo la «técnica del billar»: hacen secuencias como carambolas, y después de cada una se quedan parados, con el taco en la mano, recreándose en lo que han hecho. Y no, el cine no es eso, el cine es todo lo contrario: fluencia. Esta es la virtud capital de una película tan excelente — y tan esperanzadora — como *Plácido*, de Berlanga.

En algún sentido la película de Capra es lo contrario de la de Berlanga: las dos son la historia de dos empresas benéficas; en la española se trata de llevar a los pobres a comer a casas de familias acomodadas para que participen en la fiesta de Navidad y, de paso, ayudar a Plácido a pagar el plazo de su motocarro y evitar el protesto de una letra; en la americana, la finalidad es hacer de la vieja Annie Manzanas, borracha, desastrada y decrepita, una dama elegante y dig-

nísima, para que su hija, que llega a Nueva York desde Italia, con su prometido y un conde, padre de éste, encuentre a la madre adecuada y no se destruya su felicidad. Pero en seguida empiezan las diferencias: la «caridad» de *Plácido* es organizada por grupos de «bienpensantes», que obran por principios; la de la otra película es improvisada, a regañadientes, por un contrabandista de venial delincuencia, su novia, bailarina frívola, los compañeros de banda y una cohorte de mendigos, tullidos y bohemios. La primera es abstracta, por compromiso y sin amor; la segunda es archiconcreta, nace de compasión y simpatía —para decirlo en latín y en griego, que no es lo mismo—, en lucha con los impulsos egoistas, que no están escamoteados. La película de Berlanga está llena de humor negro —negro, pero humor, y hasta buen humor, nunca bilis—; la de Capra, de alegría, sentido de la farsa y un sentimentalismo que se burla constantemente de sí mismo, pero no de lo que lo motiva.

Esto me parece decisivo: la película de Capra —y esto sí que es un milagro, dado su tema— no es nunca cursi. La gracia, el humor, el espíritu de farsa y divertimiento la invaden por todas partes; queda, sin embargo, emoción, interés humano: lo justo para que interese, para que *tenga gracia*. Si el espectador se quedara indiferente a las angustias de la pobre Annie Manzanas y al destino de su hija, la diversión se evaporaría; pero cuando los ojos se empañan un poco, Capra guña uno y vuelve la risa.

Davy «el Dandy», es decir, Glenn Ford, tiene la superstición de que las manzanas que vende Annie por las calles de Nueva York le dan la suerte; no se atreve a acometer ninguna empresa sin haberle comprado —generosamente— una y

llevárla en la mano. La manzana, roja, brillante, está mitificada por el cine: es el símbolo jocundo y burlón de la fe, de la esperanza y a última hora también de la caridad, por buen nombre amor. La manzana es una concentración de ilusiones, morada de los duendes que en ella residen, según dice la vieja; la compra cotidiana de la fruta es un acto cordial: el afecto condescendiente del hombre, la gratitud ligeramente irónica, ligeramente conmovida, de la vieja ruina. Bette Davis, en esta película, es algo difícil de olvidar; en su decadencia, en su transformación, en el proceso entero que la lleva al final feliz por una cuerda floja que se va a romper a cada instante, no tiene más que aciertos. Habría que decir lo mismo, con poco menos energía, de todos los actores que aparecen en la pantalla; y éste es uno de los secretos de esa compleja forma de arte que se llama el cine.

El final de la película es sorprendente y parecerá seguramente inverosímil. Creo que no lo es tanto. Tiene, desde luego, «verosimilitud poética», y ello basta. Tiene, además, «verosimilitud americana», lo que no debe olvidarse. Al espectador que lo dude le puede ayudar recordar que hace siete u ocho años una compañía americana hizo un concurso; los premiados recibían el cumplimiento de un deseo que hubieran tenido toda su vida y no hubieran podido realizar. Los deseos eran muy varios: conducir una vagoneta del ferrocarril, hacer un viaje en avión con un tío muy viejo... El que más me interesó, el que me pareció más revelador, fue el de un conductor de autobús de Nueva York: invitar al restaurant y luego al teatro a sus pasajeros. Y así lo hizo aquel hombre, que se había pasado treinta años por las avenidas, entre los rascacielos, deseando

ir a cenar y a ver un espectáculo con las personas a las que, por oficio, transportaba.

(26-V-62)

BUEN CINE IMPURO

El otro día, después de darle muchas vueltas, tomé una decisión: ir a ver *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*). Hace años escribí sobre el modo habitual de ir al cine —coger el periódico, buscar la cartelera, elegir en ella una película entre las que en aquel momento se ofrecen en la ciudad, es decir, aquellas que en principio gustan a muchos millares de personas—, y también sobre los motivos que suelen intervenir en esa elección. Había no pocas razones en contra de esta mía; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* proceden de la famosa novela del siempre fácil y un tanto efectista Blasco Ibáñez, y las películas derivadas de novelas o de obras dramáticas son muy expuestas —como en general toda obra artística traspuesta de un género a otro—; en segundo lugar, se trata de un *remake*, una nueva versión de la que hace muchos años, en tiempo del cine mudo, hizo Rodolfo Valentino, y que no conocía; por último, las referencias —de críticos y de algunos espectadores entendidos o exigentes— no eran favorables. Pero había algunos otros elementos que militaban a favor de ella: el nombre de su director, Vincente Minnelli; los de algunos actores que siempre prometen algún placer: Charles Boyer, Lee J. Cobb, Glenn Ford, y la tentación de ver a una actriz para mi nueva, Ingrid Thulin. Al final, me revestí de inocencia y, sin grandes esperanzas, me senté en la

butaca y abrí los ojos. (En los oídos no pensé siquiera: están siempre abiertos y «se dan por supuestos»; pero pronto me hizo reparar en ellos el doblaje, tan insuficiente, tan falto de naturalidad, que se convierte en un estorbo y obliga a atender no a lo que se dice, sino a que se está oyendo.)

La novela de Vicente Blasco Ibáñez —y la vieja película— se refieren, como es sabido, a la Primera Guerra Mundial; Vincente Minnelli ha trasladado la acción a la Segunda, con el fin de acercarla a nuestra sensibilidad y, lo que es más, al repertorio de las cosas «consabidas» por el público de hoy. Sin embargo, lo primero que salta a la vista es que se trata de un tema «histórico»; es decir, que la Segunda Guerra Mundial pertenece al pasado; para el espectador español lo sorprendente es que, a pesar de haber empezado después de que había terminado la guerra civil española, resulta más «antigua» que ésta, está ya más lejos; lo cual depende, claro está, de la manera cómo una y otra se han tratado y han cicatrizado. El hecho es que, a pesar de la «guerra fría», nuevos tejidos jóvenes han crecido sobre las carnes laceradas, atormentadas de Europa. Y cuando en algún momento aparecen fragmentos de noticiario en que Hitler aúlla ante sus masas dementes, cuesta trabajo recordar que eso fue verdad, que hace poco fuimos testigos de ello y que se nos dijo que eso era nuestra esperanza.

Pero yo iba a hablar de cine y estoy hablando de historia o de locura; en vez de ocuparme de irreales imágenes, estoy pensando en cosas demasiado reales, demasiado humanas. Esto quiere decir que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* no es «auténtico» cine, sino, resueltamente, cine impuro. Si se busca invención, irrealidad, magia

—y el cine tiene que ser todo eso—, la decepción es inevitable.

Pero Vincente Minnelli es hombre de mucho saber cinematográfico; lo vemos liberarse de las trabas que lo cercan, conforme avanza la película. La primera parte, todavía en la Argentina, es «vieja»: todavía no ha despegado de la novela o de la película primitiva; a pesar de las alusiones nominales, nos introduce a la Primera Guerra Mundial; pero luego no, se va acercando a nuestro tiempo, se va llenando de otro contenido, va narrando con destreza y elegancia el drama escasamente original, tópico a veces, de guerra, amor, moral y muerte.

Y aquí veo el interés cinematográfico de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*: el cine como narración. El cine «puro» puede ser admirable; pero el cine tiene que ser en su mayor parte «impuro»; el cine no es sólo ni primariamente «arte»; es también —y sobre todo— espectáculo, diversión, transmigración a mundos ficticios, suspensión de la gravedad o del tedio de la propia vida, incluso estupefaciente o droga. Para esto hay que dar al espectador una fuerte dosis de realidad humana, que no excluya siquiera la trivialidad, porque la vida humana es esencialmente trivial, aunque no sea eso sólo. Las tres cuartas partes del cine —por lo menos— tienen que estar llenas de tales impurezas; pero esto no quiere decir vulgaridad, tosquedad, torpeza, chabacanería. Blasco Ibáñez, novelista de grano grueso, de escasos primores, era un excelente narrador; Vincente Minnelli ha compuesto, siguiendo su inspiración distante, una narración en imágenes que, manejando materiales de calidad sólo mediana, consigue admirables efectos.

No es para las minorías, ni siquiera para esa «inmensa minoría» de que hablaba Juan Ramón

Jiménez y que habría que explicar. Es para las mayorías, que a mí personalmente me interesan mucho; no todo es para ellas, y no basta con decir que lo es para que así suceda, no basta con hacerlas destinatarias de mensajes que nunca reciben. Algunos suponen que «mayoritario» quiere decir de calidad inferior; no lo creo así; lo mayoritario puede ser de excelente *calidad*; pero tiene que ser de una determinada *cualidad*. Urge ocuparse de que las formas mayoritarias —de todo: desde la política hasta el arte, la literatura y la religión— sean formas y tengan dignidad, valor, eficacia, belleza.

De todo esto se encuentra en suficiente dosis en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*; sin exagerar, ciertamente; pero tantas veces se prometen maravillas y no hay mucho más. La presentación de París —y al final, de la campiña francesa— es espléndida. Este tema de la presentación cinematográfica de las ciudades me atrae siempre y un día hablaré de él despacio. ¿Recordáis la Viena de *El tercer hombre*? Pero aquello era la recreación mágica, misteriosa, de una ciudad que era ella misma intriga y personaje a un tiempo; no puede pedirse esto a *Los cuatro jinetes*: aquí París es sólo escenario, pero lo es de la manera justa, intensa y bella que su drama pedia.

No se equivoca la gente esta vez al ir adonde la llevan estos dos Vicentes.

(2-VI-62)

LAS FORMAS DE LA RISA

Cuando se ve una película cómica y se ríe uno mucho, una vez que se han encendido las luces de la sala y se busca la salida, si el espectador

es un poco meditabundo se le ocurren unas cuantas preguntas: ¿De qué se ha reido? ¿Cómo se ha reido? ¿Dónde estaba el regocijo: en la pantalla, en la sala, o acaso en la misteriosa —y nada clara— comunicación entre las dos?

Me he reido considerablemente durante la proyección de una película francesa en que Robert Dhéry hace de Juan Palomo: es el director, coautor del guión, protagonista. Se titula *La belle américaine*; en España, donde tantos títulos se cambian —a veces por necesidad, algunas por conveniencia, en ocasiones incomprendiblemente, por el dudoso placer de sustituir un título bello o ingenioso por otro estúpido o quizás absurdo—, esta vez se ha traducido literalmente *La bella americana*, lo cual no tiene sentido, ya que se trata de un coche —femenino en francés, *voiture*, pero nunca en español—. El cine cómico es de los más gloriosos; fue el primero en el tiempo, y sus eclipses —por fortuna escasos— han sólidamente coincidido con momentos de crisis general del cine. Los procedimientos cambian; el «temple», más aún. A veces se funda en *actores cómicos* —rara vez, y es lástima, en actrices cómicas: desde hace treinta años, después de Judy Canova, quizás sólo Judy Holliday y ahora otra que es mucho más que eso, pero también eso: Shirley MacLaine—; con frecuencia la comicidad fluye de la pantalla sin que haya una «especialización» de los actores. La película más cómica que recuerdo, *Bringing up Baby* —en español *La fiebre de mi niña*—, era de Cary Grant, actor de comedia, pero no «cómico», y nada menos que Katharine Hepburn.

La belle américaine es un conjunto de observaciones agudas, de tipos divertidos, de sabrosas burlas, de escenas en que la misma cámara «la goza». Tiene muchos momentos de buen cine

cómico antiguo, con técnica actual, análogamente a lo que hizo Tati en una película ya algo antigua y no muy conocida, pero quizás más «pura» que las posteriores, y en algún sentido superior: *Jour de fête*. Al terminar, sin embargo, el espectador echa de menos algo: se ha divertido más con cada escena que con la película, y le falta algún placer que correspondiese a ésta como tal. Le falta... ¿cómo diría yo?, una cierta dosis de alegría con la cual contaba para llevársela a casa, y que se le da cambiada en la calderilla de tantas divertidas escenas dispersas. ¿Por qué?

Es demasiado fácil contar *esta película* —o, si se prefiere, no puede contarse—. Un matrimonio muy modesto, de un barrio popular de París, compra por quinientos francos nuevos, es decir, por nada, un espléndido y lujoso coche americano que se anunciaba en el periódico. El espectacular vehículo, tan fuera de su condición —él es un obrero especializado— y vecindad, atrae sobre la pareja y sus amigos del barrio innumerables peripecias, calamitosas o favorables. Esto es todo. El tema es el coche, como sucedía en una reciente película de Debbie Reynolds y Glenn Ford, *It Started With a Kiss* (*Empezó con un beso*). Pero esto quiere decir que todo es demasiado *accidental*, que el vehículo de tantas escenas cómicas es puramente exterior, sólo tangente a las vidas de sus personajes. Por eso cada escena queda aislada de las demás, sin más conexión que su causa ocasional: el coche. Y éste no está «mitificado», no llega a convertirse en símbolo de una manera de ser, de una pretensión, de una ilusión. Se lo puede tomar o dejar, sus inconvenientes han estado demasiado presentes desde el primer momento, no existe siquiera una situación en que

los personajes —y el espectador— se vean «envueltos» en ello, inexorablemente implicados en la aventura. Recuérdese, para no salir del cine francés y del tema de los automóviles, *A pie, a caballo y en coche*, de Noël Noël, donde el vehículo se entrelazaba profundamente con la vida de la familia, y al irrumpir en ella la «descubría» y analizaba ante los ojos del espectador. En eso residía su comicidad, que no era «pura» comicidad, como nunca lo es la auténtica: ejemplo máximo, *Charlot*.

Insisto en esto porque, a mi juicio, toda la importancia que se dé a la risa es poca. Cuando no se rie, «algo está podrido en Dinamarca». La risa es un elemento capital de purificación, de estímulo, de invención, de crítica. Circula por el mundo una interpretación negativa de la risa: reírse es reírse *de* alguien o de algo (entendiéndose: *contra*); hay que agregar: desde fuera. Pero hay otras interpretaciones más hondas y verdaderas: reírse es reírse *con* alguien; y cuando uno se rie de alguien o algo, es «entrando en el juego», sintiéndose implicado, sin perder de vista que también se está riendo uno de si mismo, porque todo lo que al hombre le pasa de alguna manera nos pertenece. El espectador tiene que transmigrar a la pantalla, absorbido por ella, y al reírse se le van cayendo costras, lugares comunes, limitaciones, ridiculeces, debilidades, malas pasiones, tonterías; y el movimiento de la carcajada es una gimnasia del alma que desentumece sus inmateriales músculos y la deja más ágil, elástica y alerta. Esa es la dosis de alegría que debemos llevarnos a casa, derramar sobre nuestros próximos, comunicar a nuestro mundo. Cuando se dice que «la risa es contagiosa», por debajo de un hecho psicológico conocido y trivial se apunta a algo

más profundo: la risa es comunitaria, compartida, desbordante, efusiva. Es uno de los más eficaces arquitectos de la morada común de los hombres, labradora de la convivencia, una potencia federal que funda jocundas alianzas.

Cuando un buen viento cómico sopla de la pantalla sobre la sala, cuando ésta devuelve al lienzo sus efluvios, es decir, cuando el espectador se asocia en la respuesta, algo nuevo está pasando, algo nace que antes no había, que se añade a las dos realidades que existían antes de comenzar la proyección: la película, sus presuntos espectadores. Y cuando esto se traslada repetidas veces al escenario de una sociedad entera, puede acontecer la transformación maravillosa: que un público se convierta en un pueblo.

(9-VI-62)

UNA MUJER LLAMADA GRETA GARBO

La primera vez que vi a Greta Garbo fue, si no recuerdo mal, en una película titulada *Susan Lennox*. Fue hace unos treinta años; no hacia mucho que había salido yo de la niñez; no me acuerdo de lo que sucedía en la película; pienso que era mala, y casi era una ventaja, porque no nos distraía de lo que allí realmente importaba: ver a Greta. Desde entonces, cuántas veces su rostro en la pantalla, hasta que un día dejamos de verlo. Hace siete años estaba yo en Los Angeles; en un cine distante de mi casa —quizá como Alcalá de Henares de la Puerta del Sol— proyectaban *Camille*, es decir, *Margarita Gautier*, o sea *La Dama de las Camelias*. Un viejo amigo y yo preparamos la expedición y acudimos a la cita. Hace un par de años, esta vez

en Nueva York, paseé por Central Park un sábado, con una joven amiga americana, con la esperanza de ver a Greta Garbo en persona, que aquel dia no apareció. Y ha venido ahora, vestida otra vez de Margarita Gautier, a las pantallas de Madrid. Sin voz, ciertamente, con una ajena, prestada para el doblaje, sólo su imagen; pero no es poca cosa.

Una vez más me ha parecido evidente que en el cine nunca ha habido nada comparable. «La única» fue el tópico —verdadero— de sus años de actividad. Pero los tópicos deben meditarse, repensarse. ¿Por qué es «la única»? ¿En qué consiste esa unicidad? ¿Es que ha sido la mejor actriz, o el mejor actor sin más restricciones? Es posible, pero no me interesa; nunca he sentido afición a los escalafones. Por lo demás, ha habido en el cine —y sigue habiendo— actores y actrices extraordinarios, tan buenos, que son insustituibles, irrenunciables, y en ese sentido, *únicos*. No quiero ahora nombrar a ninguno, porque tendría que justificarlo y eso me llevaría lejos.

Greta Garbo es un caso de genialidad. Sí, sin duda, pero quisiera explicarme. La palabra «genialidad», cuando la uso, no es equivalente de un elogio, menos aún de una hipérbole. Quiere decir algo muy preciso: la capacidad de enriquecer la realidad, de aumentarla con una parcela nueva o con un aspecto desconocido; el genio es el que nos da algo que antes no teníamos, con lo cual tenemos desde entonces que contar. Greta Garbo —se piensa— es una actriz genial.

Pero no, no es eso. No digo que no sea cierto, pero no es eso lo que quiero decir. Un actor genial es, por ejemplo, Charlie Chaplin, que nos ha dado una nueva manera de serlo, nos ha hecho donación de un nuevo sentido de esa palabra —«actor»— usada desde hace tantos siglos.

La genialidad de Greta Garbo es muy distinta: es *una mujer genial*. No afecta a lo que «hace» —películas, representación de papeles dramáticos—, sino a lo que «es». No es la suya una genialidad profesional, sino *personal*. Por esto nos da casi lo mismo cómo sea la película, qué pase en ella, qué actores la acompañen. Si la viéramos durante un par de horas ajetrearse en los menesteres de la casa, vagar por las calles de una ciudad, esperar en una estación, nos produciría el mismo placer. La genialidad de Greta Garbo es una *genialidad de ser*, y lo que es, por supuesto, es una mujer. Es, pues, una forma genial de feminidad.

Esto es más grave de lo que parece. Estamos acostumbrados a entender que un «genio» lo es por alguna destreza o ejercicio: un pintor genial, un escritor genial, un pensador genial, un político genial; es decir, hombres que pintan, escriben, piensan o gobiernan genialmente. Pero todo esto es relativamente adjetivo y secundario. ¿Y los hombres que *son* genialmente? Es decir, que son «hombres», «personas» —varones o mujeres— de una manera genial. Un fondo de «utilitarismo» radical nos ha llevado a olvidar lo que más importa, a hacer recaer nuestra estimación, nuestra admiración, sobre aspectos derivados, todo lo ilustres que se quiera, de la *realidad humana*, desentendiéndonos de ésta misma.

¿Será entonces accidental y sin importancia que Greta Garbo sea una actriz? En modo alguno, porque su condición de tal permite algo esencial y decisivo: la *genialidad manifiesta*. Greta Garbo, mujer genial, gracias a ser tan gran actriz *lo es* para nosotros, *nos es* genial, nos hace visible —a todos los millones de espectadores— esa condición que las demás mujeres, aunque la posean, sólo pueden revelar y hacer

patente en la intimidad del trato, a algunos pocos individuos. No es sólo, claro está, que aparezca en la pantalla, es que su cualidad de actriz significa la capacidad de *expresar su genialidad*, de «interpretarla», y así hacerla comunicable. Decía Platón que la belleza es patente y manifiesta como no lo son otras realidades —la inteligencia o la bondad, por ejemplo—. Y ésta es la función que tiene la belleza de Greta Garbo, sobre la que tanto se ha discutido. Desde el principio me pareció muy alta, aunque no consistente en elementos puramente físicos y, por tanto, no «constante», no «permanente»; la palabra que se me ocurrió cada vez que la veía, y que ahora me ha vuelto al pensamiento, es *transfiguración*. Y eso es siempre la belleza de la mujer *como tal*: la mujer se transfigura cada vez que su feminidad se pone de manifiesto, y empieza maravillosamente a irradiar. Esto es íntegramente Greta Garbo.

Lo cual muestra —y vale la pena retenerlo— que lo decisivo es el rostro. Greta es un rostro —persona— en que transparece y se manifiesta quién es, su vida entera, las vidas de los personajes que *encarna*, aquellos a quienes presta su carne animada para que sean y se hagan visibles ante nosotros. Estamos en una época en que el cuerpo —no todo él, sino del cuello para abajo— ha ocupado el primer plano; tiene evidente interés, y es bueno que no se olvide; pero es urgente restablecer la jerarquía justa y no olvidar que el cuerpo es siempre *de alguien*, y ese alguien es, en cuanto lo conocemos, el rostro que expresa su sentido. «La cara —se suele decir— es el espejo del alma.» Yo creo que la cara es *el alma visible*, el alma manifiesta. Gracias a ese rostro que acaba de asomarse de nuevo a nuestras pantallas, a son-

reir, a dudar, a mirar con incredulidad, a desesperar, a amar, a ensimismarse, a morir, podemos asistir, con pretexto de Margarita Gautier, a la vida de esa mujer llamada Greta Garbo.

(16-VI-62)

EL EXPERIMENTO EN EL CINE

Entre las películas francesas que acaban de ofrecerse al público de Madrid, una de ellas, *Cléo de 5 à 7*, dirigida por Agnès Varda, tenía un interés particular: sin dejar de ser una película, era un experimento. Y me ha hecho pensar en la función que éste tiene que desempeñar en el cine.

Toda actividad humana avanza únicamente mediante ensayos, experimentos, y esto quiere decir frecuentes errores. (Una de las razones de la escasa vitalidad de la teología en los últimos siglos es la mínima aceptación que en ella ha encontrado la posibilidad del error, del tanteo, de la rectificación; en suma, las condiciones de toda investigación, cualquiera que sea su tema.) El cine ha encontrado desde muy pronto un obstáculo enorme al experimento: su carácter comercial. El costo de producción de una película es muy grande; si ha de tener algunas condiciones de las que se puede prescindir, pero que son deseables, enorme. Por otra parte, el destino normal de una película es ser espectáculo para mayorías, y en esa medida, «rentable». Hay ciertas normas que aseguran —o hacen probable, al menos— el éxito comercial del cine, y éste tiende a ajustarse a ellas. Hasta aquí, todo parece justificado. Pero hay el otro lado de la cuestión: la necesidad de innovar, de ensayar,

de hacer incursiones en lo desconocido, de intentar técnicas nuevas, perspectivas desconocidas, «distancias» a los temas que sean infrecuentes y revelen nuevos aspectos de ellos. Si esto no se hace con suficiente vigor, el cine languidece, se amanera, pierde capacidad de invención y, a la larga, se hace económicamente menos próspero.

Una de las salidas de esta dificultad es lo que se llama el «cortometraje», el *film breve*, de menos costo, que se apoya en otros mayores y puede permitirse muchas licencias. Pero la experimentación en este tipo de películas no es suficiente, porque no permite experimentar en la estructura y el equilibrio de la gran película. En ésta, todos los innovadores se quejan de la servidumbre comercial, de la dificultad de dejar libre la imaginación y la inventiva. Yo no estoy seguro de que esa «servidumbre» sea sólo un obstáculo. Es también algo positivo. Si se compara el cine con otras artes, habría que aproxiarlo a la arquitectura, en el sentido de que ambos son «responsables». La pintura, la escultura, la música, la poesía, tienen un alto coeficiente de irresponsabilidad: el pintor toma sus pinceles, su paleta y un lienzo, y pinta *lo que quiere*; otro tanto hacen el poeta o el compositor con un papel y una pluma, o el escultor con un poco de arcilla. No pasa nada. El arquitecto no puede obrar así; necesita mucho dinero, un solar extenso, centenares de obreros que se afanan en realizar sus ideas; y, por si fuera poco, su creación queda ahí, en la ciudad, a los ojos de todos, obligando a los demás, quieran o no, a verla y «usarla». La arquitectura envuelve a muchos en el proceso, compromete una gran porción de realidad —piedra, ladrillo, cristal, acero, cemento, dinero—. Por eso el capricho,

que en otras artes nos divierte, en arquitectura nos irrita.

La responsabilidad del cine en sus formas mayores, en cuanto arte colectivo y para mayorías, elimina de él el capricho. Hay que evitar que con ello se elimine también la agilidad, la fantasía, la audacia, la experimentación. Este es el problema, y sería ilusorio suponer que es fácil.

A veces se hacen películas que son una pura experimentación; así, por ejemplo, una que hace pocos meses nos ofreció privadamente Edgar Morin, uno de sus autores, y que había obtenido un premio importante en Cannes. El espectador, si es curioso, la encuentra interesante, pero si es sincero, reconoce que no se trata de una buena película, que al público no le gustará, y que el público tendrá razón. En otras ocasiones las películas se presentan con pretensiones de «normalidad» y a la vez de excelencia; pero ocurre que sus valores son experimentales, y que en cuanto películas, es decir, en su totalidad cinematográfica, no están logradas; un ejemplo podría ser *L'avventura*, de Antonioni. Pero hay otras posibilidades. Hay películas en que las innovaciones experimentales no están «exhibidas», sino más bien presentadas en sordina, sin insistencia, de suerte que no se le pasen al buen observador, pero sin narcisismo. Pienso, por ejemplo, en *Twelve Angry Men* (que se proyectó aquí con el absurdo título *Doce hombres sin piedad*, en vez de «exasperados» o «irritados»); o en la admirable película rusa *La balada del soldado*, que he visto en Norteamérica; o en *Never on Sunday*, de Jules Dassin, donde se «experimenta» maravillosamente con tantas cosas y, sobre todo, con Melina Mercouri.

Esto es lo que se hace —con un punto más

de insistencia en el experimento de lo que sería aconsejable—en *Cleo de 5 a 7*. La cámara, minuciosa, prolífica, nos va mostrando, al hilo de una trama levisima, con una sospecha que tiene en vilo al espectador, pero que en algún modo defrauda al final, las idas y venidas de una muchacha sobre la que se cierne una vaga amenaza. Sus gestos, su medio humano —demasiado poco interesante—, las calles de París, un café —extraordinario—, un recorrido en autobús inolvidable; todo va apareciendo en la pantalla, con escorzos desusados, con una frescura que el ojo agradece, con el dramatismo que tiene siempre la realidad proyectada, sobre todo, proyectada con imaginación. Y, al final, el parque, el encuentro con el soldado del ejército de Argelia, el alumbramiento mutuo de las dos personalidades y su relación sólo iniciada, como la yema de un árbol. Todo ello da dos horas de cine excelente, de exploración, de ensayo refrescante.

No vendría mal, ciertamente, una consistencia dramática mayor; no estorbaría que *Cleo* tuviera lo que el público echará de menos; que lo tuviera, no en vez de lo que tiene, sino *además*. Porque la manera más adecuada de experimentar en el cine es hacer los experimentos *dentro* de la película, sin que ella sea un experimento. Como el arquitecto experimenta en los más sólidos, bellos y habitables edificios, sin hacer «edificios experimentales». Y esto es, por lo demás, lo que hace una gran porción del buen cine actual, aunque los pedantes no se enteren, porque el director tiene el buen gusto, o la elegancia, o la ironía de no ahuecar la voz o hacer sonar una campanilla cada vez que hace un experimento, cada vez que pasa algo nuevo en la pantalla.

RENE CLAIR VA A LA ALDEA

Hay nombres que son siempre promesas. Cuando suenan, nuestro espíritu cambia de postura y se dispone a esperar. A esperar ¿qué? Depende. Tal vez algo nuevo; acaso, por el contrario, algo «consabido», pero deleitoso; en ocasiones, una rara combinación de ambas cosas. Este es el caso de René Clair.

En Europa, en Hollywood, otra vez en Europa, René Clair nos ha ido dando nuevas imágenes de sí mismo; cada etapa, incluso cada película, ha sido siempre una innovación; pero al mismo tiempo una muestra de un estilo inconfundible, una parcela de esa realidad multiforme y compleja, pero unitaria, que es lo que entendemos cuando oímos el nombre «René Clair». Si al ir a ver una película suya no añadiera nada a esa significación, nos sentiríamos defraudados; pero si nos faltara el «consabido» René Clair, el «eterno» René Clair, probablemente saldriamos tristes del cine, como si nos hubieran robado algo o como si el amigo querido no hubiera llegado en el tren anunciado.

El último fruto de su invención que ha llegado a nosotros es *Tout l'or du monde*, *Todo el oro del mundo*. Esta película se reduce a dos nombres: el de su director y guionista y el del estupendo cómico Bourvil. Y representa una pequeña aventura que ha sucedido a René Clair, pareja a la que aconteció hace tantos años a una de sus criaturas, aquel fantasma escocés que fue al Oeste (*Ghost Goes West*); ahora, René Clair ha ido a la aldea.

¿Por qué es una aventura? René Clair es un hombre terriblemente urbano. Sus películas fueron durante muchos años la creación de un so-

ñado, irreal, París; en América siguió siendo casi siempre urbano —*La llama de Nueva Orleans, Me casé con una bruja, Sucedió mañana*; además, en los Estados Unidos, hay, aparte de las ciudades, y aun antes que ellas, *towns*, y *farms*, y por supuesto naturaleza, pero son palabras difíciles de traducir, porque no se parecen nada a un pueblo español o francés. Son pequeñas ciudades, o bien «granjas» (quizá hasta «cortijos» en algunos casos); es evidente que Grover's Corners, New Hampshire, la «ciudad» de *Nuestra ciudad (Our Town)*, de Thornton Wilder, es menos que lo que llamamos aquí una ciudad; pero la traducción —que se ha dado—, *Nuestro pueblo*, nos aleja increíblemente de su sentido.

Ahora René Clair se ha ido a un verdadero pueblo, a una aldea de Francia, donde unos especuladores se proponen construir un dominio residencial con promesa de salud y larga vida: *Le Domaine de Longuevie*. Y esto es muy peligroso hasta para este hombre, uno de los más inteligentes de toda la historia del cine. ¿Por qué? Si hubiera que dar una fórmula en solo tres palabras del arte de René Clair, yo emplearía la misma que una vez propuse para expresar el de Ramón Gómez de la Serna: *ironía y lirismo*. Ahora bien, ¿pueden sobrevivir ambas cosas a una estancia en una aldea?

Todo el oro del mundo es una estupenda comedia rural; es decir, lo contrario de eso que aquí llamamos «teatro rural», y que para mi gusto se cuenta entre las cosas más insopportables de este mundo. Lo rural no consiste en que haya en escena una cocina de campaña, una escopeta colgada, ominosa, mucho paño pardo y muchos refranes. Lo rural es una cierta manera de ver el mundo, una cierta «mentalidad», si se quiere, un punto de vista. Es un sentido del tiem-

po que tiene poco que ver con los relojes —siempre he creído que el sentido moderno del tiempo lo trajeron los ferrocarriles, que siempre tienen que salir a las 8 y 23 horas— y que aparece maravillosamente en *Todo el oro del mundo*; es una torpeza listísima que sabe adónde va; es desconfianza sistemática; es darle infinitas vueltas a todo, no comprometerse, salir de estampa cada vez que se va a tomar una decisión; es obstinación y empecinamiento y manía; es, y en grandes dosis, socarronería, utilitarismo y falta de imaginación; es, sobre todo, en grado patológico, terror a hacer el primo o, puesto que se trata de Francia, a *être dupe*. Pues bien, de todo esto hay prodigios en la última película de René Clair, admirablemente realizados en imágenes por él y por Bourvil. Y esa materia irónica, manejada con ironía «exterior», contrastada con la sátira de los «tipos de la gran ciudad» (los especuladores, los periodistas, las *vedettes*, la televisión, las revistas ilustradas, la cotillería universal), da una deliciosa serie de escenas en que se enfrenta el pueblo viejo, que no quiere desaparecer, con la ambición barata de unos especuladores sin escrúpulos y sin imaginación.

Pero René Clair es implacablemente irónico; los «motivos» por los cuales el pueblo —personificado en el terco viejo que dispara su escopeta cargada de sal sobre los traseros de sus contradictores, y en su hijo, pasmado, inocente, ingenuo y cazarro todo a un tiempo— se resistió a su desaparición son triviales y absurdos, maníáticos, y se reducen casi exclusivamente a tozudez. No hay la menor «idealización», sino una aguda mirada divertida que se pasea por las viejas calles, por las viejas casas, por las almas elementales y toscas.

Lo malo es, sin embargo, otra cosa: la aldea no tiene lirismo; no hay nada más radicalmente prosaico que lo «rural». Y cuando René Clair se mete de verdad en la aldea, su lirismo se evapora; por eso dije que era esta película una peligrosa aventura. Y el lirismo es la mitad de René Clair. El espectador, que va «agradeciendo», minuto tras minuto, la gracia de los tipos —no sólo el padre y el hijo, sino el otro «argentinizado», que telefona a su hermano desde las faldas de los Andes, con un bigotillo criollo, y le pregunta por el tiempo que hace; y la *vedette* publicitaria, y su marido, y el equipo de especuladores, y los comensales del banquete funeralio—, que se va recreando con las escenas de comicidad de buena ley, con el ingenio sin falla, al final echa de menos algo: una fábula de más quillates, un poco de amor burlón, y, sobre todo, esa poesía negada, púdica, «vestida de paisano», casi en disfraz, que es la de nuestro tiempo.

No falta enteramente; si así fuera, René Clair nos habría traicionado. Cuando el timido Toine (o Tonio, «que de las dos maneras puede y debe decirse»), que no puede decirle nada a Rosa y le habla cuando está solo, se decide a declararle su toso y balbucente amor, requiere que la amada no esté a la vista, sino oculta por una valla de madera; pero como es lento y vacilante, tarda en empezar; y cuando por fin las palabras le van subiendo del elemental corazón a la premiosa boca, la muchacha, que ha esperado en vano, se ha marchado y va descendiendo la colina; y las razones de Tonio se van perdiendo en el aire, por nadie escuchadas, mientras Rosa se aleja cuesta abajo.

EL SENTIDO EPICO DE LA VIDA COTIDIANA

Casi desde que nació el cine lo acompaña uno de sus géneros, que parece siempre joven: el *western*, la película del Oeste. Los pedantes podrán desdeñarlo a reserva de que otros pedantes, dentro de un siglo, lo estudien minuciosamente y se extasien con él. El pedante —una posible definición— es el hombre a quien se le van las mejores; es el que no le da importancia a nada hasta que la tiene oficialmente reconocida —es decir, cuando ha pasado—; y por eso se ocupa de cosas que no le hubieran interesado nada si hubieran existido en su tiempo. No olvidemos que fueron sobre todo los pedantes de la primera mitad del siglo i los que no se enteraron de que el Hijo del Hombre andaba, en no muy buenas compañías, por tierras de Galilea.

Hay eruditos investigadores que nunca se hubieran parado a escuchar la canción de un arriero o de una moza de cántaro; y hasta lopistas que, de haber vivido en el siglo XVII, se hubieran pasado las tardes en su biblioteca, sin que se les pasara por la cabeza darse una vuelta por el corral del Príncipe. Son los que piensan que las películas del Oeste son buenas para los chicos. (Bueno, hay otras gentes que opinan que no son buenas para los muchachos, y se encargan de que las más sanas, divertidas, apasionantes y morales les estén vedadas.) A mí me parece que las películas del Oeste son *la épica del siglo XX*. Quiero decir con ello: primero, que gracias a ellas hay épica en nuestro tiempo, y segundo, que, como se trata —por primera vez, claro está— de cine, nos han dado una nueva manera de épica.

Porque no sería exacto decir que el Oeste es el tema épico de nuestra época. Cada «materia épica» —tanto da la «materia de Bretaña» como esta «materia de California o Texas»— requiere una «forma épica» en que se realiza; así ocurrió con el cantar de gesta o el romance, así ocurre —brincando más allá de la literatura— con el cine del Oeste.

El equivalente del verso —de ciertas formas métricas— en la vieja épica medieval es la imagen cinematográfica ahora. Es la épica vista, intuitiva, donde no queda más literatura que las commovedoras canciones de la frontera, romances fronterizos en inglés de América, donde los mexicanos o los comanches son abencerrajes o zegries y Boabdil el Chico aparece tantas veces, aunque el público no se entere, porque lleva plumas en la cabeza. Es un tema enorme este de los *westerns*, y aquí sólo puedo rozarlo. Pero acabo de ver dos —*Colinas ardientes* (*The Burning Hills*) y, sobre todo, *Duelo en el barro* (*These Thousand Hills*)—, y me han hecho caer en la cuenta de por qué el tema del Oeste se ha tenido que realizar en cine, es decir, en imágenes.

Lo épico ha sido siempre lo excepcional; las figuras heroicas se han alzado sobre un pedestal hecho de hexámetros, alejandrinos u octosílabos, es decir, de *distancia*. Esos héroes pertenecían a los llamados por antonomasia «tiempos heroicos», que no son los nuestros ni tampoco un pasado «datable». A un tiempo «indeterminado», que los griegos llamaban precisamente así, «aoristo». Pues bien, el tema del Oeste es el de la vida *cotidiana* de los colonizadores, exploradores, vaqueros, rancheros, buscadores de oro, constructores de caminos y ferrocarriles, fundadores de escuelas, *sheriffs*, bailarinas, pas-

tores, en los incipientes Estados Unidos. Es decir, de hombres que lo que hacían era, sobre todo, *trabajar*. El *western* es la épica del esfuerzo diario; porque se puede guerrear o conspirar de cuando en cuando, pero trabajar hay que hacerlo todos los días. Por eso hay que *verlo*, y su retórica tiene que ser visual.

Pero ¿por qué épica? ¿Por qué ese trabajo, ese esfuerzo de la frontera, ha de ser épico? ¿No es simplemente la vida cotidiana hecha de costumbre, inercia, rutina? Es que hay épocas en que la vida cotidiana está hecha de peligro. Entonces el trabajo se reviste de heroísmo o de su reverso: la tentación del envilecimiento. En las películas del Oeste cada uno hace lo que puede, se gana esforzadamente la vida en su menester; pero además de las inclemencias, y la naturaleza hostil, y la resistencia de los materiales, y la distancia, y las epidemias, hay la maldad humana, la ambición, el abuso de la fuerza, la discordia. Y el que quiere sólo trabajar en lo suyo y «no meterse en nada», «no enterarse de nada», se encuentra un buen día con que no puede hacerlo, y si se obstina en ello, se convierte, poco a poco y casi sin advertirlo, en un miserable. Y entonces tiene que optar. Siempre es commovedor, en las cintas del Oeste, ese momento en que a un individuo —o a un pueblo entero— se le presenta el dilema insoslayable: yo diría *la épica o la vergüenza*.

Recordad *High Noon* (*Solo ante el peligro*) como símbolo de todas ellas. En *Duelo en el barro*, el personaje principal, encarnado por Don Murray, es casi decente; es un muchacho trabajador, ambicioso, que quiere triunfar; apenas tiene debilidades, sólo pequeñas complacencias; pero lo van llevando cada vez más lejos, en lo que suelo llamar «claudicaciones en cadena». Y

al final encuentra que no puede soportarse a si mismo, que no podrá mirarse al espejo —o asomarse a los ojos de su mujer y sus hijos— sin enrojecer, o sin exponerse a enrojecer la tierra. Entonces el trabajo cotidiano, el rancho, se convierte en gesta.

Pero apenas he hablado de las películas del Oeste, y menos de las dos que me han movido a comentarlas. ¿Por qué nos sentimos en el fondo profundamente implicados en ellas, por qué nos interesan tan personalmente? ¿No es su drama el nuestro? Hay épocas en que la vida cotidiana puede no ser más que eso, y se la puede vivir dignamente dentro del cauce apacible de la costumbre. Pero otras veces no; otras veces esa vida diaria reclama un esfuerzo, una tensión, una resistencia, una austeridad, una defensa de las tentaciones, que lindan con el heroísmo. Entonces la calle, la casa, el taller, la catedra, el púlpito —y hasta el confesonario—, la mesa de estudio y el periódico, el banco y el tribunal y la tierra de labranza, todo es *fronteira*, donde la dignidad de cada minuto se tiene que pagar con valor y con riesgo. Entonces se entienden las películas del Oeste; y se ve que el sentido de esa épica de la vida corriente fue precisamente conquistar para otros que la vida pudiera ser, sin más, vida cotidiana.

(7-VII-62)

SIMENON EN EL CINE

Desde hace unos años, aparecen con cierta frecuencia en las pantallas novelas de Simenon. Iba a escribir «temas», pero me he rectificado a tiempo: son sus novelas como tales —y en ge-

neral con bastante fidelidad— las que son trasladadas al cine. El resultado suele ser excelente, a pesar de que la mayoría de las películas de Simenon no son demasiado buenas; quiero decir, que rara vez son de primera calidad, que se hubieran podido hacer mejor y nos dejan adivinar un considerable margen de posibilidades intactas; y, sin embargo, después de verlas salimos complacidos, divertidos, acaso conmovidos. La última vez, al contemplar y escuchar —los diálogos eran esenciales— *El Presidente*, una de las más limitadas, pero también de las más perfectas.

Soy antiguo y entusiasta lector de Simenon. Creo que es el primer escritor de ficción en lengua francesa, entre los vivientes, y uno de los más interesantes escritores de nuestro tiempo, sin más restricción. Pero si es así, ¿no es esto una objeción contra sus películas? Porque la sustancia de una obra literaria suele disiparse en proporción no desdeñable cuando se la traspasa a otras formas artísticas, y hace falta un esfuerzo recreador de muchos quilates para salvar cinematográficamente a Tolstoi, Dostoyevski, Stendhal o a ese genial inventor y poeta de nuestro tiempo que acaba de morir, William Faulkner. ¿Qué tiene Simenon que le hace resistir tan bien el cine?

Las novelas de Simenon no son muy sencillas, sino bastante intrincadas y sinuosas; son bastante morosas y de *tempo* lento; tienen con frecuencia muy poca acción —*El Presidente*, por quisima, el mínimo indispensable para hacer una novela, y cualquiera diría *a priori* que la mitad de lo requerido por una película—. ¿Son éstas cualidades «cinematográficas?» Nadie lo diría. ¿Qué diablo tienen entonces estas novelas? Simenon es un maestro en la representación

imaginativa de la vida humana; en eso consiste, dicho sea de paso, la novela digna de ese nombre. La vida humana es circunstancial; de ahí el valor esencial de los famosos «ambientes» de Simenon. Pero no se piense que es un escritor «descriptivo»; si lo fuera, sería un mediocre novelista y desde luego no serviría para el cine. Simenon nos hace *vivir* con sus personajes, y por tanto *donde* ellos, nos introduce en su mundo, y al cabo de un rato sentimos el calor, o la lluvia, o las nieblas de Lieja, o el gris de la *rive gauche* de París, o el deslumbramiento cegador de la costa mediterránea, o los olores de un pequeño restaurante o de la garita de una portera, o la soledad de una pequeña ciudad americana, o la atmósfera de un bar de Manhattan, o el mundo alucinante de la *highway*, la gran pista por donde resbalan los innumerables automóviles silenciosos, conforme se sale de Nueva York hacia Connecticut. Y, claro está, la cervecería de la Place Dauphine y el despacho de Maigret —estufa, pipas y cervezas— en el Quai des Orfèvres.

Eso que Simenon consigue con palabras —con las palabras justas— es lo propio del cine, lo que éste da con imágenes y movimientos; a la evocación de las páginas impresas corresponde la visión, también imaginativa —sin imaginación el cine no se ve, porque presenta sólo un mínimo de «materiales», de elementos—. Hay una natural afinidad entre el estilo de Simenon y el del cine; yo creo que porque es un escritor plenamente actual —compárese con Balzac o con Galdós, con los que tanto tiene que ver en un sentido, y eso acusa la enorme diferencia—, y nuestra época es cinematográfica: nuestro temple vital, nuestra música, nuestra filosofía, nuestra política —cuando la hay—, nuestro es-

tilo de amor, nuestra retórica; no es azar que el cine sea una de las grandes creaciones de nuestro tiempo, una de las cosas que más auténticamente sentimos y nos dan más verdadera ilusión.

Pero con esto que acabo de decir no basta. La vida humana es siempre misteriosa, pero es siempre *inteligible*, porque tiene siempre *sentido*, bueno o malo; es el fenómeno mismo del sentido. Algunos escritores contemporáneos, movidos casi siempre por una filosofía errónea y deficiente, han tratado de presentar la vida humana como algo que no se entiende, porque no tiene nada que entender, porque es «absurda» (olvidando, claro es, que sólo podemos llamar absurdo a algo a lo cual pertenecen la significación y el sentido). Pues bien, Simenon es el genio de la *inteligibilidad*: siempre entendemos a sus personajes, hagan lo que hagan, y aunque sean —como es tan frecuente— cosas absurdas. Y no porque explique nada, sino porque al narrar va mostrando la contextura de esas vidas, sus conexiones, sus acaso paradójicas coherencias, su compleja, intrincada, oscura o lúcida motivación. Y *el cine es inteligibilidad*. El cine es el ejemplo más claro de la comprensión visual, del pensar con los ojos. Contemplar el cine es entender, y si no se entiende es porque el cine está frustrado y fracasa.

Cuando terminamos de leer una novela de Simenon o de ver una película suya hemos vivido en el mundo de sus personajes y lo hemos comprendido todo. Si nos preguntaran no podríamos explicarlo bien, porque cualquier traducción simplificadora lo falsearía todo: hay que «estar allí», en el mundo mágico, fantasmagórico, tan denso y consistente sin embargo, donde hemos vivido..., ¿cuánto tiempo?

Por eso, cuando aparece en la novela o en el fulgor de la pantalla el comisario Maigret... Pero no, esto es otra historia; o, si queréis, otra película.

(14-VII-62)

EL COMISARIO MAIGRET Y JEAN GABIN

La novela policiaca (por favor, sin acento) es generalmente desdesfiada, aunque ávidamente leída hasta por muchos que gustan de las más levantadas lecturas; como género sufre el menosprecio que hasta hace cosa de un siglo padeció la novela de cualquier clase. Hoy muchos piensan que la novela es la forma superior de literatura, y yo creo que la policiaca es una de sus variedades más interesantes; ya se está fijando en ella la atención de los inteligentes —en España, Lain, sin ir más lejos—, y todavía quedan muchas cosas que decir. Y no pocas innovaciones que realizar en ese género o subgénero.

Las películas policiacas, desde muy pronto, resultaron sorprendentemente bien; es sobremanera frecuente que nos satisfagan; las obras maestras no escasean. ¿Por qué? ¿Basta a explicar el interés de la trama, la intriga o *suspense*, como ahora dicen, la probable emoción? Creo que no, que hay algo más, que la novela policiaca recibe del cine elementos esenciales. Sin entrar de lleno en el problema general de lo policiaco, que es sumamente complejo, me contentaré con señalar un punto decisivo. La diferencia entre las novelas verdaderas y las mediocres es que en estas últimas sólo hay «casos», definidos por una situación o una aventura, por lo que les pasa, mientras que en las auténticas

novelas hay «personajes», es decir, personas caracterizadas por una cierta manera de ser y de reaccionar a cualquier situación. Ahora bien, las novelas policiacas son precisamente historias de «casos», de casos criminales, y muchos autores titulan así sus libros: por ejemplo, Van Dine (*The Greene Murder Case*, etc.) o Erle Stanley Gardner (*The Case of the Curious Bride* y tantos más). Las buenas historias de *detective* son aquellas en que esos «casos» se convierten en humanas historias de personajes. Y es justamente el *detective* el que ejecuta esa transformación, el que personaliza sus casos y les da una fisonomía humana, que en los grandes autores es inconfundible. Es Sherlock Holmes, o Philo Vance, o Hercule Poirot, o Perry Mason; tanto es así, que cuando el mismo autor tiene varios *detectives*, sus «casos» tienen otro aire, otro estilo, son otro tipo de personajes. Cuando Agatha Christie abandona a Poirot y lo sustituye por Miss Marple, todo cambia (y cuando prueba con Mr. Pyne, el encanto se desvanece); las novelas de Gardner, cuyos protagonistas no son Perry Mason y Della Street, sino Donald Lam y Bertha Cool, son enteramente diferentes (y no es casual que las firme A. A. Fair), y Doug Selby nunca ha conseguido «personalizarse» en grado comparable, y por tanto crear personajes novelescos.

Pues bien, aquí es donde interviene el cine. El *detective* es, naturalmente, un actor. El personaje novelesco tiene encarnación humana: lo vemos, lo oímos, gesticula ante nosotros, anda por las calles, se pone a pensar, fuma acaso su pipa, interroga a los sospechosos. El actor da personalidad al *detective* y, si es bueno, hace que sus casos sean personajes con densidad humana. (El fracaso de todas las estupendas historias de Conan Doyle en la pantalla se debe a que no se

ha encontrado un actor que sea ni sombra de Sherlock Holmes, y resultan de cartón, absolutamente convencionales, sin emoción ni gracia.) Además de los fabulosos recursos visuales del cine, el actor coopera en la creación de ese gran mito: el *detective*.

El de las novelas de Simenon es el comisario Maigret, el alto, grueso, corpulento, desmañado, honrado Jules Maigret, paternal con sus inspectores, timido frente al empingorotado juez Coméliau, comprensivo con las pobres gentes que delinquen, sobriamente tierno con la dulce madame Maigret, siempre al fondo. Maigret, viejo amigo nuestro. En la pantalla es Jean Gabin. Lo primero que hay que decir —en rigor casi no hay que decirlo— es que Jean Gabin es un actor admirable; es, además, de esos que nos ganan la voluntad, con quienes establecemos unilaterales amistades. Hace un Maigret simpático, comprensivo, bondadoso, seguro de sí mismo. Su creación en el cine me gusta extraordinariamente —recuérdese *L'affaire Saint-Fiacre*, en España, si no recuerdo mal, *Maigret y el caso de la condesa*—. Pero para el empedernido lector de Simenon, ¿es Maigret? Ya sé que la imaginación protesta siempre de que le pongan delante una realidad definida; Ortega decía que siempre nos molesta la nariz de Hamlet; pero quizás hay algo más.

Maigret es pesado y torpón, gruñón, con un pesado abrigo; fuma en pipa pero no para parecer un *detective*; tiene decididamente mal aire, nada distinguido, y cuando entra en medios elegantes no se siente a gusto; a lo que más se parece es a un corpulento oso pardo, que puede ser tóscamente cariñoso, pero gruñe y tiene tremendos músculos y peligrosos colmillos. Jean Gabin tiene demasiado buen aspecto, y en al-

gunos momentos casi es elegante. Además —y esto es lo esencial— Maigret no es «listo», sino al contrario: más bien lento, tardo, sin ingenio ni brillantez; ni siquiera es muy inteligente. Hace sus investigaciones al desgaire, bebiendo —lo mismo en cada una, según haya empezado: cerveza o calvados o *marc*—, andando mucho, dejándose empapar por la lluvia y por los ambientes, los olores, las formas de vivir. Representa Maigret una forma superior de inteligencia, no muy intelectual, que es la *experiencia de la vida*; es uno de los más puros ejemplos de esta compleja y difícil posibilidad humana. ¿Llega a esto Jean Gabin? Nos gusta, evidentemente, le agradecemos lo que nos da, nos duele hacer objeciones; pero... no es eso.

Y, sin embargo, podría ser. Quiero decir que Jean Gabin podría ser el auténtico Maigret. En rigor, ya ha empezado a serlo, quizás sin darse cuenta. Paradójicamente, en una película en que no representa a Maigret, en *El Presidente*. El viejo político francés, criatura de Simenon, me «sabía» más a Maigret que todos los anteriores. Acaso Jean Gabin había sabido compenetrarse con el espíritu de Simenon, olvidando la imagen convencional del *detective*, que le ha estorbado hasta ahora. El viejo gobernante, gruñón, obstinado, con una lucecilla de ternura e inteligencia en los ojos, es un ejemplo máximo de experiencia de la vida; y lo que hace en la pantalla es desplegarla, ponerla de manifiesto. Y pensamos que si se hubiera cometido un crimen en su entorno, el viejo político, es decir, Jean Gabin, se pondría a investigarlo y sería precisamente Maigret.

LA EVOCACION DE UN SIGLO

El verano tiene muchas limitaciones, y cinematográficamente suele ser, como en lo fluvial, tiempo de «estiaje»; pero tiene también algunas ventajas: una, el equivalente de esa tan sabrosa operación de *releer*, que en el cine resulta tan difícil. Ahora he vuelto a ver una película que me había dado muy vivos y varios placeres: *La vuelta al mundo en ochenta días* (*Around the World in 80 Days*), de Mike Todd, dirigida por Michael Anderson. Cuando terminé de verla por primera vez, a pesar de su longitud, me sentía dispuesto a dar otra vuelta al mundo por otro paralelo; y la revisión no ha atenuado el deleite; al contrario, quizás ha añadido algunos nuevos: por ejemplo, Shirley MacLaine, que entonces empezaba, me ha parecido mucho mejor vista a la luz de la Shirley MacLaine madura y más libre. En *La vuelta al mundo en ochenta días*, cada vez que se va a poner a irradiar, la «capaga» el glacial britano Phileas Fogg, es decir, David Niven, y sólo brotan jocundos chispazos al entrar en contacto con el aquí estupendo Cantinflas; pero ahora podemos interpretar y saborear esos tenues fulgores, que acusan ya la genial actriz que estaba germinando. Y la belleza, la agilidad y la gracia de muchas secuencias se «anticipa», se espera, ya consabida, un poco como nos pasa cuando vamos a ver *Don Juan Tenorio*.

Pero lo más interesante en esta película es para mi gusto la evocación de un tiempo, del siglo XIX en su momento de plenitud y equilibrio, en 1872. La época victoriana, cuando Gran Bretaña rige las olas, cuando ya se ha constituido el Imperio alemán y Francia ha estrenado su

tercera República —su forma más estable desde el antiguo régimen— e Italia ha alcanzado su unidad nacional y los Estados Unidos han rehecho y consolidado la suya. Cuando el mundo está jalónado de establecimientos ingleses, y el *British subject* suena casi como el *civis Romanus* (y aún no ha salido al mundo el *American citizen*).

Dos son los grandes aciertos que hacen única esta evocación de un tiempo pasado: el primero, haber tomado como guía a Julio Verne; cada vez me admira más la penetración con que este modesto novelista, que nunca fue un «gran autor», menos aún un pensador, comprendió el siglo XIX; las grandes líneas de esa época, los rasgos decisivos, están firme, certeramente trazados en su obra, con una seguridad que sorprende: cuando conseguimos una visión más profunda del siglo XIX, apenas tenemos que corregir nada de lo que Julio Verne nos enseñó en la infancia; ni siquiera falta en él —y es casi milagroso— una gota de ironía, tan esencial para la buena comprensión, más aún para la recreación artística, y que la película ha desarrollado dócil y finalmente; porque el humor del *film* de Mike Todd está ya en la novela y es su temple básico.

El otro acierto es... la vuelta al mundo. Todas las evocaciones de épocas pretéritas se reducen a ambientes limitados, presentados con morosidad y plenitud de detalles; es muy difícil sostener el acierto, si no se quiere caer en una enojosa reconstrucción arqueológica; además, en muchos casos la recreación del ámbito se sustantiva y absorbe la fábula, acaso la anula. Phileas Fogg tiene prisa: tiene que dar la vuelta al mundo en sólo ochenta días para ganar una apuesta de veinte mil libras —mitad de su fortuna—; como va a gastar en el endiablado viaje la otra mitad,

si gana quedará como antes, si pierde quedará, sobre vencido, arruinado. Por eso tiene que pasar por todas partes con pie ligero, escapando a los obstáculos, las demoras y las asechanzas del inspector Fix, de Scotland Yard, obstinado en creer que el impecable y misterioso *gentleman* es el ladrón del Banco de Inglaterra. No sólo Londres, el delicioso Londres de hace noventa años —tan parecido al de hoy, por otra parte—, sino París, y la campiña francesa, y una irreal España inventada en la película, y el mundo oriental, y San Francisco, y la tierra bravía del Oeste, y los mares, con sus vapores de ruedas o de modernas hélices, y los trenes de la India o de los Estados Unidos —aquella fabulosa vagoneta que navega a vela sobre los raíles por la llanura americana, jovial e inolvidable como el *Henrietta*, el viejo barco que se va destruyendo a sí mismo, pasando pieza a pieza por sus hornos para poder seguir cruzando el Atlántico.

Es el mundo entero, con sus rasgos comunes, sus diferencias al mismo nivel, el parentesco de un *estilo* que es el del tiempo y se manifiesta en tantas formas. *La vuelta al mundo en ochenta días* nos sumerge con increíble eficacia, en poco más de dos horas, en el siglo XIX. ¿Por qué tan eficazmente? Aquí intervienen las potencias del cine. El cine es, claro está, *movimiento*; esta película es, cinematográficamente, admirable; el «guion» de Julio Verne está administrado con extraordinario talento, y en ocasiones mejorado —algún día hablaré de los directores de cine que al adaptar una novela destrozan estupendas secuencias que el autor escribió, que vio «cinematográficamente», y las convierten en mala literatura—; ahora bien, las formas de lo humano se hacen inteligibles *en marcha*, moviéndose; el mundo de *La vuelta* está «usado», si vale la ex-

presión, vivido, y con prisa, con un ritmo ágil que lo pone todo en movimiento y lo hace danzar ante nosotros —hay no poco de *ballet* en esta película, y para ello Cantinflas es decisivo—. Al dar Phileas Fogg y su criado Picaporte la vuelta al mundo, éste (con todo lo que tiene dentro) da vueltas, gira, pasa, cinematográficamente. No sólo es cine la película que vemos, sino que se comporta de igual modo su contenido, y hace que veamos cine en segunda potencia, supercine.

Por eso es un fantástico instrumento de comprensión. Todo se entiende perfectamente. Al buen entendedor, con media palabra basta, dice el refrán. Cuando hay buen ritmo, con pocas imágenes sobran. No sólo entendemos la trama, la peripecia y aventura, sino algo más: lo que era vivir, lo que de verdad hacían aquellos hombres y mujeres de hace noventa años, por entre los cuales nos hemos deslizado jovialmente, haciendo una pirueta, esbozando un paso de baile, guiñándoles un ojo, porque estamos en el secreto, mientras dábamos la vuelta a su mundo.

(28-VII-62)

EL TIEMPO EN EL CINE

Entre las muchas diferencias que hay entre la novela y el teatro, una de las dos más importantes es que en el segundo el tiempo es real —cada minuto en la escena es un minuto en la acción—, mientras que en la primera es virtual, y se condensa o se dilata, según los casos: un minuto de lectura puede resumir años de historia, o un minuto de vida puede extenderse en páginas que cuesta un par de horas leer. ¿Y el cine?

La famosa y desprestigiada «ley de las tres

unidades (de lugar, de acción, de tiempo) pertenece intrínsecamente al teatro, quiérase o no; si no a la obra en su conjunto, si a sus unidades elementales —jornadas, actos, por lo menos escenas—. Justamente viene eso del carácter «escénico» del teatro, de esos vasos en que la acción se remansa y que introducen una esencial articulación y discontinuidad. En la novela no hay tal cosa, sino multiplicidad de perspectivas, desplazamientos, continuidad narrativa, un tiempo elástico. El cine es también fluencia; se libera de la servidumbre espacial del escenario, conserva cierta elasticidad temporal en su conjunto; pero no en su detalle, porque la acción acontece ante la cámara, es arte de presencias, y *cada plano dura lo que dura, ni más ni menos.*

Añádase a esto otra consideración: el cine se ha nutrido enormemente de fábulas pensadas independientemente de él: unas veces de novelas, otras de obras dramáticas. Este origen se refleja luego en la pantalla, y con frecuencia se convierte, si el director no tiene un talento excepcional, en el pecado original de la película. Un estudio del tratamiento del tiempo en cada una sería extremadamente iluminador.

En un extremo habría que poner las películas biográficas, que presentan en hora y media o dos horas una vida entera, o acaso la de varias generaciones; en el otro, aquellas películas en que el tiempo se aproxima al tiempo real, en que la duración de la película casi coincide con la de su fábula; entonces el tiempo se adelanta al primer plano y se convierte en protagonista. Pero caben enormes diferencias. En ocasiones se trata de la *espera*; algo va a pasar en cierto momento: el tren de *High Noon* (*Solo ante el peligro*), de Zinnemann, llegará precisamente a

las doce de la mañana y desencadenará el drama; mientras tanto, la situación, que es temporal y dinámica, *acontece*, y en eso consiste la película (lo que pasa después de las 12 es sólo su desenlace): Gary Cooper y el pueblo de que es *sheriff* se hacen reciprocamente en esas horas de *tensión* entre cada momento y ese ominoso de las 12, que se va acercando; es, en cierto modo, la historia en imágenes de una *inminencia*. Otras veces es algo bien distinto: el tiempo de que *se dispone*, el tiempo como «*haber*», riqueza o disponibilidad, la «*sustancia*» misma de la vida; así, en la vieja y memorable película de Vivien Leigh y Laurence Olivier, *Ventidós días juntos*, los días que les quedan. A veces, cuando el plazo está fijado por la voluntad del que ejecuta la acción, la espera cambia de carácter; por ejemplo, cuando el padre en *El manantial de la doncella*, de Ingmar Bergman, espera al amanecer para cumplir sus ritos y llevar a cabo su implacable y morbosa venganza.

Algo bien distinto de todo esto sucede en la reciente película francesa *Cleo de 5 a 7*, de Agnès Varda, donde van apareciendo en la pantalla las indicaciones temporales —6:10, 6:25—, como si hubiese un reloj siempre presente; aquí los dos tiempos coinciden exactamente, pero se trata de la mera *duración*, y en rigor falta el drama o argumento. Con lo cual, a fuerza de querer sustantivar el tiempo, se lo empobrece y en alguna medida se lo vacía.

Las posibilidades son incontables. Recuerdo ahora una admirable película, ya algo vieja, de John Sturges, *Bad Day at Black Rock* (*Conspiración del silencio*), sostenida prodigiosamente por Spencer Tracy. Un viajero se apea de un tren, que hace años no se detiene allí, en un desolado y medio abandonado villorrio del Oes-

te, en pleno desierto. En veinticuatro horas, de tren a tren, acontece el drama; pero no es una «espera»; no es tampoco el tiempo de que se «dispone», sino más bien hasta dónde hay que llegar para poder quizá salvar la vida; no es tampoco la mera «duración» vacía, porque hay un argumento que está madurando y aconteciendo. Ese breve plazo es a la vez duración, disponibilidad, término y meta. Pocas veces he visto representado más hondamente lo que es el tiempo de la vida humana. Más allá de la historia concreta que allí se cuenta —el proceso de enajenación y envilecimiento de una comunidad, la conciencia de ello que gravita, ominosa, sobre todo el renacimiento de la dignidad ante el gesto ejemplar, sereno, del forastero impasible y sin claudicaciones, verdadero catalizador del proceso moral—, más allá de todo eso, que es extraordinario, esta película presenta en forma intuitiva, con extraña penetración, la temporalidad del vivir humano.

Spencer Tracy, manco, con la manga izquierda vacía, calmoso, va viviendo, sin prisa, sin desmayo, sus horas: las horas con que cuenta; las horas que tiene que cruzar si ha de salvarse; las horas que reclama su tarea, su quehacer; las horas que *tarda* en cumplirse el proceso de transformación de los otros, la germinación de esa planta rara, agostada en el desierto, que revive al ser regada con su ejemplo: la conciencia moral. Esos diversos tiempos, convergentes, van madurando, se van encaminando a una cita: es la forma cinematográfica del destino.

Cuando la película termina, por debajo de sus detalles, de sus primores, aciertos o desaciertos, queda un poco de profunda, grave satisfacción. ¿En qué consiste? Justamente esta palabra es la clave: sin grandes pretensiones, sin gestos

«teóricos» —que en el cine son siempre extemporáneos—, esta película nos muestra la verdadera consistencia de la vida humana, su espesor temporal, su trama, los hilos que van y vienen, que no empiezan ni terminan *aquí*, sino que rebasan el ahora, pero se *anudan* en situaciones que piden y tienen un *desenlace*; que se desatan unas veces y otras se cortan.

(4-VIII-62)

LA SALVACION DE LOS TOPICOS

Cuando un tema o un género cinematográfico se convierte en lugar común, cuando resulta tópico y manido, parece aconsejable abandonarlo. Pero quizás no es fácil y, lo que es más, no enteramente justificado; porque cuando algo llega a ser tópico, casi siempre es porque tiene mucho a su favor: alguna verdad, cierto profundo atractivo. No resulta fácil renunciar a ello, y por eso el tópico vuelve casi siempre. La solución puede ser darle unas vacaciones, al cabo de las cuales retorna renovado. Pero este remedio puede no ser suficiente, y no se debe fiar demasiado al tiempo. Hay algunos posibles tratamientos del tópico que le devuelven su vitalidad y verosímilmente nos proporcionan considerable placer.

Los principales son tres: lo que llamaría la «artesanía», la «ironía» y la trasposición a otro «tono» o registro. Los tres se han ensayado, con mejor o peor fortuna, muchas veces, a propósito de diferentes temas: el circo, el espionaje, la comedia musical, el Oeste, las aventuras (todavía no se ha hecho con las películas «biblicas» ni con las «de romanos»), y por eso so-

lemos huir de ellas). Esos tres recursos, por supuesto, no se excluyen, sino que se combinan o se suceden; a veces dos de ellos, convergentes, renuevan un género languideciente; o bien uno de ellos prepara el terreno para aplicar otro. Por ejemplo, cuando las películas del Oeste, demasiado elementales y pueriles, parecían agotadas, *Arizona (Destry Rides Again)*, de George Marshall, con James Stewart y Marlene Dietrich, introdujo un tratamiento irónico y refrescante, que llevó nueva gracia a aquel género exhausto. ¿Para quedarse en la ironía? No, esto hubiera sido demasiado limitado. Sobre ella vino la buena «artesanía» de las películas del Oeste, consabidas, convencionales, pero hechas con primor, con una técnica segura, con discretas innovaciones, con ocasionales toques irónicos. Análoga función desempeñó en la película policiaca aquella serie de William Powell y Myrna Loy, con su perro Asta y temas de Dashiell Hammett; o la de Claudette Colbert con Cary Grant o Don Ameche en la comedia.

Cuando las cosas son graves, cuando el tema está aquejado de la dolencia del tópico en forma aguda, hacen falta grandes remedios, y entonces se impone lo que llamo la trasposición a otro registro, a un tono diferente. Apoyándose en la genialidad individual, eso es lo que significó Charlot en el cine mudo, y todavía en *Monsieur Verdoux* (y no supo hacer en *Lime-light, Candilejas*). Es también lo que hicieron Stan Laurel y Oliver Hardy cuando hicieron «incursiones» en territorio ajeno, quiero decir en géneros que no eran originariamente los suyos; en *Fra Diavolo* o en *Way Out West* (que acabamos de volver a ver con el título *Laurel y Hardy en el Oeste*).

Un ejemplo excelente de esta manipulación

es la que ha ejecutado recientemente el director italiano Steno con un tema architópico y casi insalvable, la película «de miedo», en su forma más manida y absurda: los vampiros. El título italiano *Tempi duri per i vampiri* (*Tiempos duros para los vampiros*), que anuncia con gracia el temple de la obra, ha sido, como es tan frecuente, estropeado en un tosco y chabacano título español: *Agárrame ese vampiro*. Christopher Lee hace un vampiro convencional, alto, flaco, siniestro, hierático, según las reglas del arte; pero pronto va a ser sustituido en su delicada función por su sobrino Osvaldo, un barón tronado, convertido en mozo del hotel instalado en su antiguo castillo; Renato Rascel, achaparrado, bondadoso, un perfecto infeliz, hace un vampiro con gesticulación italiana, asustado de su tío y de sí mismo, verdaderamente cómico. Sylva Koscina y Kay Fisher, y una docena de personajes secundarios, contribuyen a la alegría general. El pobre barón, contagiado de «vampirismo» por la mordedura de su siniestro tío, lo «releva» por las noches, mientras el tío reposa en la cripta del castillo, convertida en bar, y va mordiendo (ligeramente) en el cuello a las mujeres, que aparecen a la mañana siguiente con pañuelos anudados al cuello, soñadoras y como ausentes, vagamente enamoradas de su desconocido visitante nocturno; y éste, en las horas de día y arduo trabajo, se esfuerza por proteger contra sí mismo, con ajos y cruces, a la linda jardinera de quien está enamorado.

No es una «parodia», sino una película de vampiros en tono jocundo, modulada en un registro burlesco. Las situaciones son divertidas e ingeniosas, algunas con verdadera invención, como el «diálogo» entre el infeliz Osvaldo y el gallo, a quien quiere hacer cantar antes del ama-

necer para conjurar así a su tío el vampiro y salvar a la jardinera raptada. Lo más certero es el clima regocijado de toda la película, conseguido con recursos cinematográficos —el ritmo de la cámara, el color (el ataúd blanco del vampiro, que funciona diestramente tantas veces), los *gags* cómicos, como la chaquetilla del barón, que se levanta cada vez que alza los brazos y la capa roja para iniciar sus vampirescos revoloteos, y que tiene que volver a su lugar de un tirón.

Las películas «de miedo» suelen mover a risa, pero a costa de quienes las han hecho y a despecho suyo. O mezclan lo ridículo con lo simplemente desagradable o repulsivo. Es muy difícil conseguir verdaderamente el *frisson*, el estremecimiento (recuerdo algunas escenas de una vieja película de Robert Siodmak, *Trampas*, con Maurice Chevalier y la fina, inteligente, Marie Déa, rehecha después, ya de forma mucho más trivial, con Lucille Ball y George Sanders, con el título *El asesino poeta*). Y valdría la pena que cuando se intenta se empleara alguna mayor inteligencia que la habitual. El miedo es una de las grandes realidades humanas; más aún, de toda forma de vida psíquica, pues es uno de los elementos radicales que el hombre comparte con el animal y lo unen a su mundo. El miedo es el modo de ser de gran parte de la vida animal, y lo ha sido del hombre en muchas zonas de su historia (y sobre todo de su prehistoria). Conviene acaso manejarlo artísticamente, conseguir con ello ciertas formas (Poe) o ciertas experiencias psicológicas o sociológicas; pero eso requiere bastante talento.

Si no se quiere o no se puede intentar esto, si no se es capaz de tratar en serio, eficaz y dignamente, con esa gran potencia que es el miedo,

vale más jugar con él, ágilmente, como estos vampiros y sus compañeros. Vale más ver correr alegremente el blanco ataúd del tío vampiro por las pintorescas curvas del paisaje, en un coche fúnebre conducido por dos guapas, frescas, risueñas muchachas, que se lo llevan al trote para no volver.

(11-VIII-62)

LOS INADAPTADOS

Aproximadamente a la hora en que Marilyn Monroe iba a morir en Los Angeles, la estaba viendo yo en la pantalla de una vieja ciudad castellana. La acompañaba un muerto, Clark Gable. La película se anunciaba con el título, no muy exacto, *Vidas rebeldes*; el suyo propio es *The Misfits*, es decir, los inadaptados o mal adaptados, los que se ajustan mal a un mundo o a una situación. El autor literario de la película es el gran dramaturgo Arthur Miller, hasta hace poco marido de Marilyn Monroe; su director cinematográfico, John Huston, uno de los maestros. Me habían dicho que la reacción frecuente del público de Madrid, cuando hace poco se estrenó la película, había sido de desagrado y casi protesta; tengo la impresión de que los espectadores de Soria la comprendieron bien y sintieron lo que lleva dentro.

No es poco. Por lo pronto, una considerable dosis de originalidad sin aspavientos, de novedad efectiva, que no consista en «cosas raras». Es frecuente que los «entendidos» se quejen de las películas hechas según ciertas normas admitidas, sin gran invención, aunque estén admirablemente realizadas, y cuando se les da una do-

sis de novedad mayor, ésta se les escape o quizá les estorbe.

En *The Misfits* convergen tres temas de formidable realidad y profunda melancolía: el primero es la soledad como forma de la vida humana, como amenaza que se cierne sobre hombres y mujeres. Hay modos de instalación en la vida en que todos los contactos son precarios y, sobre todo, fugaces; en que se escapa a la soledad para recaer nuevamente en ella. Entonces se advierte cuántas horas tiene un día, cuántos días tienen las semanas, cuánto vacío queda siempre por llenar, con cuántos miles de minutos hay que luchar cuerpo a cuerpo cuando *no se está con nadie*. Los tres hombres y la mujer de *The Misfits*, el cazador de caballos salvajes, el antiguo aviador, el *cow boy*, la muchacha que ha venido a parar a Nevada, están solos, están hechos de soledad, que se esfuerzan por mitigarse mutuamente.

El segundo tema es el del «venir a menos», la decadencia de las formas. Es una manera, y de las más melancólicas, de la corruptibilidad de lo real. Las cosas decaen, y lo grave no es que dejen de ser, sino que dejan de ser lo que eran, son otra cosa peor, remedio de sí mismas. El antiguo aviador vuela con su avioneta sobre el desierto para hostigar caballos salvajes; el *cow boy*, en un mundo crecientemente mecanizado y motorizado, doma caballos en rodeos, convirtiendo en exhibición y casi circo el mundo fabuloso de lo que fue la frontera; el que antes cazaba caballos salvajes para que fueran domados y llegaran a ser caballos de silla, lo hace ahora desde un camión, y los animales están destinados al matadero, para ser carne de lata destinada a perros y gatos; y la muchacha, que bailaba por necesidad interior, por entusiasmo,

sabe que se atiende más a la atracción sensual de su cuerpo que a la significación de su ritmo. Se hacen cosas que ya no tienen sentido, que han perdido o malparado el que tuvieron. Es como vivir en una vieja casa destortalada, sin poder ni reconstruirla ni mudarse.

Y el tercer tema es la imaginación. Lo que se llama «normalidad» es en sus cuatro quintas partes indiferencia, y ésta nace de la incapacidad de imaginar, de ver las cosas desde dentro y en detalle. Esta muchacha, Marilyn Monroe, que parece tan alegre, a la que Clark Gable encuentra tan indeciblemente triste, es muy nerviosa. No puede soportar que Clark quiera matar a un conejo que destruye su huerta; se estremece y agita ante el peligro y las heridas del jinete, Montgomery Clift; y cuando ve la caza de los caballos salvajes y conoce su destino, no puede soportarlo y llega a los límites de la histeria. Es muy nerviosa. Pero, como alguien dice en la película, «porque hay personas nerviosas hemos dejado de devorarnos unos a otros»; y pienso que todavía hay muy pocas personas nerviosas, y demasiadas que pasan por todo sin pestañear, sin perder la comodidad y la compostura, por no ser capaces de imaginar nada, lo que quiere decir para el caballo salvaje quedar enredado en los lazos, inmovilizado, lo que hace el potrillo cuando da una y otra vez en el cuello de la yegua derribada, atada y exhausta.

La escena de la caza de caballos «ojeados» con una avioneta, galopando por los páramos de Nevada, perseguidos desde un camión que zigzaguea locamente, es de lo más extraordinario que se ha visto en una pantalla. Y cuando uno de los hombres, conmovido por la desesperación de la muchacha, suelta los caballos conseguidos con tanto esfuerzo, tenemos una soberbia estam-

pa de lo que es, vista, la libertad. Pero todavía queda algo más: Clark Gable vuelve a enlazar al caballo más poderoso, lucha con él hasta que, rendido, lo rinde; y cuando, deshecho, ha vencido, lo vuelve a soltar, porque *no quiere que decidan por él*. Después de haber visto la libertad por fuera la vemos por dentro. Para mí bastaría con esto para que la película me conmoviera profundamente; pero quizás soy un poco raro, ya que me conmueve la libertad.

La hermosa, alegre, tristísima, solitaria, extraviada, nerviosa, frenética y dulce Marilyn Monroe acaba de morir. Me parece difícil distinguirla de su personaje. En la película se va, hacia otras cosas, con Clark Gable; ahora se ha ido de verdad a ese otro mundo de sombras que no es el del cine. Marilyn Monroe era uno de los pequeños mitos de nuestro tiempo (que tiene tan pocos grandes, y ésa es su pobreza, acaso su única pobreza). Era un modesto mito, pero verdadero, al lado de tantos falsos —sería tentador hacer una lista de nuestros mitos e intentar calificarlos y clasificarlos—. Era tan joven aún, que todos tenemos presente su breve trayectoria. Por lo menos como actriz —y *era* una actriz— había sabido averiguar quién era. «Cuando está ahí, está ahí», decía su compañero Clark Gable. Era, además, una muchacha americana —no la muchacha, porque hay muchas distintas—, y supo realizar una cierta manera de feminidad que no se puede mirar ligeramente. Los muchachos, los obreros, las gentes sencillas de la ciudad de Los Angeles, donde vivía, donde se sentía «en su casa», habían aprendido a verla, a mirarla; ella misma acababa de contarlo. También habían sabido verla la Reina Isabel, y el presidente Kennedy, y el viejo y grande poeta Carl Sandburg. Y otros

muchos. Con alegría, complacencia, admiración. Probablemente también con una confusa piedad.

(18-VIII-62)

LAS VOCES DEL CINE

Cuando el cine se hizo sonoro, al lado de sus nuevas posibilidades surgió su inevitable limitación. Algunos actores no tenían buena voz o buena dicción; los actores extranjeros no podían actuar en películas de un país determinado, como antes, o tenían que realizar un difícil aprendizaje. Y algo todavía más grave: las películas mudas llevaban unos letreros que ayudaban a la comprensión o resumían los inexistentes supuestos diálogos; pero éstos eran ya accesorios en el cine, y contaban muy poco; al disponer de la sonoridad, el diálogo adquirió importancia, aunque tardó mucho en adaptarse a las exigencias del cine, y todavía hoy rara vez es adecuado «diálogo cinematográfico», fiel a la situación de cada plano; y entonces resultó que el público de otra lengua perdía elementos esenciales de la película; la traducción de los letreros no importaba, porque éstos no significaban más que un recurso secundario; los nuevos letreros que aparecieron en las películas habladas en lenguas extranjeras permitían comprender la acción, pero simplificaban o mutilaban enormemente lo que decían los actores. El espectador incapaz de comprender sus palabras retenía sus voces, y les prestaba el significado elemental de los letreros, con pérdida grave del placer y de la intelección.

Hay otra solución, que es la adoptada universalmente en España: el doblaje, la reproduc-

ción en otra lengua y por otros actores de los diálogos originales. En España se adoptó, en gran parte, a causa de un sarampión naciona-lista que durante algunos años persiguió lo extranjero en todo y, principalmente, en los nom-bres de marcas y tiendas, y que llegó a pensar que una palabra extranjera dejaba de serlo si se la escribía mal; por ejemplo, si en lugar de «*Darlings*», que significa algo en inglés, se es-cribía «*Darlins*», que no quiere decir nada en ninguna lengua. Hubo también motivos econó-micos para hacer accesibles las películas a pú-blicos más amplios. (Ahora, por motivos tam-bién económicos, se ha iniciado un movimiento contra el doblaje de películas extranjeras, pues la competencia de las españolas sería más fácil si las otras hablaran lenguas extrañas. Pero este aspecto no me interesa y prescindo de él.)

Todos los verdaderos aficionados y entendidos se quejan del doblaje. En primer lugar, nos hace perder las voces de los actores, poco menos im-portantes que sus facciones o sus gestos; en se-gundo lugar, nos impone un desajuste entre las imágenes de sus bocas y los sonidos, a veces muy penoso, y en tercer lugar, la traducción hace perder matices que pueden tener gran valor. Estos son inconvenientes absolutamente generales e inevitables. Pero hay otros que no lo son. Por ejemplo, la traducción a veces dice resueltamente *otra cosa* que el original (la sus-picacia del público es tan grande, que piensa que casi siempre ocurre así, lo cual es una no-toria exageración). La cosa empieza ya, dicho sea de paso, con los títulos; no siempre se pue-den traducir *literalmente*, pero con innecesaria frecuencia se cambian y empeoran, casi siem-pre en el sentido de la vulgaridad o el sensacio-nalismo; a veces es simplemente que no se en-

tiende el título original: *Special Delivery* no quiere decir «entrega especial», sino «correo urgente» (o, literalmente, «reparto»); *Bigger than Life* no quiere decir «más grande que la vida» (porque esto no quiere decir nada), sino «de tamaño mayor que natural».

Además, el doblaje, con todos sus inconvenientes, se puede hacer bien o mal, y en España se hace de las dos maneras. Algunas películas nos hacen olvidar que están dobladas; las voces son agradables y adecuadas, se conserva el *tempo* del original, y, sobre todo, los actores españoles *hablan*, dicen cosas con naturalidad y de la manera que la situación pide. Pero otras veces no. Hay voces admirables que se nos cambian por otras insopportables, amaneradas, agrias; casi todos los niños del cine nos llegan a través de una voz de la que no quisiera acordarme. Los grandes actores deben ser doblados siempre por la misma voz, que no se debe aplicar a varios actores extranjeros, lo que produce gran malestar al espectador un poco sensible. En demasiados casos el modo de hablar de los «dobladores» es tan convencional que toda ilusión se destruye; no están hablando, están leyendo textos muertos, fuera de situación. Muchas veces resulta insopportable. Recuerdo —entre otros muchos recuerdos horripilantes— las canciones de *Gigi*.

¿Quiere esto decir que se debe volver a dar las películas en sus versiones originales? Para mí personalmente sería muy agradable, ya que puedo entender la mayoría de las que se proyectan; pero hay que tener en cuenta a los demás. El espectador que no entiende las lenguas extranjeras pierde mucho; yo diría que pierde más que en la película bien doblada, aunque menos que en la película doblada sin mira-

mientos. Y como el cine es de mayorías, creo que no se debe renunciar al doblaje. Cuando se dice que en otros países rara vez se dobla, acaso se comete un pequeño sofisma; en los países de lengua inglesa, por ejemplo, no tiene sentido, porque en ella están habladas todas menos una modesta fracción; en España ocurre exactamente lo contrario.

Yo diría que hay que buscar el bien de las mayorías y salvar los derechos de las minorías —en esto como en todo—. Hay muchas personas, sobre todo en las grandes ciudades, que entienden el inglés y el francés, también el italiano y el alemán; y cada vez serán más numerosas; hay aficionados que prefieren las voces originales aun sin entender lo que dicen; hay muchas personas que ven las películas más de una vez, y podrían gozar una segunda proyección en su original, una vez conocido el contenido. Es decir, que las películas se deben proyectar en versión original, aunque se doblen. A veces se ha intentado hacerlo un día a la semana; se podría generalizar esta práctica; o, acaso mejor, se podrían estrenar en su lengua y proyectarse en ella durante la primera semana, o por la noche. Luego pasarían, en español, al gran público, como pasan a los locales de reestreno.

Esto significaría, además, un freno eficaz para todo género de desmanes en el doblaje —artísticos o de otra clase—; el poder cotejar, en contenido y calidad, el original con la versión sería una garantía a ésta. Y se debería juzgar, aplaudir o censurar el doblaje, ni más ni menos que se hace con el ejecutante musical o con el actor que muestra su rostro. Su trabajo, modesto, meritorio y dignísimo, no debe ser clan-

destino, ni debe ser olvidado ni buscar la impunidad.

(25-VIII-62)

TOLERADO PARA MENORES

Todas las semanas cientos de miles de familias buscan ansiosamente en las carteleras el cartelito: «Tolerado para menores». En todas partes se distinguen las películas sólo para adultos y las que pueden contemplar personas de todas las edades, y es justo y natural que así sea. Unicamente, la expresión «tolerado» inquieta un poco; parece como si molestara que los niños y muchachos fuesen al cine, como si se «tolerara» a regañadientes, en vista de las dificultades de una prohibición a rajatabla. Es como si el cine fuese un mal inevitable, una dolencia de difícil curación. Yo creo que el cine es una de las potencias educativas más fabulosas, como en general la ficción, y hace algunos años intenté demostrarlo en un libro llamado *La imagen de la vida humana*. El aprendizaje de la vida, la «experimentación» sin apenas riesgos, el «ensayo» de posibilidades humanas, se hace mediante la ficción, desde los poemas homéricos hasta las películas actuales. Y es además el medio de ganar tiempo, de adquirir en pocas horas una virtual experiencia que la vida real llevaría meses en conseguir. Es conveniente que los niños y muchachos lean novelas, vean películas y hasta contemplen la televisión; no hay que «tolerarlo» de mala gana, sino aceptarlo y acaso estimularlo. Con tal, naturalmente, de que la calidad y la calidad sean las adecuadas.

En algunos países, como en Inglaterra, entre las películas que pueden ver todos y las reservadas exclusivamente para los adultos, hay una muy discreta categoría intermedia: las que pueden contemplar los menores si van acompañados de sus padres. Cuando tanto se insiste en los derechos educativos de la familia, no estaría de más poner en sus manos ése, tan modesto; los padres pueden medir mejor que las oficinas lo que a sus hijos les resulta adecuado o conveniente.

Porque, además, los criterios de clasificación parecen discutibles, y a veces, desorientadores. Parece que de lo que se trata sobre todo es de que los niños y muy jóvenes no tengan ocasión de ver referencias al amor. Una película en que no aparezca ninguna mujer es, casi con total seguridad, «tolerada». Ahora bien, el mundo en que los niños van a vivir se compone, gracias a Dios, de tantos hombres como mujeres. La educación en la plenitud de su significado no es «física recreativa» o preparación para el claustro, sino educación para la vida. Una parte esencial de ella es lo que podemos llamar con un viejo término la «educación sentimental», y ésta sólo se logra mediante la poesía, la novela, el teatro, el cine. Si estos medios fallan, es muy difícil que se consiga una iniciación en el mundo del *amor*, pero en cambio nunca deja de llegar —y, en general, por caminos tortuosos— a una iniciación en la sensualidad, cosa bien distinta. Cuando ésta llega sin previo «lirismo», sin la creación de un clima auténtica y personalmente *amoroso*, no se puede esperar nada bueno, ni desde el punto de vista de la estricta moralidad ni del de la calidad humana. No digamos si las restricciones llegan a obturar la

generosa apertura, la fecunda ilusión nobilísima de un sexo frente al otro.

Pero no es sólo esto. El criterio de selección de las películas para menores me deja muchas veces absolutamente perplejo, porque aquellas que me parecen especialmente adecuadas para los muchachos les están casi siempre vedadas. Por ejemplo, la mayoría de las del Oeste. Estas películas, con frecuencia admirables, son decididamente infantiles, quizás en exceso para los adultos; suele haber en ellas algún amor, juvenil, sano e inocente; mucha acción, emoción y aventura; alguna violencia, pero no más que en legión de películas «toleradas», y casi siempre exenta de morbosidad; son, sobre todo, *positivamente morales*; no es que en ellas «no pase nada» —suprema aspiración de muchas gentes—, sino que pasa algo que encierra ejemplos de efectiva moralidad: valor personal, lealtad, espíritu de independencia, sentido de la justicia, respeto a la ley. Suelen ser edificantes. (No cursis, ciertamente, y para algunos parecen términos sinónimos.) Salvo muy pocas, las películas del Oeste son recomendables para los muchachos. Pero éstos, en España, no han podido ver *Rosemarie*, *Siete novias para siete hermanos*, *Centauros del desierto*, *Colinas ardientes*, *Los siete magníficos* y decenas más que no me vienen a la memoria.

Recuerdo una película admirable, que me conmovió por su calidad cinematográfica y por su alta moralidad: *La gran prueba*, una de las últimas de Gary Cooper; unos amigos míos, que pensaron lo mismo, decidieron llevar a sus dos niñas a verla el domingo siguiente; les fue prohibida la entrada; tan sorprendidos como defraudados, buscaron un programa «tolerado»; al fin lo encontraron: *El cebo*, una película his-

panoalemana acerca de un asesino de niñas; el resultado fue que las de mi amigo durmieron toda la semana siguiente con la luz encendida, llenas de terror.

Otras películas no toleradas son ejemplos gozosos y sanos de vida familiar; por ejemplo, *Cómo atrapar un marido*, o algunas en que la bondad es presentada con alegría y buen humor, como *Un gángster para un milagro*. Es posible que en ellas haya algún beso inocente, o se vean unas piernas bien torneadas, pero ¿es que eso importa? ¿Será mejor el ambiente turbio y las constantes alusiones a la gravidez en la tolerada *El favorito de la Reina*, o la chabacanería —aunque «no pase nada»— que impregna tantas películas españolas, muchas veces casi las únicas que los menores pueden ver? ¿O las toscas orgías de algunas películas «de romanos»?

Importa, ciertamente, que se hagan películas destinadas particularmente a los niños. No necesitan ser toscas, porque los niños no tienen mal gusto, sino al revés, son con frecuencia agudos. No deben ser cursis, porque no lo soportan. Los míos tienen una fiera intolerancia para las películas «para niños» que les sirve nuestro cine; incluso rechinan ante la excesiva edulcoración de *Polyanna*, mientras que aceptan entusiasmados a la misma Hayley Mills en *Tú a Boston, yo a California (The Parent Trap)*; suelen buscar con avidez las producciones de Walt Disney; nunca se oponen a volver a ver *Los piratas del Mississippi*, llena en verdad de alegría, buen humor y movimiento, excelente cine infantil; o cualesquiera aventuras de Davy Crocket, o las francesas de Jean Marais, como *El milagro de los lobos*, que recuerda los días del viejo Douglas Fairbanks; o la gracia poéti-

ca de *Mi tío*, de Tati, o de *Un sabio en las nubes*, o muchas de Alec Guinness, desde *El quinteto de la muerte* hasta *El puente sobre el río Kwai*. Yo me atrevería a pedir que se tomara un poco en serio a los niños y muchachos: su buen gusto, sus necesidades, su derecho a la diversión, la fantasía y también al lirismo.

(1-IX-62)

UNA TRAGEDIA EN EL BRASIL

Un viaje al Brasil me ha dado ocasión de ver una película tan llena de belleza cinematográfica como de emoción dramática. Por si fuera poco, da bastante que pensar sobre ciertos conflictos que a veces envuelven a los hombres sin un claro por qué, sin que se sepa bien cómo. Finalmente, la manera en que esto se presenta, el «género» de esta película, es de los menos frecuentes; se trata de una tragedia, y esto en cine es sobremanera original.

El Brasil había enviado recientemente un par de películas excelentes: *Orfeo negro* y *Los Bandeirantes*. Pero no eran enteramente brasileñas, sino con una fuerte colaboración francesa, extendida nada menos que al director, Marcel Camus; por otra parte, la encantadora actriz de *Orfeo negro*, Marpessa Dawn, es norteamericana. Esta película, en cambio, es íntegramente brasileña; se titula *O pagador de promessas* (*El cumplidor de promesas*); la ha dirigido Anselmo Duarte, y su actor principal es Leonardo Vilar, acompañado por Gloria Menezes. Su escenario es la ciudad de Bahía, y su catedral, con la enorme, empinada escalinata, es uno de los principales personajes. La fotografía —en blan-

co y negro, y es lástima, porque en muchos momentos el color está faltando— es de gran perfección y belleza.

El tema es muy simple. Un campesino, elemental y dulce, acompañado de su mujer, ha caminado siete leguas con una pesada cruz a cuestas para llevarla a la catedral de Bahía, en cumplimiento de una promesa a Santa Bárbara. Ambos llegan exhaustos, él con el hombro lacerado, al final de la noche. La iglesia está cerrada. Hay que esperar hasta el amanecer. Un sirviente de maneras sueltas, un «listo» urbano, los convence de acompañar a la mujer a un hotel para que duerma un poco, mientras el hombre espera en la escalinata, junto a su cruz; entre el cansancio, la ignorancia y la habilidad, la seduce (episodio que tiende a *dejar solo* al hombre, pero que en rigor estorba al sentido más hondo de la película). Cuando llega la mañana y la iglesia se abre, el campesino se dispone a entrar y llevar la cruz. Pero entonces surgen las dificultades. Al cura le extraña su devoción; le dice el campesino que decidió llevar a Santa Bárbara una cruz «tan pesada como la de Cristo», y el sacerdote siente la sospecha: se quiere comparar con El; la cosa ni se le ha pasado por la cabeza al pobre hombre. Pero además la promesa es por la salud de Nicolao, y Nicolao es... un burro. Para acabar de complicar las cosas, la devoción del campesino está ligada a las viejas creencias africanas del Candomblé, en que las divinidades originarias de alguna manera se asocian a los santos cristianos en un sincretismo bien conocido; Santa Bárbara es, al mismo tiempo, y en algún sentido, Yansá, por otro nombre Oyá. Al cura le parece todo soberbia y superstición. El campesino, lo menos intelectual del mundo, no entiende nada: tiene

una simple devoción, gratitud por la salud de su asno, temor de que si no cumple la promesa encontrará a Nicolao muerto al volver a la aldea.

Este es el equívoco originario. El cura prohíbe la entrada en la iglesia; el campesino *tiene* que entrar y llevar la cruz, tiene que cumplir su promesa; dulce y obstinadamente, insiste: no puede ser otra cosa. Y surge el conflicto. No voy a entrar en sus detalles. Algunos han creído que es una película anticlerical; pienso que es una interpretación estrecha e inexacta. Si los eclesiásticos no acaban de comprender de qué se trata, la cosa es mucho más grave respecto de todas las demás instituciones: la Prensa, la televisión, los políticos, los comerciantes. Todos caen sobre el pobre hombre, le hacen decir lo que nunca pensó, lo convierten en una figura pública, en un agitador político, en un rebelde, en un místico. No es nada de eso, no entiende de nada; quiere entrar en la iglesia y llevar su cruz a Santa Bárbara, cumplir su promesa. Toda la ciudad interviene, toma partido, comenta, rie, danza, escarnece, se compadece. Todo vive y se agita, en fotografías inolvidables. La vieja Bahía, con sus procesiones, su *capoeiristas* que danzan la vieja danza ritual de los esclavos, que es juego y es lucha cuando los pies esgrimen las navajas afiladas. Pocas veces un trozo de vida real ha entrado con tanta fuerza en una pantalla; es por lo menos igual a las mejores partes de *Orfeo negro*, a aquellas en que Paris no deseaba demasiado sobre el Brasil, con cierta «sofisticación» que sobraba enteramente (el descenso a los infiernos, aquella oficina llena de papeles, más cerca de Sartre o de Beckett que del verdadero Río de Janeiro).

Al final, después de un constante tira y afloja

—si entrará, si no entrará—, las cosas se vuelven estúpidamente graves, suenan dos disparos en medio del tumulto y el dulce, apacible, paciente campesino queda muerto sobre los escalones. Un grupo de negros, tras unas miradas de acuerdo y connivencia, ponen el cadáver sobre la cruz, como sobre unas parihuelas, y el hombre muerto, sobre la cruz de su promesa, entra al fin en la iglesia. La inmensa escalinata queda vacía, y por ella la mujer, desolada, arrepentida, siempre solidaria del hombre, ingenua y primitiva, sube lentamente hasta entrar también en la iglesia.

Una tragedia, he dicho. De esto se trata. Es el individuo aprisionado entre las instituciones, los esquemas, las etiquetas. Son las interpretaciones que se superponen a esa simplicidad del hombre individual que quiere cumplir su promesa y no sabe más. Las estructuras colectivas, las pautas de interpretación intelectual, son la forma presente del destino, de la fatalidad. Pero no basta con ello para que haya tragedia; hace falta algo más: un personaje con una voluntad libre, con un proyecto. Y esto es lo que transparece maravillosamente en la simplicidad del campesino brasileiro. El *quiere cumplir su promesa*. Le ofrecen todo, pero no quiere más que eso; los comerciantes le ofrecen sus productos, por publicidad; la Prensa y la televisión le ofrecen la fama; la Iglesia le ofrece el perdón si se arrepiente de su soberbia y superstición y cambia su promesa. Pero no puede; tiene que cumplirla, si no quedará mal con Santa Bárbara. Esa voluntad definida, ese proyecto del cual es solidario, es el verdadero motor de la tragedia.

Hay dos momentos en que la mirada juega cinematográficamente, de manera admirable, y

hace visible la posibilidad de la comprensión; primero es cuando el campesino sube las escaleras, con su cruz, a la vez que sube la imagen de Santa Bárbara, ingenua, adolescente, casi niña: el hombre y la Santa cruzan sus miradas y se siente que todo está claro como la mañana fresca que está empezando; luego, cuando los negros, en silencio, toman la decisión que, sobre la muerte, consumado el sacrificio, cumple la promesa y restablece algún sentido humano sobre el absurdo; después de mirarse, hacen entrar al muerto inútil, sobre su cruz, en la iglesia que al fin, aunque tarde, acoge a todos.

(8-IX-62)

WEST SIDE STORY

Una noche, hace ya algunos años, recibí una de las impresiones artísticas y vitales más energicas que había experimentado en largo tiempo; en el teatro Winter Garden, de Nueva York, asistí a una prodigiosa representación del musical *West Side Story*, en que se unía la música de Leonard Bernstein a la coreografía de Jerome Robbins y una ejecución teatral de perfección casi increíble. Del escenario se derramaban sobre la sala oleadas de vitalidad, de ritmo, de belleza. Y por debajo de todo ello transparecía la conciencia de un problema social, no reducido a esquemas abstractos, sino interpretado, recreado desde un temple de lirismo que lo hacía significativo y por ello inteligible.

Ahora, en Buenos Aires, acabo de experimentar la misma impresión en forma bien distinta: he visto la película hecha sobre el mismo

tema, por las mismas personas, con actores en gran parte distintos, pero fieles al mismo sentido del drama musical y coreográfico. Pero se trata, claro es, de cine, cosa bien diferente. Y, siendo tan intensamente cinematográfica, no ha perdido la obra teatral nada de su sustancia ni de su perfume. Tendría que buscar muy atrás en mi memoria para encontrar una película de calidad e interés comparables al de ésta.

En Buenos Aires la han titulado *Amor sin barreras*, título que ha estado a punto de ser causa de que no la vea. Sólo las referencias de un amigo me hicieron caer en la cuenta de que se trataba de *West Side Story*, título ciertamente difícil de traducir. ¿Quizá *Historia del Barrio Oeste*? ¿Acaso *Nueva York, Barrio Oeste*, o simplemente *Oeste de Nueva York*? No sé, probablemente sería mejor no traducir el título. Se trata de las luchas de dos bandas juveniles, al borde de la delincuencia, los *Jets*, neoyorquinos, y los *Sharks*, tiburones, puertorriqueños recién inmigrados a Manhattan, en proceso de adaptación a la nueva forma de vivir, a la lengua inglesa, a costumbres distintas, a la condición de extraño, aunque no sea extranjero. Las dos bandas tienen sus «territorios» respectivos, que defienden celosamente, donde no dejan entrar a los otros; hay tensiones, peleas, desafíos. Todo ello se traduce admirablemente en danzas, en un *ballet* que lo estiliza y, repito, lo interpreta, le confiere significación. Y, junto a la tensión dramática, aparece el amor adolescente de Tony, un neoyorquino, y María (Natalie Wood), una muchacha puertorriqueña. Romeo y Julieta del arrabal, con su amor oprimido entre pasiones irrazonables, entre odios sin por qué. Pocas veces he visto en una pantalla con mayor verdad, con más hondo lírismo, con más graci-

lidad, el amor juvenil; sobre todo, por parte de la muchacha. Y el manejo cinematográfico de la genial y tremenda ciudad, de las paredes con carteles pegados, y el pequeño refugio de los muchachos, la tiendecilla de Doc, y los puentes, y los siniestros solares, y las escaleras de incendios, y el taller de la modista, donde los inertes maniquíes se animan y fingén una boda soñada.

La belleza es sobrecogedora en muchos momentos; la tensión dramática es limpia y fuerte; la música tiene una función teatral y ahora cinematográfica que sirve a cada gesto, sin sustantivarse, y siendo por ello una inesperada y poderosa «música en situación», si puedo hablar así. La canción de la muchacha enamorada —*I feel so pretty*—, su lirica manifestación, su despertar ante sus compañeras, el baile con los dos grupos antagonistas, rivales, secretamente envidiosos y llenos de mutua admiración disfrazada de desprecio, el ágil revoloteo de las bandas, iba a escribir los paseos de las cuadrillas, todo ello es una muestra mayor de lo que puede ser una forma de arte en que las varias destrezas no se sumen o se yuxtapongan sino converjan en una unidad *superior*, en un arte más complejo y más rico. *West Side Story*, que me pareció una revelación de lo que puede ser el teatro —me hizo recordar mucho el «Elogio del Murciélagos», de Ortega—, ha hecho avanzar ahora, como película, nada menos que los límites del cine. Si no se estudia así se perderá una lección decisiva y se retrasará algunos años su perfección, el advenimiento de la plenitud de sus posibilidades.

Pero hay además otros aspectos que me interesan igualmente. Tanto en teatro como en la pantalla, esta historia del oeste de Manhattan es el intento de comprender un grave problema

de delincuencia juvenil cantándolo; literalmente, cantándolo y bailándolo, es decir, poéticamente. Y estas imágenes y estas notas tienen valor de conceptos, o por lo menos los hacen venir a la mente y completar lo que colores, figuras y sonidos empezaron por hacer, lo que sin ellos sería esquemático, abstracto y, en suma, falso. El sentido caballeresco, el espíritu de aventura, la competición desviada de sus cauces adecuados, la debilidad agresiva y menesterosa del adolescente, que necesita ser, tanto como frenado, alentado, todo ello está pulcra y generosamente recogido en la narración sin discursos ni moralejas. El sinsentido y el parcial sentido; la sinrazón, que no es total, sino una razón insuficiente, que hay que salvar. La persuasión —la gran creencia americana— de que la cirugía deja cicatrices en el cuerpo físico y en el cuerpo social, de que hay que dar tiempo al tiempo y que el organismo segregue sus propios anticuerpos y supere las toxinas, de que hay que llegar efectivamente a la salud. Todo esto se desprende en forma directamente intuitiva, sin intermedio de razonamientos, de la gran pantalla cromática y vibrante.

No se puede tratar un duro, dramático, apasionante, a ratos sórdido tema con mayor generosidad, con más holgura de espíritu, con una caridad que puede tomar la forma de la danza y la canción. Los griegos hablaban de *kátharsis*, de la purificación de las pasiones mediante la tragedia, mediante el temor y compasión que ésta suscita. No sé si alguna vez he visto en una pantalla un espectáculo de tan alta y pujante purificación mediante el lirismo y la belleza.

Y todavía hay algo más. El Winter Garden era un espectáculo para minorías. Hoy, en las pantallas del mundo, y ante todo en las de Nue-

va York, el cine cuenta prodigiosamente la misma historia a millones de personas, a millones de muchachos y muchachas, y entre ellos a todos los protagonistas y a sus semejantes. ¿Qué pasará en las almas de los muchachos de quienes se está hablando cuando se vean entendidos, interpretados, hasta con su sarcasmo de la sociología y la psiquiatría y el orden público, en imágenes que no se pueden olvidar? ¿Se podrá saber algún día en qué medida va a contribuir esta película a superar la situación que presenta, las tentaciones, los dolores, los vicios que tejen su trama? ¿Podrán los adolescentes inseguros e inquietos de Manhattan y de todas las grandes ciudades del mundo, que un día se encuentran acaso con una navaja que se clava o una pistola que se dispara sin que nadie sepa por qué, podrán olvidar que llevan dentro a Tony y a María?

(15-IX-62)

LA COMPLACENCIA EN LA LIMITACION

Cualquier empresa del hombre —y su misma realidad humana— se podría representar mediante una fracción: el numerador expresaría lo conseguido, lo efectivamente logrado; el denominador, la pretensión, aquello a que se ha aspirado, lo que se ha querido ser o hacer. Casi siempre estas fracciones tienen un valor menor que la unidad; a veces, mucho menor; en raros casos es el numerador mayor que el denominador.

En el cine ocurre algo que me inquieta. Son muy frecuentes las películas de grandes pretensiones, que hacen gestos desmesurados, y su

calidad real es muy modesta. Algunas mujeres tienen también una gran «pretensión de belleza», se comportan como si fuesen de extraordinaria hermosura, a pesar de que sus encantos reales son más bien limitados. En uno y otro caso, la pretensión «impone», ejerce coacción sobre el espectador, y en alguna medida «se impone». Cuando una película hace ademanes de «genialidad», automáticamente suscita una atención muy particular, consigue un crédito que acaso está muy lejos de satisfacer. Acabo de ver en Puerto Rico una película polaca de 1956, de Andrzej Wajda, *Kanal* («Alcantarilla»), relato del levantamiento de los polacos oprimidos por los nazis en Varsovia, en 1944, que fue aplastado sin misericordia por los alemanes sin que llegara la ayuda rusa con que contaban. La película cuenta un episodio dramático y conmovedor, con indudable destreza y aun virtuosismo, y no es desdeñable; pero está lejos de ser de primera calidad. Lucha con las dificultades de filmar en una cloaca, y está a dos dedos de convertirse en la famosa «lucha de negros en un túnel»; quiero decir que a lo largo de dos tercios de la película —la parte «exterior» está más lograda— el espectador apenas ve, sólo vislumbra e imagina. Pero esto es excesivo, y sólo puede aceptarse en muy cortadosis. Si se hace un balance un poco preciso de *Kanal*, se advierte que la imaginación ha escaseado, que las reiteraciones son muchas, y que la misma acumulación de escenas penosas o terribles embota su dramatismo y las vacía de significación (como cuando se abusa tanto de la sangre que no provoca más emoción que la pintura al minio).

Lo inverso podría decirse de una película que, con el título *Mi bella acusada*, se está proyec-

tando en los cines de la América española, y con el original *The Notorious Landlady* en los de los Estados Unidos. La ha dirigido Richard Quine; sus actores principales son Kim Novak, Jack Lemmon y Fred Astaire. Está hecha en blanco y negro, con perfecta fotografía, y situada en Londres, entre personajes principalmente americanos. Jack Lemmon, destinado a la Embajada en Londres, busca piso; lo alquila a una maravillosa mujer, al parecer viuda (o tal vez divorciada), por la que siente repentino afecto y mal disimulado entusiasmo; uno habita la planta baja, el otro, el piso alto. El jefe de Jack Lemmon, Fred Astaire, le encarece las responsabilidades del cargo diplomático y la necesidad de llevar una vida discretísima y no verse mezclado en escándalo alguno. La casa que ha alquilado está en una plaza recoleta, uno de esos deliciosos *squares* londinenses donde toda cotillería tiene su asiento. La famosa patrona, dueña de la casa, es... Kim Novak, y ya es bastante; por si fuera poco, resulta que se sospecha que ha matado a su marido haciéndolo desaparecer, y Scotland Yard está haciendo investigaciones. En la Embajada americana la atractiva compatriota resulta una pesadilla, y la inesperada relación con ella del nuevo funcionario da un permanente dolor de cabeza a Fred Astaire.

Al final —muy al final— todo se aclara ingeniosamente. Pero es casi lo de menos; lo que importa es que el ingenio acompaña a la cinta, metro tras metro, frase tras frase. No es «una gran película», no pasará a la historia, no se llenará de premios internacionales, no hablarán de ella los *snobs* de ambos hemisferios, nadie se avergonzará de no haberla visto. Sus pretensiones excluyen la genialidad. Pero —apuntará el

lector, si recuerda el principio de este artículo—están logradas. Sí, ciertamente; pero quería decir algo más.

Las pretensiones de *The Notorious Landlady* no son «bajas», sino más bien muy altas; está lejos de toda vulgaridad, de todo «salir del paso», de la mediocridad, en suma. Aspira, en una palabra, a la perfección, que es a lo que se debe aspirar siempre, a sabiendas de que no se va a alcanzar. Pero ¿a qué perfección? A una perfección *limitada*. Por eso mismo, controlable, responsable. Responsabilidad limitada, si se quiere, con tal que no se olvide que se trata de la más efectiva responsabilidad. Y de esto se trata. El genio es también responsable, es la responsabilidad misma, pero lo «genialoide» no: suele ser arbitrariedad, capricho, aspaviento.

Hace falta un talento considerable para hacer *The Notorious Landlady*; hace falta también disponer de unos cuantos actores de atractivo personal, de esos que al aparecer en la pantalla ya nos prometen placer, y que además sepan hacer irreprochablemente su cometido; y hay que saber aprovechar sus dotes; y no permitirse un desliz, no pasar por movimiento mal hecho, ajustar y pulir la obra entera hasta conseguir que se deslice sin un roce, que lleve al espectador en volandas, proporcionándole un placer del que no siente rubor, manteniéndolo divertido —sin ofenderlo, sin tratarlo como a un ser inferior, sin «aprovecharse» de nada, ni de la belleza de la actriz ni de las contracciones de los músculos risores, ni del desequilibrio de la adrenalina— durante hora y media. Sin «golpes bajos» —que también los hay en la literatura, en el arte, en el espectáculo—, sin «gan-

zúas», con armas limpias, sin más recurso que el que se está usando: el cine.

No se puede contar con la genialidad, porque el espíritu sopla cuando y donde quiere. Hay que esperarla y no descartarla, porque es la sal de la vida; pero sin confiar en encontrarla en cada esquina y, sobre todo, seguros de que no basta decirlo para que la haya. Para todos los días siento una fuerte complacencia en la limitación, cuando se la hace dar el máximo de sí misma. Es lo que Ortega llamó una vez, a propósito del arte de Azorín, «primores de lo vulgar». Y, claro está, cuando hay primor, toda vulgaridad se desvanece.

(29-IX-62)

OTROS MUNDOS

El cine es un invento occidental; su creación como realidad de ficción y arte, también. Esto quiere decir que nos ha presentado primero ciertas formas de vida, las de los pueblos de Occidente, y ha usado un lenguaje que es también el suyo. O los suyos, para ser más exacto, porque el Occidente está definido por su diversidad, por su esencial heterogeneidad. Una película americana difiere de una europea por muchas cosas, pero sobre todo por el *estilo*, por la distinta significación de las imágenes y de los elementos, por el «valor» que cada cosa tiene. Algún día hablaré directamente de este tema, más difícil —y más importante— de lo que parece a primera vista. La cosa resulta más acentuada y visible si se piensa en una película rusa, porque Rusia ha vacilado siempre entre ser o no ser occidental, ha tenido desde hace

siglos la tentación de hacer una nación occidental en Rusia, y cada vez ha parecido arrepentirse. Se podría estudiar desde este punto de vista la historia, la literatura, ahora el cine ruso, todos ellos realidades «fronterizas».

Pero el caso de mayor interés es el de los países no occidentales. Sobre todo, los dos mayores productores de cine después de los Estados Unidos: el Japón y la India. Del cine japonés se ha hablado mucho; del indio, infinitamente menos. Cuando visité la India hace tres años me sorprendió la tremenda pasión por el cine de aquellas enormes muchedumbres, las colas interminables de hombres y mujeres —muchos hambrientos— que esperaban ávidamente su ración de imágenes, su ración de espíritu, y acaso sacrificaban un plato de arroz. Sólo pude ver una película, *Do Ustad*, hablada en kánada, la lengua predominante en el estado de Mysore, y sin subtítulos, con lo cual quedó para mí, como en el verso de Machado, «confusa la historia y clara la pena»; luego he visto alguna película más, excesivamente melodramática, como *Mother India*; y ahora, en Puerto Rico, la tercera de una famosa trilogía del director Satyajit Ray: *Apur Sansar*, *El mundo de Apú* (se pronuncia con una *a* muy oscura, casi «Opú»). Las otras dos películas son *Pather Panchali* y *Aparajito*.

Me ha interesado especialmente esta película porque en ella no se hace simplemente «cine occidental» con tema indio, sino que está hecha con otro lenguaje, y por eso se presenta, con desusada eficacia, *otro mundo*. Y esto significa un enriquecimiento extraordinario. Además, la India es *ineligible*; mientras otras formas de lo oriental permanecen incomprendibles para nosotros (nos parece entenderlas sólo

cuando las reducimos a lo nuestro o se han convertido en cliché: geishas, samurais, etc.), lo indio es otro, enormemente otro, pero podemos transmigrar a ello. El símbolo —en mi *Imagen de la India* insistí en ello— es el ojo, que es el primer inteligible; los maravillosos ojos indios —en *Apur Sansar* tienen un increíble relieve— dicen su sentido y se hacen transparencia negra, misterio penetrable.

Es una simple historia llena de humor, ternura y tristeza. Apú, joven, suave, apacible, lleno de vocación de escritor, pobrísimo, con vocación de felicidad, vive en Calcuta, al borde de la miseria, dando clases particulares y sin pagar su hospedaje, sin perder por ello la serenidad y una callada alegría. Un amigo lo invita a ir a su aldea, a la boda de una prima suya; Apú, animado por la primera comida real que ha hecho en muchos años, se va con el amigo, recordando tiempos viejos y soñando en la novela que va a escribir sin experiencia. Pero resulta que el novio, el día de la boda, acaso excitado por el calor y la fiesta, se vuelve loco; la boda se deshace, y esto significa para la novia, Aparna, una mancha, casi una maldición. Debe casarse, y todas las miradas se vuelven a Apú. A éste le parece absurdo y se niega; ya no está en ese mundo de usos tradicionales. Al cabo, reflexiona, siente piedad, lo commueve la dulce belleza adolescente de Aparna (Sharmila Tagore), y acepta. Apú (Sonmitra Chaterjee, un excelente actor, de finos matices) lleva a Calcuta a su joven esposa. Son casi niños. Y poco a poco, desde la dulzura de un trato, desde la alegría de sus dos vidas de muchachos ingenuos, se encuentran entrañablemente enamorados. Pocas veces he visto en la pantalla una historia de amor contada con mayor evidencia, con

más tornasolada ternura. Cuando se despiden, cuando se separan, cuando Apú lee las cartas ingenuas, deliciosas de Aparna, se asiste a la magia de un alegre amor adolescente. No voy a contar aquí el resto de la triste historia, del dolor, de la maduración de Apú, del extrañamiento y reconquista final del hijo (admirable actor, ese niño listo, energético, de cinco años vivaces y rebeldes, con enormes ojos en que la reflexión se alía a la travesura, Alok Chakravarty). El cine no se debe contar.

Pero hay dos aspectos en que me gustaría insistir, porque son los vehículos más eficaces de la representación de ese *otro mundo* que es la India. Uno es la música, el otro el tiempo. Los dos están estrechamente ligados. Precisamente a propósito de la música, guiado por ella, vine a caer en la cuenta, al escribir mi *Imagen de la India*, de que el tiempo de allí no es como el de Occidente; en lugar de distenderse en una trayectoria que empieza y termina, en lugar de describir una parábola de ruta previsible, va y viene, parece que se agota y vuelve a renacer, se retuerce en espirales (si es que la espiral no es una figura demasiado de Occidente). Cuando la música parece extinguirse, rebrota con más fuerza; y no simplemente «vuelve», sino que se lanza en otra dirección imprevisible, ensaya nuevas técnicas, suena con otro espíritu, nos hace gestos diferentes. La de *Apur Sansar*, original de Rami Shankar, es buen ejemplo de ello; y en algunos momentos ronda el cante jondo, y al momento se escapa hacia otra cosa. Otro tanto le pasa al tiempo, al ritmo de la película. En lugar de rendir una trayectoria, la acción reparte en otro sentido, en sucesivos rebrotos cuyo principio es diferente. Y esto nos hace ver una posible forma de

configuración de una vida. La mitad de los equívocos frente al cine americano es que los europeos no entienden la melodía interna de esas vidas, y traducen simplificadoramente a sus propios esquemas; pero lo americano, tan distinto, está tan próximo y, sobre todo, se ha hecho tan familiar, que cuesta gran esfuerzo darse cuenta y disipar el equívoco.

La India no, la India está muy lejos. El espectador de *Apur Sansar* no puede hacerse ilusiones: ve que el mundo de Apú no es el suyo, porque la figura de vida que en él se hace es bien diferente, porque la flecha que busca el blanco —y en eso consiste para el hombre vivir— esta vez no viene de un arco tendido por una mano griega.

(6-X-62)

LOS LIMITES DEL CINE

La novela *Lolita*, del escritor ruso Vladimir Nabokov, residente en los Estados Unidos y autor en lengua inglesa, ha sido un enorme éxito de público en los últimos años. Se ha insistido, por otra parte, en su calidad literaria, pero todo el mundo ha pensado que la razón de su éxito no estaba en ella, sino en su tema, en lo que éste pudiera tener de incitante y malsano. Es fácil pensar esto, pero hay que considerar, sin embargo, que son legión los libros de esos caracteres que no tienen ningún éxito y caen en la indiferencia; quizás hace falta algo más. No he leído *Lolita*; pero ahora se ha hecho una película con el mismo título y casi el mismo tema, en adaptación del propio autor. Los actores son excelentes: James Mason hace un espléndido

profesor Humbert Humbert; Shella Winters, una eficaz, energética, lamentable y patética Mrs. Haze, la madre de Lolita, y Peter Sellers da un ejemplo del mejor histrionismo en su encarnación de Clare Quilty, el degenerado y genialoide autor de teatro y televisión, amanerado y cinico, frívolo y vil, ingenioso y estúpido. En cuanto a Lolita, le ha prestado su cuerpo, su voz y su gesto Sue Lyon, una muchacha sumamente joven, quizá de catorce años, muy bella y de indudable talento, aunque algo mayor que el personaje originario, menos niña que ella, lo cual matiza decisivamente la película entera.

La publicidad de *Lolita* se ha hecho con esta frase: «How could they ever make a film of *Lolita*». (Pero ¿cómo pudieron hacer una película de *Lolita*?) Esto quiere decir que estamos en los límites del cine.

Los escollos están bien sorteados. Lo visual es de extraña moderación y compostura; otra cosa es el fondo del asunto. De la *Celestina* decía Cervantes, en famosos versos de cabo roto:

«Libro a mi entender divisi
si encubriera más lo huma-»,

planteando así los problemas de límites de la literatura —y de rechazo, del teatro, que son distintos—. Recordaré lo esencial del argumento, tal como aparece en la película: el profesor Humbert Humbert, llegado de Europa a los Estados Unidos, busca habitación en una casa; una viuda todavía fresca y en exceso pegaosa le ofrece excelentes condiciones, incluida repostería doméstica. El profesor está indeciso y no muy animado, pero ve en el jardín a una preciosa muchacha, una criatura casi en la niñez

aún, pero ya no. Siente su encanto y se queda de huésped. Al cabo de pocos días, no puede vivir sin ella, y acaba por aceptar las insinuaciones de la madre y casarse con ésta para seguir cerca de la muchacha. Poco tiempo después, cuando Humbert está enteramente fascinado por Lolita y hastiado de su madre, cuando ha confiado a un diario todas sus impresiones y comentarios, cuando la madre ha enviado a Lolita a un campamento de verano para alejarla de la casa, se produce la catástrofe (es decir, la primera catástrofe): la nueva esposa de Humbert lee el diario en que aparece el amor de su marido por la chiquilla, el desprecio y desagrado que siente por ella; enloquecida, sale corriendo de la casa; un coche la atropella, y Humbert queda viudo.

Va a buscar a la niña, y por carreteras, hoteles y moteles se va anudando la relación, tierna y monstruosa a un tiempo; el amor apasionado del hombre maduro por la *nymphet* o «ninfula», como se ha traducido esta palabra. Todo acaba como era de esperar: ingenuidad y perversión, celos, la seducción de Lolita por el escritor Quilty, su posterior matrimonio con un muchacho elemental, toscos e inocentes, la desesperación de Humbert, que al final —es decir, al principio de la película, en una escena de extraordinario cine— mata a tiros, de manera inolvidable, a Quilty.

Resulta problemático que se pueda hacer una película así, que esté justificado. Pero lo evidente es que la película tiene calidades de primer orden y que pone de relieve, *cinematográficamente* —esto es lo decisivo—, resortes y dimensiones importantes de la vida humana.

Hay que advertir que en la película Humbert no es un hombre a quien atraigan o enamoren

las niñas, las *nymphets*. No es un género, sino un individuo: es Lolita de quien se enamora. La cosa me parece esencial. No hay la menor alusión a ninguna preferencia especial suya, ni en el pasado ni en el presente, en la pantalla. Es una tremenda pasión por la muchacha singular, única, insustituible, sin la cual no puede vivir. La figura de Humbert no es repulsiva; su conducta sí, pero no su persona, que está puesta en juego hasta lo más hondo, movida por un destino doloroso.

Y la contrapartida es la indiferencia condescendiente o arisca de la infantil Lolita. A última hora, frente a la enorme pesadumbre de la pasión del hombre maduro, la ligereza, la inconsistencia de un objeto que no tiene capacidad para ella, que carece de gravedad y sólo tiene gracia. Cuando Humbert, en la carretera, con un neumático desinflado, perseguido por un automóvil misterioso, siente un dolor, amago de angina de pecho, Lolita comenta que sí, que ha leído que ése es el síntoma, y tiene frío, y sueño, y un principio de gripe, y masca chicle, y está ajena a la angustia de aquel hombre que se estremece de amor y de temor a la muerte, de remordimiento y de inquietud, de ilusión y desesperación.

El marido de Lolita, a cien leguas de todo problema, simplicidad pura, que ni sospecha la realidad que está manejando, es un acierto que me parece admirable. Y Peter Sellers llega al virtuosismo en su personaje, tan revelador de ciertos estratos de nuestra sociedad, en que las dotes se consideran suficientes, en que ser «listo» se confunde con ser inteligente, en que se juega a todo en medio de un general hastío. Y las balas de Humbert, que lo perforan reiteradamente, casi en broma por parte de la víctima,

a través de un cuadro al final, adquieren una significación profunda en el recuerdo del espectador, que vio la escena sin su por qué, al empezar la película, cuando ésta termina. El desenlace de ésta es el eco no oido, sólo imaginado, de las detonaciones iniciales.

Yo pienso que, con un poco menos de talento, *Lolita* sería una película repulsiva. Hay que decir que no lo es, aunque esté en todo momento a punto de llegar a serlo. Y esto quiere decir que es una exploración aventurada de los límites del cine.

(13-X-62)

DOS VACACIONES

Cuando dos cosas se parecen en algo, su aproximación muestra mejor las diferencias. Si dos películas representativas de dos estilos de cine tienen elementos en común, por ejemplo, un asunto análogo, los estilos se manifiestan en su pureza. Me ha hecho pensar en esto el recuerdo de la famosa película de Jacques Tati, *Les vacances de M. Hulot*, al ver otra película de vacaciones, *Mr. Hobbs Takes a Vacation* (*Las vacaciones de Mr. Hobbs*), de Henry Koster. Mister Hobbs es James Stewart; su mujer, Maureen O'Hara, todavía muy joven y floreciente. El asunto es sencillísimo: Mr. Hobbs, director bancario en St. Louis, Missouri, está cansado de aglomeraciones; demasiada gente que ver, demasiados coches en fila, a lo largo de las autopistas y de los fabulosos «tréboles» que las comunican. (Algunas de las escenas en que esto se recoge son de suma comicidad y felicísima cámara.) Mr. Hobbs decide ir de vacaciones con

toda su familia a orillas del mar, en California. Toda su familia quiere decir su mujer, una niña de catorce años, con un aparato dental para corregir una protuberancia de los incisivos, que la tiene llena de «complejos», retraída y sin atreverse a sonreír; un chico menor, dedicado a la televisión y los *cow boys*, y, lo que es más grave, dos hijas muy jóvenes, pero ya casadas, con los yernos y los niños pequeños. Y una criada escandinava, de esa especie próxima a la extinción, llena de objeciones y dispuesta a desaparecer. La casa al borde del Pacífico, muy atractiva para el espectador, lo es menos para los habitantes: es vieja, nada funciona bien y hay, sobre todo, una bomba que debe dar agua a los baños y la cocina, y se convierte en un personaje más. Y empiezan los problemas para Mr. Hobbs, hasta el último instante de la película.

La película es sumamente divertida del principio al fin. Hay, sobre todo, un episodio con el presidente de una fundación, cuyo único aliciente para vivir es dar caminatas, con las piernas ligeramente en flexión y en ayunas, para descubrir e identificar especies de pájaros (lo que se llama un *birdwatcher*), donde el humor adquiere su mayor intensidad y fuerza.

También *Las vacaciones de M. Hulot* era extremadamente ingeniosa y cómica. ¿En qué está la diferencia, ya que ambas películas, en su contenido y su propósito, no se parecen nada? Yo diría que la francesa está construida «desde fuera»: el director se mantiene exterior y ajeno a la acción, sin implicarse en ella, y procede a una estilización de los elementos; todo es un «juego», sin asomo de realidad, puro artificio de ingenio. Se podría pensar que la película americana es «realista», que Mr. Hobbs parece de carne y hue-

so, que su mujer es una verdadera mujer, capaz de amar a su marido y preocuparse por sus hijos, lo cual no tendría sentido en *M. Hulot*; que los problemas de hijas y yernos, o de la muchacha sin sonrisa, paralizada por el aparato dental, a quien nadie saca a bailar, son los del espectador o su familia.

Podría pensarse todo esto, pero es mejor no pensarla, porque sería un error; por lo menos, un parcial error. La película de Henry Koster es también estilización, porque el arte lo es siempre. También están estilizados los elementos. Pero ¿cuáles? Esta es la cuestión.

Yo diría que la técnica de Tati consiste en comenzar la estilización en un primer nivel, el de los *últimos* ingredientes, digamos los «átomos» cinematográficos. Ningún punto, ningún detalle es «real», sino que está deliberadamente «desrealizado», descarnado, sustituido por un equivalente convencional, artístico, que tiene poco que ver con las cosas de este mundo. Henry Koster opera de otro modo: ejecuta su operación estilizadora, desrealizadora, en distinto plano, a otro nivel de mayor complejidad; digamos que, en lugar de aplicarla directamente a los «átomos» cinematográficos, la concentra sobre las «moléculas», esas grandes moléculas que son las *situaciones y los caracteres*. Por ejemplo, cuando Mr. Hobbs, en vista de que su hija menor permanece con la boca plegada en un rictus hierático y nadie la saca a bailar en la fiesta juvenil, llama a un muchachito bien parecido y le ofrece un billete de cinco dólares para que baile con ella; y desde lejos vigila la operación, billete tras billete, hasta que la chica olvida sus dientes y el hierro que los aprisiona y baila y ríe feliz, y el primer muchacho bailarín, al des-

pedirse de él y estrecharle la mano le deja en ella el billete arrugado.

¿Qué es más eficaz o más «artístico»? La pregunta no acaba de tener buen sentido. La estilización de los elementos entra por los ojos del espectador, y éste no duda ni por un momento de que está viendo una estilización, una obra artística. En el otro caso, en vista de que los elementos inmediatos son «reales», puede no ver la elaboración artística. Pero hay una contrapartida: la desrealización de las *situaciones* pierde eficacia cuando se parte ya de «átomos» desrealizados, mientras que cobra todo su valor sobre el aparente «realismo» de los ingredientes. Es como las imágenes en una poesía cuyo lenguaje no es enteramente metafórico, a diferencia de aquella que consta sólo de metáforas.

En *Mr. Hobbs Takes a Vacation* hay un tercer nivel, el de la película en su conjunto, donde acontece una nueva integración: se vuelve no al «realismo», sino a lo que dista más de él: la realidad. A última hora hay una jovial pero profunda ojeada a lo que es la vida humana cuando hace un balance de sí misma. A pesar del humor constante, de la comicidad de las situaciones parciales, de la deformación grotesca en muchos casos, con todas esas piezas se compone una vida humana, como con los rasgos y manchas de un cuadro *no realista* se compone una figura. Y el espectador, que se ha reido durante hora y media, que por supuesto no «toma en serio» nada de lo que allí pasa, sabe sin embargo *por qué se ha reido* y qué significa todo aquello. A menos que sea un hombre muy listo...

NO BASTA CON DECIRLO

El juicio sobre cada una de las artes tiene caracteres bien distintos. Se juzga sobre libros en la soledad y silenciosamente, cada lector por sí mismo, y este fallo singular no tiene consecuencias inmediatas, sino lentas y que se combinan muy complejamente. En el otro extremo está el juicio teatral, que es siempre «sumarísimo» y colectivo: la reacción súbita del público en su conjunto la noche del estreno. (A veces hay «recurso» en nueva instancia, pero rara vez se revoca la sentencia.)

El cine está en un término medio. En rigor, no hay «estreno» de las películas, salvo casos muy excepcionales, como ahora el de *The Longest Day*, de Darryl Zanuck, que no pude ver en Nueva York hace unos días porque la acumulación de público en Broadway hacía inaccesible el cine. Las películas vienen preparadas por una larga campaña publicitaria, por la fama de sus directores o actores, por fotografías que las anuncian y las hacen familiares, a veces la historia de su realización. Además, aunque el cine es un espectáculo colectivo, es decir, que se presencia en común, la oscuridad de la sala hace que el público no esté en presencia, y ésta es la razón profunda de que en el cine sólo se aplauda excepcionalmente, y casi siempre por motivos extrínsecos; cada uno está solo con los demás: «soledades juntas» es la fórmula del espectáculo cinematográfico, y por eso no hay apenas un fallo en primera instancia.

Pero hay un elemento decisivo que interviene en el juicio de valor sobre las películas y en su consiguiente destino: la «pretensión» con que se ofrecen, el «gesto» que hacen al presentarse.

Cuando se deslizan discretamente, sin insistencia, corren el riesgo de que nadie les haga mucho caso. El ejemplo más claro es para mí *Cuatro pasos por las nubes*, en su primera versión de Alessandro Blasetti; era una película admirable, hecha a fuerza de talento; pero como fue anterior al auge primero y a la subsecuente inflación del cine italiano, no se benefició de ellos y fue casi desatendida, aunque era enormemente superior a casi todas las que después adquirieron desmesurada fama.

En los últimos años los productores y directores, avisados, se cuidan bien de esos «gestos». En general, la cosa es simple: se subraya excesivamente *un carácter de la película* —en principio, cualquiera—, con lo cual se llama desde luego la atención y se produce en el público la sugerencia de que se trata de algo muy importante, lleno de una significación que acaso el espectador no acaba de ver; éste siente temor de parecer ingenuo o torpe y se apresura a responder con su admiración y quizás asombro. Desde este momento la cosa es fácil.

Uno de los caracteres que se exageran es el tamaño. A veces se supone que tiene que ser una gran película lo que es simplemente una película grande. Hace veinte años, una muy larga, *Lo que el viento se llevó*, fue efectivamente una gran película; pero no se puede generalizar. ¿Es que un alarde de virtuosismo cinematográfico, como la carrera de cuadrigas, justifica las horas de aburrimiento de *Ben Hur*? ¿Se puede aceptar *Los diez mandamientos* por unos cuantos —menos de diez— momentos felices? Las películas largas pueden ser buenas —*Guerra y paz*, *El Cid*—, pero su longitud es más bien un argumento en contra, y todas ellas, como las

nombradas o *El Alamo*, ganarian con una mayor concisión.

Otras veces se acentúa un rasgo del contenido, con frecuencia en forma negativa, es decir, se ejecuta una simple supresión. En América he visto una película japonesa de grandes pretensiones: *La isla desnuda*; no se puede negar que tiene una fotografía en blanco y negro de belleza poco común, y algunas escenas de sobria emoción, como el corretear de los dos niños, arriba y abajo, por las colinas de la isla; pero toda la película está fundada en un artificio que, si me apuran, es un truco no muy elegante: la sustitución absoluta del trabajo y el mutismo total de los personajes. Una familia de labradores pobres, marido, mujer y dos niños, trabajan sin descanso la tierra árida y limitada; no hacen otra cosa; no hay un instante de respiro, mientras están en la isla —hay sólo el parentesis de una fugaz visita a la ciudad—; comen y vuelven inmediatamente al trabajo, sin distensión; más aún, comen en silencio, sin cruzar una sola palabra. ¿Hay algo más inhumano e irreal que una comida familiar, con niños, sin una voz? Esa anormalidad del silencio pertinaz sugestiona al espectador, como si encerrase algún mensaje extraordinario; pero si se mira bien, es un ardid elemental, y acaba por sentirse uno maltratado por el director.

Algo semejante, en forma menos extremada, podría decirse de *L'Avventura*, de Michelangelo Antonioni, película también de pretensiones altísimas. La unilateralidad del tratamiento, el olvido voluntario de que la vida tiene muchas facetas, también «impone» al espectador ingenuo —y ninguno lo es tanto como el que es un poco pedante— y lo obliga a aceptar esa simplifica-

ción, que si se le diera en forma más «inocente» provocaría su desdén.

Algunos directores sienten ese tipo de tentaciones, pero saben evitarlas. Pienso en Truffaut, de quien vimos hace algún tiempo *Les quatre cents coups*, de evidente mérito y destreza, pero abusivamente monocorde, irrealmente ennegrecida, con una injustificada insistencia en los aspectos negativos de la vida, en la estupidez o dureza de corazón de todas las personas con quienes tropieza el muchacho que es el personaje principal. Pues bien: acabo de ver en Washington otra película suya, *Tirez sur le pianiste*, con el excelente actor Charles Aznavour; es un film lleno de novedades, con buena dosis de ingenio y toques de emoción bien administrada, en el fondo mucho más complejo y difícil que el anterior, más rico y significativo, menos obvio y descarnado.

El hieratismo, la simplificación a ultranza, el pulsar instrumentos de una sola cuerda, son procedimientos fáciles e inferiores. Son muchas las películas de las que se hacen lenguas algunos grupos de todos los países, pero que pasan sin dejar huella, ni en la historia del cine ni en las almas de sus admiradores. Su prestigio se funda, más que en sus méritos —que pueden ser considerables—, en el gesto con que se presentan, en cierta unción de iniciados de que se revisten sus directores y a la que se sienten incorporados algunos espectadores. Esta tentación puede darse en hombres de gran talento; pero el talento es tan necesario como insuficiente; son muchos los hombres de dotes admirables que hacen un uso mediocre o inseguro de ellas. Es, por ejemplo, el caso de algunas películas —o algunos fragmentos de película— de Ingmar Bergman, que hubieran podido ser obras verda-

deramente superiores y se quedan en alardes de destreza. Conviene desentenderse de la pretensión con que un libro, un cuadro, una película se presentan, y mirar lo que efectivamente nos dan. Para ser genial no basta con decirlo.

(27-X-62)

EL PESO DE LA VIDA

Hace ocho años, la muy joven novelista francesa Françoise Sagan publicó un librito que le dio súbita fama: *Bonjour Tristesse*, título feliz aunque no suyo, tomado de un verso de Paul Eluard. Era una novela liviana en su sentido moral, pero sobre todo en el más directo e inmediato: un estudio de la viviandad o ligereza humana, un relato cuyo protagonista era la trivialidad. Algun tiempo después, creo que en 1958, Otto Preminger hizo una película con el mismo título y tema, que ahora acaba de arribar a nuestras playas impulsada por la última ola. Pocas veces un film sigue tan de cerca un libro. Preminger ha puesto en imágenes todo el relato, y ha respetado escrupulosamente lo esencial del diálogo. Ha elegido para Cécile a Jean Seberg; para su padre Raymond, a David Niven; para Elsa, a Mylène Demongeot; para Anne, a Deborah Kerr. Son cuatro aciertos, o quizá tres y medio: David Niven tiene demasiada *bonté* para su personaje, lo mismo que Gary Cooper tenía demasiada cara de hombre honrado para ser verdaderamente sospechoso.

La película está realizada con una perfección extraordinaria, con seguridad constante, con una diestra administración de todos los recursos. Casi toda ella es excelente cine; algunos

fragmentos, como el baile, son prodigiosos de vivacidad, ritmo y gracia. Algunos espectadores han pensado que está influido por *Orfeo negro*, de Marcel Camus, pero si no me equivoco *Bonjour Tristesse* es anterior.

¿Por qué insistir tanto en que es una película bien hecha, en que está llevada con singular esmero, en que los actores están ajustadísimos y son de verdadera calidad, en que su representación casi siempre satisface plenamente y en algún caso, como Jean Seberg, es una encarnación irreprochable? ¿No ocurre esto con muchas películas llevadas a cabo con plena maestría? ¿Valle la pena subrayarlo tan especialmente, como si fuera una excepción?

La razón de mi insistencia es otra. El éxito del libro de Françoise Sagan debe explicarse. Lo más fácil es decir que porque es «inmoral»; lo más fácil, pero lo menos convincente, porque cada año se publican centenares de novelas incomparablemente más «inmorales», que pasan sin pena ni gloria y desaparecen en el olvido. (Este fenómeno, por otra parte, es más interesante de lo que parece, y merece ser tratado por sí mismo.) Casi todos estuvieron de acuerdo en que *Bonjour Tristesse* era «muy poca cosa»; y ello es muy cierto; pero hay que agregar que esta novelita estaba muy bien hecha. Prefiero decir esto y no «muy bien escrita» para que no se piense en primores de estilo; pero, por supuesto, está bien escrita, sobria, eficaz, elegantemente. Compárese con tantas novelas españolas y extranjeras cuya ejecución es tan torpe, desmañada y deleznable, que no pueden sostenerse a flote en cuanto cede el tirón de la propaganda o el remolino de un premio. En *Bonjour Tristesse* esa perfección, el estar «bien hecha» era esencial, y lo mismo ocurre con la película a que ha dado

origen. Porque es la condición de que la trama y los personajes estén, *artísticamente*, tomados en serio. Ahi está el nudo de la cuestión.

La novela y la película son lo menos serio del mundo; son, repito, la trivialidad como tal, la liviandad en el sentido de la levedad, ligereza o falta de peso (la «otra» liviandad, la que para muchos es la única que cuenta, es mera consecuencia de la primera). *Bonjour Tristesse* representa el intento de mostrar la vida humana sin raíces, en pura frivolidad, como constitutiva «amoralidad» (ya salió la palabra que he estado reteniendo hasta ahora). ¿Es esto posible? Así ocurre con otras novelas y películas, pero... Con una consecuencia inesperada: que ellas no son novelas ni películas, que se quedan en conatos, que no tienen entidad como tales. Ahora Françoise Sagan por una parte y Otto Preminger por otra han hecho, respectivamente, una verdadera novela (aunque, ciertamente, «muy poca cosa») y una verdadera película (más verdadera, por lo que diré en seguida), tomando como materia prima la trivialidad y la frivolidad. ¿Y qué ha ocurrido?

Algo inesperado: ambas aparecen cargadas de insólita gravedad. Resultan —sobre todo la película— dramáticas, serias, con un poso de amargura que no procede precisamente de su desenlace. Es que la vida, ella, tiene peso, queramos o no. Si intentamos despojarla de él, hacerla literalmente liviana, lo único que podemos hacer es apartar y desalojar de ella todas las cosas que se consideran «graves» o «importantes» o «serias». Pero es inútil: la vida no puede ser más que orientándose hacia algo, sea lo que sea, y eso es lo que le da su *gravedad*, su peso. «Mi amor es mi peso —dijo San Agustín hace quince siglos—, soy llevado por él dondequiero que

voy.» Lo más que se puede conseguir es que ese peso no valga la pena, que sea, si se quiere, peso muerto; pero la ligereza, la liviandad, es imposible. La vida es inexorablemente dramática, está hecha de responsabilidad y, por tanto, de pesadumbre; por eso, dicho sea de paso, necesita absolutamente de la alegría que la levante y le dé vuelo.

Ahora se puede entender por qué es esencial que esta novela esté bien escrita, y más aún, que esta película esté rigurosa y perfectamente realizada por actores admirables. Son ellos los que presentan la vida ante nuestros ojos. Ahí están, viviendo: no hay escape. Como lo hacen (no simulan que lo están haciendo), las exigencias o requisitos del vivir se manifiestan con extraña evidencia. Cuanto mayor es la trivialidad de la trama, más clara resulta la dramática seriedad, el peso de la vida. Esa chiquilla, Jean Seberg, tan joven, tan ligera, tan sin fundamento, toda frivolidad y gracia, descubre que la vida se pone siempre a una carta, y lo más grave es que ésta esté en blanco o no exista.

¿Es que entonces no hay, no puede haber películas verdaderamente triviales? Claro que sí; para no buscar muy lejos, la mayoría de las españolas, sobre todo aquellas que tienen un gesto «moralizador» y adoctrinador, que nos sermonean insinceramente y sin convicción alguna. Pero en ellas los actores no son tales, sino figuras de cartón, y nadie se ha ocupado de que vivan efectivamente en la pantalla. Es decir, que puede haber películas enteramente triviales y sin peso alguno, pero con una sola condición: que no sean películas.

TRES HORAS EN LA EDAD MEDIA

Cuando Samuel Bronston anunció que estaba haciendo una película sobre el Cid, dirigida por Anthony Mann, con Charlton Heston y Sophia Loren, la expectación fue casi tan grande como la desconfianza. Muchos dieron por supuesto que el resultado sería deplorable; se escarneció *a priori* la idea de que Sophia Loren pudiera ser Jimena; se dio por descontado que se iba a tratar de una grotesca y burda presentación del héroe castellano, un *western* celtíbero. Confieso que cuando se estrenó *El Cid* fui a verlo con alguna aprensión: las dificultades eran tan evidentes, que mis esperanzas no eran demasiado grandes; pero me gusta juzgar las cosas después de verlas. Me interesaba también la reacción del público, de diversos públicos, en España y fuera de ella. Ahora, al cabo de muchos meses, he vuelto a ver *El Cid*. Quisiera hacer algunas reflexiones sobre esta película y sus ecos.

Simplificando un poco las cosas, se puede decir que ha entusiasmado al pueblo y ha irritado a los cultos. Los públicos españoles, hispano-americanos y —aunque en medida menor— de Europa y los Estados Unidos han llenado durante meses los cines que han proyectado *El Cid*, y prometen seguir haciéndolo mucho tiempo. Pero los grupos intelectuales, artísticos y de «conocedores» suelen abominar de esa misma película; hasta tal punto es así, que no pocas personas a quienes les ha gustado vivamente no se atreven a decirlo de buenas a primeras, y sólo lo hacen si alguien con alguna autoridad abre el camino.

En el pliego de cargos contra *El Cid*, el más frecuente es su infidelidad a la historia, su de-

formación de la figura de Rodrigo Díaz de Vivar y de su mundo. Parece que las personas que hacen esa acusación conocen al dedillo todos los entresijos del siglo XI, se saben de memoria el *Cantar de Mio Cid*, recitan antes de acostarse el Romancero, han leído el *Carmen Campidoctoris*, las crónicas árabes y los libros de Conde y Dozy, y tienen en su mesilla de noche los dos gruesos volúmenes de *La España del Cid*, de Don Ramón Menéndez Pidal. Pero luego resulta que los paladines de la autenticidad histórica tienen unas nociones muy someras del Cid, de lo que sobre él se ha escrito, de su época, de sus diversas interpretaciones. Cuando se les aprieta y se les pide que precisen dónde están las infidelidades, muchas veces vacilan y acaban por señalar un detalle..., que a lo mejor es de los más exactos. Algunos, que saben con detalle técnico acerca de *algún* aspecto particular, señalan triunfalmente impropiiedades o anacronismos que ellos mismos serían incapaces de descubrir en los demás aspectos de la película; por ejemplo, si en el vestuario de los cristianos, pero en modo alguno en el de los moros; tal vez en los tapices, pero no en las armas; o, si se prefiere, a la inversa.

Ya es sorprendente que se considere una película, que al fin y al cabo es un espectáculo, una diversión, como si fuera un tratado de historia o de arqueología. Pero además de que la inmensa mayoría de esos detalles son enteramente irrelevantes para el espectador, si se tomara ese criterio habría que repudiar la totalidad del teatro clásico español, o francés, o el de Shakespeare, y desde luego toda la pintura del Renacimiento y mucho después, que nunca han tenido el menor reparo en hacer arte, desentendiéndose de todo propósito de reconstruc-

ción de las épocas pasadas. Con ese criterio, habría que hacer una gigantesca hoguera con casi todo el contenido del Museo del Prado, del Louvre, la National Gallery o las pinacotecas italianas, alemanas u holandesas, tan dispuestas a vestirnos a la hija del Faraón como una dama veneciana del siglo xvi o a llenar de gorqueras las bodas de Caná.

En el caso del Cid, por lo demás, no hay una norma histórica precisa con la cual contrastar la película, si esto fuera necesario. La investigación reciente ha reconstruido multitud de detalles de la trayectoria del Cid, y ha venido de paso a confirmar el valor histórico y la fidelidad de muchas fuentes literarias, sobre todo el Poema. Pero el Cid es mucho más que eso: es el conjunto de sus leyendas, las muchas versiones de su figura, las de los contemporáneos, la del juglar que compuso el Poema —si no fue más que uno—, las de los castellanos del siglo siguiente, las de los moros amigos que le dieron su nombre de Cid y las de los enemigos musulmanes, y la de los *mestureros* que ocasionaron su destierro. Cuando Alfonso VI tuvo que jurar en Santa Gadea la inocencia en la muerte de su hermano Sancho, acaso no palideció al decir «Amén», pero esa escena insegura es parte esencial —y artísticamente verosímil— de la realidad del Cid, tan histórico como legendario. Y cuando algún detalle de la película parece efectista e inverosímil, como la prisión de Jimena y sus hijas por orden del Rey, resulta acaso que está históricamente documentado.

La película *El Cid* es, como no puede menos, una simplificación de la figura, la historia y el mundo en que vivió; y lo que sucede es que esa simplificación no coincide con la de los manuales de historia que han servido a los espectado-

res —en el mejor de las casos— para tener ideas sobre el Cid y su tiempo. Esto quiere decir que el Cid de la película es sólo uno de los varios posibles. ¿El mejor? No pienso así. Personalmente, lamento que no haya utilizado más el Poema, que haya dejado escapar la maravillosa escena de la «niña de nueve años» que hace desistir a los guerreros de buscar ayuda y albergue, que no haya recogido el dramático episodio de la afrenta de Corpes —aunque no sea muy histórico—, y tantas cosas más. Pero la selección de materiales que se ha hecho me parece licita, y pertenece ese derecho a la legítima libertad del productor y del director. Y las inexactitudes efectivas —que las hay— son en su gran mayoría meras «licencias» que la ficción se permite siempre: ¿por qué ha de haber licencias poéticas y no ha de haberlas cinematográficas? El Cid no murió en la lucha por Valencia, ciertamente; pero sólo dos años después, y entre las causas que lo llevaron a la muerte estaba la gravísima herida en el cuello que había recibido en Albarracín. Y ¿es que puede pedirse a un director cinematográfico que resista a la tentación de la última escena impresionante del Cid muerto cabalgando fantasmalmente por la playa, llevando así a sus mesnadas por última vez a la victoria? Sobre todo cuando el «ganar batallas después de muerto» forma parte de la realidad popular y tradicional del Cid, y es algo tan entrañable que ha pasado hasta a nuestra lengua.

Charlton Heston hace un Cid admirable, de una dignidad que no desdice de las más nobles versiones del que «en buen hora nació» y «en buen hora ciñó espada». Ha sabido huir de todo matonismo, de toda bravuconería y jactancia —tan presentes en el Romancero y en otras

fuentes respetables— para ser el hombre justo, el hombre de ley, que tantas veces habló «bien e tan mesurado». Y Sophia Loren hace una Jimena —de quien se sabe tan poco— de espléndida hermosura —¡que parece irritar a algunos!— y muy suficiente humanidad, sin que falte un mínimo de estilización y hieratismo, que no estorban. Todas las figuras están vistas un poco por fuera, pero a nadie pareció mal cuando se vio el *Enrique V* de Shakespeare, que extremaba esa tendencia; y mucha más «psicología» hubiera resultado demasiado expuesta.

Sobre todo, el espectador pasa tres horas en la Edad Media, en la España del Cid, y eso es ya, a poca sensibilidad que se tenga, una delicia. Los exteriores de esta vieja tierra española han entrado con insólita belleza en la pantalla. Y la historia española, una porción esencial de ella, ha empezado a circular, con plena dignidad, por primera vez, en ese mundo verdaderamente universal que es el cine. Ante *El Cid* siento sólo un poco de melancolía de que no seamos los españoles capaces de haberlo hecho, de haber llevado nuestra realidad a todas las pantallas. Pero esa melancolía está lejos de despertar en mí un movimiento poco elegante de rencor; más bien siento gratitud.

(10-XI-62)

EL MAESTRO JOHN FORD

Acabo de ver una película de las que renuevan la fe en el cine y, de paso, en unas cuantas cosas más: *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*), de John Ford. Sus actores principales son John Wayne

y James Stewart; los acompaña eficazmente Vera Miles; y tras ellos unas cuantas docenas de actores más oscuros, cuyos nombres olvidamos, que acaso no se proyectan sobre la pantalla, pero cuya labor es, ni más ni menos, perfecta, aunque sus figuras no estén más de cinco segundos en el lienzo.

Esta película de John Ford es, por supuesto, un *western*. ¿Su argumento? Hace siete años, precisamente en el Oeste, en California, escribió unas líneas de mi libro *Los Estados Unidos en escorzo* que podrían servir para contar esta película: «Los americanos han vivido durante decenios aislados, en mínimas agrupaciones urbanas, en granjas, ranchos, bosques, minas, puestos de caza, trazando caminos y ferrocarriles, luchando con los indios, haciendo avanzar las fronteras, contra éstos o contra la naturaleza. Han hablado poco, han estado reducidos a la familia o al pequeño grupo, al equipo —familia y equipo, las dos grandes fuerzas de la sociedad americana actual—; han tenido la solidaridad de los hombres aislados, que se regocijan ante la presencia del prójimo —una fiesta excepcional— y se prestan mutua ayuda. Y han afirmado la sociedad, porque era la compañía, el consuelo y la fuerza. La fuerza también: de un lado, la cooperación y la técnica; de otro, la lucha contra la insociabilidad, el desmán, el crimen. El americano ha tenido que afirmar la sociedad, es decir, las *vigencias*; y a éstas ha sólidamente llamar —certera pero parcialmente— la Ley; esto es, la Ley vigente, la Ley con una mayúscula que es precisamente su fuerza, su vigor o vigencia, no un *texto legal*, cosa de teoría jurídica. En la L de la Ley americana iba incluido el revólver Colt —el «pacificador» o *peacemaker*— o el rifle Winchester; por eso la Ley ame-

ricana tiene relativamente poco que ver con el «derecho». Al dilatarse las fronteras de los Estados Unidos, hacia el Oeste, el Norte o el Sur, un poco detrás iba la Ley, es decir, tras los individuos americanos, la sociedad de los Estados Unidos, con todas sus vigorosas vigencias. Los individuos eran las descubiertas, las avanzadillas —los *pioneers*— de la sociedad.»

Si alguien se hubiera propuesto «poner en cine» este párrafo, el resultado ideal hubiera sido precisamente esta prodigiosa película de John Ford. Porque su tema es la Ley (James Stewart) y la Fuerza (John Wayne), que terminan cooperando para que la primera sea *Ley vigente* —es decir, verdadera Ley— y la segunda deje de ser «fuerza bruta» para convertirse en Poder civil, en la transpersonal fuerza de la sociedad que se impone a la disociación, al desmán, a la violencia. James Stewart es un abogado del Este, lleno de fe en la Ley, que decide establecerse en un territorio de la frontera; su primer contacto con el nuevo país es el asalto de la diligencia en que viaja por unos bandidos, el jefe de los cuales, Liberty Valance, soberbio tipo de desalmado, lo deja medio muerto a golpes y latigazos cuando ha intentado defender a una mujer; hasta aquí, nada nuevo; pero frente a los libros de derecho del joven abogado, pisoteados por el bandido, éste proclama «la ley del Oeste»; y James Stewart, que no tiene revólver ni quiere usar armas, se propone imponer la Ley y meter en la cárcel a Liberty Valance.

El desenlace es intimamente irónico, con una moderada sorpresa previsible, uno de los más finos aciertos de la película. Toda ella es dura, conmovedora, sobria, llena de humor, divertida. Es además cine puro del principio al fin. No se explica nada: todo se ve, desde el momento en

que James Stewart, senador canoso, que vuelve con su mujer al pequeño pueblo perdido de Shinnbone, para el entierro de John Wayne, quita el polvo de la vieja diligencia arrumbada y aparece el letrero: «Overland Stage Coach»: la misma en que llegó tantos años antes. Todo vibra, está animado, hace señas; no hay un metro de cinta que sea inerte, ni gesto baldio, ni un palmo de pantalla que no esté funcionando. John Ford vuela sobre nosotros el cuerno de la abundancia: no pasan treinta segundos sin que nos dé un acierto, una belleza, un ingenio, una emoción; todo cae, en cascada, sobre el espectador. Es, tanto por su tema como por su ejecución, una película de la magnanimidad.

Confieso que estoy un poco harto de lo contrario, de la pusilanimidad y el encogimiento, del perpetuo gesto negativo o displicente, del hilito de inspiración o de técnica que se desenuelve penosamente a lo largo de una obra literaria, de pensamiento o de cine. Algunos autores consiguen contagiar de tal manera su pusilanimidad a los lectores o espectadores, reducen de tal modo su expectativa y su esperanza, que agradecen todo lo que se les da, por poco que sea, y se maravillan como la abuela ante la primera gracia del niño que empieza a hacer pinitos. Cada cuarto de hora, John Ford da más que muchas películas colmadas de premios y saludadas con los ojos en blanco. Por eso he dicho que es un maestro.

Conviene recordar las jerarquías. Se debe atender a todo, conceder un margen de crédito a cuanto se ofrece, ser exigente con generosidad. Pero sin confundir las cosas, teniendo presente que una cosa es exprimirse el cerebro como un limón hasta que salgan unas cuantas gotas más o menos exquisitas, y otra rebosar de invención,

de fuerza creadora, de ideas, de recursos, de oficio bien poseido, de maestría.

John Ford sabe dar dramatismo hasta a la cocina, donde los cocineros, la camarera y el lavaplatos improvisado —el abogado Ransom Stoddard, es decir, James Stewart— llenan apresuradamente platos para su clientela, la fabulosa fauna del Oeste. Cada filete, con o sin patatas, con más o menos guisantes, se convierte casi en un personaje. Y los tipos, pertenecientes a especies conocidas pero increíblemente individualizados, viven con aliento propio en la pantalla, y salimos del cine acompañados por un tropel tumultuoso e inolvidable. En mitad de la escena más dramática no olvida los detalles, incluso los cómicos, las eternas contrapartidas de la realidad, y todos vienen a insertarse en su lugar justo, sin distraer, sin «recrearse en la suerte», sin interrumpir la fluencia —musa del cine—, sin hacer «carambolas» de lucimientos a costa del espectador y, claro está, del cine mismo.

Y por si fuera poco, John Ford deja flotando una estupenda lección de moral sin sermones ni moraleja: la que se desprende siempre que se presenta la vida humana dejándola ser lo que es, recreándola desde la libertad.

(17-XI-62)

ALGO TIENE QUE PASAR

Frecuentemente se contraponen, a veces con ánimo polémico, las películas en que «pasan muchas cosas» a aquellas otras en que «no pasa nada». El público suele decir lo primero con ilusión, lo segundo con decepción; los críticos, o

los que sin serlo se precian de discernir, casi siempre dicen aquello con desdén, esto último con admiración, implicando que ese «no pasar nada» es maravilloso, depósito de muy recónditas y sutiles sabidurías.

Esta manera de plantear la cosa me parece, sin embargo, deficiente. El cine lleva el movimiento hasta en su nombre, y si no hay movimiento no hay cine. Algo, pues, tiene que pasar. La cuestión es otra: ¿qué? Y, por supuesto, ¿cómo? La tercera pregunta posible —¿cuánto?— me parece muy secundaria, y su respuesta podría ser: lo que haga falta para que pase eso que constituye el contenido de la película.

El movimiento cinematográfico no es primariamente el de las cosas, sino el de la cámara. Es la fugacidad de la imagen proyectada, primero, el desplazamiento de ese ojo que mira, de ese dedo que señala, lo que constituye la interna movilidad del cine. Por eso podríamos decir que lo que tiene que pasar en el cine es, ante todo, *tiempo*. Pero entiéndase bien, tiempo vivo, humano, es decir, dramático. De ahí que al cine le sea esencial la *fluencia* —nunca me cansaré de insistir en ello—, que no tolere la detención y la discontinuidad, que pueda ser todo lo moroso que se quiera, con tal que no se rompa un ritmo interno, el de cada película.

Si pasa la temporalidad humana, si hay drama, pueden pasar muy pocas «cosas». A la inversa, si ese sutil paso no se logra, toda acumulación de sucesos, episodios y aventuras es vana, y un vacío interior corre la película. Un ejemplo bien reciente sería *Barrabás*, de Dino de Laurentiis, película de méritos indudables, realizada con esmero y en ocasiones algún talento, con una idea originaria sumamente feliz, apoyada en dos escritores tan notables como Pär Lager-

kvist y Christopher Fry, con buenos actores, y que a pesar de todo ello me parece un gran error, una producción inerte y que no puedo ver sin un extraño malestar. En un tono divertido y que pretendía ser jocundo, le pasaba algo parecido a *Madame Sans Gêne*, donde todo se disolvía en agitación trivial y de gusto mediocre.

Unas cuantas películas muy recientes podrían servir para explicar lo que quiero decir. Se han acumulado elogios sobre *Il posto* (*El empleo*), de Ermanno Olmi, y se la ha presentado como ejemplo de lo que es buen cine. Creo que habría que hacer algunas restricciones importantes. No hay duda de que es una película enormemente cuidada, hecha con vigilancia, con momentos muy felices y conmovedores en su simplicidad; pero falta en ella la selección de los elementos realmente significativos, se insiste —hasta hacerlo trivial— en lo que, cortado a tiempo, sería intenso; por ejemplo, los interminables pasos de los que se van a examinar, una vez y otra, por escaleras y corredores; la reiteración de los gestos «pasmados» del muchacho, que en cierto momento dejan de estar justificados y, por tanto, de ser persuasivos; la rutinaria presentación de los compañeros de oficina, sin una nota efectivamente vivificante o, si se quiere, personalizante. (Compárese con la presentación del mundo tedioso de la oficina en *The Bachelor Party*, en España *La noche de los maridos*.) Para satisfacer al espectador, el director tiene que empezar por rebajar el nivel de su expectativa; una operación que no puedo ver con simpatía.

Otra película *Cape Fear* (*El Cabo del Terror*), de J. Lee Thompson, con Gregory Peck, Robert Mitchum y Polly Bergen, daría alguna claridad a este tema. Está muy diestramente dirigida,

con acción abundante y un trabajo excelente de los actores, sobre todo de Robert Mitchum. Pero hay que decir que cuando pasan realmente más cosas, en su último tercio, empieza a pasar menos esa corriente en que el drama consiste, la expectativa, el tiempo de la amenaza, del angustioso *emplazamiento indeterminado*, magistralmente introducido en la porción mejor.

En algunos casos, el pasar pocas cosas se justifica o no según la dosificación total de la película. *Le ballon rouge*, de Lamorisse, en que apenas pasa nada, es una de las obras más bellas e intensas de estos últimos años. ¿Por qué? Porque a esa parvedad de acontecimiento correspondía la brevedad de la película, y porque la selección de los ingredientes en *El globo rojo* no tenía el defecto que he reprochado a *El empleo*: todo detalle era significativo, y además —y esto es decisivo— tan pronto como cumplía su función, en cuanto «decía» lo que tenía que decir, desaparecía de la pantalla, porque para eso se trata de proyección, para que las imágenes sepan desvanecerse a tiempo, sin quedar adheridas y pegadas al lienzo. *El diario de Anna Frank* o *Twelve Angry Men* (tan inadecuadamente traducido por *Doce hombres sin piedad*), o *El tercer hombre*, o *La cena de los acusados*, o *El Presidente*, son películas morosas, con un mínimo de acción, en que el tiempo se dilata, pero nunca pierde su tensión, su fluencia, su latido, y por eso no desfallecen. En cambio, a pesar de no pocas excelencias, sobre todo fotográficas y de contados momentos *aislados* (y esto es lo grave) de la mínima acción, la película japonesa *La isla desnuda* es un «alarde» de simplificación a ultranza, que no me parece exento de deslealtad a lo que el cine debe ser; sobre todo, la arbitraria y efectista supresión de la palabra,

destinada a poner «en cursiva» las imágenes, dándoles así un *plus* que tal vez no tienen por sí mismas. Obsérvese que un ardid análogo se puede conseguir con recursos aparentemente opuestos, por ejemplo, el abuso de la sonoridad y la música, que empieza a ser inadmisible en tantas películas.

Conviene mantener despierta la atención frente a la pantalla; y, lo que acaso importa todavía más, al recordar la película entera, después de haberla visto. Cuántas que nos han ido sorprendiendo, con un juego no muy limpio, no resisten la prueba de la reviviscencia en la memoria, ni siquiera en la memoria fresca de la misma noche. Algo tiene que pasar en toda película; no importa si poco o mucho; para ver si es lo justo basta con mirar a lo que después de haberla visto y oido queda.

(24-XI-62)

LAS PASIONES DEL ALMA

Una de las razones que tenía Stendhal para entusiasmarse con Italia, para preferirla a su Francia natal, a aquella de que, sin embargo, estaba hecho, era que, en su opinión, en Italia había todavía pasiones, mientras que en Francia habían sido sustituidas por el interés y la vanidad. Aquella inscripción italiana sobre su tumba —*Arrigo Beyle, Milanese*— fue la cifra de su homenaje a aquellas pasiones que se dedicó a contar, por lo demás tan francesamente. Stendhal fue, en eso como en tantas cosas, perspicacísimo; presintió que las pasiones estaban pasando de moda, estaban perdiéndose en Europa, y en Italia quizás sobrevivían; una de las co-

sas que los europeos buscaban en España por los mismos años era, simplemente, pasión.

Esta decadencia de la pasión me da mucho que pensar; su importancia había sido grande; no sólo en la ficción, en el teatro, en la novela; los grandes filósofos, hasta los más rigurosos racionalistas, Descartes, Spinoza, las habían estudiado con infinita atención —y probablemente, pese a su compostura, las habían sentido—. Hoy las pasiones, las pasiones del alma, parecen reinas destronadas.

Ciertas energías humanas, que solían canalizarse hacia las pasiones, se han orientado hacia lo que se llama la «pasión política»; por otra parte, se habla sin parar del sexo —una manera de defenderse del amor, tan generalmente temido, de conjurarlo con elementales exorcismos—. La vida europea de estos decenios parece inquietantemente desprovista de pasión, quiero decir de efectiva pasión individual humana, de las «pasiones del alma». Quizá, a fuerza de querer convencerse —sin dar muy buenas razones— de que el hombre es «una pasión inútil», se concluye, con dudosa lógica, que es inútil tener pasión.

Por eso, cuando en alguna obra de ficción encontramos pasiones, verdaderas pasiones, sentimos una sorpresa —yo, personalmente, agradecida—, y a la vez caemos en la cuenta de que al público le inquietan y desazonan, como si le pusieran delante de los ojos el espectro de alguien a quien creía muerto.

Acabo de ver una película, hecha de una obra teatral, a la que se podría llamar, como Unamuno a su *Abel Sánchez*, «Una historia de pasión»: *Panorama desde el puente*, un drama de Arthur Miller, puesto en cine por Sidney Lumet, con Raf Vallone y Maureen Stapleton como pro-

tagonistas. Miller es uno de los pocos autores actuales para quienes las pasiones existen; hay algunos más: Graham Greene, Hemingway, Faulkner, Simenon, Cain, pero no muchos; la mayoría de los novelistas y dramaturgos de nuestro tiempo se esfuerzan por eliminar la pasión y hasta su posibilidad, podríamos decir por descartarla. El resultado suele ser un empobrecimiento radical de su imagen de la vida humana; y cuando no es así, cuando sus obras tienen, a pesar de todo, intensidad, entonces la vida resulta falseada, porque se ha desplazado su acento a zonas que realmente no lo tienen, que son psicológicamente, como algunas silabas en el lenguaje, átonas.

Panorama desde el puente (A View from the Bridge) es una simple historia de los muelles de Nueva York: Raf Vallone, obrero de los muelles, inmigrante italiano desde su juventud, casado con una buena mujer madura, sin atractivo ni encanto, sin magnanimidad ni maldad, ha criado desde niña a su sobrina (Maureen Stapleton), que ha venido a convertirse en una muchacha de dieciocho años, bella y atractiva, con aire de dulce retrato antiguo, casi una Madonna nacida en Brooklyn. La muchacha es la ilusión de su vida. En una obra de ficción al uso, se trataría simplemente de una urgencia sexual del tío maduro, atraído por la floreciente sobrina; si no, se diría que se enamora de ella. En la obra de Miller y Lumet no es exactamente así: Raf Vallone está *apasionado* por Maureen Stapleton. Esta se ha convertido en el centro gravitatorio de su vida entera; digamos, si, de su alma, porque ésta es la que complica las cosas; un alma, por supuesto, encarnada, afectada por la corporeidad; pero lo evidente es que nada meramente corporal arreglaría nada. Dos primos

de la mujer, inmigrantes clandestinos, ilegales, llegan de Sicilia a la casa. El más joven, cantante, lleno de habilidades habitualmente femeninas —cocina, costura— enamora muy pronto a la muchacha, que se siente atraída por él desde el primer momento. Raf Vallone se desespera; quiere creer que el muchacho es anormal, que no está enamorado, que sólo quiere casarse con una americana para poder inmigrar legalmente y estar seguro de no ser devuelto a la pobreza de la nativa Sicilia. Tiene algunos motivos para pensar lo contrario, pero se hace trampa: quiere —apasionadamente— que sea así. La muchacha, por su parte, que en una zona de su personalidad está enamorada del muchacho, de su juvenil compañero de casa, paseos y cines, está también apasionada —a otro nivel— por su tío; hay un momento conmovedor en que habla de cómo lo conoce, lo adivina sólo con verlo, con expresiones llenas de una pasión que sería precipitado catalogar.

No voy a contar la trama. Raf Vallone, lleno de cualidades y virtudes, de hombria sobre todo, no es capaz de mantener hasta el final una hombria... de bien. El desenlace es dramático, con un alarido de pasión irremediable —pero ¿quién se atrevería a llamarla inútil?— que dura después de haberse fundido la última escena.

Panorama desde el puente viene del teatro; esto suele ser un pecado original de muchas películas, y ésta de Sidney Lumet no se salva del todo. Pero sería manifiesta injusticia decir que es teatro fotografiado. La recreación cinematográfica del tema es intensa y feliz, llena de perfecciones y atractivos, de planos perfectos dentro de la limitación de escenarios, con la cual tienen que luchar. Las correrías de Raf Vallone por las calles nocturnas de Nueva York, siguen-

do como una sombra anhelante a los dos enamorados; éstos, extrayendo gozosamente pequeños platos de uno de los «automáticos» de Horn & Hardart; las visitas de Raf al estudio del abogado Alfieri; sobre todo, aquella escena inolvidable en que, en la casa, al son del gramófono, los dos muchachos bailan ante la familia, y el vuelo de la falda le pasa una y otra vez a Raf Vallone, con obsesiva insistencia, con encanto, tentación y fuga, ante los ojos atormentados, apasionados. Cuando a la vida se le dan todas sus dimensiones, cuando se recuerda que no es esa realidad plana por la cual quieren hacérnosla pasar, se respira, aunque sea angustiosamente.

(1-XII-62)

REFLEXIONES SOBRE EL CINERAMA

Vi por primera vez el Cinerama hace algo más de siete años, en el mismísimo Hollywood Boulevard; ahora acabo de ver su quinto programa, *En busca del Paraíso*. Pienso que es hora de meditar un poco sobre lo que da, lo que no da, lo que podría dar el Cinerama.

Quiero retener mi primera impresión, cuando salí del teatro de Warner Bros y pasé de la ficción al Hollywood real, casi tan ficticio y mitico como las imágenes de la pantalla; se la podría resumir en una sola palabra: deslumbramiento. Conviene no participar de la general ingratitud del hombre contemporáneo, niño mimado que cree merecer cuanto le dan, y tampoco de la actitud —la más tosca y rural, si bien se mira— del que considera distinguido «no asombrarse de nada». Nuestra época nos dispara sin cesar

cosas asombrosas; una de ellas es sin duda el Cinerama.

Pero hay que preguntarse qué es el Cinerama desde el punto de vista del espectador, quiero decir como resultado; se ha hablado bastante de su técnica, de sus perfecciones y defectos; pero ¿qué nos da? Nuevas imágenes, una nueva manera de percibir las cosas, una especial intensidad, un singular relieve de la realidad, hasta el extremo de potenciarla y hacerla más efectiva que la directamente percibida, algo así como una «super-realidad». Todo esto es cierto, y significa un enriquecimiento que, si se tiene sensibilidad, suscita a un tiempo asombro y gratitud. Pero nada de esto es propiamente el Cinerama.

Todas las técnicas del cine se han esforzado, en efecto, por conseguir eso; todas ellas han ido elevando —con retrocesos ocasionales— esa mezcla de realidad e ilusión que es el cine. El sonido, la palabra, el color, las pantallas dilatadas, el relieve, son recursos que han ido contribuyendo a esos resultados. El Cinerama es el más energético que hasta ahora se ha puesto en práctica, aunque quizás no es el más bello ni el más conseguido. Es probable que se obtengan más finos y depurados placeres con otras técnicas no tan insistentes, más discretas, que no se ostentan de manera tan imperiosa y sobrecedora. No olvido, claro está, que el Cinerama está en su infancia, que sólo se han hecho hasta ahora cinco programas, cinco tanteos, que cierta tosquedad de planeamiento y ejecución son difíciles de evitar, que el enorme costo obliga a asegurar el éxito de público, y que para hacerlo plenamente seguro se ha optado por la limitación, la simplicidad y una decidida propensión a lo convencional. (Adviértase que no pienso ni

por un momento que esto sea necesario para conseguir el éxito entre las multitudes; tengo mucho mejor idea de las multitudes que los que sólo parecen pensar en ellas, aunque a la vez desdeñan con aristocrático dengue todo lo que es capaz de interesarles; creo que obras egregias —aunque no *cualquiera*— pueden entusiasmar a innumerables hombres, al pueblo entero de muchos pueblos. Lo que digo es que se ha querido hacer *seguro* el éxito, no sólo probable, y esto ha llevado por lo pronto a *no arriesgarse*. Me parece lícito, con tal de que el Cinerama empiece pronto a perder esa legítima prudencia inicial.)

Pero decía que nada de lo enumerado es propiamente el Cinerama, no es lo que más verdaderamente nos da. ¿Qué es, entonces? Algo tan elemental que parece poco más que nada; pero lo elemental es siempre tremendo. Yo lo formularía así: *un nuevo sentido de la preposición «en»*. Nada más, nada menos.

El Cinerama significa, en efecto, otra manera de *estar* en los lugares, en las cosas. En el cine habitual no se está *en* la pantalla; ésta se presenta *ante* nosotros; no de un modo inerte, ciertamente, sino con una mágica «succión» que tira de nosotros y nos arrastra, como el vuelo infernal de Paolo y Francesca. Por eso el cine tiene siempre un matiz de «seducción», de encantamiento, de rapto. Al mirar a la pantalla cruzamos no sabemos qué misteriosa barrera y penetramos en un mundo que no es el nuestro, y en el cual, en rigor, no podemos *estar*. Creo que en esto consiste la magia del cine, que el Cinerama sin duda destruye y atropella un poco. (Uno de los elementos que refuerzan esa impresión de atropello es la manera abusiva, indiscreta y torpe como se usa —al menos en la

proyección española; mis recuerdos de Hollywood y Nueva York no lo acusan tanto—el sonido. El innecesario estruendo con que se atormenta y distrae el espectador, hasta no dejarle ver muchas cosas, es de lo más enojoso; la empresa debería dar un par de aspirinas con cada entrada, como caritativa compensación.)

El cine, pues, consiste en un singular «estar sin estar» en la pantalla, viajar de la butaca hasta sus mundos ficticios, sentirse arrebatado desde la inmovilidad, desde una esencial lejanía. El Cinerama, en cambio, nos hace estar en los lugares que presenta, nos introduce en ellos, nos instala en su interioridad. ¿Como si fueran reales? No, de una manera muy distinta, mucho más energética y compulsiva. Por eso he dicho que nos da un nuevo sentido, una significación inédita de esa tremenda y mínima particula «en». ¿Dónde está la diferencia? En la vida real, yo percibo las cosas, estoy en un lugar, en un escenario, entre tantas cosas que me rodean, pero todo esto está «mitigado» —si vale la palabra— por un hecho gigantesco; que estoy *en mí mismo*. Entonces, *desde mí*, estoy en donde estoy. Podriamos decir, para ser más claros, que en la vida real *estoy con las cosas*. Esto significa presencia, compañía, pero entiéndase bien: compañía reciproca; las cosas me rodean, envuelven y acompañan, pero yo *estoy con ellas*.

Esto es lo que altera esencialmente el Cinerama; no es que me succione y arrebate para hacerme ingresar en el irreal «mundo» ficticio; es que me saca de mi mismo y me deja, a la intemperie, entre sus tremendas, agresivas cosas. En el Cinerama se siente uno... «desnudo». Y así es, porque nos ha sacado de nuestra morada —de nuestras casillas, si se prefiere— y nos ha puesto súbita, violentamente, en un mun-

do a la vez insolentemente *inmediato* y profundamente *ajeno*, porque no estoy con él. Por eso es otro modo de *estar en*.

¿Cabe algo más radical y tremebundo? ¿Es posible mayor innovación *técnica*? Mi admiración por el Cinerama es muy grande; y ella me hace sentir doblemente que hasta ahora haya hecho un uso excesivamente modesto de sus posibilidades. No me refiero a que hasta ahora no haya hecho verdaderas películas con drama humano, sino sólo «documentales» más o menos disfrazados. Esto, repito, es lícito, y en un principio aconsejable; lo que no lo es tanto es la tendencia a la trivialidad, porque el Cinerama es una cosa muy seria. Cuando nos da trozos de realidad —aquel prodigioso cruce aéreo de los Estados Unidos, o los canales de Venecia, o aquella misa en Notre Dame, o el Himalaya y el turbulento río Indo ahora, o el prodigo de los aviones supersónicos—, no hay más que pedir; pero a veces insiste, se hace dulzón, se amanebra, nos hace estar increíblemente *en* donde no vale la pena estar. El último programa da un avance de una nueva película con argumento, *How the West Was Won*, «Cómo fue conquistado el Oeste». Debo decir que mi apetito por el Cinerama se ha aumentado, y que espero dentro de poco estar «calli», en esa manera «plusquamreal» que da un nuevo significado, a la vez, a la realidad y a la ficción.

(8-XII-62)

LA BUSCA DE LA VERDAD

Este podría ser el título de la película. La he visto, por una serie de azares, muy tarde, cuando ya había recorrido todos los cines de Madrid

—quizá de España—, hasta los barrios más distantes. Su título original es *Judgement at Nuremberg* («Proceso en Nuremberg», no «El proceso de Nuremberg»); en España se ha llamado *Vencedores o vencidos*, lo cual puede desorientar sobre el significado más profundo de esta película.

Porque en ella se trata, sobre todo, de saber, de entender. Ese juez viejo y modesto del estado de Maine, Spencer Tracy, ha cruzado el Atlántico para juzgar a unos jueces, a los que juzgaban en Alemania en nombre del nacionalsocialismo y la raza aria; mas para hacerlo —y ahí está su humilde originalidad y toda su fuerza moral— necesita entender, necesita saber qué hicieron; y como se trata de hombres, esto quiere decir *por qué y para qué*. Por eso, porque se trata de hombres, en esta película son esenciales los actores; se trata de *ver*, a través de sus rostros y sus palabras —no sólo *qué dicen*, sino *cómo lo dicen*—, lo que allí pasó, cómo se pudo llegar a una tan radical destrucción de una sociedad y una moral, cómo es posible —alli y en otros lugares, aunque *no en todos*— que se produzca una caída del hombre por debajo de sí mismo. El fiscal —Richard Widmark—, el defensor —Maximilian Schell—, los acusados —sobre todo el de más talla y más humanidad, Burt Lancaster—, los testigos, víctimas parciales, supervivientes, «testigos» geológicos del gran derrumbamiento, de la fracción humana implacablemente aniquilada —Montgomery Clift, Judy Garland—; y la figura equivoca, indecisa a fuerza de decisión, de «saber lo que quiere» pero sin saber querer la verdad, la aristócrata viuda de un general que sirvió a Hitler envolviendo su sumisión en desprecio, pensando justificar sus hechos con su gesto: Marlene Dietrich. Pocas

veces se ha visto en la pantalla mejor y más sostenida calidad de representación, y en ello reside el más alto valor de esta obra.

En esto y en el *fair play*, el juego limpio, la honestidad con que está llevada. Yo diría que un poco en exceso, porque las posibilidades de justificación de los acusados —y del régimen a quien sirvieron y que contribuyeron a hacer— están llevadas hasta más allá de lo justo. Algunas afirmaciones del defensor, algunos «contraataques» de éste, encaminados a probar la general responsabilidad en el hecho, se dejan sin respuesta en la película, como si fueran válidos, y la verdad es que se les podrían objetar algunas cosas decisivas. Pero más vale siempre pecar por carta de más que por carta de menos, renunciar a un poco de razón mejor que arrebatar al prójimo alguna parcela de la suya.

La película no acumula horrores —simplemente los recuerda sobriamente—; lo que se propone es señalar que han sido posibles en medio de la aceptación y la complicidad de innumerables gentes «normales» y hasta de cualidades considerables y en ocasiones eminentes. Lo más grave no es que se cometan atrocidades; lo terrible es que *parezcan bien* a unos, que otros las encuentren *inevitables*, que un tercer grupo se acorde de indiferencia y se desentienda de ellas, acaso se aproveche de sus consecuencias, que una gran mayoría *no se entere*, es decir, decida no enterarse, esté dispuesta a no ver, ni oír, ni preguntarse, ni pensar.

Los jueces han llegado al extremo: han juzgado, han condenado, a sabiendas de que todo estaba decidido previamente, de que no había defensa real, de que la culpabilidad no se establecía (y, además, lo que se llamaba delito no lo era). Causas falladas desde el principio, de-

fensores que nada saben del caso, ni quieren saber, y que no se atreverían más que a pedir insinceramente una clemencia que ni siquiera desean; pruebas irrisorias —cuando no se exige al acusado demostrar él su inocencia—; acusaciones que son ya en sí mismas delitos, ya que juzgan como tales lo que es el mero ejercicio de un derecho, a veces el cumplimiento de un deber.

Todo esto es lo que esta película nos presenta, con extraña moderación, con decoro, tratando de averiguar por qué mecanismos se ha llegado a todo ello. La reacción del juez de más elevada responsabilidad y categoría, Burt Lancaster, frente a la excesiva defensa de Maximilian Schell, es un momento sobrecogedor. Aquel hombre está sintiendo que en alguna medida se puede salvar en la verdad, en el descubrimiento y reconocimiento de lo que ha sido; y el defensor, con su exceso de celo, le va a arrebatar eso, acaso lo único que le queda. Esta escena es la mostración en imágenes de aquella vieja teoría, tan olvidada y tan digna de recuerdo, del «derecho a la pena» que tiene el delincuente. Idea que parece entre alambicada y ridícula a fuerza de haberse menoscabado el sentido de la justicia.

Y cuando al final, después de que el juez sencillo y modesto del estado de Maine, con pesadumbre, sin ninguna complacencia, sin ufanía, ha condenado a prisión perpetua a los otros jueces, hay un encuentro personal entre los dos hombres, se llega a otro momento decisivo. Spencer Tracy está lleno de simpatía (de compasión, si se quiere decirlo en griego y también en latín) por Burt Lancaster, que conserva hombria, dignidad, veracidad y posibilidad de arrepentimiento. El juez alemán, que sabe a qué

atenerse, busca el respeto del hombre justo que lo ha condenado. Mas para ello le dice: «Yo no pensaba que se pudiera llegar adonde se llegó.» Y ante esto, que es una sutil, decisiva trampa, Spencer Tracy, ese hombre elemental, siente que no puede entrar en el juego; y le contesta: «Ahí se llegó el primer dia que usted condenó a muerte a un inocente sabiendo que lo era.» O algo muy parecido. La estructura moral de una sociedad se rompe tan pronto como se dice «sí» a la injusticia, al atropello, a la violación de la ley, a la privación del derecho justo.

Pero ¿no se hace esto constantemente y en todas partes? Bueno, hay que distinguir: si se pregunta así, hay que contestar resueltamente que no. En muchas partes eso no se hace, salvo excepcionalmente, con conciencia de que es así, con repulsión y frecuente reparación. Lo grave es que el hombre se convenza de que «las cosas son así»; y, como nunca consigue convencerse, que se pase los años intentando convencerse.

(15-XII-62)

EL DIA MAS LARGO

6 de junio de 1944. Lisboa. Un pequeño taxi negro; dentro, Ortega, mi mujer y yo. Una edición especial de un periódico; paramos el automóvil y leemos los tres, intensamente, la noticia: los aliados han desembarcado en Normandía. Ahora acabo de ver cómo fue aquello.

Esta película de Darryl F. Zanuck, *The Longest Day*, ha tomado su título del libro de Cornelius Ryan, que le sirvió de base; y éste recordó una frase del Mariscal Rommel. Su idea,

sin embargo, hubiera podido inspirarse en Valle-Inclán. En 1917 publicó éste un librillo casi olvidado hoy: *La media noche: visión estelar de un momento de guerra.* «Era mi propósito —anunciaba Valle-Inclán— condensar en un libro los varios y diversos lances de un día de guerra en Francia.» El narrador que fue testigo, añadía, está limitado por su posición geométrica. «Pero aquel que pudiese ser a la vez en diversos lugares, como los teósofos dicen de algunos fakires, y las gentes novelescas de Cagliostro, que, desterrado de París, salió a la misma hora por todas las puertas de la ciudad, de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta de la que puede tener el misero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal.» «Cuando los soldados de Francia vuelvan a sus pueblos, y los ciegos vayan por las veredas con sus lazarios, y los que no tienen piernas pidan limosna a la puerta de las iglesias, y los mancos corran de una parte a otra con alegre oficio de terceros; cuando en el fondo de los hogares se nombre a los muertos y se rece por ellos, cada boca tendrá un relato distinto, y serán cientos de miles de relatos, expresión de otras tantas visiones, que al cabo habrán de resumirse en una visión, cifra de todas. Desaparecerá entonces la pobre mirada del soldado para crear la visión colectiva, la visión de todo el pueblo que estuvo en la guerra, y vio a la vez desde todos los parajes todos los sucesos. El círculo, al cerrarse, engendra el centro, y de esta visión cíclica nace el poeta, que vale tanto como decir el Adivino.»

Como tantas veces, lo que soñó la magia lo hace la técnica. Las cámaras de Zanuck lo han visto todo, y el cine ha ejecutado esa condensa-

ción ideal de un día de guerra. No cualquiera, sino uno decisivo, quizás, en efecto, el más largo. La película lo es —tres horas— y debo decir que mantiene su tensión sin apenas un desmayo. Todos los aspectos cuantitativos de esta película son descomunales y superlativos: el número de actores —incluso el número de «estrellas», constelaciones enteras de cuatro países, americanas, inglesas, francesas, alemanas—; el medio millón de disparos, las sesenta y seis horas de proyección que se han filmado, para retener sólo un cinco por ciento, los millones de dólares invertidos, los miles de hombres que han entrado en acción. Temo que se insista sólo en estas cifras: unos, para maravillarse y pensar, una vez más, que película grande equivale a gran película; otros, para desdeñarla, dando por supuesto que esa cantidad descarta la calidad.

Pienso que la hazaña técnica de Zanuck y sus equipos es prodigiosa; han vuelto a invadir Normandía para que podamos verlo, han recreado aquella tremenda jornada para que alcance un tipo de existencia que nunca tuvo, porque nunca se reflejó en una sola mente, menos aún en un par de ojos asombrados: precisamente aquello que quería realizar Valle-Inclán sólo con los recursos de la imaginación y la palabra. Menos el dolor y la muerte, en *El día más largo* acontece ante nosotros la invasión de Francia por las fuerzas aliadas y el comienzo del derrumamiento alemán.

Pero hay algo más: esa recreación se ha llevado a cabo con una considerable dosis de talento. A lo largo de tres horas de proyección, hay muy pocos minutos que no sean excelente cine. Estamos ya habituados a que las escenas de guerra se realicen con extremada maestría; las incontables —y variadísimas— de *El día más*

largo figuran entre las mejores (algunas exce-
lentes pueden verse también en la reciente pe-
lícula *El sexto héroe*, la historia de Ira Hayes,
uno de los símbolos del desembarco en Iwo Jima).
La fotografía en blanco y negro —en grises casi
siempre, magistralmente modulados— es de in-
sólita perfección, con momentos de afortunada
inspiración, que combinan la sorpresa, la belle-
za y un halo de misterio. Los actores son tantos,
que resultan un poco escamoteados, y apenas
podemos entablar relación con muchos viejos
amigos; algunos, sin embargo, se demoran lo su-
ficiente en la pantalla para que podamos decir
que la película está hecha por ellos, no sólo que
han «intervenido»: John Wayne, Robert Mitchum,
Curd Jürgens, Irina Demich, Bourvil, Henry Fonda, Peter Lawford...

El día más largo es sin duda un documental;
pero con argumento. Y esto en dos sentidos:
primero, porque no es simplemente «un día de
guerra», sino un día decisivo, del que depende
el éxito o el fracaso de la invasión, en cierta
medida el resultado de la campaña; tiene, pues,
«desenlace» y tensión dramática en su conjun-
to; y segundo, porque tiene personajes; no ya el
personaje colectivo que es cada uno de los beli-
gerantes empeñados en la batalla, sino la mul-
titud de individuos singulares en que se descom-
pone la gran aventura colectiva. Tanto como
las masas anónimas —los innumerables para-
caídas que llenan el cielo, las unidades de des-
embarco que ocupan el horizonte y se dirigen
ominosamente sobre las playas, la infantería de
marina que avanza por éstas bajo la metralla—
cuentan los hombres individuales en que todo
eso realmente *acontece*, que son el «lugar» en
que de verdad sucede el colosal drama bélico.
La «crána», cuyo croar metálico sirve para que

los paracaidistas aliados se reconozcan en la oscuridad —y que se puede confundir fatalmente con el doble chasquido del cerrojo de un fusil alemán—; las formas sugestivas de la muchacha de la resistencia, en su bicicleta, que distraen la atención de los centinelas alemanes y hacen que su inspección del carro cargado de heno sea menos eficaz; el paracaidista que queda colgado junto a la iglesia; el que vaga por la batalla un día entero, sin ocasión de disparar un tiro; el desencantado piloto alemán, que cumple su misión con tanto denuedo como desesperanza; las monjas que cruzan la ciudad, en plena batalla, impávidas y heteróclitas, para cuidar a los heridos, al final de una de las mejores escenas de toda la película.

Para mi gusto, sin embargo, lo mejor de ella es su primera parte, la anticipación y los preparativos de la invasión aún no decidida. Es una película de la expectativa. Pocas veces se ha vivido el tiempo tan intensamente, con su «densidad» y su incertidumbre y su duración y sus plazos perentorios. En otras ocasiones se ha manejado el tiempo con tanta o mayor sabiduría, pero ha sido el tiempo de la vida individual. En *El día más largo* este tiempo se articula con otros también personales y únicos, se difumina, como entre niebla, en el anonimato de la gran expectativa colectiva, se inserta finalmente en el tiempo histórico, que vuelve a ser único e irrepetible; si no personal, transpersonal; por eso hubo que ponerle un nombre a ese día, y se llamó el día D.

(29-XII-62)

1963

UN HEROE ARCAICO

La expectativa condiciona lo que se ve. Temo que muchos buenos gozadores de cine no hayan apreciado adecuadamente una película de David Miller que hemos visto hace poco: *Lonely Are the Brave*, *Los valientes andan solos*, en su versión española. Cuando se ve un hombre a caballo, con un sombrero ancho, y colinas peladas, se suele pensar que se trata de una película del Oeste, algo «consabido», quizá agradable o interesante, con dinamismo y fuerza, posiblemente con hermosos paisajes, pero poca o ninguna novedad. Aquí no se trata de esto; aunque Kirk Douglas lleva sombrero ancho y monta una yegua traviesa y discola —o más bien la lleva de la rienda—, aunque hay, en blanco y negro, admirables paisajes del Oeste, hay también otras cosas: enormes caminos, helicópteros y melancolía.

Kirk Douglas es un *cow boy...* de nuestro tiempo. Un tipo profundamente quijotesco; digo profundamente por lo que en seguida se verá. El Oeste se ha transformado; hay más coches que caballos, más carreteras y autopistas que praderas; la ley y las ordenanzas dominan por todas partes e interfieren no sólo con el crimen, sino con la «real gana», aunque esté nutrida de motivos nobles. Un amigo de Kirk Douglas, que se ha adaptado —relativamente— a las condiciones del mundo en que vive, se ha casado con una muchacha del Este —Gena Rowlands—, tiene un niño y una casa llena de esmero, siente piedad por esos hombres de México que quieren

cruzar la frontera y entrar en los Estados Unidos; es ilegal, pero es humano —piensa—. La autoridad, que es también humana, le advierte una vez y otra que no puede hacerse; pero al final, como es la ley, lo condena a dos años de prisión.

En este momento aparece Kirk Douglas con su yegua nerviosa e indócil. Visita a la mujer de su amigo —una excelente actriz se anuncia en Gena Rowlands— y se propone visitarlo a él, aunque en aquel momento la cárcel no lo permite. Tras una dura, extraña, impresionante pelea con un manco camorrista y medio loco, Kirk Douglas logra ser llevado a la cárcel; pero cuando va a entrar, los policías deciden dejarlo en libertad, por no encontrarle culpa. Su plan se viene abajo, y no hay mejor modo de arreglarlo que pegar a un policía; entonces, sí, entra en la prisión, pero con amenaza de un año de cárcel. Kirk Douglas ha hecho su visita con un propósito bien definido, simbolizado en una lima que esconde una de sus botas de jinete: poner en libertad a su amigo. Pero éste no quiere escapar; prefiere cumplir su prisión y volver a la ley, a la casa, a la familia; no quiere la vida inquieta del fugitivo. Mal adaptado al mundo nuevo, hasta el punto de haber ido a la prisión por ello, siente que el viejo está perdido y quiere hacer las paces con las cosas que tiene alrededor.

El sacrificio de Kirk Douglas ha sido inútil; lo aprovechan unos pequeños delincuentes indios que estaban en la celda y escapan a través de los barrotes limados. El *cow boy* huye también, se despide de la muchacha, a quien da noticias del marido que ha quedado en la celda, violentada en vano, y escapa a caballo hacia las

montañas. Se ha convertido, sin fruto, en un fugitivo a quien persigue la justicia.

El resto de la película es la persecución. El *sheriff*, que masca goma incesantemente, cumple sin entusiasmo con su deber. Hay que apresar al fugitivo. Se movilizan automóviles, *jeeps*, después un helicóptero que busca entre los montes escarpados al hombre a caballo; Kirk Douglas, de un tiro, hace perder su dirección al aparato, que termina estrellándose. El *sheriff* va sintiendo crecer su admiración y simpatía por aquel hombre indómito y diestro; no tiene ganas de apresarlo, pero ha de hacer todo lo posible para ello. Hay un enorme camión, con remolque, cargado de aparatos sanitarios, que una y otra vez aparece por las carreteras y es un contrapunto del hombre de la yegua. Abundan los planos de infrecuente belleza y emoción. La dirección de David Miller es de una calidad constante, y no faltan aciertos inolvidables. Al final, cuando el *cow boy* parece haber sorteado los mayores peligros y tener franco el camino hacia la frontera, sobreviene la catástrofe. Kirk Douglas ha sido golpeado brutalmente por un carcelero; ha sido herido en una pierna de un balazo; está cansado, exhausto, pero sigue lleno de aliento y dominio de la situación. Y entonces, al cruzar, ya del otro lado de las montañas, de noche, lloviendo, la carretera llena de vehículos veloces, la yegua se espanta y el inmenso camión, que ha sido llevado allí por el destino, tras mil rodeos, lo atropella. Hay una escena extraordinaria en que el conductor, angustiado, pregunta si vivirá y quiere convencerse de que no va a morir; y cuando llegan la policía y los que van a auxiliar al herido, el *sheriff* no quiere reconocerlo, no quiere poner la última nota de infiernito sobre la cabeza del hombre malhe-

rido: no está seguro de que sea el fugitivo a quien buscan, nunca lo vio de cerca. Y, sobre el asfalto mojado, a la luz de los faros, la policía se aleja y el héroe inútil y malaventurado marcha hacia un hospital; una escena magistral, del mejor cine.

¿Por qué decía que este personaje es profunda, no epidérmicamente quijotesco? Porque, además de ser un héroe, y un héroe inútil, es un héroe arcaico. Casi siempre, el heroísmo es futurista; se moviliza en nombre del porvenir, se esfuerza por anticiparlo al presente. Pero en este caso no: Don Quijote, este hombre del viejo Oeste desaparecido, lucha por la causa más perdida de todas: el pasado. Este tema había aparecido ya otras veces: la última que recuerde en *The Misfits*, de John Huston. Pero ahora tiene una más honda melancolía, porque no hay anomalía; los personajes de *The Misfits* habían llegado a una situación sin salida, pero eran biográficamente anómalos, incatalogables, desequilibrados; Don Quijote es un loco, en el sentido concreto de que niega el mundo real y lo suplanta por otro imaginario, en el que puede caber su proyecto anacrónico, su imposible vocación de caballero andante. Kirk Douglas encarna un personaje diferente: primero, *ha sido real*, porque el mundo, poco antes, le permitía ser lo que quería; en segundo lugar, está cuerdo; y ni siquiera es utópico: acepta el mundo tal como es, quiero decir, lo reconoce, pero se resiste; y quiere aprovechar las últimas briznas del suyo, que está desvaneciéndose. Es un hombre que viene del pasado, que intenta prolongarlo, retenerlo en la vida. Pero tiene todavía una originalidad más; el tipo del hombre que se aferra al pretérito es siempre el del nostálgico, el soñador vuelto de espaldas a la reali-

dad, que mira la estela de un mundo que se aleja; Kirk Douglas representa, en cambio, un hombre de acción, con sentido de la realidad; ve lo que tiene alrededor, pero no le gusta; él pertenece por vocación a otra que se está yendo. Cuando cae la lluvia sobre su cuerpo herido, en la carretera que reluce bajo los faros, al lado de su yegua agonizante, a la que alguien remata de un tiro piadoso, se siente toda la melancolia del hombre a quien el mundo se le ha vuelto ajeno, que ya no le es hogar, que lo expulsa y no se deja reabsorber, dominar, humanizar. Y bien claro se ve que eso es lo que, en últimas cuentas, en alguna medida le pasa siempre al hombre.

(5-I-63)

EL PASADO DEL CINE

La mayor limitación del cine es la dificultad de la «relectura». Los libros están ahí, por lo menos muchos de ellos; podemos volver a abrirlos y leerlos cuando queremos; si «pasan» es porque dejan de interesarnos, no simplemente porque los arrastre el curso del tiempo. El cine está sometido a una penosa servidumbre: la del presente. Casi está reducido a la fugaz existencia de las carteleras; para la inmensa mayoría de las películas, su vida normal está reducida a unos meses, a lo sumo a un par de años. Por eso interesa tanto el cine que se llama «retrospectivo», que miramos con los ojos con que leemos a Villon o al Arcipreste de Hita o a Sir Walter Raleigh, a pesar de que sus directores y actores viven aún.

Estos últimos meses hemos visto unas cuan-

tas viejas películas cómicas: *Charlot* —las largas, maravillosas como siempre; algunas cortas, destrozadas por un comentario chabacano y sin gracia, que casi no dejaba ver las imágenes admirables—; Stan Laurel y Oliver Hardy; los hermanos Marx; ahora, *El maquinista de la General*, de Buster Keaton, y *El mundo cómico de Harold Lloyd*, una muy discreta combinación de trozos de viejas películas.

Son éstas dos formas de comicidad bien distintas. Ambas tienen algo en común: su eficacia actual. Se dice que la risa se marchita pronto, que lo que hace reír un momento no lo consigue algunos años después. Depende, claro está, de los resortes que se ponen en juego; hay una comicidad epidérmica, basada casi siempre en alusiones a temas actuales, que produce una risa mecánica y extrínseca, y esa comicidad, naturalmente, se evapora tan pronto como las alusiones dejan de ser claras o pierden interés, aunque se entiendan, o no provocan ya un sentimiento de «complicidad» entre el público. Cuando se toca lo que en la vida humana es realmente cómico, el efecto se conserva mucho tiempo: nos hace gracia Aristófanes, y a veces Plauto, aunque muy rara vez Marcial.

La película de Buster Keaton, «Pamplinas», en mi niñez, se mueve más en el mundo de la sonrisa que en el de la carcajada. Pero la sonrisa es constante, suscitada por la tremenda seriedad del actor que pasa por todo género de situaciones cómicas sin perder su imperturbabilidad, fiel a su propósito constante, cruzando como un proyectil, sin adaptarse a ellas, las vicisitudes de su entorno. Buster Keaton va *absorto*, con sus ojos llenos de melancolía y sus negras guedejas; absorto en su amor y en su locomotora. El mundo de los trenes está tratado con tanta poesía

como ingenio; los trenes han sido una de las grandes creaciones de la época moderna, el mejor símbolo del siglo XIX, mezcla de técnica y lirismo, de eficacia y mito —el mito de la eficacia—; ningún viaje parece tan viaje como el que se hace en tren; ver pasar el tren es siempre conmovedor, lo mismo cuando muestra de cerca su violencia y poder, sobre todo de noche, como cuando pone su hilo de humo blanco sobre el verde del paisaje; por algo los trenes han sido muy pronto —y siguen siendo— deliciosos juguetes: la gran prueba de muchas cosas. De *El maquinista de la General* se desprende, como hubiera dicho Valle-Inclán, «una fragancia delicada y antigua». Yo creo que esta película, tan finamente hecha, tan buen cine, con tan lindos paisajes, con escenas de guerra tomadas en broma y, sin embargo, tan bien hechas, es un singular acierto. Porque en ella se funden, mitificándose, la expresión y la significación de su protagonista; el tren es precisamente el símbolo de ese proyecto rectilíneo que avanza sin ocuparse del contorno, derecho a su meta, sin poder rectificar, sin flexibilidad. El personaje alucinado, impávido, absorto, se identifica con la máquina humeante, segura, serena, lanzada por sus raíles, inflexible y sorda al exterior.

Harold Lloyd es, en cierto modo, lo contrario. Es la alegría y el movimiento —por eso me parece menos fiel a su inspiración, aunque admirable como virtuosismo, la última parte, en que Harold Lloyd agota las posibilidades de la acrobacia en la fachada de un rascacielos—; Harold Lloyd es la flexibilidad, la invención, la multiplicación vertiginosa de los recursos y las ocurrencias. Es el hombre alerta, el que «las pesca al vuelo», el que reacciona instantáneamente a

cada modificación de la realidad, aprovechando todos los resquicios para deslizar en ellos su proyecto, siempre jocundo, a veces trivial —llegar a su casa con una docena de paquetes y un pavo vivo—, a veces más «apasionante» y dramático: llegar a tiempo de evitar la boda de la muchacha de quien se ha enamorado, desafiendo todos los obstáculos, sacando partido de cuanto encuentra a su paso, de lo mismo que le estorba.

El templo de Buster Keaton es la melancolía; el de Harold Lloyd, la alegría inocente. Si tuviera que buscar un símbolo que en él correspondiera al tren, elegiría aquel conejo blanco que ha encontrado en su chaqueta —cambiada por azar con la de un prestidigitador dispuesto a actuar—, mientras baila con una señora otonal y majestuosa; Harold Lloyd lo desliza ágilmente en la bandeja cubierta que un camarero va a servir; y cuando el cliente la destapa, el conejo blanco, mimosamente, se está comiendo las verduras.

Un tren que avanza por sus raíles. Un dulce, inocente animal, siempre alerta, veloz, pronto a la huida, atento a cualquier estímulo. Buster Keaton es el protagonista del ensimismamiento; Harold Lloyd, el as de la alteración. Los dos, inextricablemente enlazados, componen la textura de la vida humana; al tomarse aisladamente y extremarse, se ejecuta la más profunda distorsión de lo que es, se caricaturiza, en dos direcciones opuestas, lo que verdaderamente es el hombre. En eso consiste la comicidad auténtica. Y a lo mejor resulta que si vemos, una tras otra, las dos películas, hemos visto, entre risas y sonrisas, puesta en imágenes, una muy profunda teoría de la vida humana. Porque la

vida —no lo olvidéis— no es ninguna cosa pendiente: es «lo que hacemos y lo que nos pasa».

(12-I-63)

NIÑOS EN LA PANTALLA

Dos películas acaban de presentarnos el mundo de los niños: una es inglesa, *Whistle Down the Wind* (*Cuando el viento silba*); la otra, francesa, *La guerre des boutons* (*La guerra de los botones*). En las dos, los principales actores, aquellos que llevan el peso de la acción, son niños; pero no sólo eso: aunque mezclados con adultos —como siempre están los niños, salvo en circunstancias excepcionales y anómalas—, los niños actúan en ambas «corporativamente», dentro de su mundo propio, y esto quiere decir sobre todo sometidos a sus propias vigencias, a sus reglas y usos particulares, que interfieren en alguna medida con los de los mayores, con lo que aparece para los niños como un mundo «exterior», sin duda menos real y, en definitiva, hostil. Por lo menos, ajeno y difícilmente comunicable: la impresión que se desprende de estas dos películas es que los mayores «no entienden».

Las dos historias y sus «temples» respectivos son muy diferentes, a pesar de unas cuantas aproximaciones; las dos son europeas —si fueran americanas, serían muy distintas, porque el niño americano es diferente y, sobre todo, lo es su relación con los mayores—, las dos son rurales; en ambas hay cierta oposición y «lucha» entre niños y adultos. La película inglesa tiene «protagonistas», la niña mayor Hayley Mills y el pequeño Alan Barnes; en la francesa todos los

«agonistas» están casi en el mismo plano, sólo con relaciones de dirección y prestigio dentro del grupo, que no llegan a separar a ningún personaje relevante. *La guerra de los botones* es una película cómica, con frecuencia muy graciosa, aunque hay momentos en que sus gestos quedan frustrados y no convencen —por ejemplo, la lucha entre los dos bandos de chiquillos rivales de los dos pueblos vecinos, que carece de verdad—. *Cuando el viento silba* es seria, bastante dramática, melancólica, con chispazos de gracia sumamente eficaces. En últimas cuentas, *La guerra de los botones* es más triste, más descorazonadora; después de haberse reido, el espectador sale con un poso de pesadumbre.

Las historias son sencillas; en *La guerra de los botones* se trata de que los chicos de un pueblo francés, reunidos en la escuela, con un maestro gris, bueno y discreto, hacen la guerra a los del pueblo inmediato; los «prisioneros» sufren un castigo: les cortan todos los botones que llevan. La operación tiene un dramatismo innegable; como tiene verdadera fuerza de invención cómica la ocurrencia del jefe: un día combaten desnudos, a pesar del frío; así son, dentro de las reglas del juego, «invulnerables». La película está llena de buenas ocurrencias, de momentos felices; algunos de los chicos tienen verdadera inspiración como actores. Los padres, toscos, con frecuencia brutales —tibiamente brutales—, tienen con ellos un contacto puramente exterior, son temidos y en el fondo indiferentes.

Cuando el viento silba es la historia de una mitificación. Tres hermanos, dos niñas y un niño más pequeño, han salvado tres gatitos destinados a perecer para evitar la «explosión de población» felina. Los esconden en un pajar, y

allí los visitan y los cuidan. En el pajar entra un hombre que ha cometido un crimen y está perseguido por la policía; por un azar, los niños creen que es Jesús. Desde entonces se dedican a venerarlo, a protegerlo, a esconderlo de sus perseguidores. Naturalmente, el secreto no es bien guardado; pronto se difunde entre los demás niños, y el pequeño mundo participa, con cerrada solidaridad, en el gran misterio. Hayley Mills es, ya lo sabíamos, una actriz admirable; el pequeño Alan Barnes no sé si llegará a serlo, pero su labor en esta película es todavía mejor, de una intensidad, autenticidad y frescura extraordinarias. El doblaje nos hace perder, probablemente, mucho; el habla de Alan Barnes, ligeramente achulada, desdibuja acaso algunos matices, pero resulta muy simpática, incomparable con los repelentes niños edulcorados y falsos a que nos tiene condenados el doblaje español (yo siempre he dudado de que sean niños, siempre he esperado que no haya niños como los que solemos escuchar).

Hay unos cuantos momentos extraordinarios. No tanto el tema central, aunque es excelente: el proceso por el cual el criminal perseguido, objeto de tal culto, de tan viva fe, sin dejar de ser quien era, se siente en la imposibilidad de comportarse como un criminal frente a los niños reunidos; no puede defraudarlos, no puede destruir violentamente la confianza que en él han puesto, la bondad que han acumulado sobre su persona, *forzándolo a merecerla*; y se entrega a la policía, frente a los niños paralizados por la sorpresa y el estupor, que siguen creyendo.

Pero decía que hay dos o tres momentos conmovedores y de extraña intensidad. Uno, cuando el niño, que quiere «saber», propone a su hermana mayor preguntarle al sacerdote; mientras el

pequeño toma un refresco, se inicia la conversación; a las preguntas vivas, intencionadas, frescas, de los niños responde el sacerdote con fórmulas, con respuestas prefabricadas, un poco distraídamente; y al salir, el chiquillo sentencia: «No sabe tampoco.» Y hay algo todavía más fino y dramático: el niño ha confiado a «Jesús» el gatito que le ha correspondido; cuando vuelve al pajar, encuentra muerto al pobre animal; y entonces su fe se resquebraja: «Lo has dejado morir»; lo has dejado morir, no lo has cuidado, no has respondido a mi fe, me has fallado, no eres de verdad. La fe del chiquillo vuelve a componerse, llega a rehacerse, pero lleva ya, como una laña, la huella de ese tremendo fracaso, de esa radical decepción.

¿Por qué he dicho que, a pesar de todo, es más triste la película francesa, que el espectador sale de ella con un poco de amargura que no hay en la británica? Yo diría que los niños de *La guerra de los botones* están destinados a perecer como tales niños: se ve que dentro de poco ya no lo serán; se sumirán en el sórdido medio rural, serán utilitarios, beberán, reirán ruidosamente, seguramente no comprenderán a sus hijos y los golpearán quizás con brutalidad. *Cuando el viento silba* presenta una esencial niñez capaz de perdurar de alguna manera siempre, a pesar de todo. Quizás Bryan Forbes, que la ha hecho, cree que el niño no es un estado transitario del animal humano, sino una dimensión, una posibilidad del hombre con la que siempre se puede contar.

LA VISION DESDE DENTRO

El *happy ending* tiene muchas ventajas. Al público suele gustarle que las novelas, obras teatrales o películas «acaben bien». Durante muchos años, en el cine esto fue la regla general. Luego vinieron críticas de ello, el final feliz pareció vulgar, ingenuo y *pompier*, propio de mayorías sin discriminación, y el cine fue prefiriendo los desenlaces amargos y deprimentes. Al pensar esto se olvidaba que muchos géneros ingenuos y elementales habían cultivado los finales catastróficos: la ópera, todos los matices del melodrama y, casi siempre, el folletín. Yo creo que habría bastante que decir a favor del *happy ending*, de las graves razones que lo justifican en muchos casos, pero esto nos llevaría lejos del tema de este artículo.

Porque me ha hecho pensar en ello el recuerdo de varias películas recientes que «acaban mal», y de sus diferencias dentro de ese carácter común. Una de ellas es *La gata negra* (*Walk on the Wild Side*), de Edward Dmytryk; otra, *Mujeres frente al amor* (*The Best of Everything*), de Jean Negulesco. Mi estimación de ambas es muy diferente: la primera me parece sumamente interesante; la segunda, salvo una excelente fotografía en color de algunas partes de Manhattan y el trabajo de las actrices, muy mediocre, a pesar de sus pretensiones considerables. Las dos películas tienen algunas semejanzas superficiales: por ejemplo, son historias de varias mujeres, con papeles masculinos mucho más desvaídos y borrosos; ambas tienen una fuerte dosis de «mala suerte» y un fondo de amargura. Pero aquí terminan los parecidos.

La película de Negulesco está «planeada»,

construida, con elementos deliberadamente introducidos en la composición. Por debajo de su estructura dramática se esconde un «documental» sobre las secretarias de una gran editorial de Nueva York; y a la vez un propósito demasiado claro de mostrar los riesgos, la futilidad y una correcta sordidez de las vidas presentadas. La película de Dmytryk es incomparablemente más dura; la sordidez no es buscada, sino inevitablemente impuesta por el ambiente de vagabundaje, primero, de un prostíbulo en Nueva Orleans después; la tentación del «documental» o «reportaje» era aquí incomparablemente más fuerte; sin embargo, Dmytryk la ha resistido en absoluto y ha hecho un drama, es decir, una verdadera película.

La razón de ello es que está vista *desde dentro*. Los personajes —Laurence Harvey, buen actor, pero siempre borroso; Jane Fonda, tan parecida a su padre, tan vivaz y espontánea, tan «real»; Ann Baxter, mujer dulce y madura, que no sé por qué me hace pensar en un personaje de Azorín; Capucine, bella y transida; Barbara Stanwick, endurecida y amarga— vienen a coincidir en la *Casa de muñecas* que la última rige; pero cada uno de ellos *viene de su vida*, y por eso no es un «elemento», sino una pretensión humana, con su trayectoria; por eso sus hilos, que vienen de antes y van hacia el futuro, se anudan de diversos modos, se enlazan y piden un desenlace, se desatan o se enmarañan y acaso terminan con un corte irremediable.

Hay amargura, sordidez y violencia en *La gata negra* —admirable gata simbólica, en los primeros y últimos planos de la cinta—; hay un destino adverso que se cierne sobre los personajes; hay un ambiente desagradable y en ocasiones repulsivo; pero nunca tiene el espectador la im-

presión de que le están «volcando» encima la lata de la basura — impresión tan frecuente en la literatura y el cine contemporáneos —; no le parece que están «abusando» de él, que se están «aprovechando» de su pasiva posición de espectador o lector.

¿Por qué es así? Yo creo ver dos tipos de razones que lo explican. Una de ellas, que el director opera, como ya he dicho, desde dentro, que se siente implicado, no maneja sus personajes y situaciones desde fuera, como si «nada tuviera que ver». ¿Qué quiere decir esto? Con frecuencia el novelista, el dramaturgo o el director cinematográfico tratan a sus personajes como «cosas», piezas o ingredientes que se caracterizan de manera externa y a los que se hace desempeñar una función. El verdadero creador de ficción los trata como personas — por eso su independencia, que un día se expresa, en Unamuno o Pirandello, es siempre esencial —, y eso quiere decir que cada uno es cada uno, que es «suyo». Por eso el verdadero personaje de ficción tiene opacidad, es impenetrable, el autor no puede hacer con él lo que quiera, sino lo que ese personaje, una vez creado, permite. Los niños españoles, cuando juegan a darse cosas, tienen una fórmula para expresar que aquello «va de veras»: «Santa Rita Rita, lo que se da no se quita». Esta podría ser la fórmula de la creación dramática, que los autores tanto olvidan: lo que se da — la personalidad — no se quita. Se da, y por eso es ficción; pero no se quita, y por eso es personalidad. Una vez «puestos en escena», tienen que vivir de acuerdo con ese misterioso «dentro», esas entrañas espirituales imaginativas, que el autor ha podido — si ha podido — insuflarles.

El otro aspecto a que aludía es consecuencia

de esto. En *La gata negra* hay vicio, desorientación, maldad, inconsciencia, rencor; pero hay también esos últimos resortes en que se hace pie: devoción, lealtad, sentido de lo irrevocable; hay, sobre todo, amor. Otro enorme tema, que también suscita otro menor, pero muy considerable: el amor en el cine. Tampoco puedo hoy entrar en él, sólo señalarlo.

¿Por qué, a pesar de su aspereza y amargura, *La gata negra* no nos hace salir disminuidos? Creo que porque, a través de todas las caídas, respeta la condición humana. Una enorme parte de la ficción actual consiste en un literal *despojo* del hombre, se complace en desposeerlo artificialmente de algunos atributos irrenunciables y nos entrega una humanidad *mutilada*. *La gata negra* no nos ahorra muchas cosas, nos muestra sin miramientos bastantes pozos oscuros, pero deja a los hombres y a las mujeres en posesión de lo que verdaderamente tienen, por ser humanos: hagan lo que hagan con ellas, tienen *posibilidades personales*.

(26-I-63)

LA SITUACION LIMITE

El cine ha permitido la exploración a fondo de muchas situaciones y posibilidades humanas que no son accesibles a otros medios mentales ni artísticos. Se podría intentar una interpretación del cine como instrumento de investigación antropológica, paralela a la que hace muchos años hice de «la novela como método de conocimiento». Algun tiempo después, en un librillo ya antiguo, *La imagen de la vida humana*, me detuve ya, aunque brevemente, en esas posibilidades

que la pantalla ofrece. Lo más apasionante, sin embargo, sería lo que podría llamarse una «antropología cinematográfica», el inventario y análisis concreto de los escorzos de la realidad humana que el cine descubre y manifiesta, expresándolos de manera propia y que no se reduce a ninguna otra, ni siquiera a la experiencia directa de la realidad.

Dos películas que acabo de ver me han hecho pensar en esto a propósito de lo que suele llamarse, siguiendo a Jaspers, «situación límite» (*Grenzsituation*). Una es *The Counterfeit Traitor* (*Espía por mandato*), de George Seaton, con William Holden y Lilli Palmer como actores principales; la otra, *Zero Hour* (aquí *Suspense... hora cero*, añadiendo al título una palabra perfectamente innecesaria), de Hall Bartlett, con Dana Andrews como protagonista, Sterling Hayden y Linda Darnell en papeles resueltamente secundarios. La primera es una magnífica película, con grandes aciertos y algunos errores; la segunda, más modesta, está hecha con extraña perfección y rigor.

El tema común de las dos es el peligro y la responsabilidad. Las personas envueltas en ellas se encuentran en situaciones extremas, de gran peligro, pero que no es pasivamente padecido, ni siquiera estoicamente sufrido y soportado, ni tampoco aceptado activamente como aventura. La primera de estas películas no es «de espionaje», sino de espías; quiero decir que en ella apenas se ven actos de espionaje que valgan la pena, no se ponen en juego ante el espectador las destrezas de ese apasionante y arriesgado oficio, como en tantas otras cintas. Lo que se manifiesta en la pantalla es la condición de espía y los modos humanos que puede adoptar. Ericson, un americano naturalizado sueco, es un

gran importador de petróleo en Estocolmo; puesto su nombre en las listas negras de los aliados, por sus conexiones comerciales con Alemania durante la Guerra Mundial, sus negocios quedarán gravemente comprometidos si no aclara su posición; los agentes aliados lo convencen de que sólo facilitando información sobre instalaciones petrolíferas podrá resolver su problema. Tiene que hacer espionaje aprovechando sus viajes frecuentes a Alemania y sus buenas relaciones allí. Su enlace es Mariana, una mujer atractiva, distinguida, esposa separada de un coronel, que está haciendo espionaje voluntariamente, por conciencia moral, por horror ante los crímenes monstruosos del nacionalsocialismo. Otros personajes secundarios hacen espionaje por motivos varios y cambiantes, que van de la coacción a la convicción. La película abusa de la voz en off, es decir, nos cuenta cosas que debería mostrar —para eso estamos en un cine—; también Lilli Palmer explica su actitud algo más premiosamente de lo que debiera; pero éstos son pequeños lunares. Una fotografía brillante y espléndida en color, una cámara ágil e ingeniosa, frecuentes invenciones del director, la atractiva presencia de William Holden y Lilli Palmer, con eso bastaría para justificar la película. Pero hay algo más.

Este algo es el aprovechamiento de los medios cinematográficos para presentar las situaciones límite. Ya hay algo de eso en la escena de los trabajadores polacos amotinados en una fábrica alemana, a uno de los cuales se ahorca en un patibulo portátil —un camión provisto de una pequeña grúa—; todavía más en una escena extraordinaria, cuando los nazis van a prender a Ericson en Copenhague y un camión atropella al oficial y sus soldados, recoge a los fugitivos

y emprende la huida; y cuando la policía alemana lo persigue, los innumerables ciclistas de Copenhague siguen al camión, se interponen entre él y los *nazis*, afluyen de todas partes y forman una procesión de frágiles arañas que reduce a la impotencia a las fuerzas alemanas. Y, sobre todo, dos momentos que señalan la perdición de Mariana: primero, cuando, llena de remordimiento por su responsabilidad, atormentada por las víctimas inocentes que sus informaciones han causado, se está confesando; y de repente ve relucir en el confesonario una camisa blanca, y descubre que está revelando su secreto a un agente de contraespionaje; después, su ejecución en el patio de la prisión, con otra mujer y un hombre, por un solo soldado con un fusil ametrallador, con sobrecogedora simplicidad, mientras Ericson lo contempla tras los barrotes de su celda; y hay aún algo más certero: quitados los cadáveres, un soldado con una manga riega el rincón del patio, limpia la sangre que mancha el suelo y así «liquida» el episodio; son quince segundos inolvidables.

En *Hora cero* las cosas son bien distintas: no hay guerra, ni lucha, ni maldad. Un avión canadiense que se dirige a Vancouver en día de tormenta sufre en ruta una intoxicación aguda de muchos pasajeros y, lo que es peor, de los dos pilotos, que quedan inconscientes e inutilizados. Sólo un pasajero, Dana Andrews, antiguo piloto de guerra, atormentado por una vieja responsabilidad desgraciada, que nunca ha vuelto a empuñar los mandos y nunca ha pilotado más que aviones de caza, es la única esperanza de que el avión pueda seguir su ruta, cruzar la tormenta, hacer un aterrizaje y, además, llegar a tiempo de que los enfermos —entre ellos su hijo, un niño gracioso y simpático al que se le

ha aplicado una horrible voz española— reciban tratamiento y puedan salvarse. El piloto recibe instrucciones desde el aeropuerto y, en medio de una sobria tensión, se va haciendo la maniobra. No sobra ni falta nada. A la tremenda situación responde el rigor, la serenidad, el sosiego penosamente conseguido, que se niega a segregar melodramatismo frente a un problema melodramático. No importa que el espectador piense o sepa que se llegará a aterrizar; la emoción es la misma, porque lo que cuenta es la situación misma, su despliegue ante nosotros, su evidencia.

Esto es lo que da el cine. No sólo nos cuenta el drama, no sólo nos muestra en sus actores la tensión humana; es que puede fotografiar la situación misma. Antes hablaba de la manga de riego sobre la sangre vertida; en *Hora cero*, el piloto decide aterrizar y oprime la palanca que va a sacar el tren de aterrizaje; hay un plano en que se ve, solamente, la parte baja del avión: una pausa y las ruedas descienden. Esta fotografía de una pieza de maquinaria ejecutando un movimiento nos hace vivir en su integridad una situación extrema del hombre; es un drama por si sola.

(2-II-63)

ESPLendor EN LA YERBA

El título, *Splendor in the Grass*, procedente de un verso del poeta inglés Wordsworth, es verdaderamente refulgente. El director, Elia Kazan, es hombre de sobrada maestría. Esta película tiene una excelente fotografía en color y la cámara se mueve con pericia y frecuente acierto. Y sin embargo...

Es una historia de amor adolescente, situada en Kansas, en 1928, con un desenlace en la gran depresión de los años siguientes. Creo que ya esto encierra una dificultad: esa fecha está demasiado cerca, pero ya no es el presente; el espectador está vacilando a cada instante entre tomar como «actual» lo que se le presenta o vivirlo como una época distinta, con visión histórica. Si hace lo primero, los desajustes son constantes; no es que llegue a tropezar; yo diría más bien que hay un continuo roce. Para lo segundo, que es lo más adecuado, sobre todo porque el argumento está condicionado por la gran crisis económica que siguió a la *prosperity*, faltan referencias eficaces en la película, que Elia Kazan hubiera debido «datar» con mayor insistencia, con un conjunto de referencias capaces de recrear el ambiente *total* de aquellos años: no basta con insistir en que los valores suben en la Bolsa para contar luego la depresión de Wall Street.

Por otra parte, toda la sustancia dramática de la película está encerrada en que los jóvenes enamorados, Natalie Wood y Warren Beatty, no se casan porque el padre del muchacho, propietario de campos petrolíferos, ambicioso en nombre de su hijo, agobiante y ansioso, quiere que vaya primero cuatro años a estudiar en la Universidad de Yale, con la esperanza de que eso signifique un abandono definitivo de sus relaciones. Ahora bien, las condiciones de la vida americana han cambiado tanto en los pocos años transcurridos desde entonces, que hoy son legión los muchachos jovencísimos que se casan durante sus años universitarios, sin esperar para ello a graduarse. Es decir, que el argumento de la película es hoy estrictamente «antiguo», aunque acaso no lo parezca tanto a los espectadores

de otros países. Y vistas las cosas desde este ángulo, *Esplendor en la yerba* se convierte en una apología del matrimonio adolescente y universitario, pues con él se hubieran orientado de manera mucho más feliz las vidas de los protagonistas.

Pero todo esto es relativamente secundario. ¿Y la película misma? Elia Kazan está lleno de eso que se llama «observaciones felices», de tipos trasladados a la pantalla con indudable relieve; pero yo no sé si son tan felices en última instancia. Tiene una evidente inclinación por los personajes frenéticos y gesticulantes. Se dirá que los hay, y es muy cierto; pero falta saber si son dramática, artísticamente interesantes. Hace muchos años que hablé de la predilección de los novelistas españoles por escribir novelas de «bestilocos»; yo estoy lejos de compartirlo; porque me parecen de una terrible monotonía, humanamente superficiales y, en el fondo, de una desoladora elementalidad. Lo anormal, lo desenfrenado, lejos de ser «complicado», como suele decirse, es algo que se puede explicar *previamente* en un libro, en cualquier tratado de psiquiatría, y por eso es perfectamente previsible; que es lo que no le pasa a la conducta humana cuando es «normal», cuando no está determinada por un par de resortes mecánicos, sino que responde al modesto juego de la invención y la decisión libre, en vista de las cosas. Los personajes anormales, dementoides o dementes, casi nunca tienen el menor interés —ni en el cine, ni en los libros, ni en la vida—; las obras en que aparecen, alguna vez lo tienen, gracias al talento de su autor y a pesar de esos mismos personajes.

Elia Kazan tiene indudable talento, y ha dado de ello prueba, incluso en esta película; pero se

complace demasiado en personajes antipáticos, en desacuerdo constante, incapaces de ponerse en situación, como ocurre con los cuatro padres de los enamorados (sin más excepción, y ésta en grado mínimo, que el padre de la muchacha). Cuando se olvida de esto, cuando nos da una visión del mundo juvenil, sobre todo en la clase de literatura, o algunas escenas en el sanatorio mental, alcanza una calidad superior.

¿Y los actores? No me extrañaría que Warren Beatty, a quien se ha lanzado con grandes elogios, formara parte de ese grupo de actores que alcanzan gran prestigio pero que no acaban de gustar —fenómeno que fue demasiado frecuente entre 1940 y 1950, casi desconocido antes y del que, por fortuna, pareciamos estarnos curando—. Personalmente me parece poco satisfactorio: su amor no tiene evidencia, se comporta casi en todo momento con un gesto malhumorado que muchas veces no se justifica, con una docilidad hostil que resulta muchas veces irritante. Es difícil encontrar en él un gesto joven y fresco, ni alegre ni triste, ni triunfante ni menesteroso. ¿Estará destinado a sembrar de expresiones falsas —y esto es lo grave— los rostros de los preuniversitarios?

Otra cosa es Natalie Wood. La había visto ya en una película del Oeste no muy famosa y, sobre todo, en *West Side Story*; *Esplendor en la yerba* es una prueba más de que es una actriz excelente. Más aún, es una criatura admirable, hecha para mirar. Con lo cual no quiero decir que sea bonita, porque ello no basta, y ni siquiera es necesario; me refiero a una condición del actor cinematográfico, a diferencia del teatral, y que es lo que pudiéramos llamar el equivalente humano de la fotogenia. Hay actores a quienes podemos ver sin fatiga, al revés, con

placer, durante todo el tiempo que nos los pongan delante; hay otros a quienes soportamos gracias a que están ejecutando ante nosotros una labor de mucho mérito; pero cuando se desvanecen en la pantalla sentimos alivio.

Natalie Wood es de los primeros. Es una muchacha viva, alerta, intensa, siempre fresca, que parece que está estrenando cada gesto. Cuando aparece, la película revive, a pesar de lo mucho que los demás hacen por enturbiarla y marchitarla. El amor, y el dolor, y la alegría infantil, y el desvarío, y la desesperación, y la resignación amarga, todo es verdad en ella, lo único que tiene efectivo esplendor.

(9-II-63)

PERFECCION INFIEL

El año pasado en Marienbad (L'Année dernière à Marienbad), de Alain Resnais, es probablemente la película que se ha presentado con más extremados elogios; no sólo de la mayor parte de la crítica profesional, sino de un nutrido grupo de personajes eminentes de varios países; se ha venido a decir que es la película de calidad más alta de todos los tiempos, y alguien ha llegado a afirmar que hasta ella todo ha sido «la edad de piedra». Cuando lei estas cosas pensé que, realmente, la edad de piedra del cine había sido bastante soportable, ya que hasta ahora la pantalla nos había dado una dosis considerable de placer, emoción y belleza. Claro es que una de las eminencias asombradas ante esta película —creo que Bertrand Russell— califica el cine de «espectáculo idiota», y esto puede ya servir de orientación.

Alain Resnais había dado anteriormente *Hiroshima mon amour*, película muy bella, de complejos primores, que los españoles todavía no han visto —quiero decir en su tierra—. *El año pasado en Marienbad* tiene mucho en común con aquélla, en cierto modo lleva a su extremo algunos de sus caracteres. Ambas son el resultado de la colaboración del director con un escritor, Marguerita Duras en el primer caso, Alain Robbe-Grillet en *Marienbad*. Quiero decir que en las dos es esencial un texto literario —que en *Marienbad* es, por lo demás, resueltamente mediocre—. A mí me parece un mal principio, una primera infidelidad a la verdadera inspiración del cine. Este puede fundarse en literatura —en rigor, no cabe que prescinda de ella—, pero para hacer con ella cine, es decir, imágenes, no para hacer de un *texto* un elemento decisivo.

Se dirá que *El año pasado en Marienbad* es precisamente una serie de imágenes muy bellas, de extraordinario virtuosismo, de innegable perfección; es muy cierto, y no he de regatear mi elogio. Pero el vínculo que enlaza esas imágenes y hace de ellas una película es un monótono, reiterativo, obsesivo texto de Robbe-Grillet, puesto casi todo él en boca de una voz en off —es decir, sin boca, en boca ninguna, y esto sólo excepcionalmente lo puede hacer el buen cine—. La perfección formal es grande, pero se emplea en destruir lo que es más propio del cine: la invención, la innovación, la constitutiva fugacidad de la imagen proyectada —por eso se titula esta sección *Visto y no visto*—. En *Marienbad* se ven relativamente pocas cosas, se prefiere «decirlas». Es una película visualmente muy limitada, reducida a un juego de imágenes planeado sobre el papel, con suma destreza, pero con un mínimo de complejidad. Sorprenderá que se di-

ga esto de una película a la que se presenta como la cima de la complicación y de la pretensión intelectual. Yo creo que lo primero que hay que decir de ella es que es muy elemental. En rigor, tiene *una* idea: la inicial, la rememoración de un supuesto pasado, que nadie sabe si es real o inventado; la presentación en imágenes alternadas, de distinta «coloración» psíquica, de los diferentes planos de esos acontecimientos supuestos o efectivos. Aquí termina la complejidad intelectual de la película. Desde que su tema queda planteado, no se hace sino repetir las frases de Robbe-Grillet, repetir los planos correspondientes, repetir más frases —cinematográficamente vacías, porque a ellas no corresponden imágenes propias.

Algunas son espléndidas: menos las del hotel, sus interminables corredores, sus molduras, puertas y lámparas; mucho más las del parque, alguna del hotel por fuera y los planos de la actriz Delphine Seyrig —los actores masculinos son excesivamente deficientes para que su presencia añada ningún interés, y con frecuencia son un estorbo—. Pero a medida que avanza la película —es decir, que no avanza— la complacencia en los aciertos formales empieza a no compensar lo que se está echando de menos: la invención, las conexiones cinematográficas y no verbales, la presentación de cosas, la utilización de las fabulosas potencias del cine para magnificar y dar fuerza dramática a las más humildes realidades.

Hace falta un dominio infrecuente de las técnicas cinematográficas para hacer una película como *El año pasado en Marienbad*, y esto es lo que el espectador agradece, lo que ha llevado sin duda a su valoración desorbitada; pero su inspiración vuelve la espalda al cine, en cierto modo

es su destrucción; es, si se quiere, una obra maestra de «canticine».

Por tanto, un prodigo de amaneramiento. Si se quiere emplear una palabra más positiva, de estilización. Y —se dirá tal vez— ¿no es eso admirable? Depende. La estilización, incluso el amaneramiento, pueden ser últimos recursos cuando una forma de arte está agotada o a punto de agotarse; entonces no tiene más remedio que «morderse la cola» y amanerarse; en ocasiones, los resultados son obras deliciosas.

Pero no es éste el caso del cine. El cine no está «en las últimas», sino más bien empezando; a lo sumo, empezando su madurez. Tiene por delante innumerables posibilidades, de las cuales ha estrenado sólo una modesta fracción. Podría ocurrir —ojalá me equivoque— que el director no encontrara en sí mismo grandes reservas de imaginación y capacidad creadora. Es un poco sospechosa su asociación con escritores de mucho «oficio» pero mínima inspiración, de los que no puede temerse que se agoten pronto —fenómeno tan frecuente en las letras y en el arte de estos últimos decenios—. Muchas veces ocurre que un autor de nuestro tiempo nos da una obra que, a pesar de ciertas reservas, suscita nuestro respeto y cierta admiración; poco después nos presenta una nueva obra que extrema las tendencias de la primera y la «descalifica», porque descubre su limitación, sus escasas posibilidades, la incapacidad en que el autor se encuentra de ir más allá. Este sería, para dar un solo ejemplo, el caso de *En attendant Godot* y las siguientes obras de Samuel Beckett; lo mismo pasa con tantos otros novelistas, dramaturgos, pintores, directores cinematográficos.

Pienso que conviene distinguir entre lo que

le pasa a un autor y lo que le sucede a la disciplina o al arte que cultiva.

(16-II-63)

UNA PELICULA POLICIACA

Es difícil encontrar más de lo que se espera. Por esto temo que se haya desatendido una película, *Experiment in Terror*, titulada en español —con poca fortuna— *Chantaje contra una mujer*. Varias causas contribuyen a esas desatención: el haber coincidido con varias películas famosas y de muy altas pretensiones, que han atraído el interés y los comentarios; el título, que no promete mucho; y, sobre todo, la convicción, tan difundida, de que las películas policiacas son entretenimientos sin más alcance, en definitiva, un género menor.

No comarto esta idea en cuanto al género; respecto a esta película individual, dirigida por Blake Edwards, me parece uno de los ejemplos de mejor cine de los últimos años. Tiene una larga serie de excelencias: en primer lugar, una trama policiaca de considerable originalidad en su detalle, firmemente tejida, con mano segura y sobria; una fotografía en blanco y negro sencillamente espléndida, donde todo, hasta la menor cosa, irradia y tiene emoción y dramatismo; partes sustanciales de la película transcurren en casi completa oscuridad y, sin embargo —gracias a un secreto del cine americano— se ve todo lo que hay que ver, sin que la impresión de oscuridad esté por ello atenuada; a diferencia de tantas películas en que tan pronto como hay poca luz, el espectador deja de ver y tiene que figurarse lo que está pasando. Pero,

sobre todo, la aventura policiaca y el drama de sus personajes —Glenn Ford y Lee Remick, los principales— existen cinematográficamente, es decir, íntegramente trasladados a imágenes en movimiento. Recuerdo una prodigiosa película de hace unos veinte años, dirigida por Robert Siodmak, *The Phantom Lady* («La dama desconocida»), de Ella Raines, con Franchot Tone; quizás la mejor película policiaca que he visto, la más pura, intensa, ceñida y elegante; pues bien, *Experiment in Terror* se puede poner a su altura, y en muchos sentidos la recuerda. Tiene la misma invención, la misma «proyección» a largo plazo, con secuencias que se anticipan y se siguen con una renovación constante del interés y —lo que es más difícil e importante— de la sorpresa visual de las imágenes. Desde que la película comienza hasta que termina, el interés del espectador no desmaya un momento; pero lo decisivo es que no sólo —ni principalmente— por saber «en qué va a parar», por llegar al desenlace, sino por una ilusionada avidez estrictamente cinematográfica: no se espera tanto «qué va a pasar» como «qué se va a ver». Y esto es lo que se llama buen cine.

La acción sucede en San Francisco, una de las ciudades más bellas e interesantes de los Estados Unidos —y del mundo—, que el cine no ha beneficiado todavía lo suficiente. (Ocurre lo mismo con tantas ciudades; por supuesto, con casi todas las españolas; he pensado muchas veces que en el viejo Cáceres una película se haría ella sola; quizás habrá que esperar a que la «automación» dé un paso más...) Una muchacha, Lee Remick, cajera de un Banco, que vive sola con una hermana de diecisésis años, vuelve a su casa en coche; en el garaje hay escondido un hombre que la sorprende en la oscuridad e in-

tenta aterrorizarla; mejor dicho, la aterroriza. Pretende que sustraiga del Banco cien mil dólares, siguiendo sus instrucciones, y se los entrega; le ofrece un veinte por ciento, y si se niega o lo delata, la muerte y la de su hermana. Toda la escena está dominada por un penoso jadeo del hombre, y ésta es la única pista que el policía, Glenn Ford, a quien la muchacha recurre, tiene para emprender su busca: es un asmático.

Y ahí empieza el despliegue de imaginación cinematográfica, la presentación de escenarios, conexiones, anticipaciones, expectativas, ángulos —visuales y humanos— inesperados. La película —dicho sea en su honor— tiene poquísima música de fondo, y ésta siempre oportuna, una ayuda y nunca un estorbo, como ocurre con tan enojosa frecuencia; en ningún momento los sonidos nos impiden ver. Los actores están un poco «en sordina», si vale la expresión. Ninguno tiene demasiado relieve; están ahí, con plena eficacia, pero el personaje capital es la trama misma, la incógnita, su desvelamiento. Glenn Ford hace una labor excelente y sin insistencia, borrándose un poco; Lee Remick, bonita, transida, asustada pero firme, deja todavía en duda acerca de si es una actriz de primer orden o no; pero en este caso esa reserva no cuenta, porque su papel no pide más, sino exactamente eso: no es que sea «pasivo», no se puede decir que la muchacha «padece» la acción dramática, sino, con mayor precisión, que la «sufre»; y para ello la ayuda su apariencia física, su bella y frágil figura, sus grandes, claros ojos desolados.

Los personajes secundarios —la mujer oriental, su niño inválido, la muchacha complicada y que está dispuesta a revelar lo que sabe— están tratados con singular contención y efica-

cia; hacen lo que tienen que hacer *y no más*. Hubiera sido tan fácil excederse con el niño enfermo, que el espectador lo está temiendo por momentos, pero el director lleva las escenas a buen puerto, sin ceder a las tentaciones.

Pero quizás lo más admirable de esta película es la utilización dramática de los escenarios. No hay una fotografía que no esté sirviendo para algo. Interiores y exteriores, desde el tenebroso garaje hasta la piscina, y la casa de la muchacha que fabrica maniquíes, que no se limita a ser «presentada», sino que desempeña una función cinematográfica, quiero decir, argumental —tanto, que no puedo explicarme más, por consideración a los futuros espectadores.

El final en el estadio es uno de los trozos de cine creador más perfectos que recuerdo. Tiene una unidad «sinfónica»: los elementos visuales van «centrando» en su momento justo, cada uno con una doble significación: espectacular y argumental; cada cosa es una imagen oportuna y quiere decir algo preciso en función del drama que está aconteciendo. Para unos ojos con sensibilidad para lo específicamente cinematográfico, el placer de los últimos diez minutos de esta película «sin importancia» va a buscar su puesto en esa antología del cine, quizás bastante distinta de la que se obtendría de los certámenes y los premios, que cada uno guarda en su memoria.

(23-II-63)

LOS NIVELES DE INGMAR BERGMAN

La fama de Ingmar Bergman ha llegado a España mucho antes que sus películas. Se había dicho en todas partes, y con insistencia, que gra-

cias a él —y quizá sólo a él— había llegado el cine sueco a contar en el mundo; que Bergman es un director genial. Cuando, hace un par de años, empezaron a proyectarse en España algunas películas suyas, la reacción casi unánime fue proclamar con entusiasmo esa genialidad; en rigor, se estaba dispuesto a hacerlo antes de verlas —fenómeno que puede parecer extraño, pero que se repite con mucha frecuencia, y no sólo en el cine—. Creo esencial para la buena marcha de las cosas que se use de generosidad con los demás, especialmente con los esfuerzos creadores; que se esté dispuesto a la admiración, el aplauso y el entusiasmo; pero para que eso tenga valor tiene que cumplir una condición: el ser concreto, fundado en la realidad y, sobre todo, alerta.

Digo esto porque las películas de Ingmar Bergman que había visto hasta ahora, unas en España y otras fuera de ella, aun siendo todas de indudable interés y de calidades infrecuentes, me habían parecido en alguna medida insatisfactorias. La invención y el talento de la cámara son siempre en él grandes, pero no está libre de amaneramiento, de efectismos, de lo que podríamos llamar una tendencia a la «explotación del hallazgo», que no acaba de resultar elegante. Pienso en la película titulada en inglés *Sawdust and Tinsel* (algo así como *Serrín y lentejuelas*), de tema circense, con reminiscencias de película alemana de preguerra; en *El séptimo sello*, llena de bellezas y sorpresas, pero que a veces se abandona a efectos un poco vulgares —la procesión de disciplinantes— o estira indebidamente, hasta hacerle perder su estupendo vigor, la partida de ajedrez con la muerte, que se alarga por toda la película, en lugar de dar un intenso latido en un momento decisivo de

ella; en *El manantial de la doncella*, maravillosa muchas veces, pero que llega a los límites de la repugnancia en el moroso tratamiento de la venganza del padre, de *innecesaria* penosidad para el espectador, donde —podríamos decir— Bergman «abusa» de su destreza técnica para imponer algo que en el fondo es inaceptable.

Ahora acaban de proyectarse *Una lección de amor* (*En lektion i Kärlek*) y *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, ¿no sería mejor «silvestres»?). La primera es una comedia, más amable que lo usual en Bergman —pero no muy risueña—, con más fondo humano que lo usual en las comedias cinematográficas, hecha con talento, imaginación y muchos recursos; un poco vacilante quizás respecto a lo que pretende, como si su director buscara posibilidades nuevas y dudara antes de emprender un camino. Probablemente hay en ella un buen fondo de vida sueca, que da a muchas cosas más sentido del que encuentra un espectador sin experiencia de ella, o con muy poca. En todo caso, proporciona una intensa experiencia de cine y, como todo lo que Bergman hace, se queda tenazmente adherida a la memoria.

Pero la gran revelación, para mí, es *Fresas salvajes*. Aquí llega Ingmar Bergman a su nivel, quiero decir a aquel hasta el cual se «estiraba» en las demás películas, que alcanzaba en algunos momentos, para decaer en otros muchos. *Fresas salvajes* me parece incomparablemente superior a las demás que he visto, y creo que debo hacerlo constar con toda energía. Es una espléndida película, y al verla he sentido la profunda alegría que me invade cuando puedo admirar algo sin restricciones, sin remordimientos, sin esa inquieta conciencia de hacer trampa, que muchas veces acompaña a las estimaciones pú-

blicas, y en ocasiones a las intimas, lo cual es lo mismo que hacer trampas en un solitario.

Es una película tan sencilla como compleja, apacible y dramática, llevada con un admirable paso de andadura. Los actores son excelentes, sobre todo Viktor Sjöstrom, el viejo médico ilustre, y su nuera, Ingrid Thulin, todavía más lúcida, intensa y concentrada que en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, de expresiva belleza, un poco «recóndita», como hubiera dicho Maragall. Ingmar Bergman cuenta admirablemente la historia, con imágenes que alternan tres planos de realidad: la actual —el despertar del viejo doctor, el viejo en coche con su nuera, la ceremonia en su honor, hasta que se duerme al final de la jornada—; la evocación del pasado, mezclando audazmente su imagen de anciano con el mundo de su juventud, sin «espectralizar» nada, asistiendo a la vida que fue —con un antecedente, teatral y también cinematográfico, en *Our Town*, de Thornton Wilder—, y el mundo onírico, los sueños del viejo profesor, que lo asedian y perturban.

Hay invención constante a lo largo de toda la película; hay sorpresas, ensayos, despliegue de destrezas, virtuosismo. Pero todo ello con suma elegancia, sin «manosear» nada, sin explotarlo, sin forzar las cosas, dejándolas pasar cuando han dado lo que tenían que dar, su emoción, su belleza o su humor. Los personajes secundarios son certeros: el ama de llaves, la viejísima y adusta madre del doctor, el matrimonio histérico que viaja en el coche accidentado, los tres jóvenes insensatos y alegres, llenos de vida y frescura, a quienes el viejo y su nuera llevan consigo; la muchacha, sobre todo, es una imagen prodigiosa de frescura y encanto.

Ingmar Bergman presenta una pesadilla del

anciano médico que será difícil olvidar; un estupendo trozo de cine creador; y cuando sería de temer que fuera más allá de lo justo, que la recargara, que le añadiera extrínsecos simbolismos, vuelve la cámara ágilmente en otra dirección y nos deja toda la belleza intacta. Aquel reloj sin manecillas, que tantas cosas augura... Y cuando en casa de su madre encuentra un viejo reloj, también sin manecillas, el espectador tiene un momento de preocupación; pero no, Bergman no hace nada, no «explota» la coincidencia, sino que deja —sin decirlo, por supuesto— que este reloj explique el otro; y ninguno de los dos «significa» nada —quiero decir, más de lo que son—, no pasa nada con ellos. Y así con tantas cosas.

Fresas salvajes es un ejemplo de lo que Ingmar Bergman puede hacer: espléndido cine. En ella, su ángel de la guarda lo ha protegido contra todas las tentaciones en que con frecuencia cae. Quien es capaz de hacer esta película no tiene disculpa: deberá hacer aún muchas que pasarán a formar parte del tesoro de nuestra memoria; si no lo hace, tendremos que pedirle cuentas en nombre de lo que es, de lo que se ha expresado en esta hora y media de imágenes perfectas.

(2-III-63)

LA PARADOJA DE LA CARICATURA LIGERA

Ha llegado a nuestras pantallas, con singular retraso, una vieja película inglesa, que había encontrado por las carteleras de varios países con su título original, *Kind Hearts and Coronets* (*Buenos corazones y diademas*, podríamos de-

cir), pero que nunca tuve ocasión de ver. Ahora se ha presentado entre nosotros, con un título que hace difícil reconocerla: *Ocho sentencias de muerte*; bastante impropio, y que sugiere una «expectativa» demasiado distinta de lo que la película cumple: un aspecto que se debería tener en cuenta al titular o traducir, porque nada daña más a la contemplación de una película que la expectativa frustrada.

A pesar de los años, ésta se mantiene fresca y llena de eficacia. El papel —los papeles— de Alec Guinness son ya una garantía, aunque hay en esta película otras muchas cosas y, por otra parte, Alec Guinness no se debería confiar: es un actor tan excelente, que siempre está bien y se le perdona todo; pero si se lo compara consigo mismo, con sus mejores posibilidades, a veces se lo encuentra en falta.

Ocho sentencias de muerte tiene un tema muy simple —si gustais de tomarlo así—: un joven duque inglés, a principios de siglo, está esperando ser ahorcado por haber matado a un hombre; el verdugo —admirable tipo, tan sobrado de cortesía como falto de barbilla— está ilusionadísimo con la expectativa de ahorcar a un duque, gloriosa coronación de su carrera, y quiere asegurarse sobre el tratamiento que debe darle cuando se encuentre con él; el duque, mientras tanto, escribe sus memorias en la celda; y en ellas va contando la verdadera historia. Su madre, hija de una gran familia aristocrática, se había enamorado de un tenor italiano y se había escapado y casado con él; la familia rompe con ella, después muere el tenor, madre e hijo pasan una vida de pobreza y humillaciones. El muchacho no puede seguir una carrera y tiene que hacerse dependiente de comercio —el actor mantiene a lo largo de toda la

película, muy finamente, su doble condición, de manera que resulta una especie de *snob* llevado a la perfección, quiero decir, la perpetua y frustrada aspiración del *snob* llevada a su término y lograda; o, si se prefiere, el *snob* y su ideal realizados en la misma persona; esto es quizás lo más fino e inteligente de la película—. Poco a poco, en el alma del muchacho va germinando un gran rencor hacia su familia materna; estudia su genealogía, conoce a todos por las revistas ilustradas y los ecos de sociedad; y descubre que entre el ducado y él se interponen sólo ocho personas de la orgullosa familia d'Ascoyne. Mientras tanto, muerta su madre, ha vivido en casa de unos amigos, y está ligeramente enamorado de Sibella, la hija de la casa, con la cual ha jugado siempre desde niño y han asado castañas en la chimenea; pero ella no cree en su ducado y, aunque se siente atraída por él, es ambiciosa, y preferirá casarse con otro amigo de infancia, terriblemente aburrido, pero con dinero. El joven aristócrata-hortera hace su plan, y lo va ejecutando friamente, como la cosa más natural del mundo: eliminar a sus parientes y llegar, por sus pasos contados, a ser duque. Al final resulta que ha sido detenido, juzgado por los Lores y condenado a muerte, no por estos crímenes, que nadie ha descubierto, sino por el asesinato —que no ha cometido— del marido de Sibella, que se ha suicidado.

Toda la película es sumamente divertida e ingeniosa. Alec Guinness representa a todos los parientes, incluso a una vieja sufragista, y lo hace con el mejor humor. Todo es, naturalmente, absurdo y sin la menor consistencia, todos los tipos son de cartón —menos uno, Sibella; o, si se quiere, uno y medio, contando a

la mujer de uno de los parientes eliminados, que al final se casa con el protagonista—. ¿En qué consiste propiamente la comicidad de esta película y de buena parte del cine británico? Es una caricatura, pero... ligera; y en eso consiste su paradoja.

Porque la palabra «caricatura», italiana, como todo el mundo sabe, viene de *caricare*, cargar; quiere decir «cargatura», es decir, consiste en recargar, exagerar los rasgos de una figura o una situación. Ahora bien, los ingleses suelen hacer esto de un modo muy curioso y, repito, paradójico: cargan o recargan con ligereza, levemente; insisten sin insistir; su lema podría ser —como tantas veces en la historia de Inglaterra— uno francés: *Glissez, mortels, n'appuyez pas*, resbalar, deslizarse, sin apoyar el pie, sin hacer hincapié en nada.

Kind Hearts and Coronets no hace nunca eso que los estrategas llaman la «explotación de la victoria», y que en el cine es llevar las situaciones a sus últimas consecuencias. El ejemplo máximo de esta otra actitud serían los hermanos Marx, y es en general la tradición del cine cómico americano. Los efectos son en éste, indudablemente, mucho más intensos, siempre que esté hecho con gran talento; pero si éste falla, aunque sólo sea un poco, los resultados pueden ser peligrosos. La técnica inglesa es mucho más segura y tiene también un gran atractivo; encuentro excelente que las cosas se hagan de muchas maneras, y no elijo, sino que me quedo con todas. Cuando la técnica de «explotación de las situaciones» alcanza su perfección, como en tantas películas antiguas y en bastantes modernas, unas que hemos visto aquí y otras no —*Never on Sunday*, de Jules Dassin y Melina Mercouri, como ejemplo extraordina-

rio—, los resultados son de una fuerza incomparable. Pero también es necesario el crepúsculo, la complacencia en los tonos medios, la renuncia —cuando no es impotencia— a ir un poco más allá, la gracia leve que insinúa desdenosamente las cosas sin apurarlas. En *Ocho sentencias de muerte*, cuando la vieja lady sufragista decide hacer propaganda del voto femenino desde un globo, volando sobre Londres, su sobrino se dispone a acercarse un paso a la diadema ducal: desde su balcón, con arco y flecha, acecha a la vieja dama; se ve cómo tiende el arco y apunta; nada más. Sentimos que nos hemos perdido una secuencia extraordinaria, que otros modos de cine nos habrían ofrecido; esta vez no tenemos más remedio que filmarla nosotros mismos en la imaginación.

(9-III-63)

EL SABOR DE «LA DOLCE VITA»

No había tenido hasta ahora ocasión de ver tan famosa película; el azar me había hecho perderla siempre que había esperado verla, en Nueva York, en París o en Copenhague; una proyección privada me ha permitido conocer directamente la más discutida obra de Federico Fellini. A pesar de cuanto se ha escrito sobre ella, no defrauda; es demasiado frecuente que las películas muy elogiadas resulten a última hora triviales; no es éste el caso: *La dolce vita* es la obra de un maestro del cine, y, además, en ella evita los riesgos de excesiva monotonía e insistencia que en otras películas han podido disminuir su valor. La cámara se mueve con extraordinario talento; el comienzo, con los

dos helicópteros sobre Roma, uno que transporta una enorme imagen, el otro con los fotógrafos de Prensa, es una escena de extraña perfección cinematográfica; y esta promesa de los primeros planos —sin perjuicio de algunos altibajos— se va cumpliendo a lo largo de las buenas dos horas y media de proyección.

En alguna medida, esta película es un «documental» o, por lo menos, un documento. Presenta, con eficacia desusada, ciertas formas de vida que en todos los países —con grandes diferencias, sin embargo— se dan en nuestra época. Sobre esto me gustaría hacer desde ahora dos observaciones: una, que se trata de grupos *muy minoritarios*, que ni siquiera representan un grupo, no digamos una clase social; la otra, que en modo alguno son sintomáticos de nuestra época, porque más bien ésta ha asistido a una disminución de su volumen e importancia. En todos los tiempos han existido minorías que llevaban lo que se llamaba —con expresión que, significativamente, ya no se usa— «una vida de placeres». Los placeres se han extendido enormemente, se han hecho accesibles a las mayorías, se han hecho mucho más frecuentes —lo que ha disminuido su «potencial», los ha hecho aproximar con exceso a la vida cotidiana—, y esto ha debilitado y hecho perder sentido y «brillo» a los núcleos que antes los monopolizaban. Nuestra época es comparativamente «austera» —en algún sentido, quizás demasiado—, con una sensualidad *difusa* y una multiplicación de los placeres poco intensos; situación bien diferente de casi todas las que recuerda la historia.

¿Por qué entonces tienen en algún sentido tanto relieve los usos y maneras que *La dolce vita* presenta? ¿Por qué se ha prestado tanta

atención a esta película, quiero decir fuera de su aspecto cinematográfico, en cuanto documento, todo lo restringido que se quiera? Los grupos que participan de esas formas son, repito, sumamente reducidos, pero parecen mayores y más importantes, por dos razones clarísimas: una, que se cuenta a sus individuos muchas veces; otra, que son objeto de increíble publicidad. Se trata, en efecto, de gentes que están «en todas partes»; en otros tiempos, cada sociedad era relativamente cerrada, y sólo muy pocas figuras se movían en un escenario internacional; hoy la movilidad es incomparablemente mayor, y esos grupos se desplazan constantemente, y así se multiplican. Pero todavía es más importante el hecho de que la publicidad repite incansablemente sus nombres, sus imágenes, sus andanzas; es sorprendente la reiteración y monotonía de la Prensa y los demás medios de comunicación, que vuelven una vez y otra sobre unas pocas decenas de nombres, rodeados de insignificantes satélites.

En realidad, el verdadero protagonista de *La dolce vita* no es Marcello Mastroianni, ni, menos aún, Anita Ekberg, ni siquiera el grupo de gentes que van y vienen, se agitan, beben, bailan, disputan, se reconcilian, dicen pedanterías, hacen frivolidades y, sobre todo, se aburren. El gran personaje es colectivo: el fotógrafo, no como individuo, sino operando en banda o enjambre. La persecución maniática de la imagen, sea de lo que sea —orgía, milagro, suicidio, dolor—, como movida por una fuerza ciega, obsesivamente, con destrucción de todo lo privado, de toda intimidad y, como consecuencia de ello, de toda significación, es el más profundo contenido de *La dolce vita*.

Si se mira bien, por debajo de las más trivia-

les apariencias, es una película ascética, obra de un moralista. Su inspiración podría encontrarse en Valdés Leal; éste pintó su famoso *Sic transit gloria mundi*; Fellini ha filmado una película cuyo resumen podría ser: *Sic transit dulcis vita*. Pero todavía habría que decir que el italiano actual es más extremoso que nuestro pintor; porque éste mostraba la fugacidad de la gloria, y la lección ascética se desprendía de su fugacidad; no negaba la gloria mientras existía; mientras que Fellini muestra implacablemente la vacuidad, el hastío, el incomparable tedio de la *dolce vita* mientras está transcurriendo. Es increíble que algunos hayan podido no ver esto, distraídos por las imágenes sugestivas que Fellini siembra a lo largo de su película; sin ellas, no tendría sentido; sin un mínimo de atractivo y seducción, la *dolce vita* no podría existir ni siquiera como intento, y el propósito se destruiría a sí mismo.

Cinematográficamente, más allá —o más acá— de su intención, *La dolce vita* tiene una maestría que es, a última hora, su verdadera justificación; si no fuera así, sería una inmoralidad o una enojosa lección de moral. Lo que primariamente es, por supuesto, es una excelente película; antes hablé de su comienzo; la ascensión de Anita Ekberg hasta la cúpula de San Pedro, con un vestido que imita un hábito sacerdotal, con una ambigüedad que es precisamente la significación de la película, es un pasaje difícil, resuelto con singular talento, como quien marcha por una cuerda floja; las escenas del supuesto «milagro», fotografiado por todos los medios imaginables, bajo la lluvia, dan la más fuerte impresión del proceso de profanación a que la publicidad somete las cosas privadas —habría que hacer una película en que

se mostrara con igual eficacia la otra manera de profanación que consiste en privar de la publicidad exigida a las cosas públicas—; la reunión «sofisticada» del grupo de personas de injustificadas pretensiones intelectuales o artísticas, que intercambian vaciedades y gestos hasta llegar al bostezo; la escena del diálogo distante, aprovechando el eco; los jardines utilizados como escenario para el final de la fiesta; la niña de rostro virginal que hace señas amistosas a Marcello Mastroianni, en la escena final, mientras éste es arrastrado una vez más tediosamente por el grupo, son otros tantos aciertos que revelan la mano del gran director. Justamente en esas imágenes mismas, sin moraleja, se encuentra el verdadero sabor de *La dolce vita*, que también hubiera podido titularse *Miercoles de ceniza*.

(16-III-63)

OCEANOGRAFIA DEL TEDIO

Este título de un viejo libro —un pequeño libro— de Eugenio d'Ors convendría admirablemente a la obra de Michelangelo Antonioni, que la Filmoteca Nacional acaba de presentar en Madrid. Hasta ahora, Antonioni era casi desconocido en España; yo conocía de él *L'avventura*; ahora he visto *Il grido* y *La notte*; aún no he podido ver *El eclipse* (*L'eclisse*), que ha llegado a la proyección pública.

Las películas de Antonioni tienen considerable valor artístico; son, además, exploraciones en profundidad —por eso he hablado de oceanografía—; son, finalmente, muy aburridas. Conviene insistir en ello, porque es esencial. Es po-

sible que alguien diga: «A mí no me aburren absolutamente nada.» No importa: son aburridas, y lo son deliberadamente, como las novelas de Michel Butor y tantas otras, y si alguien no se aburre con ellas *de alguna manera*, no las «goza», quiero decir, se le escapa su propósito decisivo. Que se pueda extraer placer a ese aburrimiento, eso es otra cosa; que tenga interés y, por tanto, en otro plano, el de la reflexión, sean incitantes y hasta «divertidas», es una tercera cosa.

He dicho que las películas de Antonioni son arte; diría más: excesivamente. Lo mismo que la novela no debe estar *demasiado* bien escrita, porque entonces la atención se detiene en el estilo, éste se sustantiva y la corriente no pasa, es decir, la novela pierde su fluencia narrativa, del mismo modo el cine debe tener cierto ascetismo artístico, debe renunciar a toda «forma» que no esté *funcionando* cinematográficamente. Antonioni tiene maravillosa maestría para ciertos efectos: los paisajes grises, desolados, con desnudos árboles invernales, neblinosos, como en *Il grido*; los arrabales sórdidos, desgastados, desvaídos, de reconcentrada fealdad, de los que la cámara extrae singulares bellezas. (Con más cordialidad y ternura, idéntica recreación hace la pintura de Eduardo Vicente.) Sobre todo, Antonioni domina los encuadres en que, desde un interior, se ve una puerta abierta o una ventana, y alguna figura se recorta en su marco o se ve en el exterior; los efectos son seguros, y Antonioni se abandona a ellos un poco más de lo que sería discreto; pero el espectador, aunque piense esto, en cada momento se deleita.

Pero no me siento tranquilo de que ese deleite sea enteramente lícito, cinematográficamente lícito. Del cine se puede uno salir de muchas ma-

neras: hacia el melodrama, hacia el chafarrinón, hacia el teatro, hacia las cosquillas... También se puede uno salir hacia el arte, cuando éste no es rigurosamente el cinematográfico.

Se puede decir que lo que caracteriza a las películas de Antonioni es que son «lentas»; no es así; hay muchas películas lentas, hasta lentiñas, que tienen otro estilo; tienen un *tempo* muy lento, que puede estar justificado; las de Antonioni, muy especialmente *La noche*, están hechas más bien de detención; es incontable el número de pasos y más pasos, sin designio claro, cortados por pausas interminables, que llenan estas películas. ¿Adónde llevan? A una pared blanca, cegada de luz y, sin embargo, no luminosa; a un campo pelado y sin límites, y que, sin embargo, no es un «campo abierto», sino más bien una prisión sin muros; a una habitación que nunca es acogedora, como si el aire estuviera lleno de finísimas cenizas invisibles. La sensualidad es siempre triste y sin propósito, hecha de desencanto *previo* y mal sabor de boca; el placer está desde luego desvalorizado, y desde antes de buscarlo es evidente que «no vale la pena». ¿Por qué es así?

El tema de Antonioni es el tedio. Eugenio d'Ors lo analizó con singular talento hace más de cuarenta años. Hay trozos de su libro que parecen un guión de Antonioni: «¡Ni un movimiento, ni un pensamiento! Las cuatro y media de la tarde. Un parque en torno, un parque de umbrio arbolado. Un sillón de reposo en la plazuela más apartada y esquiva. Ropas laxas, de tennis, malcubriendo el cuerpo tendido. En lo alto, entre dos cedros, un piano de la medianería del hotel. Pared lateral, blanca enteramente, sin ventanas. Con la reverberación del sol en la pared blanca, la dura sentencia pa-

rece fulminar: '¡Ni un movimiento, ni un pensamiento!' O bien: «Vuélvese el ojo muy lentamente de este lado, mientras permanece el cuerpo inmóvil. Viene el resplandor de una cucharilla de metal. Bajo la cucharilla hay una taza. Bajo la taza, un velador de café. Más lejos, también sobre el velador de café, un terrón de azúcar. Y, sobre el terrón de azúcar, una mosca. ¡Qué interesante, esta mosca!» Y todo eso, con conciencia clarísima: «La gracia está en esta limitación de posibilidades, en esta penuria. Poco mérito habría quien prescindiese del movimiento y pensamiento, si tuviera ante la mirada los bailes de Loie Fuller y fuese escuchando, contados a su oído, los cuentos de Sherezada... ¡Pero aquí, entre un centenar de árboles modestos y una pared blanca, no oyendo más que el estridor monocorde de las cigarras de mediodía!»

El tedio es un tema fabuloso. Tratarlo tediosamente me parece algo menos fabuloso. Hacer sentir su vivencia inmediata, sentirse devorar por su desganada acometida, por ese mordisco que es un bostezo, es algo admirable, que muchas formas de arte han conseguido, que Antonioni consigue algunas veces, sólo algunas veces. Pero intenta hacer algo más. No se limita a descubrir, explorar, manifestar el tedio. Su propósito inequívoco es lo que podríamos llamar «el sentimiento tedioso de la vida». De la vida se han dicho muchas cosas: «La vida es sueño», «sonido y furia», «la vida es dura; amarga y pesa», «la vida es dulce y seria», «la vida es pura y bella» (las tres últimas cosas las ha dicho Rubén Darío). Si, de la vida se pueden decir muchas cosas. Antonioni dice: «La vida es tedio». Está bien, a condición de que no implique que es tedio y nada más. Es esencial que de la

vida haya que decir siempre *algo más*. Que en el mundo haya tedio, es una cosa; que a eso se reduzca, otra bien distinta. Que una película sea aburrida no permite inferir que la realidad consiste en aburrimiento.

(23-III-63)

UNA MANERA DE REALISMO

Esta película de Anatole Litvak, cuyos protagonistas son Sophia Loren y Anthony Perkins, *Un abismo entre los dos* (*Five Miles to Midnight*), es en muchos sentidos «normal». Sus pretensiones no son demasiado grandes; no es muy «original»; su tema no es nuevo; no inicia técnicas desconocidas; no encierra ocultas significaciones que sea preciso desentrañar; tampoco es un espectáculo sorprendente o brillante. Es una película en blanco y negro, localizada en París, con más interiores que exteriores —aunque éstos se acusan suficientemente—, de trama casi policial: el joven matrimonio que encarnan Sophia Loren (una muchacha napolitana) y Anthony Perkins (un inestable americano de Wisconsin) está a punto de romperse, sobre todo por la inconsistencia del marido, por su puerilidad, infecacia y obstinación por sus fracasos, sus bruscas cóleras, sus regresos a un encanto casi infantil. En estas circunstancias, el avión en que él viaja a Casablanca se estrella y mueren todos los pasajeros; Sophia Loren, deprimida, cansada, afectada, en algún aspecto aliviada, se dispone a volver a su trabajo en una casa de modas, a la vez que la compañía de seguros le comunica que su marido había hecho uno por ciento veinte mil dólares. Y en esto aparece Anthony Perkins,

vivo y coleando, aunque derrengado y herido: en el accidente salió despedido, y mientras el avión se incendiaba y todos los demás perecían, salvó la vida. Ahora encuentra que es una excelente idea estar muerto, quiérese decir tener una viuda con derecho a ciento veinte mil dólares. La cuestión es ocultarse, no revelar que está vivo, hacer que Sophia cobre el seguro; después la dejará en libertad.

Esta es la trama; su desarrollo, más o menos, se puede esperar, y no trae demasiadas cosas fuera de lo presumible. Es, pues, una película «media», casi vulgar; y, sin embargo de ello, produce al espectador una inconfundible impresión de excelencia. En algún sentido es algo que supera el nivel medio del cine, incluso del buen cine. ¿En qué consiste esta calidad?

Desde luego, en los actores. Sophia Loren —ya es notorio— no es sólo una mujer de excepcional belleza y atractivo, ni siquiera solamente de magnífica expresividad, sino además una admirable actriz, capaz de encarnar papeles profundamente distintos, dándoles lo suyo, sin hacer, simplemente, de sí misma, pero a la vez sin dejar de serlo, es decir, mostrando un *estilo* inconfundible, que se modula de maneras muy distintas. En esta película, Sophia Loren está «contenida», casi en sordina, moderando constantemente el gesto y hasta la belleza, dejándola sólo escapar de cuando en cuando, permitiéndole, si vale la expresión, «fulgurar» en algunos momentos, casi a pesar suyo. Su representación está entre *La llave* y *Esa clase de mujer* (esta última me parece uno de sus aciertos más logrados).

En cuanto a Anthony Perkins, sus posibilidades son muy grandes; también sus riesgos, porque a veces se le va la mano y exagera esa

punta de insensatez que le es esencial, como ocurría en *Psicosis*; aquí no sucede así. O se ha administrado con mayor talento, o la mano experta de Anatole Litvak lo ha hecho seguir el camino justo. En *Un abismo entre los dos*, su labor es perfecta, y consigue lo que constituye una segunda y más difícil excelencia de esta película.

He contado su argumento, al menos el punto de arranque, el «nudo» de la trama. Es tópico; rigurosamente, un «caso»: el caso del falso difunto que quiere cobrar el seguro de su muerte. El drama y sus personajes están definidos por esa situación precisa, y si se la suprime se desvanecen. Pues bien, Anthony Perkins y Sophia Loren *personalizan ese caso*; le inyectan suficiente humanidad para que la anécdota pase a ser secundaria; en lugar de interesarnos el «caso» (y, por tanto, «en qué parará»), nos importa lo que ello signifique en las vidas de los que, por esto, se convierten en verdaderos *personajes*, en auténticas criaturas de ficción. Lo «tópico» —el «lugar común»— pasa a ser argumento de dos vidas insustituibles y únicas; por tanto, un problema personal. Lo decisivo es, a última hora, no si se cobrará el seguro o no, si serán descubiertos o no, sino *quiénes* son uno y otro, cómo esta nueva situación anormal se aloja en sus vidas y las modifica, configura y moldea.

Anthony Perkins hace un tipo inolvidable: el «niño mimado», frívolo, débil, no sin algún encanto, con una sonrisa menesterosa que desarma; pero al mismo tiempo —conste, al mismo tiempo— de una obstinación implacable que va siempre a lo suyo, que consigue siempre todo lo que quiere, conjugando la «intensidad» con la frivolidad, la ineffectividad y desamparo con la

falta de escrúpulos, la zalamería con la más profunda desconsideración hacia los demás. Y, sobre todo, es un tipo egocéntrico, locuaz, obsesivo, sin sosiego; toda la sustancia de la trama pende de este carácter, y es lo que explica su tremendo, brutal desenlace. Es el hombre que «no para», que no cesa nunca: de imaginar, urdir, maquinar, hacer que se ocupen de él; y, sobre todo, que no para de hablar. El gesto en que levanta el brazo, con inequívoco admán locuaz, en el momento más dramático de la película, es un acierto inolvidable.

Y todavía hay algo más: la excelencia superior de esta película reside en su modo de presentación de la realidad. Rara vez he visto que las cosas —las cosas de la vida cotidiana, los utensilios domésticos, los cacharros, las ventanas, los cigarrillos, el teléfono, los automóviles, un gato, una puerta, un abrigo— funcionen con más verdadera perfección. Es —se dirá— una película realista. Depende; si se entiende por realismo, como suele hacerse, la sustantivación de las cosas, la insistencia en ellas por sí mismas, con infidelidad a la verdadera realidad, no es realista; si se entiende por esa palabra la presencia inmediata de lo real en su función auténtica, sí. Todo está funcionando; el ajuste de la acción es prodigioso; hay en esta película una extraordinaria «verosimilitud del detalle»; cada cosa, incluidas las más menudas, tiene un papel preciso y lo desempeña con insólita justeza: nada sobra ni falta; cada cosa «centra en escena» en el momento preciso, y cumplida su función deja su paso a aquella otra realidad que empieza a desempeñar la suya. Por eso, sobre todo por eso, la *trama* de *Un abismo entre los dos* está urdida con un rigor sorprendente. Y esto explica la impresión que deja esta película.

«vulgar» y que parece no proponerse nada de particular: la de haber asistido desde dentro a un trozo de vida, haber participado en la re-creación de una porción de realidad.

(30-III-63)

LA DESTREZA NO ES SUFICIENTE

Cuando se dominan las técnicas, es fácil caer en la tentación de la seguridad: creer que basta con ponerlas en juego, y la obra saldrá con la perfección necesaria. No es así: el hombre no puede contar con nada sin más, porque todo en su vida es inseguro; tiene que esforzarse, intentar, inventar, y nunca sabe si el acierto o el error lo esperan.

Si no fuera así, no se explicaría que a veces grandes directores hicieran películas deficientes, como los grandes escritores o los grandes pintores nos dan libros o cuadros frustrados. Siempre hay en ellos una huella de su talento, acusan la destreza de sus autores en detalles o, más bien, en un «nivel» que los distingue de la mediocridad; pero esto no basta, y la deficiencia se hace sentir más agudamente cuanto mayor es la calidad de los «materiales». Nada menos que John Ford, poco después de *El hombre que mató a Liberty Valance*, presentó *Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*): una película que sólo John Ford podía hacer, pero que no debió haber hecho, porque estaba constantemente por debajo de lo que ella misma era, de sus pretensiones y del logro parcial de ellas mismas.

Ahora se proyecta una película de otro maestro, Vincente Minnelli, *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks in Another Town*); los actores

son excelentes: Kirk Douglas, Edward G. Robinson, Cyd Charisse y otros cuantos más. La perfección de la cámara es considerable; en cada instante se van teniendo esperanzas; el espectador, que había empezado por conceder un crédito inicial, aunque se siente ligeramente defraudado desde muy pronto, no toma su decepción enteramente en serio, va concediendo una serie de créditos menores a lo largo de toda la película. Al final, no puede menos de confesar que no valía la pena. ¿Por qué? El guión es evidentemente mediocre. Es una historia de actores y directores cinematográficos, su tema, el rodaje de una película. Es curioso que las películas cuyo tema es el mismo cine o el teatro casi nunca salen bien. Nos dan una desazonante impresión de meternos en la cocina mientras se guisa; por muchas cosas que pasen, y por muy desorbitadas, casi siempre tales películas son aburridas. ¿Por qué? Siempre me ha extrañado, y no he conseguido dar una explicación convincente. Pienso que la razón debe de encontrarse en que no es fácil hallar una *perspectiva interna* adecuada. Me explicaré. Cine y teatro son espectáculos; están pensados desde el punto de vista del que contempla sus resultados, es decir, el espectador sentado en su butaca. (Es el que mantengo invariablemente cuando escribo sobre cine, y creo esencial atenerse a él.) Ahora bien, si se intenta una nueva visión del cine o del teatro *in fieri*, en cuanto se están haciendo, hay que buscar un punto de vista adecuado. Ahí está la dificultad.

Casi siempre se resuelve la cuestión con una fragmentación de lo que ocurre detrás de bastidores o en los estudios; se pulveriza el conjunto en multitud de pequeños fragmentos, se multiplica el ir y venir, para dar «animación»; el

resultado suele ser enojoso, confuso y sin interés. Habría que inventar una nueva perspectiva ordenadora, un centro de organización que no fuese el del resultado —como para el espectador—, sino el de la creación de la obra y el de la vida del equipo que la realiza. Sólo entonces vendrían a ocupar su puesto los tejemanejes, las idas y venidas, la pluralidad de sucesos minúsculos, que adquirirían significación y, por tanto, interés. Porque no hay interés más que si hay conexión, *si cada cosa quiere decir algo*.

Minnelli sabe hacer cine; en cada instante nos ofrece imágenes certeras; pero ¿para qué? Sobre la película empieza a pesar una fatigosa trivialidad; hay una desproporción constante entre los gestos de los actores y los «gestos» de la cámara y la falta de interés de lo que está pasando.

Todavía más sucede esto con *Vida privada* (*Vie privée*), de Louis Malle, con Brigitte Bardot y Marcello Mastroianni. Es está una película de grandes pretensiones. Las cumple sólo una parte muy limitada de ella: la fotografía, que es de gran belleza, muy estudiada, con frecuentes innovaciones y feliz virtuosismo. Pero no basta; la película es terriblemente mediocre, sin armonía de composición, llena de reiteraciones, sin el menor interés. Brigitte Bardot luce sus consabidos primores, su perpetuo infantilismo, su aire de «crio» entre apicarado y apaleado, pero esto no es suficiente. Pocas veces Brigitte Bardot ha funcionado como una actriz; una excepción es *En cas de malheur*, con un tema de Simenon en que el personaje se ajusta admirablemente a sus posibilidades. Louis Malle ha compuesto su película atendiendo a la presentación de ciertas imágenes en color, cada una de las cuales tiene intención y belleza; pero esto no

se puede sostener; prueba de ello es que esa misma destreza parece irse «fatigando» a lo largo de la película, que incluso fotográficamente decae, pese al atractivo de Spoleto. Esas fotografías no pueden ser fines en sí mismas: hubieran debido ordenarse a una invención que falta enteramente.

Es instructivo comparar estas dos películas con una tercera, *The Honeymoon Machine*, estrenada en España con el título *Zafarrancho en el Casino*; su director es Richard Thorpe. Es una película cómica, de pretensiones muy limitadas; en ningún momento aspira a la genialidad, ni siquiera —probablemente— a premios internacionales; no tiene importancia. Pero es sumamente divertida y, lo que es más, alegre. La fotografía, el color, los actores, todo es bueno, aunque, como no se insiste en ello, a lo mejor el espectador no se da mucha cuenta, más ocupado en divertirse que en juzgar. Es una película hecha en vista del espectador, contando con él; destinada a ser vista, a suspender durante hora y media la pesadumbre de toda vida real, para trasladarla momentáneamente a una historia levisima, jocunda, a un temple gozoso en que el espectador puede instalarse por un rato. Y esto requiere también destrezas, aunque el director prefiera ocultarlas, como suelen hacer los gatos con las uñas.

(6-IV-66)

NEGRO Y COLOR

El color había ido invadiendo progresivamente las pantallas; la mayoría de las películas, por lo menos de las importantes, se hacían en co-

lor; sin embargo, la última temporada he visto un cambio perceptible: el blanco y negro ha dominado decisivamente. Cabe pensar si es un azar debido a las importaciones hechas últimamente en España; quiero decir que acaso la proporción entre el color y el blanco y negro se haya alterado más en lo que aquí ha llegado que en la producción universal efectiva. Me faltan datos para estar seguro. Mi impresión es que el «deshielo» —llamémoslo así— de los últimos meses ha ampliado de un modo sensible el horizonte de los espectadores españoles, tratados hasta hace poco como menores ligeramente mongólicos; ahora se empieza a considerarlos como menores normales, lo cual es no despreciable ganancia: por algo se empieza. Esa ampliación se ha hecho hacia sectores del cine que habían estado más tenazmente excluidos, y en ellos predomina el blanco y negro; lo cual puede dar la impresión de que el color está en regresión y el acromatismo recupera lo que perdió antes.

Sin embargo, creo que hay algo más. En Europa se ha seguido usando mucho el blanco y negro, por razones de economía unas veces, otras, por motivos estilísticos; en los Estados Unidos rara vez se rehúye el gasto y, por otra parte, la técnica del color es muy eficaz y segura, se puede contar con ella sin necesidad de especiales aciertos. Y no obstante, bastantes películas americanas importantes han llegado también en blanco y negro, incluso algunas que por su tema hacían esperar el color: *El hombre que mató a Liberty Valance*, *Los valientes andan solos*, *Puente al sol*. Y, sobre todo, *El día más largo*. Es indudable que productores y directores europeos y americanos empiezan a encontrar que la elección no es obvia: que no basta con mirar

al presupuesto, ni tampoco al tema, para decidir si una película debe ser en color o no.

Este me parece un momento oportuno para pensar un poco sobre ese tema. El cine nació en blanco y negro, y esto nos pareció durante mucho tiempo su condición inevitable. Cuando un paisaje aparecía sin color, en la realidad —árboles pelados de invierno, con cielos grises, aguas plomizas, nieve—, lo encontrábamos «cine-matográfico» y se revestía de un extraño atractivo. Las primeras películas logradas en color, las que no parecían postales iluminadas ni cajas de carne de membrillo, producían una exaltación casi física, mejor dicho, seguramente física, aunque no sólo eso: recuerdo la «gratitud» sensorial, la gozosa avidez con que vi *El ladrón de Bagdad*. Era evidente que a la retina le sentaba bien aquello, que acogía entusiasmada aquellas vitaminas cromáticas, y respondía agradecida desplegando una nueva sensibilidad. Debo decir que todavía hoy, cuando sé que una película es en blanco y negro, no me importa y gozo sin restricciones de ella; pero si tengo la expectativa de que es en color, los primeros planos de blanco y negro me sorprenden como una decepción, y necesito algunos minutos para «re-signarme».

Entre los entendidos —todavía más entre los pedantes— domina la idea de que el blanco y negro es «superior», de que el color es siempre una decadencia, una «concesión» al gusto —se entiende, al mal gusto— de las masas. Han contribuido a esta idea motivos interesados; también el deseo de discrepar, de moverse en ciertas zonas de exquisitez que no son accesibles al hombre de la calle. Cuando el color no se puede costear o no se sabe manejar con talento, se comprende la tentación de decir que no vale la

pena. Cuando no se está seguro de llegar a convencer, interesar o divertir a las mayorías, es cómodo declarar que se está «por encima» de ellas, que se trabaja sólo para un nuevo grupo de *happy few*.

Tal como están las cosas, creo que hay que plantear el problema en términos positivos. Quiero decir que una película no puede ser hoy en blanco y negro simplemente porque se ha impresionado en película acromática; si es así, el espectador la encuentra, si se permite la expresión, «descolorida»: le falta el color, está privada de él, y lo echa de menos. Resulta «pobre» en el sentido de incompleta y deficiente; no tiene color porque le falta. Esto puede ocurrir incluso con películas por lo demás excelentes: *Bajo diez banderas*, realizada con tanto talento y que contaba con el extraordinario Charles Laughton. El cine en blanco y negro tiene que aprovechar positivamente las virtualidades de esta fotografía: su relativa desrealización, la posible espectralización de algunos planos, los juegos de luz y sombras sin interferencias cromáticas, cuando una y otras «se quedan solas». No son tanto los temas los que aconsejan a veces el blanco y negro, sino la manera de tratarlos, el «templo» de la película, la pauta general de interpretación de sus objetos que se ha elegido. Entonces sí, el acromatismo no es simplemente eso, falta de color, sino un recurso para presentar determinadas realidades con una intención precisa.

A la inversa, el cine en color no debe descansar en la cualidad de la película utilizada. Quiero decir que a veces se confía en el mero atractivo del color para desentenderse de los problemas. Es lo que piensan los aficionados a la fotografía que creen que en color «siempre sale

bien»; si quieren decir que siempre hay algo atractivo, no habría nada que objetar; pero si se quiere significar que con eso basta, esto es inadmisible. El color permite un juego amplísimo, y hay que saber manejarlo creadoramente. Si se quiere un ejemplo, ahí está *West Side Story*, película de la que ya escribí hace unos meses y que me sigue pareciendo extraordinaria en muchos sentidos. Cuando vemos una película en negro, cuesta trabajo imaginar cómo sería en color; se hubiera esperado que una película de guerra y tan espectacular como *El día más largo* fuese en color; Darryl Zanuck consideró que el mar resultaba demasiado azul y la sangre demasiado roja, y prefirió el blanco y negro; probablemente acertó, dado el *temple de la película* y el papel decisivo que en ella tienen la lluvia, la niebla, la indecisión de los horizontes. En cambio, sólo la fotografía cromática salva *Vida privada*, de Louis Malle, que sin ella sería insopportable.

Me parece peligroso identificar algunos estilos con el color o con el blanco y negro. Quisiera que Ingmar Bergman o Antonioni hicieran algunas películas en color, que afrontaran el desafío a sus estilos que esto supondría. Sería el equivalente de las nuevas películas del Oeste en blanco y negro —*Solo ante el peligro*, la citada de John Ford, *Los valientes andan solos*— o de *El día más largo* desplegado en su infinita gama de grises.

(13-IV-63)

TEATRO Y CINE

Hace poco, pudimos ver en la escena el drama de Tennessee Williams *Dulce pájaro de juventud*, traducción de *Sweet Bird of Youth*; ahora

se proyecta en nuestras pantallas la película del mismo tema y título. Y con ella coincide otra del mismo autor, representada por la misma actriz, Geraldine Page: *Verano y humo* (*Summer and Smoke*).

Las películas hechas sobre obras dramáticas suelen estar afectadas por ese pecado original; se dice muchas veces que son «teatro fotografiado». No importa que los hechos desmientan con frecuencia esa suposición; la inercia lleva a darla por válida hasta cuando lo es menos. En el caso del *Dulce pájaro*, la superioridad de la película sobre la obra teatral —me refiero a la que hemos visto en un escenario madrileño— es abrumadora. Lo que en el teatro resultaba descarnado, retórico e inverosímil, en el cine aparece lleno de realidad, complejo y, sin embargo, plenamente inteligible. En gran parte, esto se debe a la calidad de los actores: Geraldine Page presenta con fuerza y talento el tema de la juventud que se escapa; Paul Newman, actor excesivamente semejante a sí mismo, cuando su papel encaja en su estilo y su tono, como aquí ocurre, resulta excelente; Shirley Knight pone belleza, desorientación y una nota de misterio dolorido en el personaje más desdibujado de la obra; Ed Begley introduce con excepcional energía y acierto el «segundo tema» de la película, que en el escenario resultaba convencional y exangüe, pero que aquí tiene intensidad y relieve: el del caciquismo segregacionista en una ciudad del Sur de los Estados Unidos.

Geraldine Page conserva aún suficiente juventud y atractivo para que su relación con Paul Newman no resulte inhumana. La actriz Alexandra del Lago, estrella de Hollywood, que se está marchitando, ha intentado volver a la escena: se

ha aterrado al ver en la proyección sus primeros planos, que muestran los estragos del tiempo; no ha querido ver más; ha huido con Chance Wayne, joven ambicioso, fracasado muchas veces, que sólo fía sus éxitos precarios a su apariencia física, ya un poco comprometida porque su juventud está empezando a acercarse a su fin; está entregada al histerismo, al alcohol, a las drogas, a una desesperación que a veces se templa con humor y ciertas ilusiones no enteramente muertas. Chance Wayne cuenta con ella para lograr un contrato importante y triunfar al final. Ninguno piensa en el otro sino para usarlo. Y por eso a última hora se son mutuamente inútiles. Hay un momento extraordinario, cuando la actriz, hablando por teléfono con un crítico, se entera de que su película, que creyó un fracaso y una irrisión, ha sido un enorme éxito, y el público la aclama; cuando se cree definitivamente perdida, resulta que es una estrella; la alegría la invade, la exaltación del triunfo la domina, pero con una corriente subterránea de pesadumbre y amargura, porque sabe que, de todos modos, es el final: sólo un aplazamiento del vuelo final del huidizo, dulce pájaro de la juventud. Y mientras ella, delirante, enloquecida, jubilosa, habla por teléfono, bebe ansiosa las palabras que la hacen revivir, como la máscara de oxígeno que la hemos visto otras veces aplicar a su rostro, mientras tanto Chance Wayne, ajeno a todo, obseso con su ambición egoista, lo único que quiere es que hable de él, que anuncie su contrato, que diga que hay un nuevo actor, él. Y mientras este drama personal acontece, se va produciendo la interferencia con el tema de la ciudad, su cacique el Boss Finley, su hipocresía y su sinceridad, su fuerza vital y su capacidad de engaño,

las fuerzas turbias que desata y se desencadenan sobre su hija, punto de convergencia de las maniobras políticas y el amor ambicioso, innoble y a la vez real y sincero de Chance Wayne.

Richard Brooks ha dirigido esta película sin olvidar enteramente su origen teatral —hubiera sido un error—, pero brincando ágilmente desde el escenario hacia la pantalla; una pantalla libre, ágil, que da todo su valor a las imágenes y al movimiento, que utiliza los largos diálogos —y hasta los monólogos— en función de lo que se está viendo.

La técnica de Peter Glenville en *Verano y humo* es distinta. Procede, si vale la expresión, alternando los «remansos» de la acción con algunos «torrentes». Esto supone una forma de teatralismo que no es probablemente derivada de una estructura ya dada, sino de lo que podríamos llamar la «escenificación». No quiere decir esto que la película carezca de fluencia; pero se echa de menos una armonía interior que en el *Dulce pájaro*, a pesar de la interferencia de dos series de temas, no falta.

Geraldine Page hace un papel bien distinto, determinado por la moderación lindante con el amaneramiento, por una inhibición mal contenida, siempre a punto de estallar en demencia. La madre loca da un contrapunto de extraordinaria finura: el espectador está viendo en ella, como en una ampliación, las posibilidades latentes, apenas perceptibles, que revelan los gestos; a pesar de la energía de sus trazos exteriores, quiero decir los de su personaje, no puede evitar una borrosidad que parece difícil de superar; y eso introduce otra nota de vaguedad, quizá no deliberada y querida.

Dulce pájaro de juventud da un Tennessee Williams más intenso y convincente; pero tam-

poco puede desdeñarse la recreación de la pequeña ciudad del Sur, hace cuarenta o cincuenta años, con su vida recoleta, sus represiones, sus buenas maneras, su fermentación interior. A la base de las dos películas hay dos buenos textos literarios, que no estorban al cine cuando *desde ellos* se hace otra cosa: precisamente cine. De cuando en cuando nos llega una frase que denuncia al escritor; pero no está «en cursiva», no nos la ponen delante y subrayada; el espectador puede oírla como dicha, simplemente, por el personaje de ficción que está viendo ante él en ese mundo de sombras y finos colores.

(20-IV-63)

UN PASO MÁS

Las cosas van ahora tan de prisa, que podemos ver llegar a su mayoría de edad muchas que hemos visto nacer. Sobre todo, cuando dependen fundamentalmente de la técnica, esa fuerza que se ha disparado y nos obliga a galopar detrás de ella, situación inquietante si las hay; que amenaza con muchas cosas si no somos capaces de dar un brinco con la imaginación y ponernos delante: nos amenaza con ser arrastrados; o quizás con escaparse y perderse de vista, como un caballo desbocado, sin jinete, devolviéndonos a cualquier primitivismo.

Se me han ocurrido estas cosas viendo, una vez más, el Cinerama. Hace algún tiempo me pregunté un poco en serio qué es eso del Cinerama, y el resultado fue un fragmento de filosofía bastante estricta, aunque procuré que no se notara, que fuera vestida «de paisano». Ahora, con *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*),

el Cinerama ha dado un paso más, creo que decisivo: ha llegado a tener argumento; ya no es documental, sino drama. Ha alcanzado, si no su edad viril, al menos su adolescencia.

Esta película, fundada en una serie de artículos de *Life*, escrita por James R. Webb, dirigida, nada menos, por Henry Hathaway, John Ford y George Marshall, nos presenta una multitud de estrellas de diversa magnitud; muchas son viejos amigos: Karl Malden, John Wayne, James Stewart, Henry Fonda, Richard Widmark, Gregory Peck; a lo largo de la película vamos renovando amistades más recientes e iniciamos algunas: Debbie Reynolds, Carroll Baker, George Peppard. La trama de la película es múltiple: en rigor, se trata de dar una serie de «panorámicas» de esa tremenda empresa que fue la conquista del Oeste; allí aparecen, siguiendo la historia de varias generaciones, la marcha hacia el Midwest, desde las tierras de Ohio, los grandes ríos ingobernables, los cazadores de pieles y exploradores, los piratas fluviales, los jugadores y bailarinas de Saint Louis, Missouri, Babilonia del Oeste medio, la fiebre del oro en California y sus decepciones, la guerra civil en una perspectiva menos frecuente que la habitual, la de los frentes occidentales, los indios, los búfalos, los bandidos, los ferrocarriles.

Algunos críticos, empezando por los americanos, seguidos por otros españoles, han reprochado a *La conquista del Oeste* que tiene poca «intimidad», escaso «estímulo mental», que no nos enseña tanto sobre la hondura de la epopeya del Oeste como *Shane* o *Stagecoach* (*La diligencia*). Todo esto es muy cierto, demasiado para que sea discreto decirlo. Es evidente y necesario. Pedir peras al olmo parece un poco de desorientación. ¿Sería realmente inteligente quejarse de que

Don Juan Tenorio no tenga las calidades de O'Neill? ¿Podríamos pedir a Victor Hugo que además fuera Valéry? Frente a *Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Goya, ¿echaremos de menos los interiores de Vermeer o las manzanas de Cézanne? A cada obra de arte hay que pedirle lo suyo, lo que promete y puede dar, no lo que hemos encontrado otras veces en otras partes y, naturalmente, sin eso que ahora tenemos delante de los ojos.

¿Es satisfactoria *La conquista del Oeste*? ¿Qué añade a lo que nos había dado ya el Cinerama? Estas son las preguntas que me parecen más urgentes.

Al introducirse un elemento dramático, todo se vivifica; las presencias superreales del Cinerama pierden su carácter relativamente estático y se animan; hay verdaderas «situaciones» —aun cuando todavía queden en cierta medida inconexas, y las historias humanas estén fragmentadas y por ello mismo diluidas—, y esto da un valor nuevo y más eficaz a todo lo que la enorme pantalla vierte sobre nosotros. Algunas escenas, sobre todo la fabulosa carrera de los búfalos en «estampida» y el asalto y destrucción del tren, son de tal virtuosismo, de tanta fuerza, representan tan increíble potenciación de las capacidades perceptivas humanas, que ellas solas justifican la película. Pero aquí empieza el problema que más me interesa.

Esta película es menos «espectacular» que las anteriores. ¿Por qué? La acción reclama sus derechos y subordina la imagen. Además, esa misma acción, para tener fluencia dramática, requiere ángulos «desatendidos», escenas marginales, la evitación de lo puramente «escénico»; es decir, reclama un «desperdicio» de posibilidades visuales, una contención que «desaprove-

che» posibilidades del Cinerama para efectos visualmente modestos, de mayor relevancia dramática. Esto es inexcusable; *La conquista del Oeste* empieza a hacerlo ya, aunque a regañadientes; hay escenas quietas, pacíficas, de espectacularidad frenada —para mi gusto, espléndidas—, en que no pasa nada extraordinario; por ejemplo, esos caminos con árboles verdes, tan conmovedores, para los cuales parece que el Cinerama está «derrochando» su pantalla excesiva. Este es el mayor acierto de esta película; por ahí hay que seguir; los directores de futuras películas en Cinerama tendrán que tener la «generosidad» de no pretender sacarle constante y máximo rendimiento a sus posibilidades técnicas; tendrán que filmar muchas escenas que al espectador distraído no le parezcan Cinerama. Entonces será éste verdadero cine.

Pero hay otra razón para que este drama disminuya la asombrosa espectacularidad habitual. Y es que en las meras «presentaciones» a que el Cinerama nos tenía acostumbrados, el espectador estaba «allí», dentro de la escena, dentro de la pantalla, y en eso consistía parte de la magia. Ahora ocurre también así, pero no enteramente; porque los que de verdad están «allí» son los personajes; ¿y el espectador? Una indecisión se cierne sobre la película. ¿Es esto una limitación? Sin duda; pero como siempre en lo humano, una posibilidad también.

Pienso que el Cinerama podría ensayar efectos nuevos. Recuerdo una película de hace unos veinte años, *The Lady in the Lake* (*La dama del lago*); en ella, la cámara coincidía con los ojos del protagonista: lo que éste veía es lo que veía el espectador; por eso, al actor sólo se le veía parcialmente —las manos, las rodillas cuando se sentaba, la figura entera en los espejos—.

Este experimento, que no se continuó, tendría posibilidades increíbles en el Cinerama, si alguien fuera capaz de complicarlo suficientemente, de sustituir la simplicidad y monotonía de esa idea por el juego bien llevado de una pluralidad de perspectivas. Me alegra pensar que el Cinerama está todavía lejos de haber dado todo lo que lleva dentro; y que, dada la velocidad de las cosas, lo veremos crecer y llegar a ser él mismo. Eso, si no falta talento y, sobre todo, si se da lo suyo a la imaginación, a esa «loca de la casa» que algunos vuelven, como hace cien años, a desacreditar.

(27-IV-63)

LA HISTORIA DE FEDRA

La actriz griega Melina Mercouri alcanzó fama con una película dirigida por Jules Dassin y titulada *Never on Sunday* (*Nunca en domingo*). Una película extraordinaria de invención, de fuerza, de vitalidad, que revelaba a una actriz también extraordinaria, definida por esas mismas calidades. Jules Dassin era director —admirable— y actor —hábil nada más, y en un papel sumamente falso, que hacía perder no poco a la película—. Esta no ha llegado a España, lo cual es muy lamentable y se debería remediar —nunca es tarde, si la dicha es buena—, porque *Nunca en domingo* no es sólo una película excelente, sino distinta de lo que suele verse.

En gran parte, por el excepcional talento y las dotes de Melina Mercouri, por su artística espontaneidad, su desenfado, su profunda alegría, la potencia de su fuerte feminidad. Si por su tema nos privamos de ella, somos infieles a

gran parte de nuestra mejor tradición literaria, desde el Arcipreste de Hita a *La Celestina* o *La ingeniosa Elena*, de Salas Barbadillo.

Ahora, en cambio, hemos podido ver otra película del mismo director, con la misma actriz: *Fedra*. Esta vez, Dassin no es actor; acompaña a Melina Mercouri, es decir, Fedra, el marido, Raf Vallone, y el hijastro, Anthony Perkins. El director y los tres actores han llevado a cabo una obra de rara perfección.

Otra vez el viejo mito, la trágica historia de amor, culpa y muerte que han contado Eurípides, Séneca, Racine, Unamuno. Ahora son griegos actuales. Un opulento armador griego, su mujer, Alexis, hijo de un primer matrimonio de su padre con una inglesa: es «el hijo de la extranjera». Este reside en Londres, donde se supone que estudia economía; en lugar de eso, pinta. Su padre, que ha levantado un imperio naviero cada vez más poderoso, quiere que el hijo vaya a Grecia y trabaje con él; encarga a Fedra que vaya a Londres, que convenza al muchacho y lo lleve a Atenas. Fedra encuentra al hijastro en el Museo Británico; desde niño había sentido aversión y hostilidad hacia la mujer que había sustituido a su madre, divorciada y vuelta a casar; ahora se encuentra delante de ella. La historia de este enfrentamiento, el nacimiento de una simpatía mutua, de una complacencia reciproca, de una incipiente intimidad, está contada con mano maestra. Las escenas de la presentación en el museo, la cena en el restaurant, el baile, los largos paseos por la ciudad, son de extremada belleza y finura. Después, el violento amor de Fedra, imperioso, predatorio; la débil resistencia de Alexis, su «dejarse querer», su sentirse envuelto en la enér-

gica onda de sensualidad y apasionamiento de la mujer de su padre.

La historia es bien conocida, y se ajusta en gran parte a la tradición clásica. Hay una nodriza fiel, y un destino trágico que se anuncia muy pronto y se manifiesta en el gesto, los andares, las palabras de Fedra. Sobra probablemente el episodio de la muchacha, sobrina de su padre, con quien se pretende casar a Alexis. Es admirable, en cambio, la introducción de un «coro trágico» representado por las mujeres y las madres de los marineros de un barco que hemos visto botar —el *Fedra*—, que han muerto en su naufragio. Por medio de ellas, indiferente, hosca y hostil, absorta en su pasión y en su dolor egoista, cruza Fedra, que va a declarar a su marido su amor por el hijo y su decisión de que el matrimonio no se celebre. Entonces se desencadena la tragedia.

Porque se trata de eso, nada menos; y Dassin y sus personajes han sabido conservar su sustancia. Melina Mercouri no llega a la altura de *Nunca en domingo*, pero muestra que puede hacer muchas cosas; Anthony Perkins es un nuevo Hipólito que consiente y se deja llevar, que coopera al vendaval de amor culpable, con una débil resistencia; el padre, Raf Vallone, que es el que tiene más fuerte amor de los tres, más verdadera pasión, da a su papel una fuerza que en otras versiones no tiene; es, comparativamente, el mayor acierto. La nodriza abnegada, entregada, fanática y sumisa, que vive para Fedra, la avisa, la amonestá y al mismo tiempo la sirve sin restricción, hasta ayudarla a morir, en una escena de contenida tensión, es una figura difícilmente olvidable si se repara en ella, si no se la pasa por alto.

¿Y la tragedia? Como es moderna tiene más

intervención en ella la libertad que el destino. En todo caso, no se trata de un destino exterior, impuesto desde fuera, inevitable, sino de un destino aceptado, apropiado, consentido. Sólo así lo comprende el hombre de nuestro tiempo, sólo así se commueve con él. Pero ¿es que lo entiende? ¿De verdad se commueve? Me ha parecido advertir una sorda reacción en el público, con la que otras veces he tropezado, que alguna he hecho notar: lo que podría llamarse una «resistencia a la pasión». Cada vez que ésta se manifiesta enérgicamente en la pantalla, se advierte en la sala un sofocado movimiento de repulsa o de desvirtuación, de «no tomarlo en serio». ¿No es esto grave?

Aristóteles, gran teórico de la tragedia, le atribuía la virtud de la *kátharsis*, de la purificación de las pasiones mediante el temor y la compasión. Si no me engaño, el público español de hoy no siente compasión y elude el temor —hablo, claro está, de la reacción «media» y «corporativa», sean cuantas se quiera las excepciones individuales—. No creo que salga «purificado», sino más bien irritado, quizás un tanto resentido. No es fácil explicar por qué.

Si tuviera que aventurar una explicación, y a riesgo de equivocarme, diría esto. Nuestra sociedad, al menos su torso central, las amplias clases medias de estos últimos decenios, ha «renunciado» a las pasiones. No quiere esto decir que no «pueda» sentir las, aunque es poco probable, sino que las siente «ajenas» —probablemente no acepta más que la «pasión» política, que es muy otra cosa—. Entonces la situación que tenía presente Aristóteles se invierte: la tragedia purificaba al espectador de las pasiones que en principio tenía, es decir, que le pertenecían, al menos como posibilidad o conato;

pero si las pasiones son «ajenas», si no son de uno, esa descarga emocional no se puede producir; más bien al contrario, su presencia exterior, en el escenario o en la pantalla, produce una extraña irritación, una exasperación de ciertos fondos del alma que no han hecho esa renuncia; se produce algo así como una carga eléctrica inducida, y falta la proximidad o el contacto necesarios para que ocurra la descarga. El espectador siente removidos los posos de su alma, pero no conmovida la estructura total de ésta, y sale con una vaga impresión de frustración, acaso de mutilación.

Si esto es así —no estoy seguro, es sólo una conjetura aventurada—, estamos expuestos a muchas cosas. Urge restablecer la armonía y la complejidad del alma humana. Al hombre hay que darle siempre «lo suyo»; y una de las cosas que le pertenecen es la pasión y la posibilidad de la tragedia.

(4-V-63)

CUATRO ESTILOS

Las cuatro verdades son otras tantas viejas fábulas, transpuestas a temas y formas cinematográficos por cuatro directores europeos. Las fábulas son leves, como deben serlo, pero su gracia o su melancolía se quedan flotando, como el humo cuando el aire está quieto; y esto es lo que debe dejar la fábula, que cuando lo es de verdad se explica por sí misma: nunca la insufrible «mraleja».

Los cuatro directores —Hervé Bromberger, Alessandro Blasetti, Luis G. Berlanga, René Clair— son representativos no sólo de una ca-

lidad que «se supone», sino de algo más: de cuatro diferentes estilos. Dentro, sin embargo, de un denominador común, que justifica que se trate de *una* película; pero precisamente esa relativa semejanza es la que permite apreciar las variedades de inspiración.

La primera historia es la de Bromberger: *El cuervo y el zorro*, naturalmente con la paloma. El tono de farsa predomina decididamente, con una insistencia en la pantomima; esto no sería enteramente cine, si no fuera porque el director, con buen acuerdo, utiliza los recursos específicamente cinematográficos: los repetidos encuentros del adulador, en su coche, con el fiscal en su bicicleta, la valoración de los objetos significativos —la trompeta—, la comicidad de la imagen, por ejemplo cuando el fiscal hace sonar su instrumento mientras M. Renard seduce a Paloma. La limitación de la fábula, su extrema irrealidad, el «espacio confinado» en que todo se desenvuelve y donde resulta estéticamente verosímil, a la vez que se elude todo realismo, son aciertos de Bromberger, que da exactamente lo que promete.

Blasetti es un director algo desigual, que no siempre responde a sus excelencias; pero cuando está a su propia altura —*Cuatro pasos por las nubes*— tiene insuperable maestría. Esta fábula de *La liebre y la tortuga* es una pieza de «arte menor», pero admirablemente bien contada, con una fluencia que a veces se echa de menos en el cine europeo, y que Blasetti domina. Lo que pudiéramos llamar un irreal realismo impregna el relato; las figuras no están escamoteadas o convertidas en marionetas —por ejemplo, insiste en la efectiva belleza de las mujeres, sobre todo de Sylva Koscina, en el esplendor de los escenarios, en el relieve que tie-

nen las cosas, un coche o una playa o un ritmo de baile—, pero todo ello queda «entre comillas» (o entre paréntesis), nada «vale» del todo, y eso es precisamente lo que tiene de graciosa fábula y divertimiento.

Justamente lo que se echa de menos en la historia del *Leñador y la muerte* o, si se prefiere, del *Organillero*, dirigida por Berlanga. Su humor, en la medida en que lo hay, no es exactamente «buen humor»; esto sería admisible en otro contexto —*El pisito*, que muchas veces se recuerda en esta historia, estaba lleno de excelente humor amargo y sombrío; *Plácido*, del propio Berlanga, cuyas resonancias inconfundibles son claras, era una admirable película, sin que fueran obstáculo para ello sus corrientes subterráneas de amargura y ciertas durezas bien visibles—; pero aquí la fábula se desvanece y sólo aflora en contados momentos. En cierto sentido es lo contrario de Blasetti: en éste, elementos «reales» sirven a un propósito irreal; en Berlanga, elementos estilísticamente desusados —el matadero, el coche fúnebre, la misma figura plástica del organillero madrileño (Hardy Krüger está tan cerca de su tipo como Brigitte Bardot de una madre abadesa)— pretenden tener una significación real, y no lo consiguen. Por ejemplo, al final, cuando por fin el organillo va siendo remolcado por el coche fúnebre, y toca para que la niña «folklórica» cante, a pesar de todas las demasiadas reminiscencias, el espectador se complace en la destreza e inspiración del director, en su personal vocación hacia la alegría; pero los dos motoristas que en el último minuto aparecen para aguar la mínima fiesta y dejar al organillero solo en la carretera, arrastrando su instrumento, mientras el coche fúnebre se aleja, pretenden —y no consiguen—

una imposible «vuelta a la realidad», a estas alturas irrecuperable, y nos dejan sin una cosa y sin otra. También habría que poner en la misma cuenta cierto prurito de dar inocentes «puntadas» de intención, ininteligibles tan pronto como se cruza la frontera, y que quitan universalidad a la fábula, haciéndola indebidamente provinciana.

El clima jocundo reaparece con la última historia, de René Clair: *Los dos palomos*, que son Leslie Caron y Charles Aznavour, encerrados un fin de semana en el piso de la primera, por un azar, porque la puerta no se puede abrir por dentro y todo el mundo se ha ausentado. Esta fábula, la mejor de las cuatro, para mi gusto, muestra, en sus pocos minutos, cuánto de cine sabe René Clair —y, si se mira al panorama del cine actual, cuánto ha enseñado a los demás—. En un espacio reducido, con una trama mínima, sólo con el talento de dos actores y una cámara ágil, burlona, tierna, sorprendente, René Clair cuenta su fábula poniendo en juego —y a la vez recatándolos con elegancia— los enormes recursos de su oficio, que es también *fabuloso*.

¿Y el «género literario», digamos el género cinematográfico? Las películas de varias historias —recuérdese *Seis destinos*, de Duvivier, o la reciente *El crimen se paga*— tienen un encanto propio, aunque suelen desorientar a los públicos más ingenuos. A veces las enlaza un elemento argumental —el frac de *Seis destinos*—; a veces, un paralelismo de los temas; en *Las cuatro verdades* se trata de historias con «pie forzado» y por directores distintos, y por eso se convierte en un ejercicio de estilos diferentes. Para quien de verdad guste del cine, es una película muy atractiva. Lo sería más si se hubiese ampliado la gama estilística, es decir, si las diferencias

fuesen aún mayores; por ejemplo, si una de las historias fuese de Ingmar Bergman y otra de Alec Guinness; o si se hubiesen confrontado los estilos europeos con los americanos; entonces se hubiera podido ver, mejor que en películas aisladas, en qué consisten los rasgos peculiares de unos y otros, y que van más allá de las diferencias gruesas y de bulto; se hubiera podido advertir, por ejemplo, que bajo las diferentes maneras de hacer cine laten diversas interpretaciones de lo que es «vida humana», las mismas diferencias que la mirada alerta puede descubrir si compara *La Celestina* con *El Buscón*, *Le rouge et le noir*, *Crimen y castigo*, *David Copperfield*, *The Heart of the Matter*, *Niebla*, *Der Steppenwolf*, *Lettre à mon juge* o *A Farewell to Arms*. Y esto ayudaría a recordar, dejando de lado todas las recetas, que hay más cosas en la tierra y en los cielos que las que conocen todas las filosofías.

(11-V-63)

LA IMAGINACION

«En las cosas grandes, haberlas intentado es bastante», dice el viejo proverbio latino. Intentar poner en cine *Der Prozess*, la extraña, incompleta novela de Franz Kafka, era ya una empresa digna de la audacia de Orson Welles; su anuncio me tenía hace mucho tiempo lleno de esperanzas, aunque casi seguro de una decepción.

Quiero adelantar desde ahora que no ha sido así: que *El proceso*, por inverosímil que parezca, ha resistido la prueba; que Orson Welles ha sabido poner en imágenes la sustancia del con-

tenido de ese libro extraordinario y azorante. El resultado es superior a lo que yo esperaba —aun concediendo un gran crédito a su director—; y la mayor sorpresa consiste en que una película tan creadora, que ha hecho sin duda algo «nuevo», no se ha permitido hacer algo «distinto». Su norma ha sido lo que podríamos llamar, con expresión de Gabriel Marcel, «fidelidad creadora».

Todo el mundo sabe que Franz Kafka era un enfermizo judío de Praga, de lengua alemana, nacido en 1883, el mismo año que Ortega y Jaspers. Su vida de abogado se repartió entre las oficinas y los sanatorios, hasta su muerte temprana, en 1924. Su vida personal consistió en una lucha con el ángel, en un intento desesperado de preguntar sin respuesta, y las huellas de esa lucha son unos cuantos libros, sobre todo los que dejó inconclusos a su muerte, ordenando a su amigo Max Brod que los destruyera. Max Brod fue infiel al que así disponía, por ser fiel al que así había escrito; sin duda pensó, como Unamuno, que los personajes de ficción tienen su propia vida independiente y, una vez creados, ya no pertenecen a su autor. Don Quijote ya no era de Cervantes; Josef K., Leni, el Abogado, el Agrimensor, Gregorio Samsa, toda la fauna humana de Frank Kafka tenía derecho a vivir por su cuenta. «Si esto es vivir» —hubiera podido decir cualquiera de ellos, si hubiera sido español—, porque éste es precisamente el problema.

Kafka ha sido uno de los grandes genios de la novela, de los contados descubridores que se atrevieron desde fines del siglo pasado a ir más allá del gran continente que empezó a explorar Cervantes. Después de Unamuno, fue uno de los primeros que hicieron de la novela «método de

conocimientos», instrumento para adivinar imaginativamente qué es el hombre. Cuando *El proceso* se publicó en 1925 —Unamuno había escrito ya casi todas sus novelas, pero no existía *Der Steppenwolf*, de Hesse, ni los libros de Faulkner, ni pensaban en existir Sartre y sus continuadores—, señaló un paso decisivo en la historia de la novela y en la de la imaginación de la realidad humana.

Un empleado de Banco, Josef K., se encuentra un día, al levantarse, detenido —aunque puede circular con cierta libertad restringida— y procesado. No sabe por qué, de qué es culpable —ni siquiera si es culpable—; no sabe quién lo acusa, ni ante quién, ni cuáles son sus cargos; el tribunal ante el cual comparece, y que nada explica, no es tampoco el verdadero tribunal, sino que hay otros jueces superiores, desconocidos. Nadie sabe a ciencia cierta de qué se trata. El Abogado —Orson Welles en la película— que se supone lo ha de defender es igualmente misterioso; lo es Leni —su criada, confidente, probablemente amante—; lo es otro acusado, Block, viejo y lamentable, que pasa los días —y las noches— en casa del Abogado, a ratos con Leni, esperando abyectamente que el defensor lo reciba y lo escuche y prometa interceder por él, no se sabe con quién. Análogos misterios rodean a Josef K. (Anthony Perkins) en la pensión donde vive y ha sido detenido, en sus relaciones con el tribunal, con un ujier y su mujer, con un extraño estudiante de derecho, con el eclesiástico a quien encuentra un día que entra en la catedral, con los policías que lo han detenido. Toda la novela —y toda la película— es una pregunta desesperada.

¿Cómo se puede «fotografiar» *El proceso*? ¿Cómo se puede hacer una película de esta aluci-

nante, sobrecededora, al mismo tiempo entrañable pesadilla? Orson Welles lo ha hecho. ¿Cómo? Ha pensado sin duda lo mismo que Unamuno: que «la imaginación es la facultad más sustancial», que es la que nos mete en la sustancia del espíritu de las cosas y de nuestros próximos; frente al general desuso de la imaginación que invade la novela —y, aunque menos gravemente, el cine— en una recaída anacrónica en el positivismo de hace un siglo largo, Orson Welles ha decidido usar la imaginación sin restricciones. El resultado es admirable.

Todo es significativo en esta película, desde los planos de la habitación de Josef K., los juegos de sus puertas, las figuras de los policías que se recortan sobre el blanco de las paredes, los tres mudos compañeros de oficina —¿testigos, cómplices, coro?— que asisten al comienzo. Desde los primeros minutos, el espectador penetra en una nueva situación: aquella en que la vida antigua, la vida «normal», se ha perdido, se ha acabado, y comienza la pesadilla, la lucha con el absurdo engranaje que terminará en la muerte. Anthony Perkins vive adecuadamente su papel, escapando a su más grande riesgo, el de una desarmante irresponsabilidad; porque K. puede ser inocente, pero no es irresponsable; y en la película mantiene hasta el final, en medio del absurdo, su libertad, su afirmación del sentido, el querer saber, su decisión no doblegada, su inútil resistencia frente al proceso y la maquinaria en que está perdido y que lo triturará, ciertamente, pero sin obligarlo a no ser él mismo. Josef K., en las enormes oficinas, entre los cientos de legajos polvorrientos, por medio de los acusados que se levantan y saludan, frente al abyecto Block que se humilla ante el Abogado y suplica y besa su mano, ante el tribunal y su

coro, cuando se desliza entre las obsesivas muchachas que lo persiguen y lo observan entre las vallas de la casa del pintor, en todas partes, mantiene su integra condición humana.

Las imágenes sirven admirablemente para «decir» todo esto; la belleza de la fotografía —no de lo fotografiado, que casi siempre es de suma y deliberada fealdad— es extremada; todo está expresándose, todo está moviéndose, todo está significando, aunque sea un signo de interrogación. Los ojos van de sorpresa en sorpresa, pero siempre el plano siguiente, que es *imprevisto*, no es *imprevisible*, sino al contrario: el que ha leido el libro piensa que *lo hubiera debido prever*, porque es lo que aquella página «estaba pidiendo».

No puedo menos de pensar en las obras teatrales de Samuel Beckett y en *El año pasado en Marienbad*, de Resnais y Robbe-Grillet. Ambas cosas han intentado en alguna medida realizar distintos aspectos de lo que es *El proceso* —de lo que era por obra de Kafka y de lo que ahora ha hecho con él Orson Welles—; la diferencia es, sin embargo, abrumadora. ¿Es una diferencia de destreza? No tanto; es sobre todo cuestión de autenticidad. En *El proceso* no hay «recetas» ni trucos; no se falsifica tampoco la condición humana: Josef K. es un hombre, y por eso es siempre, pase lo que pase, libre; por eso busca el sentido de las cosas, sin seguridad ni aun esperanza de encontrarlo, pero mientras vive lo está *poniendo*, porque eso es la vida humana; por eso conserva hasta el final su integra condición humana en medio de la injusticia, la violencia y el absurdo. Por eso muere sin dimitir de ella, sencillamente de pie.

EL USO DE LA SORPRESA

Acabo de ver dos películas, ambas de intención cómica, una muy vieja, otra recentísima, que tienen de común la utilización deliberada y a fondo de uno de los más eficaces recursos del cine —y de otras artes, aunque habría que distinguir muchas cosas—: la sorpresa. La película antigua es *Los hermanos Marx en el Oeste* (*Go West*); la moderna, *Le soupirant* (*El pretendiente*), dirigida y representada por Pierre Etaix. Las dos son extremadamente diferentes; casi sólo coinciden en ser buenas, llenas de ingenio y en que éste funcione sobre todo en forma de sorpresa.

Los hermanos Marx han sido, quién lo duda, uno de los grandes acontecimientos del cine; no se debería pasar un año sin que pudiéramos ver alguna de sus películas; primero, porque son deleitosas; segundo, porque sería conveniente no olvidar las infinitas cosas que nos enseñaron, y que se pierden —es increíble la capacidad que tiene el hombre de olvidar lo que otros han encontrado—. Una de las primeras películas de los Marx, la primera que vi, titulada en España *El conflicto de los Marx*, no tuvo demasiado éxito; hasta *Una noche en la Ópera* no acabaron de penetrar en el público; pero en algún sentido era la mejor, la más «marxiana» —si no se quiere decir «marxista»—, la más descoyuntada, disparatada, irrealista, la más inventiva también, más cercana a lo que sería un puro cine de invención. Recuerdo que en un momento determinado, dos estatuas que habían dado mucho juego se animaban y disparaban sus pistolas; el efecto era insuperable, sobre todo por lo inesperado, por la transición brusca de un supues-

to a otro. Cuando Harpo Marx, el increíble mundo, salta de repente a los brazos de alguien con quien Groucho está hablando, con su mezcla de niño travieso y animal inocente, la comicidad es segura, y consiste sobre todo en la interferencia de sus internas maquinaciones, entre pícaras e ingenuas, con la otra «serie» de acciones llevadas a cabo por el fabuloso Groucho. (En Los Angeles lo pude ver una temporada en un programa de «doble o nada», en la televisión, y era cosa de verlo improvisando.) Lo mismo pasa cuando el mismo Groucho, con aire de conquistador, se dirige a la curvilínea dama en ceñido traje de noche y le pregunta con naturalidad: «¿Tiene un abrelatas?»

Pero la característica de los Marx podría resumirse en estas dos palabras: *no parar*. Su arte consiste en la continuidad sin respiro ni sosiego, en abrir el caño de la invención y dejarlo correr. El alegre grito de Groucho: «¡Traed madera!», mientras los otros dos corren presurosos por encima del tren, y se suceden las peripecias más desaforadas, en cadena o más aún, en cascada, sin permitir al espectador «reponerse» de cada una, simboliza lo que los hermanos Marx trajeron al cine. Algo que consiste en extraer de él, extremándola, una de sus dimensiones esenciales.

Le soupirant es otra cosa. Tiene algo que ver —como todos los que hoy en Francia hacen cine cómico— con Tati; como éste tiene que ver con Charlot y con otros viejos maestros. Pierre Etaix tiene también, sin duda, muy presente a Buster Keaton. Cultiva, desde el primer momento, la sorpresa: ese cohete humeante que va a elevarse desde su rampa de lanzamiento y finalmente «despegue» y es un cigarrillo puesto en una boquilla; la gran cabellera vista den-

tro de un coche, que hace palpititar de ilusión a Pierre Etaix, hasta que la «muchacha» vuelve la cabeza y resulta un estupendo perro de suntuosas lanas; o la escena en que el *soupirant* coge amablemente la bolsa que lleva una guapa muchacha, la cual le da las gracias y desaparece, dejándolo con una madurísima señora que no tiene ninguna, a quien la muchacha estaba prestando el mismo servicio; o, sobre todo, la desilusión final: cuando se ha entusiasmado locamente con Stella, la artista de la televisión, y ha llenado su cuarto de retratos a centenares; obsesivamente; y al final llega a su camerino, abre la puerta, ve a un joven y, al fondo, unas seductoras piernas que asoman en la habitación contigua; y entonces, inesperadamente, el joven se vuelve hacia las piernas y llama: «Mamá».

En alguna partes de la película, Pierre Etaix no es enteramente fiel a su verdadero método, a su invención más fresca; por ejemplo, la larga —demasiado larga— de la muchacha a quien encuentra en el restaurante con aquel divertido —pero no sorpresivo— juego de los pies y los zapatos, y la borrachera, y la accidentada conducción de la embriagada hasta su casa; hay chispazos, pero la armazón de la escena se resiente de cierta morosidad y manoseo.

Y aquí me parece que reside el problema. Pierre Etaix, a diferencia de los Marx, procede por chispazos o fulguraciones discontinuas; son *gags*, mínimos episodios pensados «aparte», compuestos, yuxtapuestos. No llega a ese grave defecto de gran parte del cine actual que llamo la técnica de la carambola, porque lo salva la agilidad, el no demorarse ni insistir; su lema podría ser el famoso *Glissez, mortels, n'appuyez pas*; se desliza de una sorpresa a otra, con ligeros brincos de gorrión. Es casi perfecto; y digo

esto porque el cine es siempre, a última hora, fluidez, continuidad. El espectador se complace viendo *Le soupirant*, quién lo duda; la sonrisa no se va de sus labios; pero si, una vez terminada la película, hace un balance, encuentra que le ha quedado menos de lo que esperaba, menos de lo que en cada instante prometía; su ingenio se va escapando como agua en cesto. ¿Qué es lo que le falta? Sin duda conexión, ese movimiento interno que va de una cosa a otra, que hace que sea una misma vida la que cruce todas las situaciones. A última hora le falta *drama*. Se dirá que es una película cómica; no importa; la palabra «drama» ha ido adquiriendo un sentido demasiado restringido en nuestras lenguas; por cómica que sea la vida es siempre dramática, porque es *de alguien* que tiene queirla haciendo, por motivos determinados, en vista de un cierto proyecto, a través de situaciones que pueden ser trágicas o hilarantes. Ese *alguien* es el que tiene que manifestarse en la película, no disolverse en *gags* que pudieran ocurrirle a cualquiera. Es lo que encontramos siempre en Charlot, y por supuesto en los hermanos Marx, de los cuales tenemos la evidencia de que cada uno va a «lo suyo», aunque eso suyo sea un disparate. Por eso sus películas, al cabo de años y años, y aunque sus detalles se nos escapan, son *inolvidables*: la gran prueba de la verdadera ficción.

(25-V-63)

EL ACTOR Y SU PAPEL

Cuando vi *Hiroshima mon amour* en un cine de barrio de Copenhague, me sorprendió el estilo, la extraordinaria manera de decir de Emma-

núcleo Riva; pensé que, sobre todo por ella, era una película que podría interesar a un ciego, pero no a un sordo —o a quien la vieras «doblada». Sin embargo, cuando volví a ver a Emmanuelle Riva en *León Morin, prêtre*, me sentí muy inquieto; porque la voz, la manera de hablar, la extraña y atractiva elocución, eran las mismas; y el personaje nada tenía que ver. Lo que me había parecido felicísima manera de decir precisamente aquello y en aquel contexto, se convertía simplemente en un manierismo propio de la actriz. ¿Es que hablaría siempre así? ¿Tendríamos que asistir, en cualesquiera circunstancias, en cualquier drama, como encarnación vocal de cualquier personaje, a aquel «único» fenómeno auditivo? No podía imaginarlo sin temor.

Lo grave es que, de rechazo, la segunda película ponía en cuestión la primera. Empezaba a sentirme menos impresionado que cuando la vi. Mi reacción —no tan clara como aquí la expongo— venía a ser ésta: de modo que cuando yo creía que me estaban dando algo enteramente adecuado, único, una creación *ad hoc* para lograr este determinadísimo efecto artístico y dramático, resulta que es que Mlle. Riva «habla así», por lo menos como actriz, acaso también cuando pide el desayuno o se lamenta de que tarde en llegar el autobús.

Esta experiencia me hizo pensar en algo que es uno de los núcleos decisivos de todo arte representativo, y que en el cine adquiere agudeza particular: la relación entre el actor y su papel. Cuando vemos por primera vez a un actor, no sabemos bien qué es suyo y qué es de su personaje; sólo cuando lo hemos visto muchas veces podemos distinguir. Por ejemplo, he visto sólo a Kay Meersman, que yo recuerde, en *La isla de*

Arturo —película, por cierto, de raras cualidades, aunque su resultado final, quizá a causa de diversas manipulaciones, no resulte del todo convincente—; la presencia de esta muchacha, su modo de vivir ante nosotros en la pantalla, su sencilla belleza, su gesto, el grado de su intensidad, todo es perfecto. ¿Es una gran actriz? No lo sé, porque no me es fácil repartir lo que he visto entre Kay Meersman y Nunziata, la adolescente madrastra de Arturo. Cuando encarne otra criatura de ficción, ¿cuánto conservará de lo que he visto? ¿Qué nuevos matices, gestos, pretensiones brotarán de su realidad humana al estímulo de otra mujer imaginaria? ¿Se repetirá a sí misma? ¿Nos dará acaso una muchacha distinta, que nada tenga que ver con la primera, como esos escritores o pintores que al cabo del tiempo nos dan una obra enteramente incoherente con la anterior?

El actor tiene que ser *él mismo*; si no, nos sentimos defraudados; y esto, porque necesitamos que tenga un *estilo*, una manera de humanidad, que sea *alguien*, no mero soporte de sus «papeles». Pero tiene que ser capaz de transmigrar a éstos, de instalarse en ellos, de *rehacer* —ésta es quizás la palabra— su personalidad dentro de sus ficciones, como dentro de un capullo del cual sale la nueva *ficción realizada*. Si se quiere una expresión concentrada, yo diría que el actor tiene que ser *él mismo*, pero *no hacer de si mismo*.

Probablemente se entiende esto mejor con algún ejemplo. Entre los actores jóvenes —los más viejos plantean otro problema, en el que no quiero entrar: el de sus «fases», el de su evolución personal y artística a través de diversas *edades y generaciones*—, pienso en Shirley MacLaine. Cuando la vemos aparecer en la pantalla,

sentimos esa inmediata alegría, ese efusivo calor que se difunde por nuestras entrañas cuando llega un amigo: «Ahi está Shirley MacLaine», sentimos. Y nos disponemos a pasar la tarde con ella, en su compañía amistosa. ¿De qué nos va a hablar? De lo que quiera, da lo mismo. ¿Estará alegre o triste? ¿Bailará o se apelotonará en un sillón, como un gato? O acaso como un perro, porque todo puede suceder. No importa. Pero resulta que al cabo de unos minutos ya no es eso, ya no es Shirley MacLaine; mejor dicho, si, no deja de serlo, pero es una mujer nueva a quien no conocíamos, la criatura a quien acontece el drama que la película nos cuenta. Y ésta es *insustituible*.

En esta superposición sutil consiste la genialidad del actor. Creo que Shirley MacLaine es una actriz genial, en el sentido más literal y —paradójicamente— modesto de la palabra. Me sentiría menos inclinado a decir de ella que es una «gran» actriz. La última película de ella que he visto es *Cualquier día, en cualquier esquina*, basada en una comedia, *Two for the Seesaw*; como el título originario indica, hay demasiado balancín, demasiado columpiarse de la pareja —en el otro extremo del balancín, Robert Mitchum, más humano, menos esquemático de lo que suele, borroso, sin embargo, al lado de Shirley—. Esta película está dirigida —muy bien dirigida— por Robert Wise, uno de los directores de *West Side Story* —¿hay que decir algo más?—. Hace esfuerzos por superar el origen teatral de la película, pero no del todo; deja en ella bastante escenario; para mi gusto, un poco más de lo debido. Pero todo está sostenido, vivificado por Shirley MacLaine; sin ella, el resultado sería mediocre e insatisfactorio.

Es un prodigo de autenticidad; no me gusta

decir «naturalidad», porque éste es un término sospechoso y desorientador. Shirley MacLaine es siempre *de verdad*. En cada papel —lo mismo da que sea *Como un torrente*, o *Can-Can*, o *Todas las mujeres quieren casarse*, o ésta— está entera, prestando a su criatura su integra realidad humana. Nos parece «de bulto», tridimensional, «entregada», si vale la expresión, sin reservarse para otra ocasión (que es lo que parecen muchos actores). Y, precisamente por eso, *deja ser* a sus personajes, se borra de puro estar allí.

¿No es esto una paradoja? ¿Cómo lo diríamos? Está allí, viva, real, casi de carne y hueso, pero no está representándose, sino representando a otra. Precisamente por estar allí no se puede presentar, sino sólo presentarse.

Los papeles que representa Shirley MacLaine siempre me commueven profundamente; su rasgo esencial es la generosidad. Pero a veces me pregunto si es el papel el que la tiene, si, en todo caso, es eso lo que importa. Creo que hay otra generosidad, que es justamente la de la actriz: en los antipodas de Narciso, Shirley MacLaine da a la mujer ficticia toda su propia realidad; le regala sus recursos, su cuerpo, su rostro, su voz, sus mohines, su sonrisa, su picardía, su ternura, su travesura, su valor de tomar las cosas como vengan, como sean; le da todo lo que hace falta para hacer una vida. Esa es la suprema generosidad, la de la propia realidad. Y ésta es la generosidad que pertenece a la mujer, la que es esencial a ésta. Por eso, a pesar de su aire de chico travieso, me parece Shirley MacLaine uno de los modos ejemplares de ser mujer que hoy nos presenta el cine. Pero esto es otra historia.

EL SECRETO DEL OESTE

Esta película que ha dirigido Sam Peckinpah, *Duelo en la alta sierra* (*Ride the High Country*), todavía añade sus notas de originalidad al viejo, consabido tema del Oeste. ¿Cómo es posible? Después de los cientos, acaso miles de veces que se nos ha contado sobre la pantalla la historia múltiple del Oeste americano, cuando ya sabemos lo que va a pasar, y contamos con que vamos a encontrar el saloon, y la cabalgada, y los cuatreros, y los buscadores de oro, y el jugador, y la muchacha rubia, y el corruptor, y el corrompido, y los cobardes, y el hombre de la ley, y los carromatos, y los rebaños innumerables, y acaso los indios; después de todo esto, ¿cómo es posible que haya lugar para alguna originalidad? ¿Cómo podemos ir todavía otra vez —con ilusión— a ver un western; y, lo que es más, cómo podemos volver sin decepción, conmovidos o sonrientes, probablemente las dos cosas? Tiene que haber algún misterio. ¿Cuál será el secreto del Oeste?

Duelo en la alta sierra tiene como protagonistas a dos hombres en el otoño: Joel McCrea y Randolph Scott. Los dos, un tanto vencidos por la vida, con desilusiones y melancolías; el primero guarda un poso de dignidad y respeto a la ley; el segundo, un fondo de ambición, más lírica que otra cosa: un afán de aventura que se disfraza de cinismo para justificarse. Son viejos amigos; la tentación hará que Randolph Scott falte a la inviolable ley de la amistad —una de las pocas sólidas vigencias del Oeste—; al final, cuando las cosas lleguen a su límite, volverán las aguas a su cauce —el Oeste, dicho sea de paso, da una serie de maravillosas ilustraciones ejecutivas de la teoría filosófica

de las *situaciones-limite*.— Mariette Hartley, la muchacha de este *Duelo en la alta sierra*, da también una nota innovadora: pocas veces se ha visto tan fuertemente la elementalidad, una cierta tosquedad fresca, una manera tan verdadera de reaccionar a un repertorio angosto y limitado de posibilidades. Físicamente —lo físico es esencial en el cine, y nos está enseñando su auténtica significación en la vida— esta muchacha expresa ya lo que su personaje va a ser, con una admirable animalidad —se entiende, animalidad personal y concretamente femenina— llena de inmediatez y frescura.

Por otra parte, los «tipos», los famosos, consabidos tipos del Oeste, están tratados con singular arrojo. El director no ha rehuído la crudeza, la sordidez, el carácter de «desecho» que tiene el poblado minero, mezcla de brutalidad, cinismo, insensatez, degeneración. Pocas veces se han mirado estos escenarios con ojos más perspicaces y alerta. Y al hablar de escenarios, el bosque de Inyo, donde se ha rodado esta película, está recreado por la fotografía y el movimiento de la cámara con una belleza de color y formas —sin demasiada insistencia, sin una sola «postal»— que por sí sola justificaría la película.

Yo creo que hay que buscar por aquí el secreto de las películas del Oeste. Adviértase que ésta es la denominación que ha acabado por prevalecer; no se habla mucho de «películas de cowboys» o de «indios» porque puede haber una cosa u otra —o ninguna de las dos—, y a veces se trata de la guerra de Secesión, y a veces de un drama estrictamente personal o de un amor. Lo importante es... el Oeste. Creo que el cine americano ha hecho, probablemente sin proponérse-lo mucho, lo que nunca se había hecho con esa

plenitud, porque ninguna otra forma de arte lo permitía: *el aprovechamiento artístico de una circunstancia*.

Trataré de explicarme. Si se me pidiera un ejemplo de algo semejante, tendría que volver los ojos a algunas obras literarias y a una pluscuamliteraria: el *Quijote*, la *Odisea* y la *Biblia*. La Mancha, el Mediterráneo y Palestina están presentes en estas obras, precisamente a fuerza de no describirlos, de no detenerse en ellos, sino contar historias en esos escenarios, condicionadas por esas tierras, aguas, islas, desiertos, ventas; por esas gentes que allí han hecho sus vidas y que se encuentran por los caminos de la tierra o del mar. Ulises, Don Quijote, los hebreos van y vienen a sus cosas, caminan, cabalgan, navegan, naufragan, aman, odian, luchan, esperan. Siempre «allí», en una circunstancia precisa que se anima al narrar, que dice su parte silenciosamente y lo define, lo condiciona todo.

En forma distinta, en forma de *presencia* y no de alusión, es lo que hace el cine cuando es fiel a sí mismo. Y el ejemplo colosal en que esto se ha hecho a fondo y desde mil perspectivas distintas es el Oeste. Es el gran personaje; si preferis, el gran «medio personaje». La verdad que hace medio siglo enseñó Ortega —una de las grandes verdades que se incorporarán a lo que es el hombre—, *yo soy yo y mi circunstancia*, se puede ver en las películas del Oeste: cada uno de los hombres y mujeres que en ellas se agitan, que aparecen una y mil veces en las pantallas del mundo, podría decir: «Yo soy yo y el Oeste». Y el aprovechamiento integral de las posibilidades de esa mitad de sus personas hace posible a un tiempo que estas películas sean consabidas e innovadoras. Es la condición misma de la vida humana, que cuando es fiel a sus circunstancias,

cuando no las niega y suplanta con otras falsas, no tiene más remedio que ser original.

«Sólo entre todos los hombres se llega a vivir lo humano», decía Goethe. Sólo entre todas las películas se llega a realizar el Oeste. Tan pronto como aparecen ante nosotros el desierto rojizo con sus cactus, la pequeña ciudad con su calle mayor, el humilde hotel y la oficina del *sheriff*, la linea parda de los rebaños o la lejana linea azul de las montañas —¡qué emoción me dio ver por primera vez las crestas azuladas de los montes de Utah o de California!—, sentimos que está preparado el escenario para el drama de siempre. No falta más que una nota para que todo se vivifique y se convierta en mundo: una nube de polvo a lo lejos, un rumor de cascos que golpean el suelo, un sombrero ancho: un *yo*. Empieza otra vez la creación siempre original: la vida humana.

(8-VI-63)

INVENTIVA ITALIANA

Por mucho que pesen hoy los factores comunes a muy diversos pueblos, por muy real que sea Europa y —con una forma algo distinta de realidad— Occidente, las diferencias entre países siguen siendo sumamente energicas. Y pienso que esto es maravilloso. Tanto como me entusiasma la unidad de Europa y del Occidente entero, me ilusiona su profunda heterogeneidad, sus tensiones internas, sus diferencias de «potencial», los distintos sabores que a lo ancho de sus tierras va tomando la vida. Y esto se revela, más que en las grandes cosas o en las actividades, en el menudo gesto con que se realizan, en

el estilo, donde se revelan las diversas maneras de vitalidad.

Por ejemplo, la imaginación. Sus variantes son innumerables. Sus supuestos —aquellos sobre lo que se recorta y que permite verla— también. Hace falta una perspectiva adecuada para percibirla. En ocasiones, una idea preconcebida nos hace verla donde apenas la hay o no advertirla por no contar con ella. Por ejemplo, durante mucho tiempo se habló en Europa de la «imaginación oriental», pensando sobre todo en los árabes; cuando se fue a examinar un poco en serio en qué consiste, se encontró que es mínima, incomparablemente menor que la de los pueblos europeos; y dentro de éstos... A la inversa, desde muy pronto se decretó que los Estados Unidos son un país monótono, uniforme y homogéneo, y todos hemos pensado que de lo único que es pobre es de imaginación; pero cada vez estoy menos seguro de que sea así, cuando pienso en el número increíble de cosas que se «ocurren» allí, que se piensan, se inventan, se hacen; hay que revisar las ideas viejas y ajustar nuestra óptica a la realidad. Si se hiciera un estudio un poco a fondo de las formas de la imaginación en el cine, se llegaría a consecuencias quizás inesperadas y extremadamente interesantes.

Acabo de ver —y gozar, digámoslo desde el principio— *Juicio universal*, película dirigida por Vittorio de Sica, con un argumento de Cesare Zavattini y un nutridísimo grupo de actores excelentes. Nada más italiano. Conviene distinguir: los italianos son tan vivos y listos, que muchas veces nos dan bajo su pabellón cosas inspiración no muy auténtica; como la similitud y el atractivo de Italia hacen que todo lo que de allí tenga muy «buena prensa»

da por bueno; lo peor es cuando los italianos se disfrazan de italianos para burlarse mejor y conseguir algunas ventajas.

Esta vez la cosa va en serio. Por lo pronto, se trata de Nápoles, y la realidad de esta ciudad es cosa tan tremenda, que no hay juegos con ella: es ella la que juega con todo y con todos. Y esto desde no sé cuándo; hace algún tiempo recordé, en *Los Españoles*, la maravillosa estampa que de Nápoles dejó Moratin, allá en 1793, y que podría servir de punto de arranque para una estupenda película. En Nápoles actual, un día anubarrado, se oye insistenteamente, desde la altura, una voz tonante —y, en la versión española, no enteramente seria— que anuncia cada pocos minutos: «¡A las dieciocho horas comenzará el Juicio universal!» Comentarios curiosos, un poco de inquietud, preguntas, alarma que crece con la insistencia a medida que se acerca la hora, preparativos. Las vidas individuales pierden su cotidiano paso de andar, casi se interrumpen, pero no del todo, y esto es decisivo. Y comienza la gran operación italiana, más específicamente napolitana: *la versión comunal de las vidas privadas sin perder su individualidad*. (¿No ayudaría esto a entender, mejor que los comentarios de los expertos, la realidad de la política italiana de hoy y de otros muchos tiempos?) Nadie está solo; todos tienen que comunicar a los demás su «caso», su cuita, su miedo, su bravata; pero no se funden en un conglomerado impersonal; hubiera debido escribir: *su caso, su cuita, su miedo, su bravata; los de cada cual; propios, pero no privados*. Ahí está el problema: ¿qué diablos quiere decir «propiedad privada» para el pueblo napolitano? Y ¿qué querría «colectivización»? Allí nada, o casi nada, o, pero sigue siendo individualismo.

¿Cómo entenderá un napolitano al inglés que dice *my home is my castle* (mi casa es mi castillo), cuando para él la ciudad es un gigantesco patio de vecindad? Pero ¿cómo pensará en una forma de vida cotidiana «colectivas», cuando vivir quiere decir para él afirmar su espontaneidad y su capricho, gozar de todo por su cuenta, y acaso, si hace falta, engañar al prójimo, a reserva, si hace mucha falta, de desvivirse por él?

Juicio universal es un prodigo de inventiva —más que de imaginación *sensu stricto*. A Zavattini y a Vittorio de Sica se les ocurren innumerables cosas: situaciones, tipos, *gags*, trapisondas, bufonadas. Muchas, sencillamente estupendas: el niño del tomate, con el que alcanza el sombrero del fantasioso Vittorio Gassman; Pascalino, el niño vendido por su madre al «exportador» Alberto Sordi —el momento en que la película alcanza más dolorosa intensidad—; el hombre que, mientras la muchedumbre espera, sobrecogida, el comienzo del Juicio final, vende amuletos para tener «buena suerte»; el lacero que, en la inminencia del fin, deja pasar al delicioso perro callejero —creo que es un error el plano en que, al final, se vuelve sobre el tema y se invierte la historia—. Hay, sin duda, descensos y desmayos: cuando el blanco de Nueva Orleans, que quiere probar su amor por los negros, se pone a cantar, y el canto se generaliza y difunde por todo el mundo, se introduce una nota de falsedad en la película y la invención se empobrece; ocurre lo mismo cuando empieza a llover torrencialmente y se produce la confusión. ¿Es el Juicio universal o el Diluvio universal? Aunque luego haya excelentes escenas de «diluvio». La persecución del «embajador», Jaime de Mora y Aragón, vestido de mujer con bata

y sombrero de plumas, por el camarero despedido por su culpa y sus compañeros, aunque está hecha como un estupendo *ballet burlesco*, se alarga demasiado y acaba por romper su sentido.

Lo decisivo es una ciudad en ebullición, chispeante de ingenio y ocurrencia, de vida, de locura y buen sentido diestramente mezclados. La persistencia de los temas de la vida cotidiana, a pesar de la amenaza creida, pero nunca del todo; la manera como se le van los ojos a Fernandel detrás de las buenas mozas, o a Ernest Borgnine detrás de las carteras, aunque el mundo se vaya a acabar; los jueces que van a condenar a aquel pobre hombre que vendía felicidad en forma de títulos nobiliarios falsos, y lo piensan mejor y lo absuelven; y el acusado que siente que se le escapa su castigo, que va a quedar impune y pecador, y protesta que es culpable.

Y cuando deja de llover, y sale el sol, y la voz de las alturas no suena más, y todos se sonrien unos a otros, vuelve a empezar la vida, más o menos allí donde quedó, como si no hubiera pasado nada, o a lo sumo muy poco. Todo vuelve a chispear, a irradiar, a bullir, se anudan los hilos que se habían relajado un tanto; y las vidas individuales, pero sin soledad, acaso sin intimidad, vertidas hacia la convivencia, vuelven a buscar «lo suyo», a agitarse, a maquinar, con curiosa insolidaridad de los actos, porque están todas arraigadas, como en una bulliciosa matriz, en esa misteriosa y casi religiosa realidad que es un pueblo.

LA RECREACION DE UN MITO

Un pequeño mito sin importancia. Lo inventó Carlo Lorenzini, llamado Carlo Collodi, a mediados del siglo XIX —por eso tiene un inconfundible sabor burgués, un estilo que de alguna manera nos hace pensar en Dickens y en Amicis a un tiempo—. Este mito se llama *Pinocchio*, entre nosotros *Pinocho*. Se dirá que no es más que un cuento; pero precisamente eso es lo que quiere decir la palabra griega *mýthos*, mito. Podríamos decir que un mito es un verdadero cuento. *Pinocho* fue uno de mis primeros libros, en una vieja edición de Calleja, con muchas viñetas en negro y una cubierta en color, de Bartolozzi, que daba otro *Pinocho* que el del texto. Recuerdo que eso me daba, a mis seis o siete años, mucho que pensar: el *Pinocho* de fuera no era el mismo que el de dentro; el primero era más brillante, espectacular y sugestivo, más acentuado y jocundo, rico de colores; el segundo era flaquísimo, con la madera sensible, y el traje de papel, y el gorrito de migas de pan; un muñeco travieso y melancólico o, si se quiere, con una melancólica travesura. Este era el mío. Leía horas y horas, «las horas muertas», como se dice, no sé por qué, y cuando cerraba el libro y buscaba como una corroboración en su portada, encontraba a otro *Pinocho* menos entrañable.

Hace ya muchos años, un genio de nuestro tiempo, Walt Disney, recreador de tantos mitos menores, creador de sus propias ficciones, se decidió a hacer un *Pinocho*. Ha vuelto ahora a aparecer por nuestras pantallas; lo he visto de nuevo, con una generación de niños que no lo conoció. Y me he quedado meditando qué aña-

den —o qué quitan— a este mito el cine y Walt Disney.

Creo que los dibujos animados son una de las creaciones más asombrosas del cine; desconfío de las personas a quienes no les gustan, como desconfío de aquellas otras a quienes no les gusta la fruta —y, en el fondo, por muy parecidas razones—. Las *Silly Symphonies* de los primeros tiempos de Walt Disney me parecen, con sus personajes universales, que conquistaron el mundo entero, que se han incorporado a nuestra menuda mitología cotidiana, algo insuperable y que no se puede olvidar. Sin duda, tienen su «fecha», su estilo temporal; como el mundo actual —y más aún el cine— van de prisa, pocos años han bastado para que puedan nacer otras criaturas análogas de distinta catadura: por ejemplo, los maravillosos Tom y Jerry, que no nos obligan a bizquear un poco, arqueológicamente —si vale la palabra— como Donald o Mickey.

Las películas largas de Walt Disney son desiguales; algunas, como *Los tres caballeros* o *Saludos amigos*, representan la ampliación, llena de invención y de humor, de sus *cartoons* breves; cuando toma como temas viejos cuentos tradicionales, a veces cae en cierto amaneramiento: *Blanca Nieves*, *La Cenicienta*, *Peter Pan* tienen extraordinarios aciertos —los siete enanos individualizados, cada uno con su personalidad, por ejemplo—, pero con algunas caídas y edulcoramientos. *Pinocho* es quizás la mejor de todas ellas, la más llena de invención, la que conserva más despierto y ágil el humor. En algún sentido es un cuento más «realista» que los demás, y eso hace que la transfiguración que el dibujo animado lleva a cabo esté sujetada a cier-

tas limitaciones que son un desafío a las posibilidades del cine. Me explicaré.

Los cuentos —escritos o contados— suelen ser vagos y alusivos. Su realización plástica, visual, obliga a una mayor concreción, a una presentación efectiva de lo narrado y los personajes. Ahora bien, en el cine ordinario hay una *realidad* que se fotografía; esa realidad está ya ahí, es «dada» —aunque sea más o menos «compuesta»—; su concreción es, pues, previa a la operación cinematográfica. No así los dibujos animados; aunque sea una perogrullada, lo esencial de éstos es que *hay que dibujarlos*; quiero decir que no se «parte» de nada, sino que *hay que hacerlo todo*. El carácter realista de *Pinocho*, su minuciosidad y detallismo, obliga a Walt Disney a «realizar» en imágenes una narración muy «tupida» y densa; en el cine no basta con decir y aludir: *hay que ver*, y si se trata de dibujos, *hay que trazar, construir todo lo que ha de verse*.

Esta es la cualidad sobresaliente del *Pinocho* de Walt Disney: es un ejemplo colosal de *imaginación concreta*. Primero, los tipos: Geppetto, Pepito Grillo, Stromboli, la Zorra y el Gato tentadores, los dos compañeros de Geppetto, el gato Figaro y la «pececita» Cleo, tan coqueta y ruborosa en su pecera de cristal. Luego, la casa del viejo Geppetto, con sus relojes, muñecos, cajas de música, con las mil operaciones ejecutadas ante nuestros ojos. Finalmente, los escenarios del cuento, las transformaciones de los niños en burros, el Monstruo marino y sus aventuras. El número de actos de imaginación es prodigioso; porque no basta con lo que pudiéramos llamar una imaginación incoativa, con iniciar el proceso de invención, sino que *hay que llevarlo a cabo en su último detalle, hay que ver cómo es y se*

hace todo, y para ello hay que dibujarlo en el infinito detalle de su movimiento. Es sobrecedora la acumulación inventiva de esta película, y la inspiración se mantiene sin fatiga ni rutina a lo largo de toda ella, llevando al espectador atento de sorpresa en sorpresa.

La historia está, ciertamente, simplificada y modernizada. El indudable empacho moralizador del cuento de Collodi, tan decimonónico, está muy atenuado, aunque se conserva su temple general. La figura, tan cómica y simpática, de Pepito Grillo es un enorme acierto, porque es una conciencia sin apenas retórica, sin «moralina», que ella misma tiene de cuando en cuando sus caídas. Pepito Grillo no es un domine, sino un tipo simpático, falible, distraído, que a última hora —pero sólo a última hora— da su lección, sin mucha fe en ser escuchado. Y Pinocho es mucho más «niño» que el de Collodi, más inocente, sin casi repipiez, así como Geppetto es más alegre y menos melodramático que el Goro de mi viejo cuento de Calleja. En cambio, el Hada de Walt Disney es borrosa y convencional, sin nada del halo de misterio y encanto de la antigua, imaginada Niña de los Cabellos Azules.

Pensando en lo que en los últimos veinte años han sido las películas de dibujos, y concretamente las de Walt Disney, pienso si este *Pinocho* no habrá sido un cabo suelto abandonado, una posibilidad de imaginación concreta, de imaginación exacta, si se prefiere, que podría llevar muy lejos a todas las formas del cine.

NINOTCHKA

En 1939, en vísperas de la segunda guerra mundial, Ernst Lubitsch dirigió la que había de ser una de las últimas películas de Greta Garbo: *Ninotchka*. Significaba, y en más de un sentido, una innovación; se pensó entonces que Greta Garbo tenía por delante muchas posibilidades nuevas; y sin duda era así; que no se hayan realizado en tan largo tiempo —tan largo, que ya resulta difícil esperar— es una prueba más de lo frágil y movediza que es la vida humana. Cada vez que vemos ahora una vieja película de Greta sentimos que hemos perdido una increíble suma de placeres y de experiencias humanas, simplemente porque esta mujer decidió un día interrumpir, en plena juventud, su carrera de actriz. Pensamos que estaba aún lejos de toda decadencia; y, además, que aun cuando Greta Garbo hubiese empezado a envejecer, hubiera sido maravilloso asistir a su maduración, a su versión personal de las demás edades de la vida. Quizá ella hubiera podido mostrar, mejor que nadie, que cada una tiene su sentido, su belleza, incluso su magia. ¿No podría Greta Garbo haber enseñado a las mujeres eso que nunca han aprendido, porque nunca —salvo excepciones individuales— han querido aprender: a envejecer?

Nunca he entendido bien por qué Greta Garbo se retiró tan tempranamente de la pantalla. Todas las razones que se han contado tienen no sé qué de trivial e insuficiente, al lado de lo que significa una fuerte vocación. A menos que... ¿Y si Greta Garbo no hubiese tenido en rigor vocación de actriz? Pero sin duda ha sido la mejor de toda la historia del cine, seguramente una

de las mejores de toda la historia de la representación universal. Recuerdo la tan aguda interpretación de Velázquez a que llegó Ortega: Velázquez no tenía vocación de pintor, no era un pintor, sino un caballero, un noble, a quien le acontecía pintar maravillosamente. ¿Y si fuera éste el caso de Greta Garbo, a diferencia de Marlene Dietrich, o de Bette Davis, o de Charlie Chaplin, o de Charles Laughton, o de Shirley MacLaine?

Se podría pensar que Greta Garbo fue el instrumento que usó Greta Gustaffson para interpretarse a sí misma, para llegar a ser quien era, para desplegarse, declararse, manifestarse, es decir, para ser *en verdad* quien tenía que ser. A pesar de la tremenda personalidad de Greta Garbo, de su fabuloso «oficio», siempre me ha parecido descubrir en ella una extraña timidez. ¿No sería que necesitaba la «impunidad» —digámoslo así—, la falta de última seriedad que tiene la representación para *atreverse a ser*? La serie de las increíbles películas de Greta Garbo sería una colección de ensayos vitales, de ejercicios vitales de la mujer que había tomado el nombre de esa actriz. Por eso sería posible que, una vez concluidos los ensayos, una vez terminadas —¿con éxito, con frustración?, ¿quién lo sabe?— esas pruebas vitales, personales, Greta se hubiese retirado a sí misma, a ser ella, a vivir sin focos, escondida. *Bene vixit qui latuit*, decían los latinos: bien vivió el que vivió oculto.

Todo esto he vuelto a pensarlo —lo he pensado con más claridad— al volver a ver, después de tantos años, *Ninotchka*. La imagen habitual de esta película es que se trata de «una sátira anticomunista». Apenas. Por lo pronto, la Rusia soviética de que en ella se trata está enormemente lejos de la imagen actual de ella: es una

Rusia anterior a la guerra mundial, relativamente débil, decididamente pobre, todavía no imperialista, peligrosa sólo hacia adentro, es decir, para los rusos; la de las purgas periódicas, la de los procesos que la propaganda soviética difundía por aquellos años en todas las lenguas; la de la austeridad y los planes quinquenales; la que significaba una contracción, una limitación de la vida, al servicio de un fuerte ideal que una Europa más compleja y orgullosa admiraba y desdeñaba a un tiempo. *Ninotchka* no llega a ser una sátira, es más bien la burla sonriente de una ingenuidad, sin que falte el respeto. La adusta «camarada», la ascética delegada de Moscú, llena de entusiasmo y buena fe, provista de unas interpretaciones simplificadas y elementales de todas las cosas, tiene una dignidad que hace de ella, *desde el principio*, una criatura encantadora, y así lo siente el experto Conde León. Lo que le pasa es que no cuenta con una infinidad de cosas, que van apareciendo, se van imponiendo a lo largo de la película, tan ágil, tan deleitosamente llevada por Lubitsch.

Pero la verdadera sustancia de la película, lo que nos sigue interesando al cabo de un cuarto de siglo, no es eso. Es Greta Garbo. Precisamente porque el tema de ella es la interpretación de Greta que acabo de sugerir. En *Ninotchka* asistimos al despliegue de una personalidad, a la «realización» de una mujer, que se va inventando, imaginando —el choque con un nuevo mundo, con otros supuestos, con una fauna humana diferente, sobre todo con el amor—. Y al decir el amor no pienso sólo en el amante, en el hombre —Melvyn Douglas— a quien encuentra, mientras espera el disco verde y examina un plano, en una calle de París, sino sobre todo en

una nueva interpretación del amor, que para ella es un desconocido género literario.

Este proceso está realizado con gran destreza cinematográfica. Por ejemplo, el atrevido, absurdo sombrero que *Ninotchka* ve en un escaparate: es un escándalo, una estupidez, una corrupción burguesa, un símbolo de decadencia; la indigna y la fascina a un tiempo; aquel sombrero simboliza otro mundo, pero, sobre todo, otra manera de ser mujer; *Ninotchka* vuelve a mirarlo, una vez y otra, y al final cruza el Rubicón: cuando se lo pone ante el espejo, cuando va a visitar a León, con él sobre la cabeza, todo está consumado.

Ninotchka va adquiriendo posibilidades vitales; lo de menos son los accesorios: el champagne, el baile, los vestidos refinados. Son unos ojos nuevos, una manera distinta de sentirse, de «serse». Se comentó interminablemente, en su tiempo, la risa nueva de Greta Garbo: cuando León ha querido en vano hacerla reír, contándole chistes que *Ninotchka* punza con un sentido elemental y directo, con preguntas ingenuas, fuera del supuesto, de repente resbala y cae al suelo, derribando la mesa, y entonces la muchacha —comprobando las teorías de Bergson— rie alegre, inconteniblemente. La escena es deliciosa, mas para mi gusto no tanto como otra, un poco después: *Ninotchka*, en el lujoso hotel, tiene una reunión de negocios con sus compañeros de la delegación comercial soviética; y mientras se van dando cifras y se discute el serio negocio, la escena anterior, en que se mezclan lo cómico y el amor naciente, le va viniendo a la memoria. Se derrama por el rostro de Greta una vaga jovialidad; una sonrisa —injustificada en aquel momento— le retoza por el rostro ilusionado; al final, brota la risa inexplic-

cable, respuesta a sus recuerdos, a lo que la muchacha se iba diciendo a sí misma en silencio, labrándose su nueva personalidad.

En esta escena se podría encontrar en clave la significación de ese extraordinario hecho humano que nuestros contemporáneos designan con estas cuatro silabas: Greta Garbo.

(29-VI-63)

EL CIRCO DESDE LA ALEGRIA

Mi experiencia es que las películas cuyo tema es el teatro, casi siempre resultan enojosas, sin duda porque aún no se ha encontrado la perspectiva adecuada para recrear el mundo teatral «desde dentro», no desde el punto de vista del espectador. Las películas de circo suelen ser más afortunadas, porque el cine permite una potenciación visual extraordinaria del espectáculo circense: una multiplicación de los ángulos, un movimiento de la cámara que permite seguir una línea de acción que al espectador real se le interrumpe, primeros planos de lo normalmente lejano, hasta llegar a las expresiones humanas, y con ello la incorporación de la intimidad. Añádase el esplendor del colorido y los maravillosos recursos de que disponen algunas grandes películas.

A pesar de ello, un elemento negativo parece inseparable de ellas; hay un par de tentaciones demasiado fuertes para que los directores las eviten: una es el concentrar todo el dramatismo en el riesgo, y esto quiere decir en el trapecio —o a lo sumo las fieras—, y casi siempre con una propensión melodramática; la otra, el sentimentalismo lacrimoso. En estos dos escollos nau-

fragan no pocas películas de circo, y las que no llegan a tanto, sufren alguna vía de agua. Por ejemplo, la —por lo demás espléndida— del viejo Cecil B. de Mille, *The Greatest Show on Earth* (*El mayor espectáculo del mundo*); otra más reciente, *El gran espectáculo*, con Esther Williams y Cliff Robertson, entraba de lleno en la pendiente de la tentación. De ella se salvaban en alguna medida *Loco por el circo*, del estupendo Danny Kaye, y *El circo*, de Cantinflas, porque las dos se apoyaban en el enorme talento cómico de ambos actores, y mientras la primera se organizaba en torno a la farsa, la segunda recogía muy finamente —a pesar de su pobreza de medios— la melancolía del circo, concentrada en el pobre hombre, digno y burlesco a un tiempo, que se ve envuelto en él.

Ahora, Charles Walters ha dirigido una película de circo más: *Billy Rose's Jumbo* (en España, simplemente *Jumbo*); ha buscado para ella a Doris Day, Stephen Boyd y Jimmy Durante, sin contar con el formidable elefante que le da el título; con estos elementos, ha hecho la mejor película de circo que recuerdo en bastantes años. El circo que allí se presenta, de primera calidad, está ligeramente ironizado y traspuesto a un mundo de principios de siglo, que nos hace sonreír; el color, nada chillón, sin abuso de rojos y efectos fáciles de luz, tan frecuentes; los actores son diestros y eficaces, sobre todo, Doris Day, graciosa, muy bonita, sin amaneramiento ni empalago alguno, dulce pero con unas gotas de limón. El circo, sobre todo, no está simplemente «fotografiado», ni siquiera potenciado por los recursos cinematográficos, sino que está *interpretado*. Esto es lo decisivo.

El origen de esta película es un *musical* de Broadway. El *musical* es una admirable crea-

ción de la escena americana, que muchos malentienden porque pretenden reducirlo a otras cosas, fragmentarlo en una porción de elementos conocidos: opereta, zarzuela, *ballet*, etc. Si se lo toma así, se pierde la unidad original de una obra distinta, de inspiración enteramente diferente, y que puede llegar a la más rigurosa genialidad: así, *West Side Story* —de la que ya me ocupé hace cerca de un año—, uno de los espectáculos más prodigiosos que he visto en un escenario y en una pantalla, y de los que —dicho sea en honor de las multitudes— han tenido en el mundo entero una acogida popular más entusiasta y adecuada. Pues bien, *Jumbo* «recrea» el circo desde el *musical*, hace un *musical* con el tema del circo; y Charles Walters, conservando ambos, hace una película, una tercera realidad —esta vez cinematográfica— que enriquece los elementos integrantes con una nueva manera de ver y contar.

Esta manera de tratar el tema ha obligado a elegir un «templo» de la interpretación; y éste es la alegría. Para ello, la figura de Doris Day ha sido inapreciable, porque hay pocas muchachas en el cine actual en las cuales la alegría sea tan inmediata, fresca, directa, como en ella. Podríamos decir que «pase lo que pase»; algunas veces la hemos visto aterrada, triste, angustiada: siempre —y esto era parte de la eficacia dramática— veíamos «por debajo» su alegría; es decir, ésta estaba sofocada, aplastada, amenazada por el peligro, el dolor, la zozobra; en la peor de las situaciones, *estaba allí*, como verdadero protagonista.

Pues bien, esto es precisamente lo que le pasa al circo. El circo *es alegría*, ha nacido para ella, ésta es su elemento adecuado. La indudable melancolía del circo se nutre de su alegría origi-

naria, se derrama sobre ella, la inunda y sofoca en ocasiones; pero sin la alegría, esa misma melancolía es enojosa y repelente. Lo mismo ocurre cuando el drama pone su ceño de seriedad en el espectáculo circense, cuando mata su alegría intrínseca y esencial. Si ésta se elimina, si no está presente —justamente para ser en su momento destruida—, todo falla y nos deja mal sabor de boca.

Jumbo tiene alegría del comienzo al fin. Es su principio vivificador. Las imágenes se suceden, con belleza, gracia, sorpresa; la ternura —que no falta— no es pegajosa, sino ligera y ágil, como debe ser un buen número de circo. La música no está para hacer ruido, para aturdir al espectador, menos aún para no dejarle ver la pantalla —a veces se llega a tal extremo—, sino para darle el contrapunto auditivo de las imágenes y lograr más plenamente ese temple. Al terminar, el espectador sale elástico, aligerado de pesadumbre, dispuesto a brincar o a recorrer con buen ritmo su propia trayectoria. Y no tiene la impresión de que lo han sumergido —como ocurre tantas veces— en un baño de barro o de almibar.

(6-VII-63)

LA VIDA ELEMENTAL

La exploración de la vida en sus formas más elementales ha tentado, sobre todo desde el siglo XIX, a todos los géneros de la ficción. No sólo los grandes hechos, las figuras descollantes, las situaciones privilegiadas merecen atención; también las vidas «humildes», las historias «vulgares» —como entonces se decía— tienen un inte-

rés, acaso más hondo, y sobre ellas puede y debe inclinarse el novelista o el dramaturgo.

Por distintos caminos, y en formas diferentes, esta convicción se ha robustecido y consolidado en nuestro tiempo. No siempre con fidelidad a las exigencias de esa empresa. Cuando lo que se cuenta no es nada del otro jueves, es esencial que lo sea el que lo está contando. Cervantes lo sabía bien, y reflexionó sobre ello con insuperable agudeza al distinguir dos tipos de narraciones, que son las dos diferentes variedades de sus *Novelas ejemplares*. Para hablar del *uomo qualunque* y que el lector se interese, el autor no puede ser un cualquiera.

En estos últimos años, la novela española ha tenido una peligrosa tentación: confundir lo elemental con lo simplificado, reducir las vidas a un mínimo de reacciones muy toscas, poco más que reflejos, con pretexto de un «realismo» que desfigura enteramente la realidad. Y esto no puede hacerse sin suplantar la vida —sea la que sea— por un esquema artificial de ella, tan irreal como los libros de caballerías, y menos divertido.

El cine pone esto todavía más claro. Cuando se presenta una vida corriente y moliente, elemental y sencilla, hace falta que el director ponga un refuerzo de talento —y lo que es más, de imaginación—; y hace falta, sobre todo, un *actor* que preste al personaje una fuerte dosis de verdadera realidad. El actor, con su realidad corpórea, su expresión, sus ademanes, su absoluta concreción, es el equivalente del estilo en la narración escrita, reducida sólo a palabras, sin otras apoyaturas.

He visto dos películas que presentan vidas sencillas, vulgares, elementales: una, *El asesino está en la guía*, de Fernandel; la otra, todavía no estrenada en nuestras pantallas, *Be-*

nigno, hermano mío, de Fernán-Gómez. Ambas están sostenidas enteramente sobre la labor —y la misma presencia— de estos dos excelentes actores. Sin ellos, una y otra se desmoronarían y quedarían reducidas a polvo trivial. La francesa es una trama policiaca con bastantes muertos y una gran dosis de comididad. No es tan divertida ni ingeniosa como *L'homme à l'imperméable*, del propio Fernandel, ni como *Nosotros los gángsters*, en las cuales el guión tenía superior ingenio y por tanto mayor sustantividad. No tiene tampoco, ni mucho menos, la hondura humana de *Cuatro pasos por las nubes* —aunque la versión de Fernandel, excelente, no igualaba a la primera, que dirigió Alessandro Blasetti— o *Don Camilo. El asesino está en la guía* no pasa de discreta, y los demás actores no nos traen nada importante; no pude ver sin melancolia la gris realidad de Marie Déa y recordar la admirable actriz que fue, por ejemplo, en *Trampas*, de Robert Siodmak, con Maurice Chevalier, una de las mejores películas policíacas de toda la historia del género. Lo que de verdad cuenta es Fernandel, con su *bonhomie*, su ingenuidad, su expresiva fealdad, su mediocridad resignada, su aceptación —tan conmovedora— de que es un imbécil o —en los momentos de euforia— un pobre hombre. La humanidad del actor, presente, es decir, con su realidad entera, no simplificada por el argumento o la manera de narrarlo, es lo que da fuerza, solidez, consistencia a la película.

Con un tono mucho menos cómico, más melancólico, a veces depresivo, pero sin manoseo ni insistencia, Fernán-Gómez encarna en *Benigno, hermano mío* otro «pobre hombre», otro «infeliz»: un pequeño empleado de oficina pública que termina por ser agente de seguros. Una his-

toria vulgar que hubiera podido contar Castro y Serrano, con algunas reiteraciones que debieran evitarse, alguna que otra caída en los tópicos más al uso y un alargamiento excesivo de algunas escenas que con mayor sobriedad tendrían superior eficacia: el episodio de los Reyes Magos, por ejemplo.

A pesar de estos lunares, esta película es lo que casi ninguna española: interesante. Sin especiales virtuosismos, sin «alardes» ni recetas, sin guiñar el ojo a ningún grupo de «iniciados» que «estén en el secreto», sin el halago a la chabacanería en que se complace toda otra zona de la cinematografía española, esta película sencilla, un tanto mortecina, en tono menor consigue mantener despierta nuestra atención y conserva un decoro que la hace digna de verse en cualquier parte. Es una película modesta, pero sin duda un paso en el camino del cine sin más calificaciones.

Fernando Fernán-Gómez muestra lo que hace mucho tiempo se sabe, aunque muchos novelistas y directores lo olviden: que la vida humana, por elemental que sea, por muy «vulgar» que pueda parecer, es siempre una vida humana con toda su real complejidad. Está fundada en ciertos resortes, en ciertas creencias, esperanzas, ilusiones. Los recursos en que se apoya pueden cambiar, pero siempre existen y tienen que guardar cierto equilibrio; cuando alguno falla, se produce una «descompensación» biográfica y se produce un terrible desajuste, ya sea violento y espectacular o manso y melancólico. Cuando al comienzo de la película Fernán-Gómez escribe, con naturalidad, una carta sin exageraciones y se dispone a suicidarse con gas, ha llegado al límite de una situación vital que la película va a reconstruir. Y el actor va poniendo ante nues-

tros ojos los pasos por los cuales una vida apoyada en ciertas modestas realidades se va quedando —por lo menos en un momento crítico— sin posibilidad de argumento, sin ilusión, sin futuro. Claro está que también se descubre, en otros tantos momentos, la posibilidad de volver a empezar o, mejor dicho, de seguir apuntando a un nuevo blanco. Por eso, por reducir la vida a una forma elemental pero no suplantarla con una figura de cartón, una grosería o una consigna, esta película hecha en voz baja consigue interesarnos.

(13-VII-63)

LOS RIESGOS DEL VIRTUOSISMO

Algunas películas, desde sus primeros planos, se presentan con distinción: nada «vulgar» nos espera; todo, hasta los menores detalles, está pensado, deliberado, querido precisamente «así». Nada está abandonado al descuido, a la improvisación; ni siquiera —lo que es distinto— a la espontaneidad. La consecuencia es que entramos en tales películas, no ya con una expectativa general, sino con una menor, que afecta a cada detalle. En cada instante recibimos una satisfacción o una decepción, según se cumplan o no las promesas que a lo largo de hora y media o dos horas se nos van haciendo.

Una de estas películas es *La delación* (*La Dénonciation*), obra muy personal de Jacques Doniol-Valcroze, que la ha escrito y dirigido. Con sumo cuidado, hay que decirlo desde luego; con buen oficio y destreza, con momentos de inspiración; pero no sin riesgos.

El primero, el abuso de la voz en off. Es éste

un recurso peligroso, porque está en el límite del cine. Si se lo usa excepcionalmente, cuando el cine mismo llega a sus fronteras, puede ser legítimo y eficaz; si se convierte en un elemento esencial, está ejerciendo constante violencia sobre la verdadera inspiración cinematográfica. La voz en off interviene en ciertos momentos que pudiéramos llamar «críticos»; la crisis como habitualidad es algo inadmisible. Entonces parece el fracaso del cine, el sustituto ortopédico de algo que no ha podido realizarse en imágenes —y aquí incluyo, por supuesto, el sonido «intrínseco», los ruidos o voces de la película, que constituyen la realidad de su tema—, sea ésta sonora o callada, sobre la cual ejerce el cine su siempre silenciosa operación: señalar con un dedo, ir mostrando, interpretando en diversas perspectivas.

La cosa se agrava cuando lo que la voz en off vierte sobre nuestros oídos es algo extra-cinematográfico; especialmente cuando es literatura, y ésta no muy buena —es lo que sucede en *La delación*—. Allí se nos dicen muchas cosas que se deberían ver. ¿Que no es fácil? De acuerdo, pero entonces era mejor no decirlas. Por lo demás, en el cine se pueden «decir» en imágenes incalculables cosas; si se quiere un ejemplo bien reciente y extremado, ahí está *El proceso*; imagine, por el contrario, lo que sería el que alguien desde fuera vertiese sobre nuestros oídos páginas y páginas de prosa de Kafka.

Ese abuso de literatura a destiempo es la más grave carga de *La delación*, como lo era, en grado extremo, de *El año pasado en Marienbad*. Aunque en aquélla hay —en las escenas en que se pasa una película ante el protagonista, productor de cine— una cierta ironía del estilo de *Marienbad*, su perturbadora influencia sobre el

conjunto es notoria. En cambio, es excelente y oportuna la utilización que se hace de lo que ese pase de película sugiere para la trama de *La delación*. Es uno de los momentos más acertados y felices.

Algo semejante habría que decir del tratamiento de los actores. Sobre todo, de Françoise Erion. Tiene una presencia atractiva e interesante —más que grata—; se mueve..., iba a decir muy bien, pero no estoy seguro, porque nada en sus gestos «fluye»; es decir, más que «se mueve», habría que precisar que está «bien movida», está «puesta» en cada plano, *en cursiva*, si se me permite expresarme así. ¿Cuánto se puede esperar de ellos? Habrá que esperar a verlos «sueltos». Ya sé que la libertad del actor es engañosa, que nunca el director lo deja de la mano —y si lo deja es peor—; que está, a lo sumo, en «libertad vigilada». Pero aun así, aun limitada, la libertad —en cine como en todo— es esencial. Literalmente, cuestión de vida o muerte —de la literatura, de la representación, de la ciencia, de la política.

A poco de ver *La delación* he visto una película ya no muy reciente, que pasó —si no me engaño— sin pena ni gloria, y que en algún sentido representa lo contrario. Se titula *Vivir es lo que importa* y la ha dirigido Phil Karlson. Tan pronto como el espectador se sienta y empieza a mirar a la pantalla, ya sabe a qué atenerse: una película de hospital. En efecto, médicos, enfermeras, un amor entre uno y otra, quirófanos, laboratorios, tensión, conflicto entre escuelas o generaciones. Todo es «tópico», esperado, consabido. Y, sin embargo, hay algo fresco y nuevo que fluye a lo largo de toda la película. Un médico maduro y experimentado, casi viejo, es Fredric March; un médico joven e ilusionado, ri-

guroso y sin fallos, es Ben Gazzara; la grácil enfermera es Ina Balin. Y resulta que el tema manido y sin novedad está *recreado* —ésta es la palabra— desde un temple original: no hay melodramatismo, ni atmósfera opresora, ni clima de «sacerdocio», ni de corrupción y «denuncia»; hay una infrecuente ligereza, un paso de andadura ágil, que apoya el pie sólo cuando hace falta; una representación de calidad espléndida —sobre todo Fredric March, actor tan lleno de sabiduría que puede fingir olvidarla—. Ina Balin, a quien sólo he visto otra vez y en un papel secundario y sin relieve, muestra ya aquí su verdadera realidad. No cabe duda de que es una actriz llena de posibilidades; no hay que esperar. ¿Por qué? Porque ella y su director no han perdido de vista que el cine es una manera muy singular de representación: en la pantalla no se puede ser sólo actor; no basta. Yo diría que un exceso de ello estorba; el cine es esencialmente *presentación* de los hombres y mujeres que son los actores; una presentación artificiosa, artística sin duda; pero no un *encubrimiento* de su realidad personal por sus destrezas aprendidas. A Ina Balin la conocemos; a Françoise Brion, todavía no: la vemos «hacer ciertas operaciones representativas». La primera *está allí*; la segunda, a lo sumo «por poderes».

El arte más imaginario de todos, tanto que consiste en imágenes, necesita una fuerte dosis de realidad; por supuesto que imaginada, recreada; pero realidad. Por eso es letal para el cine una dosis excesiva de virtuosismo.

AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO

Las películas compuestas de varias historias, unidas por un leve vínculo, plantean algunos problemas interesantes y difíciles de resolver. El principal es el de su ritmo. El segundo, el de su conexión. Un tercero —hay muchos más— el del punto de apoyo en que buscan su justificación: quiero decir, el de cada historia y el de que se nos den juntas, formando *una* película.

Por una convención fundada sobre todo en razones comerciales, las películas «normales» suelen durar alrededor de hora y media; en ese tiempo se cuenta una historia. Las películas muy largas son casi siempre historias excepcionales, más complejas que las usuales, o incluyen además algún elemento distinto: documental, de reconstrucción histórica, etc. Cuando son, por el contrario, muy breves, caben dos posibilidades: reducirlas a un «episodio» o bien narrarlas con otro ritmo más rápido, descarnarlas, quitarles morosidad; tratarlas, en suma, con técnica de cuento más que de novela.

Estos últimos meses he visto tres películas compuestas: *Las cuatro verdades*, de Bromberger, Blasetti, Berlanga y René Clair; *Amores célebres*, de Michel Boisrond, y *El crimen se paga* (en francés *Le crime ne paie pas*, que no es exactamente lo mismo), de Gérard Oury. Las técnicas elegidas son diferentes; el acierto, muy variado; en general acusan cierta inseguridad, bien lejos de la magistral composición de *Seis destinos*, la vieja película admirable de Duvivier. En *Las cuatro verdades*, mientras Bromberger y René Clair tomaban en serio la exigencia de brevedad, el uno mediante una esquematización, el otro concentrándose en un episodio reducido,

Blasetti contaba una historia más ambiciosa simplificándola, con ritmo de cuento, y Berlanga vacilaba: partiendo de un mínimo episodio, lo estiraba a lo largo de una serie de escenarios, que proyectaban sobre él un innecesario e inoportuno «realismo» que ha dado pie a críticas notoriamente desorbitadas e injustas, motivadas por pasiones nada cinematográficas. *Amores célebres*, película muy mediocre, acentuaba los riesgos de su género, y tan pronto como abandonaba la broma se trivializaba enteramente; sobre todo —y esto ocurre también en alguna medida con *El crimen se paga*—, a pesar de la brevedad de sus historias, caía con frecuencia en el aburrimiento. ¿Por qué?

Al intentar asegurar alguna conexión entre las diferentes historias, si no se tiene imaginación feliz para ello, se dedica una parte de cada película elemental a establecer relaciones con las demás: o bien subrayando elementos homogéneos, lo que conduce a un paralelismo lleno de repeticiones, al menos de ingredientes formales, o bien, como en *El crimen se paga*, fiando demasiado en la recreación de ambientes históricos, lo cual, por su inevitable minuciosidad, perturba el ritmo, que debería ser más ágil. Por eso la última historia de esta película, cuya protagonista es Danielle Darrieux, es la mejor y más vivaz, porque el director, instalado en el presente, se mueve sin preocupaciones arqueológicas, salvadas hasta cierto punto en la segunda historia —Michèle Morgan— gracias a los dibujos y grabados del siglo XIX, pero que gravitan pesadamente sobre la tercera, situada en 1913. En todo caso, el esfuerzo por incluir factores de conexión en cada historia disipa hacia fuera de ellas parte de su «energía» cinematográfica, y dentro de cada una significa un peso muerto.

Por último, hay el espinoso problema de la justificación de cada una y de su conjunto. Las tres películas que comenté son casi totalmente francesas. Sus directores han confiado casi exclusivamente en el ingenio; entiéndase bien, en el ingenio «planificado», construido, previsto desde el comienzo, según arte. Las coincidencias, los paralelismos inesperados —que se suponen inesperados para el espectador—, las «carambolas» y dobles o triples efectos, éstos son los recursos preferidos. Por ejemplo, constituyen el nervio de la tercera historia de *El crimen se paga*, lo cual la priva de fluencia, espontaneidad, veracidad humana. Todo se subordina al encadenamiento ingenioso de una serie de acciones que van a conducir a efectos múltiples, en este caso varios crímenes cuya responsabilidad se va desplazando.

Todo esto es bastante fatigoso. No se puede «planear» el cine a costa de la inspiración fresca, de la introducción de lo humano en su forma adecuada. Quiero decir que las conexiones vitales son de otro tipo y no se pueden establecer sobre una masa, con papel y lápiz, acaso con diagramas. Es menester tener presente que lo humano sólo se entiende —y, sobre todo, sólo se vive— desde dentro, partiendo de un impulso hacia adelante que organiza la realidad en torno. Temo que los franceses —en filosofía, en literatura, en cine— tienden a olvidar demasiado a Bergson. Por supuesto, no puede uno quedarse hoy en él, y fuera de Francia se han dado pasos más hondos y decisivos para comprender la vida humana; pero como estoy hablando de películas francesas, me parece oportuna la invocación de esa fecunda tradición intelectual. Quizá no se pueda ser hoy bergsoniano, pero mucho menos «prebergsoniano».

Una obra de imaginación —novela, drama, película— descansa sobre una interpretación de la vida humana que es la dominante en la sociedad donde sus creadores se han formado; en cierta medida, esas diversas interpretaciones derivan —más o menos remotamente— de concepciones filosóficas, de las cuales los autores de obras de ficción no suelen tener conocimiento, ni es necesario: las llevan dentro, y es bastante. Lo grave es que se desplace esa interpretación vigente y —digámoslo así— «ingenua» de la vida, y se la sustituya por un esquema intelectual no suficientemente contrastado, acaso artificialmente construido. Gracián —y por eso he puesto el título de su libro al frente de este artículo— intentó algo así el siglo XVII. Si se lo compara con la ingenua sabiduría de Cervantes, incluso con el tan poco intelectual «mundo» —en el sentido, tan esencial, de «tener mundo»— de Lope de Vega, no puede evitarse la conclusión de que éstos sabían mucho más de la vida que Gracián. Y, por añadidura, a pesar de tanta agudeza y arte de ingenio, la lectura de éste es fatigosa y a veces nos aburre un poco, mientras que siempre nos alegra el alma el borbollón de Lope y nos llena de nosotros mismos la clara melancolía de Cervantes, cuyo ingenio siempre fue fiel al paso de andadura de la vida tal como de verdad la vivimos.

(27-VII-63)

EL LADO SOMBRIÓ

En un poema de Tennyson hay una expresión feliz: *the sunny side of doubt*, «el lado soleado de la duda». No sólo la duda, sino la vida toda,

y sus diversas zonas, porciones y caras, tienen un lado soleado y otro sombrío. La atención, el gusto individual, la propensión profunda, nos llevan en cada caso hacia uno o hacia otro. Las obras de pensamiento, literatura o arte, que exploran la realidad, y sobre todo la humana, se inclinan radicalmente hacia una u otra orientación. No quiere esto decir que los autores vuelten hacia el lado soleado de las cosas no vean la tristeza, el dolor o el mal; ni que los otros ignoren los caracteres opuestos; es que el «temple» de la interpretación es soleado o sombrío *aparte de los contenidos*. Por eso he recordado el verso de Tennyson: *the sunny side of doubt*: se trata del lado soleado de una realidad que es inquietante y en alguna medida angustiosa: la duda; también hay el lado sombrío de la creencia. Cervantes, Descartes, el *Lazarillo*, Shakespeare, Galdós, Kant, Machado, Ortega, vuelven sus ojos hacia la zona soleada; Quevedo, Calderón, Kierkegaard, Leopardi, Larra, Dostoyevski, «Clarín», se orientan hacia las regiones sombrías.

Se podría hacer un estudio del cine desde este punto de vista. Acaso más que en ninguna otra forma de arte, porque el cine es visual y maneja directamente luces y sombras físicas, que se corresponden de alguna forma con las morales. Una reciente película inglesa, *Escándalo en las aulas* (*Term of Trial*), dirigida con mucha pericia por Peter Glenville, es un buen ejemplo de esto. Laurence Olivier es un profesor de una escuela inglesa de adolescentes, en un barrio modesto de Londres; es un hombre de unos cincuenta años, que fue «objeto de conciencia» y rehusó el servicio militar, estuvo en prisión y tiene que enseñar en una institución inferior a sus méritos; un hombre con una grieta en el alma, frustrado, casado con una francesa atractiva,

marchita y vulgar —Simone Signoret—, que lo admira y desdeña a un tiempo. Su vida es mustia y sórdida. La ambición de ella, su descontento, choca con el abatimiento del marido. El ambiente de la escuela es deprimente, con toques de cinismo y amargura.

El elemento que precipita el drama es una alumna muy joven, Sarah Miles, que pide a su profesor algunas clases particulares de gramática para poder conseguir un puesto que la eleve sobre su familia, que es la vulgaridad y la sordidez misma. La muchacha es poco más que una niña, al menos así lo parece, pero un día que va a dar la clase a casa de su profesor, acicalada con particular esmero, con pantalones que acusan la gracilidad y el incipiente atractivo de su cuerpo joven, la mujer la encuentra mucho menos infantil, y el profesor también. La chica empieza a interesarse por el profesor, en un proceso de lo que se llama en inglés, admirablemente, *infatuation* —la palabra española «enamoramiento» fue excelente, pero hoy es arcaica, o por lo menos está temporalmente «carcaizada»: delicados misterios del lenguaje—. Laurence Olivier corresponde con ilusión y ternura.

Un viaje escolar a París acelera el proceso. Las escenas que van desde que la muchacha se siente mal en el Museo del Louvre, se repone instantáneamente desde que se ve en la calle con su profesor y ambos pasan un día inocente y feliz en la ciudad, en un café, comprando un perrito de juguete, subiendo a la torre Eiffel, son lo mejor de la película. La agudización del proceso, la escena de «tentación» por parte de la muchacha, su excesivamente sensual «declaración» de amor en un cuarto de hotel, la digna y noble, pero desangelada reacción del profesor,

supone a mi juicio un descenso; al director se le va demasiado la mano hacia lo sombrío: falta gracia, lirismo, humor, hombría; de todo eso tendría que haber más, no para que la escena fuera más grata, sino para que fuera más verdadera.

Todavía podría decirse esto más enérgicamente de la parte posterior al regreso, la denuncia de la muchacha despechada, el proceso, las rectificaciones sucesivas, hasta terminar con la absolución del profesor. También aquí el equilibrio está perjudicado por un *parti pris* a favor de lo sórdido y descorazonante, a pesar —y esto es lo que quiero subrayar— de la presencia de elementos positivos (arrepentimiento de la chica, aclaración del asunto, etc.). Lo decisivo es la deliberada falta del «lado soleado», aunque haya luz.

La cima de esta tendencia es el final de la película —que en algún sentido es una admirable escena y, sobre todo, un acierto de interpretación de Simone Signoret—: cuando Laurence Olivier, absuelto, vuelve a su casa, encuentra las maletas de su mujer hechas; ésta lo desdeña, está harta de su vida mediocre, no está dispuesta a aguantar más el ambiente enrarecido de la escuela; cree que no ha aprovechado la situación creada por la juvenil pasión de la muchacha por timidez y cobardía, más que por caballeriosidad y virtud. Y entonces el marido dice que la denuncia era verdadera, que lo falso es la rectificación, que no rechazó a la muchacha. «Todos los hombres sois iguales», murmura la mujer; y empieza automáticamente a interesarse, a esponjarse; se queda, y el matrimonio sigue reconciliado. No se han visto en el cine muchas escenas mejor resueltas, ni más deprimentes.

Es una excelente película, qué duda cabe. El director y los actores —los veteranos y la juvenil y promisora Sarah Miles— hacen admirablemente lo que se han propuesto hacer. Aquí es donde empiezan mis reservas. Se refieren al partidismo de lo sombrío, a la voluntaria exclusión del «lado soleado» que siempre tiene la vida, hasta en sus formas más atroces. Hay películas tremendas en que esto, sin embargo, no pasa. Y son más fieles a la realidad, porque en ella la sombra es como la del follaje, entreverada con reflejos de sol. Y son éstos los que dan todo su valor a lo sombrío.

(3-VIII-63)

UNA EXPLORACION

No puede decirse que *El montacargas* (*Le Montecharge*) sea una película extraordinaria, pero sin duda tiene considerable interés. Es —más o menos— una película policiaca; este género, por razones que se derivan de las exigencias de su trama, suele obligar a los directores a hacer bien las cosas: han de ajustarse a normas estrictas de concisión, inteligibilidad con un mínimo de elementos, sorpresa argumental, que impone también la de las imágenes, la específicamente cinematográfica. Por eso una película policiaca, para ser aceptable como tal, tiene que ser buen cine.

Marcel Bluwal ha dirigido *El montacargas* con gran pericia y, lo que es más, con voluntad de exploración. Sería mucho decir de descubrimiento: no tiene grandes vuelos, se mueve dentro de un área conocida en sus líneas generales; pero intenta ejercer presión en todos sentidos, llevar un poco más allá los límites de lo usual,

aprovechar zonas menos atendidas. Y el resultado es una película que, sin parecerlo, es bastante innovadora. Quiero insistir en ello porque esto me parece el buen camino *normal* cuando no se tiene —ni se simula— la genialidad. El espíritu sopla donde quiere, y no se puede contar con él, porque no acostumbra acudir a las citas, menos aún al reclamo.

Decía que *El montacargas* es más o menos una película policiaca; hacia esta restricción porque la policía tiene que hacer muy poco en ella, sólo al final, y más bien por azar; y si dijéramos, en inglés, *detective story*, tampoco adelantáramos mucho, porque no hay *detective*, y la *detection* o descubrimiento es muy secundaria y sólo en cuanto al desenlace pertenece a la trama de la película. Bluwal lleva, pues, su tema a una zona *marginal* del género, y explora así una zona fronteriza.

Es análogo su procedimiento en la selección de los actores. Lea Massari y Robert Hossein no son de excepcional relieve; la belleza de ella es suficiente, lo justo para que la acción fluya apoyándose en ella, haciéndola funcionar con evidencia, y nada más. Tiene un atractivo intrigante, pero sin subrayado especial; quiero decir que «resulta» intrigante, pero sin que nadie lo ponga de manifiesto ni insista en ello. Ciertas notas de inteligencia y astucia van unidas sagazmente a un cierto aire elemental que nos está diciendo que si hay misterio éste no es profundo. La tensión que Lea Massari muestra durante el primer tercio de la película queda matizada por sus risas triviales cuando vuelve, una vez más, a subir en el montacargas, después de haber estado bebiendo con el jovial vendedor de automóviles. Algo análogo se podría decir de Robert Hossein, cuyo comportamiento es de

deliberada simplicidad, intenso, elemental y, sobre todo, meramente reactivo, que es lo que la trama pide.

Toda la película está ordenada en torno a un núcleo fundamental: una idea no enteramente original, pero elaborada en su detalle —y es lo que importa— con originalidad e inventiva; la «personificación» de esa idea —si vale decirlo así— en una realidad visual, cinematográfica, que es el montacargas; y el manejo expertísimo de la fotografía en negro, para que cada elemento adquiera su efectivo valor en la pantalla.

El mayor acierto es el montacargas, y el uso que de él se hace. Hay un número suficiente de subidas y bajadas para que se convierta en realidad cotidiana *para el espectador*: la oscuridad, los ruidos del aparato al funcionar, la consabida advertencia de la mujer: «Queda un poco bajo.» Esto es decisivo, porque a la tercera vez el espectador está ya esperando el aviso. Esto sería un buen tanto en todo caso, pero además esa «cotidianidad» del montacargas es esencial para la trama, y funciona admirablemente, y con perfecta suavidad cinematográfica, sin tener que violentar un solo plano.

Esta técnica afecta al desarrollo de toda la película: su sobriedad es grande; la economía de sus medios, lo ceñido de su acción, hacen pensar en la «ley de las tres unidades»; es una película que hubiera gustado a Boileau y seguramente a Racine. Pero el director ha conjugado esta economía con la esencial multiplicidad escénica del cine; muestra lo que podría ser la vieja idea de las tres unidades —que, por cierto, no era precisamente una tontería, como a veces parecemos creer— trasladada del teatro al cine: una exploración más que tenemos que agradecer a *El montacargas*.

Toda la película sucede de noche, desde las primeras horas de la noche de Navidad hasta el amanecer. La fotografía de la *banlieue* de París es de gran belleza; la cámara se mueve ágil y perspicazmente entre las sombras, y esta película francesa no se resiente del defecto frecuentísimo del cine europeo: que en cuanto hay oscuridad no se ve nada. Las calles solitarias, la misa del gallo, la estación y los trenes, la cabina telefónica, los patios, la niña soñolienta recorriendo la ciudad vacía de la mano de su madre, todo está presentado con gran belleza y todo contribuye a la sorpresa final, y a la explotación de una parcela más de las posibilidades de esa prodigiosa realidad con tanto futuro que llamamos el cine.

(10-VIII-63)

BOCCACCIO '70

He tenido que cruzar el Atlántico y el Ecuador para que el azar me haga ver una película bastante famosa, y en algún sentido muy representativa: *Boccaccio '70*. Es —no hay que decirlo— italiana; en ella transparecen como en muy pocas las grandezas y servidumbres del cine italiano; y quizás no sólo del cine, sino de la manera italiana *actual* —me importa subrayarlo— de estar instalado en la vida. Creo que el cine permite mejor que ninguna otra creación el comprender las diversas maneras de instalación vital, o lo que es lo mismo, las distintas significaciones y los varios sabores que la vida adquiere de un país a otro, o cuando se pasa de una a otra generación. No quiere esto decir, entiéndaseme bien, que el cine «refleje» lo que es

la vida en una sociedad determinada; la cosa es más sutil, y si se toman las cosas literalmente se malentiende mucho; no es que en Italia, Francia o los Estados Unidos las cosas sean como en las películas italianas, francesas o americanas, que «pase» usualmente lo que nos cuentan. Lo interesante es que las cosas pasan en esos países de *manera diferente* —sea cualquiera su contenido—, y el cine revela su estilo, eso que llamo la forma de instalación, la significación básica que en ellos ha tomado el verbo «vivir».

Boccaccio '70 es una película compuesta de tres historias unidas por dos vínculos: la «manera italiana» y el tema fundamental del sexo. La primera historia es de Fellini, con Anita Ekberg y Filippo de Filippi; la segunda, de Visconti, y su protagonista es Romy Schneider; la tercera, de Vittorio de Sica, y su centro es Sophia Loren. Las tres tienen talento y virtuosismo; las tres tienen admirable oficio cinematográfico; las tres, abundante desenfado. Pero hay no pocas diferencias.

Aunque no debe hacerse, no hay más remedio en este caso que contar siquiera lo esencial de los argumentos. «La tentación del doctor Antonio» presenta a un romano cincuentón excesivamente preocupado por la moralidad, por supuesto sexual. Hay escenas verdaderamente cómicas, como su reacción frente a la señora escotada que se ha sentado a una mesa, no lejos de donde el doctor Antonio perora en un banquete. Pero Fellini hace del personaje un maníático, obsesivo, y tan pronto como esto resulta claro, la película pierde interés: no advierten muchos autores y directores hasta qué punto deja de interesar lo que es puro mecanismo psíquico, y, por tanto, es previsible *directamente*, no —como lo específicamente humano— tras una interpretación que

incluye esencialmente la posibilidad del error, de que después de todo las cosas no pasen así. El doctor Antonio ve con espanto que en el solar frente a su casa se pone un enorme cartel, anuncio de una marca de leche, que representa a Anita Ekberg, en tamaño colosal, mostrando algunos de sus primores, con un vaso del blanco líquido en la mano. La escena del montaje del cartel es admirable cine. Luego, las niñas cantan en corro la canción de propaganda de esa marca, la gente mira divertida y con bastante inocencia y el doctor Antonio se escandaliza y desespera. Todo termina en un delirio onírico en que Anita se anima y abandona el cartel, abrumando con su tamaño y sus encantos al doctor Antonio. La idea es divertida, pero está estirada y manoseada por el director, que se abandona excesivamente en tediosa insistencia.

«El empleo» (o, si se prefiere, «El trabajo») comienza con una escena demasiado larga y algo pesada, pero hecha con gran destreza: una especie de diálogo de «listos», de esos hombres tan listos que parecen ser una tentación italiana, en rápida extensión por toda Europa; hombres que van a «lo suyo», pero que desembocan en el aburrimiento y nos hacen pensar que para que pueda existir «lo suyo» necesitarían ser «alguien», lo que suelen olvidar. Se trata del ir y venir de abogados, administradores y periodistas en torno a las desavenencias de Romy Schneider, linda mujer de un conde demasiado inclinado a la frecuentación de prostitutas, y con la mala fortuna de haber atraído todo género de publicidad. Es un pasaje de ese tipo de vida que, careciendo en absoluto de interés, es lo que hoy más ocupa a la Prensa contemporánea. La condesa decide al final no separarse, sino «trabajar», no vivir de las rentas de su

opulento padre, sino ganarse la vida. ¿Cómo? Cobrando a su marido, por serlo, los altos estipendios que acostumbra pagar. El conjunto es bastante repulsivo, principalmente por el deliberado absurdo del tema y por ciertos gestos claramente malsanos. Romy Schneider, en un esfuerzo excesivo por despojarse de *Sissi* para ir al extremo opuesto, hace, sin embargo, una espléndida labor de actriz, y su personaje recupera un núcleo de verdad que se debe a ella, a pesar de Visconti.

La mejor de las tres historias es, sin duda, y con gran diferencia, «La rifa». Su desenfado es, desde luego, ilimitado: baste con decir que se trata de una feria popular, con ambiente rural italiano, y que el premio es Sophia Loren. Pero la alegría y la gracia con que Vittorio de Sica la ha llevado, la espléndida belleza, llena de vitalidad y frescura, de Sophia, la observación de los tipos y ambientes, la ligereza, la falta de retocimiento y manoseo, todo ello le da —admitido el tema— un aire saludable, jocundo, sin morbosidad alguna, que en cierto modo desvanece su inmoralidad, la traslada a un plano en que *no es eso lo que cuenta* —justo al revés que en las otras dos historias—. La alegría es siempre una gran fuerza de purificación, y aun en los casos en que no basta, avanza un buen trecho por el camino. «La rifa» es una breve película divertida y graciosa, admirable de color y movimiento. El ritmo, su paso de andadura, es uno de sus grandes aciertos: cada escena, cada detalle, dura lo justo, ni más ni menos. El humor —el buen humor— lo domina todo. Sophia Loren tiene una fuerza de simpatía, su personaje descubre una elemental bondad, un espíritu cordial y generoso, una falta de recovecos, que «explican» psicológicamente lo que en otros términos

sería profundamente repugnante. Sería curioso ver qué hubiese hecho Fellini con esta historia, o qué hubiera podido hacer, sobre todo, Visconti; o, por el contrario, qué hubiese resultado si Vittorio de Sica hubiera realizado las otras.

Boccaccio '70 podría llevar un subtítulo: *Los peligros del sexo*. Se entiende, para los directores cinematográficos.

(17-VIII-63)

EL SUEÑO DE HITCHCOCK

Una historia de Daphne du Maurier ha servido a Hitchcock para lanzar al cine, de un violento empellón, a uno de sus extremos, como un boxeador lanza a su adversario a una de las esquinas o rincones. Y quizás esa extremidad que ahora ha alcanzado sea eso, un rincón, no el comienzo de un camino real o de un sondeo hacia las profundidades. Pero lo que no puede negarse es que ha llevado al cine adonde no estaba antes.

La historia se llama *The Birds*, *Los pájaros*. Su autora la situó en Inglaterra, y la trama es simplicísima. Hitchcock la ha trasladado a las costas del norte del Estado de California, en San Francisco y cerca de esta ciudad, y ha complicado un poco, con algunos toques de humor e ingenio y una mínima dosis de drama psicológico, el argumento. Este, en lo esencial, se puede contar en dos palabras: los pájaros, las aves de todas clases, desde los gorriones hasta las gaviotas y los grajos, un día, inesperadamente, atacan despiadada, encarnizadamente a los hombres; primero, aislados, luego, y sobre todo, en bandadas, en violentas acometidas, sobre

todo nocturnas, que comienzan sin causa y terminan bruscamente sin que se sepa por qué.

Esto es lo que cuenta, lo que daba su tensión al relato de Daphne du Maurier, lo que ha adornado con muy varios primores el viejo Alfred Hitchcock. Pero al decir esto me he saltado ya lo más extraordinario, lo inverosímil, lo increíble, lo que después de verlo no acaba de convencer, que es la película. Hitchcock *la ha hecho*. Imaginar, contar esa historia, no está mal; pero..., ¿hacer que «suceda»? Por lo menos, lo justo para poder fotografiarla.

El viejo socarrón Hitchcock, que al comienzo de la película hace acto de presencia en la pantalla con sus dos perros, ha tenido que poner en juego técnicas de insólita perfección —y no sólo cinematográfica— para buscar los pájaros, hacerse con ellos, dominarlos, amaestrarlos, aprovechar otros salvajes y, en libertad, fotografiarlos adecuadamente, hacerlos coincidir con los actores humanos, fotografiar escenas de escalofriante veracidad, sin perder el ritmo, con nitidez, con luminosidad, con una banda sonora de prodigiosa eficacia. No estoy dispuesto a tomar con naturalidad lo menos natural del mundo, a aceptar sin rechistar, una vez que lo veo realizado, lo que hubiera juzgado imposible de hacer. Si alguno de nosotros hubiera pensado en serio en la idea de hacer *Los pájaros*, en seguida la hubiera desecharo como quimérica. Y ahí está. Hay que quitarse el sombrero, si se usa, ante el viejo mago; y si no se usa, razón de más, para intentar ponerse a su altura.

Y hay que agregar que esta película, además de hecha, está muy bien hecha; quiero decir como película y aparte de lo que podemos llamar el «milagro de los pájaros». Está sabiamente compuesta y dosificada, en muy bello colorido,

con actores —Tippi Hedren, sobre todo, de muy fina belleza, con ese aire que en español se dice «tener más dentro que fuera» y que hace esperar que puedan sacarse de ella unas cuantas buenas películas— que si no igualan a los pájaros (esto sería pedir demasiado), les dan la réplica sin dejar mal a la especie implume. Hay, además, unas cuantas ideas de excelente cine, agregadas por el director a la narración originaria: el arranque en la *pet shop*, principalmente pajarería, el tema de los dos periquitos en su jaula, en torno a los cuales gira la historia humana; es como un preludio de lo que va a ser después la salvaje y tétrica sinfonía de los pájaros convertidos en furias.

Muchas escenas son sencillamente sobrecogedoras, y conviene insistir en ello. La invasión de la habitación por el alud de pájaros —no encuentro expresión mejor— que se precipitan por la chimenea; la lucha desesperada de Rod Taylor con las cabezas blancas, los picos ensangrentados de las gaviotas que intentan penetrar por la ventana entreabierta, con la violencia de una fuerza de la naturaleza animada de una extraña voluntad. Y esto es quizás lo más intenso e impresionante de la película: la presencia de una naturaleza que actúa mediante el dispositivo de la voluntad, y ésta colectiva; porque no se trata, claro es, de la voluntad de este o aquel pájaro, sino de los pájaros, de las especies como tales, unidas y disparadas contra el hombre por no se sabe qué locura o qué viejos agravios que van a encontrar su venganza.

Cuando la primera gaviota hiere con una acometida fulgurante la frente limpia y rubia de Tippi Hedren y deja en ella la huella roja de su pico iracundo, como un signo de interrogación que no se puede interpretar, está plantea-

do el tema que es la sustancia misma de la película. Cuando luego las bandadas se concentran ominosamente junto a la escuela, mientras la muchacha espera, sin verlas, fumando un cigarrillo, la cámara de Hitchcock va de un lugar a otro; a cada bocanada de humo, a cada gesto del lindo rostro juvenil, va respondiendo la concentración de las negras aves; y el momento en que las dos series se juntan, cuando la muchacha vuelve la cabeza y ve lo que se ha estado preparando silenciosamente, se consigue una emoción que sólo el cine puede dar. Y lo mismo habría que decir de la acometida de las aves sobre la bandada de los niños que salen de la escuela; o de los asaltos de los pájaros, mientras la muchacha está encerrada, como en una urna, en una cabina telefónica. Y acaso el momento de más cenida emoción es aquel en que los picos tenaces van empezando a abrir agujeros, nuncios de invasión incontenible, en la puerta que empieza a ceder.

Alfred Hitchcock ha sido aquí más Hitchcock que nunca; el «hitchcockísimo». Ha realizado, probablemente, uno de los más deseados sueños de su vida de director; el sueño de la razón produce monstruos; el sueño de Hitchcock ha suscitado un monstruo, el del universal averio enfurecido e implacable, y lo ha sabido gobernar con muy sabia razón.

Y al final hay una escena espléndida, cuando la niña, a pesar de todo, a pesar del terror y la furia desencadenada, ha pedido timidamente que se lleven los periquitos en su jaula, porque «no han hecho nada». Y allá van callados, como excepción, como tributo a la inocencia, sin que paguen ahora justos por pecadores, con las personas que huyen entre los pájaros silenciosos,

ominosos, amenazadores, que en cualquier momento pueden volar y matar.

(24-VIII-63)

UNA PELICULA DE LA GUERRA FRIA

No es fácil imaginar a Marlon Brando como un embajador, y los críticos americanos no han dejado de señalarlo mordazmente. Pero un actor es un actor, y Marlon Brando lo es, y este embajador americano en un imaginario Sarkhan, un país del Sureste de Asia, no es un embajador convencional, pero creo que la mayoría de los espectadores le darían el *placet* mejor que a otros muchos.

Un libro famoso de Burdick y Lederer, creo que bastante transformado y elaborado, ha permitido a George Englund hacer una película que he visto con vivo interés: *The Ugly American* (literalmente *El americano feo*, quizás mejor *El americano antipático*). Está rodada en Tailandia, que ha prestado para ella muy bellos escenarios y un cartel donde se hace constar que no tiene nada que ver con sus condiciones políticas; más bien, en efecto, se pensaría en el Vietnam, pero tampoco se trata de un caso muy concreto.

El tema es de aparente simplicidad, que oculta una complejidad sutil: la que siempre tienen los problemas reales. Se inicia la película con la presentación del flamante embajador Mac-White —Marlon Brando— ante la comisión senatorial que ha de aprobar su nombramiento. La escena, sobre todo si se tiene alguna idea de los procedimientos habituales, es excelente y muy divertida. Los tipos de senadores están tra-

zados con ingenio. Se discuten las calificaciones de MacWhite —ha sido *reporter*, saboteador durante la guerra y la ocupación japonesa de Sarkhan, habla un poco de sarkhanés y es gran amigo del héroe nacionalista, enormemente popular, Dions—. Dions está en una posición neutralista, lleno de suspicacia frente a los Estados Unidos, a quienes considera imperialistas y ávidos de influencia; no quiere la invasión por Sarkhan del Norte, comunista, ni por los chinos; odia al jefe del Gobierno, un hombre agudo, de maneras suaves, que ejerce de hecho una dictadura y gobierna en provecho de su familia y sus partidarios, mientras grandes porciones del pueblo viven miserablemente.

La cuestión más candente es la construcción de una carretera —la Carretera de la Libertad— que están dirigiendo técnicos americanos y costean los Estados Unidos; esta carretera —piensan— favorecerá enormemente la economía de Sarkhan; los comunistas creen que es una carretera militar y la sabotean con violencia; Dions cree que sólo sacará provecho de ella el Gobierno y sus grupos favoritos y que el pueblo no se mejorará. Ordena una manifestación pacífica para indicar su voluntad de independencia y neutralidad el día que su amigo el embajador llegará al aeropuerto. Otros grupos convierten la manifestación en un feroz ataque, que pone en peligro la vida de Marlon Brando y todo su séquito y termina en un sangriento motín.

A pesar de todo, Marlon Brando —el embajador MacWhite— cree en su amigo Dions, que, por otra parte, ha enviado saludos y regalos a él y a su mujer. El embajador va a visitarlo, y hay una efusión entre los dos amigos, dispuestos a superar el golpe de la atroz acogida. Pero al cabo de un rato, Dions se exalta: repite los

slogans antiamericanos que la propaganda ha repetido incansablemente en todas las lenguas; MacWhite trata de explicar; no se entienden, se irritan, se acusan. Al final, MacWhite, desolado y furioso, le dice: «No sólo eres un traidor a Sarkhan, Diong, eres un comunista.» Y se separan.

Las cosas se van agravando. MacWhite trata de convencer al Gobierno de que haga reformas democráticas, pero el presidente es muy listo y «sabe lo que se pesca»; el embajador siente repugnancia, pero no tiene adónde volver los ojos. La carretera se sigue construyendo, a pesar de las víctimas; la mujer del constructor ha organizado un hospital para niños. La oposición extremista, con apoyo chino, convence a Diong de aliarse con ellos y dirigir un movimiento revolucionario contra el Gobierno, lo más pacífico posible, puramente sarkhanés y neutralista. Pero cuando la revolución se desata, tiene dos caras: en la capital, flores, aclamaciones y discursos de Diong; a espaldas de éste, paracaidistas chinos y del Sarkhan del Norte, violencias y una ocupación metódica de todos los puestos de mando. Y la decisión de matar a Diong una vez que haya cumplido su papel.

Cuando el presidente se ve perdido, pide al embajador, con pruebas de la intervención, que la flota americana intervenga en su ayuda. El embajador decide ver a Diong una vez más y salvar la situación. Sólo cuando, tras una apasionada conversación, el jefe revolucionario llama a otros lugares del país y comprueba que está siendo invadido y traicionado, empieza a comprender que se ha equivocado; pero sigue creyendo que el Gobierno era inaceptable, corrompido, opresor. Cuando el presidente del Gobierno está dispuesto a transigir con Diong y hacer re-

formas democráticas, parece posible una rectificación por parte de todos; pero ya es tarde, y Diong es asesinado por un colaborador de su mayor intimidad. Marlon Brando dice que ha muerto por la traición y por su propia incomprensión, que no supo ver sus intenciones rectas, que creyó que era un comunista más porque hablaba igual que los comunistas.

Aquí está, si no me equivoco, el núcleo mismo del problema. El presidente del Gobierno es un indeseable, sin escrúpulos, enemigo de la libertad, que sólo busca poder político y la prosperidad de los suyos; pero —su gran justificación— está salvando al país de cosas aún peores, y, sobre todo, de una situación irreversible. La tentación de los americanos es pasar por muchas cosas y entenderse con él, mientras hacen suaves esfuerzos por conseguir que esté menos lejos de su propio sistema. Diong no es un comunista, pero funciona como si lo fuera. ¿Lo es políticamente? Esta es la cuestión. Cuando en otros países se discute si algunas personas pertenecen o no a ciertas organizaciones no enteramente manifiestas, y se especula sobre si han hecho un solo voto o siete, todo ello es bastante inoperante: de hecho pertenecen, votos o no votos, mientras siguen la famosa «línea».

Esto es lo que justificaría la reacción inicial de MacWhite, a pesar de su arrepentimiento final. Otra cosa es preguntarse qué ha hecho posible que Diong esté tan cerradamente en sus posiciones equivocadas; pero esto sería el tema de otro libro o de otra película. ¿En qué medida han dado los Estados Unidos pretexto a que se piense de ellos como piensa Diong? ¿Qué han hecho para poner las cosas en claro? ¿Hasta qué punto es Diong responsable de su error, es decir, hasta qué punto lo ha consentido, a sabien-

das de que no era enteramente verdad? ¿Debería MacWhite aceptar, ni por un momento, el argumento del jefe del Gobierno, de que «el país no está preparado para la democracia y la libertad»? ¿Es que está preparado —podría argumentarle— para la corrupción y la dictadura? Y, sobre todo, ¿no habría que ir más allá de los *slogans* y las fórmulas a buscar la solución de los problemas reales y a apoyarse en el país, no en los individuos o los grupos que pretenden, sin suficiente prueba, expresarlo y representarlo con la violencia de los gritos y el tumulto o con la violencia de la represión?

George Englund ha movido la cámara muy ágil y dramáticamente. Es una buena película *The Ugly American*. Y cuando se sale se siente que algo se ha desprendido de la pantalla y sigue con el espectador hasta la calle.

(31-VIII-63)

EL AMOR EN EL CINE

Se apagan las luces. La pantalla despierta y empieza a vibrar. Nos llama con la enérgica sucesión de sus imágenes y su movimiento; nos va a arrebatar por un par de horas, no sabemos hacia dónde. Pero en alguna medida lo esperamos, lo anticipamos: sea cualquiera el contenido de la película, nos lleve a uno u otro país, a cualquier ambiente, a un clima de violencia o de apacibilidad, con música o sangre, en las llanuras del Oeste, en el Japón, junto al Sena, entre blancos o negros, en nuestro tiempo o en el pasado, en medio de las luchas o en un naufragio, entre ricos o pobres, siempre nos aguarda una historia de amor. Casi no hay más excepción

que las películas de submarinos, y algunas veces...

Se dirá que esto es inevitable, y antiguo como el mundo; que todas las formas de arte, y, sobre todo, la literatura y el teatro, lo han hecho siempre. Que las cosas de hombres y mujeres atraen a todos y en todas las épocas, y no iba el cine a ser una excepción.

Creo que las cosas son menos sencillas. En primer lugar, no es cierto que siempre el amor haya ocupado el primer plano de la literatura y el arte; en segundo lugar, concretamente no pasa ahora; porque —y esto es lo tercero que hay que advertir— las «cosas de hombres y mujeres» no coinciden forzosamente con el amor.

Es éste, quién lo duda, una realidad efectiva y poderosa de nuestra vida; pertenece a su textura, como una de las posibilidades más decisivas de ella. Pero resulta que, además, es recreado, interpretado por la ficción, es «representado» en las obras artísticas, especialmente en las de la palabra, y estas formas sirven a su vez de pauta para la interpretación de lo que efectivamente nos pasa cuando estamos —o creemos estar— enamorados; más aún: para creer que estamos enamorados; y a veces, no se olvide, para creer que no lo estamos.

Cuando el hombre o la mujer sienten, en su primera juventud o más adelante, que algo nuevo y extraño les pasa en relación con otra mujer u otro hombre, vuelven sus ojos, para saber qué les sucede, a un repertorio de nociones y formas que están ahí, en la sociedad donde viven. Pero «ahí» quiere decir sobre todo —no nos engañemos— en el mundo de la ficción: en las novelas, el teatro o las representaciones de toda índole que la vida se forja de si misma. Eso es lo que nos pasa; éhos son los contenidos que

esperamos, deseamos, tememos; los que proyectamos sobre nuestros adentros, modificándolos, naturalmente, haciendo que nuestra intimidad, en cierta medida, sea eso que imaginamos; o, más exactamente, que otros han imaginado por nosotros.

Es decir, que la ficción es la configuradora de nuestra vida *real*, en la dimensión de nuestros amores probablemente más que en otra alguna. Y como son éstos uno de los núcleos esenciales en torno a los cuales se organiza nuestra personalidad —si es que no son el más importante—, piénsese cuánto importa este tema de la ficción amorosa.

En los últimos decenios, el amor se ha ido desvaneciendo de la literatura, por lo menos se ha ido confinando a espacios reducidos y casi excepcionales dentro de ella. Lo ha sustituido, de manera creciente, otro tema que tiene relación con él, pero en modo alguno coincide: el sexo. La cosa empezó como una reacción a la hipocresía que dominó una parte de la ficción de la época anterior, y que consistía en que se trataba de olvidar o escamotear que el amor es sexual —yo creo que el amor es siempre y primariamente *sexuado*, y con mucha menos generalidad *sexual*, pero esta distinción no es aquí demasiado importante—. De ahí se pasó a dar por supuesto que el amor es sexualidad, lo cual es enteramente falso, porque la sexualidad es *uno* de los ingredientes del amor, pero con sólo ella no hay todavía amor ninguno. Un tercer paso ha consistido en desentenderse enteramente del amor, y reducirse al sexo. En eso está la mayor parte de la novela actual, y una considerable parte del teatro.

Se pensó originariamente que esto constituía el más fuerte atractivo para el público; se cayó

en la cuenta de que es bastante fácil, por la sencilla razón de que se trata de un repertorio de mecanismos sumamente elementales y que apenas requieren invención. Claro que esto mismo lleva a una tremenda monotonía, y por eso el carácter dominante de la literatura invadida por la sexualidad es el tedio. Además, ésta es compatible con un mínimo de interés —literario y humano— por la mujer, y por eso no es ninguna casualidad que el tema de la homosexualidad haya irrumpido muy pronto en ella. Se dirá que todavía existe una literatura amorosa o de contenido o clima amoroso; es muy cierto, pero es residual o —sin parecerlo— de avanzada y vanguardia; la «vigente», la que hoy realmente impera, sobre todo en la notoriedad y la fama, desconoce casi enteramente el amor como tema o como «temple»: apenas hay literatura amorosa, ni tampoco lo que podríamos llamar —como dije hace tiempo de la poesía de Antonio Machado— «enamorada».

¿Y el cine? Ah, en el cine las cosas son bien distintas. El cine está dominado, penetrado por el amor. Ha venido a ser el refugio en la ficción de ese enorme tema humano. ¿Por qué? Hay dos o tres razones decisivas, fáciles de descubrir; y otras dos o tres más sutiles y quizás más hondas. La más obvia, que el cine es un arte de multitudes; y al hombre y a la mujer de nuestro tiempo les sigue interesando el amor. (Los miopes creen que no, que lo que interesa a las «masas» del siglo XX es el sexo, y se apoyan para opinar así en síntomas que, más profundamente interpretados, pudieran muy bien probar lo contrario.) A las personas no les interesa lo que dicen los que pretenden representarlas o adoctrinarlas; y como el cine —a pesar de la pedantería que anuncié hace algo más de

quince años— suele verse con bastante sinceridad, no es fácil suplantar un fuerte interés real de los públicos, sustituirlo por una moda o una receta.

Otra razón, y muy poderosa, es el carácter *visual* del cine. Contar o nombrar, se pueden contar o nombrar muchas cosas; verlas, ya es distinto. La invasión de la sexualidad está frenada en el cine por su propia condición óptica; y al hablar de «frenos» no me refiero a los exteriores, a las diversas «censuras», sino más aún a los intrínsecos, a los que regulan en la aceptación de los públicos y en el gusto individual lo que «se puede decir» y lo que «se puede ver». Y, ahora, positivamente, ese mismo carácter visual ha descubierto lo que se puede ver por vez primera en la historia de la humanidad: los gestos del amor mismo, su realidad no referida, sino presente, no aludida, sino contemplada. Baste nombrar ese gran descubrimiento «literario» del cine: el beso. O, si se prefiere, el rostro de Greta Garbo.

El cine ha acogido el tema del amor; no sólo lo ha salvado y conservado, sino que lo ha recreado. Y ha surgido una nueva manera de verlo y entenderlo, un nuevo estilo, una distancia y una perspectiva que no se conocían. La belleza, la sensualidad, el lirismo, el lenguaje del amor, quedan transformados, revividos en el cine. Si no tuviera ninguna otra importancia, esto bastaría para hacer de él una de las grandes potencias de nuestro tiempo.

LA PENA Y LA GLORIA

¿De qué le habrá servido a Charles R. Rondeau —al menos en España— haber dirigido una de las más inteligentes y encantadoras películas de los últimos años? Tengo una vaga idea de que se estrenó en un cine de los que usualmente sólo reestrenan; se ha arrastrado sin pena ni gloria por los cines de barrio; no creo que los entendidos le hayan hecho demasiado caso; por supuesto no ha sido popular; no hablemos de la posibilidad de que se hubiera puesto de moda y se entornaran los ojos para hablar de ella, como entre iniciados.

Se titula esta película *Alarma en California*; su título original, mucho más adecuado, es *The Littlest Hobo, El más pequeño de los vagabundos*. Sus actores son London y Fleece. ¿No le suenan al lector? Su rostros no aparecen en las revistas ilustradas; sus piernas, tampoco. Bueno, esto último sería más complicado, porque entre los dos tienen ocho; London es un perro, un enorme perro de pastor, y Fleece es un cordero. Los demás actores, los bípedos, hacen lo que deben, pero son meros comparsas, y no hay inconveniente en olvidar sus nombres. La palabra *hobo* quiere decir en inglés, sobre todo en el de América, vagabundo; se la emplea principalmente en el Oeste, donde abundan esos hombres pacíficos y con espíritu indisciplinado y aventurero, que no se quieren sujetar a un trabajo regular ni a una vida sedentaria y van de un lado para otro, en la enorme extensión de los estados occidentales o del Midwest, echando una mano aquí y allá, ayudando a cargar o descargar un camión, colaborando en la recogida de la cosecha, cortando la hierba en el jardín de

una señora vieja, limpiando o fregando los platos, a cambio de un par de dólares o de la comida. Estos vagabundos tienen un sistema de signos para entenderse entre sí, y forman una hermandad invisible y sin lazos reales. En las vallas, en las paredes de las casas, dejan a veces unos signos misteriosos, que el profano ni siquiera advierte, pero que encierran en cifra la experiencia de un *hobo* que por allí ha pasado, para que sirva de aviso y orientación a otro que pueda pasar, a quien el primero no ha visto ni acaso verá nunca. «Gente amable» o «Mal genio», «Se come bien», «Perro de mal genio», «Sheriff difícil»: de este tipo suelen ser los mensajes cifrados que los vagabundos, caritativa e interesadamente —hoy por ti y mañana por mí— dejan a sus semejantes.

Pero esto no aparece —y es lástima— en la película. Lo que si vemos es el gran personaje del vagabundeo o vagabundaje norteamericano, lo que hace posibles sus desplazamientos en las soledades, sus idas y venidas: los fabulosos trenes de mercancías —*freight trains*— que cruzan el país, en interminables convoyes de cien unidades, a sesenta millas por hora. El *hobo*, con un pequeño hatillo al hombro, la barba crecida, un sombrero desvencijado en la cabeza, sube a un vagón de mercancías, y cuando le parece oportuno, cuando el instinto se lo aconseja, se baja, cien o mil millas más allá, y echa a andar.

Uno de estos vagabundos aparece en nuestra película, pero sólo sirve para que descubramos a un «colega»: un perro, de las mismas aficiones, simpático, listísimo, poderoso, jovial y sin empacho: una maravilla. Este perro, que a lo que más se parece es a Don Quijote —un Don Quijote más alegre y que no ha leído nunca—, tiene un instinto aventurero y bienhechor. Y

allá va, entre tártagos y peligros, sin descanso, protegiendo perros desvalidos, tratando de favorecer a un chiquillo sobre quien ha caído una desventura y, sobre todo, de salvar —a pesar suyo— al causante de ella: el inocente, conmovedor, apático y estúpido cordero Fleece.

Casi toda la película consiste en los apuros del perro para arrastrar —los dientes en una cuerda—, por calles, alcantarillas, astilleros, casas en construcción, al cordero ignorante y cansado, y escapar a la persecución de la policía de California, a la que ha sido denunciado como «perro rabioso». Como «actor», el perro London es un prodigo y merece un Oscar. Y digo como actor, porque no se trata sólo del insuperable amaestramiento, de las increíbles cosas que el director lo obliga a hacer, sino de las expresiones, los «gestos», el modo inverosímil de «estar en situación». El espectador no puede menos de pensar que el perro «la ha gozado» —y ésta es la prueba del gran actor, como del gran escritor o el gran pintor—. Poco importa el esfuerzo que la tarea suponga, las angustias que la creación exija; si por debajo de todo ello no hay un goce profundo e irrefrenable, que se descubre ante el espectador o el lector, mala señal.

La historia no puede ser más simple; la película debe de haber costado más o menos dos reales. Se la sigue con un interés que no decrece un momento, se goza con cada plano, se proyecta uno en las aventuras y desventuras de la desigual pareja, se está en suspense hasta que todo termina.

Y termina como debe terminar. A pesar de que el tema expondría a toda suerte de «ternurismos», no los hay; si acaso, algún detalle innecesario en la última parte, y que quizás se justifica. Al final, y esto sí quiero contarla, el perro,

después de dudarlo mucho, se decide: lame cariñosamente el rostro del muchacho, a quien quiere bien, renuncia a la vida pacífica y cómoda del asilo infantil y brinca, como buen *hobo* que es, a un tren de mercancías, que lo lleva a la vida dura e incierta. Miguel de Cervantes hubiera sonreido complacido; él, que evocaba con melancólica nostalgia «la vida libre de Italia»; él, que sabía que «el camino es mejor que la posada».

(14-IX-63)

DIVORCIO A LA ITALIANA

Uno de los actuales éxitos mundiales del cine es la reciente película de Pietro Germi, *Divorcio a la italiana* (*Divorzio all'italiana*). En España no se ha visto; he podido verla ahora, en un cine de la Avenida Juárez, en esta fabulosa ciudad de México. El público llenaba el local, a pesar de que la película llevaba tiempo en el cartel y que la hora era poco favorable. Su reacción era inequivocadamente positiva; la misma ha sido, con pocas excepciones, en todos los países de Europa y América.

¿Es una gran película? No me atrevería a afirmarlo. Es la obra —como tantas veces sucede con el cine italiano— de un «virtuoso», pero con una diferencia: el «temple» desde el cual está hecha, y que es de constante burla, impide el «narcisismo» del director y excluye el aburrimiento. *Divorcio a la italiana* es desde luego —y no es poco— sumamente divertida.

No hay más remedio que contar el asunto a grandes rasgos. Un barón de una pequeña ciudad siciliana (Marcello Mastroianni), Fefé para

su empalagosa mujer, vegeta en su viejo case-rón, compartido, a causa de pleitos y herencias, con unos parientes. Lleva casado doce años y está profundamente aburrido de los mimos y entusiasmos de su esposa, a los que responde distraídamente o con manifiesto enojo. La mujer está admirablemente representada: se adivina en ella algún atractivo pretérito, bastante elemental, del cual sólo quedan restos desvirtuados. Por otra parte, Fefé se siente atraída por Angela, floreciente sobrina de dieciséis años, que vive con sus padres en la otra ala del edificio familiar. El barón —y su padre— buscan un lugar de observación desde el cual contemplan a Angela en su alcoba.

El barón quisiera casarse con Angela, que suspira por su tío; pero en Italia no hay divorcio. Este es el problema. Fefé recuerda un artículo del Código Penal, según el cual el marido que mata a su mujer sorprendida en adulterio tiene una pena muy moderada, y que suele disminuir la opinión pública favorable, reforzada por probables indultos. Angela es muy joven... Lo malo es que la esposa es fidelísima, apasionada, incluso pegajosa. ¿Qué hacer? Este es el planteamiento del problema. El barón recorre el abanico de posibilidades; le cuesta trabajo encontrar un posible seductor para su esposa; el examen de «candidatos» es tan cínico como divertido. Al final lo encuentra: un pintor, antiguo amor juvenil de su mujer. Y se dispone a organizar la seducción y el sistema de pruebas, sobre todo un magnetófono que registrará sus conversaciones.

Todo es lento, laborioso, minucioso. Cuando por fin la mujer se fuga con el pintor, la presión social de la ciudad, que pide venganza y acosa al marido engañado con anónimos, insul-

tos, burlas, está presentada con maestría. Fefé va estableciendo un archivo de incitaciones, a la vez que ensaya su defensa. Y en el momento adecuado busca a los fugitivos; la mujer del pintor dispara sobre su infiel marido, Fefé sobre su esposa. Tres años de prisión y el regreso triunfal a la ciudad natal y a Angela. Pero poco después de la boda, en un paseo en bote, mientras acaricia a Fefé, su pie desnudo roza voluptuosamente el del piloto. ¿Va a recomenzar el ciclo?

No sé si esta película se ha planeado como un ataque contra las leyes que prohíben el divorcio; pero, en todo caso, al intentar probar demasiado no prueba cosa mayor. Más que immoralidad, yo diría que una profunda desmoralización impregna toda la película, sólo salvada por el temple burlón, el ingenio, la caricatura, el no poderse tomar nada en serio; con un levisimo giro hacia la gravedad, resultaría repulsiva e insufrible. Tal como es, resulta «desconectada», digamos una bomba sin espoleta.

Pero, dejando de lado la moral y la sociología y volviendo al cine, hay que preguntarse por las razones del extraordinario éxito de *Divorcio a la italiana*. Yo creo que su mayor acierto está en la fusión de la técnica cinematográfica con el argumento y su desarrollo. Intentaré explicarme.

El cine europeo en general, y el italiano muy especialmente, son sumamente «cerebrales», mucho más que el americano. Algunos piensan que son más inteligentes; no creo que pueda decirse esto sin restricción, porque muchas de las películas más inteligentes no son nada «cerebrales», sino que están hechas siguiendo un movimiento interno en que los elementos vienen a «ocupar» el lugar que una gran onda de inspi-

ración les ha señalado; los detalles —que pueden estar cuidadosamente tratados— son «reclamados» por un gran «tema», como quizás las notas vengan a posarse en el papel pautado, atraídas por el reclamo de una gran idea musical, o —seguramente, porque aquí se mejor cómo pasan las cosas— las palabras justas vienen a llenar el espacio creado por un viento de inspiración literaria.

Pues bien, *Divorcio a la italiana* es una película planeada cuidadosamente, pieza a pieza, como un mosaico; y precisamente así procede el barón con su empresa criminal-amorosa. La técnica se adapta como un guante al tema, y el resultado es la perfección; la perfección, se entiende, de eso que Pietro Germi se ha propuesto, y que Marcello Mastroianni realiza con singular destreza. El gran acierto ha sido buscar un argumento que está reclamando precisamente lo que el director hace. Cada secuencia encaja con prodigiosa justeza con el drama que acontece en Sicilia. El espectador va anticipando lo que va a suceder, y presiente los movimientos de la cámara. Minuto tras minuto, se va diciendo en su interior: «Así, así, así.» Este es, si no me engaño, el placer cinematográfico que se extrae de *Divorcio a la italiana*.

Pero el sabor que queda después de todo no es precisamente grato. El cinismo es, si bien se mira, fácil. Desde los griegos, ha sido siempre una forma de primitivismo, de elementalidad —como todos los extremismos—. El refinamiento de los detalles puede enmascarar esto, pero a la larga resulta inequívoco. El director, puesto en su camino, no renuncia a nada; ni siquiera a ese pie de Angela que busca el del batelero. Hay una tentación que todo creador —lo mismo en

cine que en literatura, en pintura como en política— debería evitar: pasarse de listo.

(21-IX-63)

UN CLASICO

Acabo de ver, al cabo de tantos años, en México, tan cerca del Oeste americano— tan Oeste él mismo, ya que esta realidad se fue fraguando a la vez que se disputaban tierras fronterizas y se decidía el destino histórico de enormes extensiones de terreno—, acabo de volver a ver, digo, *La diligencia*, de John Ford. Es —todo el mundo lo sabe— una de las más grandes películas del Oeste; es también, sin duda, una de las películas más extraordinarias de la historia del cine. Preguntaba yo el otro día a una amiga si la había visto. «No recuerdo bien», me dijo. «Si no recuerda —respondí yo— es que no la ha visto nunca.»

¿Por qué es inolvidable esta vieja *Stagecoach*? No tiene nada de lo que se suele considerar «genial»: no hay grandes sorpresas técnicas, ni virtuosismos, ni planos excesivamente sabios, ni una trama de las que no se entienden, ni se va más allá de una vida psíquica bastante elemental. La historia es muy sencilla: en una diligencia del Oeste americano emprende un viaje azaroso, amenazado por los indios, un grupo de personas: el timido Mr. Peacock, representante de licores; la esposa de un oficial del ejército, que espera un niño y va a reunirse con su marido en un puesto avanzado; un banquero orgulloso que se escapa con los ahorros de sus clientes; un médico bondadoso, agudo y borra-chin (Thomas Mitchell) y una muchacha de

vida poco ejemplar (Claire Trevor) a quienes hacen salir de la pequeña ciudad las señoras virtuosas, reunidas en indignada corporación; un muchacho escapado de prisión (John Wayne) que quiere vengar el asesinato de su padre y su hermano en un pueblo distante; y un caballero del Sur, jugador y a veces caballero de industria.

Esta muestra de humanidad, nada extraordinaria, se encuentra reunida por el azar en el espacio angosto de la diligencia, y en relación estrecha con el conductor y el *sheriff*, que van en el pescante, ocasionalmente con el posadero y su mujer india, que canta canciones mexicanas y acaba escapándose con los suyos. Y envuelta en los peligros que descubren lo que cada uno lleva dentro: las fatigas, la distancia, el nacimiento a destiempo del niño, la acometida de los indios. Es decir, estos hombres y mujeres, cada uno con su vida, con su proyecto, sus temores, sus esperanzas, convergen, como un haz de rayos, en la diligencia. Y John Ford los pone a vivir.

Nada más. Los personajes son ciertamente elementales. Sus reacciones tienen alcance limitado; su horizonte no va muy lejos. Cada uno quiere su pequeña cosa, vivir a su manera o como se pueda, la mayoría se contentan con «ir tirando». John Wayne se siente atraído por la sencilla belleza y la fundamental bondad de la muchacha, por su gestos generosos, su resignación y aceptación de la negra suerte; y piensa que, a pesar de todo, podría ser feliz con ella, toda la vida, allá en un rancho que tiene. Claire Trevor se enamora de la amistosa virilidad del mozo, pero está convencida de que la felicidad no está hecha para ella, que John Wayne no debe casarse, no querrá, y en todo caso, si por extraño azar quiere, lo matarán sus enemigos y

no podrá reunirse en el rancho con ella. El caballero del Sur, cuando llega la hora de la verdad, pierde la industria y se juega de verdad, limpiamente, la vida, y la pierde como quien debió ser. El médico, el admirable Thomas Mitchell, la figura más compleja —aunque no mucho—, bebe, sonríe, guiña un ojo, ironiza, se enternece, embroma a Mr. Peacock y se bebe todo su muestrario. Pero cuando llega el nacimiento del niño y tiene que ser médico, se sacude heroicamente su embriaguez y se porta igualmente como quien es, mejor dicho, como quien quiere ser.

La diligencia es un clásico del cine. ¿Qué quiere decir esto? Los clásicos —en literatura, en arte, en filosofía— son los autores que están ahí, con los cuales tenemos que habérnoslas, que nos presentan —como dijo Ortega— batalla después de muertos, aquellos a los que tenemos que volver. Pero ¿y en el cine? Para ser clásicas, a las películas les falta el primero de estos requisitos: *estar ahí*. Porque ¿dónde están las películas? ¿En qué limbo se esconden? Las películas viejas tienen una supervivencia que recuerda la muy espectral de los muertos en los poemas homéricos; están en ese misterioso limbo que son los archivos de las productoras o las cinematotecas. No están disponibles, no podemos volver a ellas, sino sólo recordarlas. Hace quizás veinte años que *La diligencia* no tenía para nosotros más existencia que la del recuerdo; para millones de hombres era sólo un título y un gesto conmovedor de los más viejos.

¿En qué sentido es un clásico? Yo creo que es cuestión de autenticidad. La película de John Ford, más bien modesta, de recursos limitados, sin genialidad, conviene subrayarlo —si por genialidad se entiende brillantez u originalidad

arrebatadora—, da una nota máximamente auténtica. Yo la compararía a la poesía de Antonio Machado. John Ford se ha limitado y ha llevado a su extremo la complacencia en la limitación. Ha hecho que cada elemento —cada uno de los modestos elementos— dé todo lo que lleva dentro, que sea lo más verdaderamente que puede ser. Nada se desborda, nada invade el campo ajeno, todo converge al resultado final, sin «divismo» de los actores, sin «alardes» del director, sin querer asombrar al espectador silencioso. Y eso es el clasicismo, con su grandeza y su limitación; porque en el mundo hay, gracias a Dios, otras cosas.

Yo diría que *La diligencia* es una película *intrínsecamente* clásica; quiero decir, por su contenido mismo, aparte de su suerte, y aunque la hubiésemos olvidado todos o se hubieran destruido todas sus copias. ¿No es esto extraordinario? Porque el cine es muy joven y *La diligencia* es muy antigua. Es uno de esos remansos en que el cine se ha serenado, ha tomado posesión de sí mismo, se ha vuelto espejo y ha podido mirarse. Después pueden seguir los torrentes de la inspiración y el ensayo, y hasta alguna vez las cataratas de la genialidad.

(28-IX-63)

EL «NUEVO» CINE

La revista americana *Time* ha dedicado su artículo principal, su *cover story* del 20 de setiembre al cine como arte internacional; o, con otro título, a «una religión del film». La ocasión es el primer Festival Cinematográfico de Nueva York, celebrado en el Lincoln Center.

Time es una admirable revista. Es difícil leerla sin irritación, pero es mucho más difícil dejar de leerla. Su crítica de cine, como su crítica de libros, es ingeniosa y aguda, pero casi siempre se pregunta uno por qué hablan de las películas y los libros de que se ocupan, si es que tienen razón. Especialmente la crítica de cine está compuesta casi siempre de *wisecracks* o ingeniosidades, que con demasiada frecuencia pasan por alto muchas cosas de interés, en las que una crítica menos «lista» y más «inocente» se detendría con complacencia. Pero para eso hay que no estar de vuelta; quiero decir, hay que estar dispuesto a ir primero y, si acaso, luego volver; o, con otras palabras, no estar «al cabo de la calle». La crítica de *Time* es, sobre todo, corrosiva cuando se trata de su propio cine, del cine americano; se comporta respecto de lo suyo como solemos hacer los españoles. En cambio, esta implacabilidad cede considerablemente cuando se trata de películas extranjeras: francesas, italianas, rusas, japonesas, indias, polacas, incluso españolas.

Este largo e importante artículo no es una excepción. Se declara que su autor principal —y el crítico de *Time* durante los últimos diez años— es Henry Bradford Darrach. Este confiesa que a veces sus frases están grabadas al ácido, pero añade: «Sólo hago juegos de palabras cuando critico una película tan aburrida que no hay nada que valga la pena decir sobre ella salvo en forma de juegos de palabras.» Esto se podría discutir en ocasiones, porque muchas veces hay en las películas cosas que valen bastante más y que se pasan por alto. Pero lo que me interesa es la indulgencia con que acoge el «nuevo» cine —europeo, argentino, indio, japonés— que presenta a los lectores americanos.

La idea de este artículo es que un grupo de directores extranjeros han redefinido lo que son las películas, éstas han emergido súbita y enérgicamente como un nuevo y brillante arte internacional, quizás el arte central y característico de la época. ¿Es realmente así? O, mejor dicho, ¿no era así hace ya muchos años? ¿Ha esperado el cine a esos directores para ser el arte más importante y creador de nuestro tiempo? Cuando dice que «han creado una edad de oro del cine», ¿puede olvidarse lo que se ha estado haciendo —sin apenas interrupción— desde hace ya muchos años? No sería difícil ver una actitud de *parvenu* comparable a la de los que nos quieren convencer de que se ha empezado a hacer literatura en España hace unos diez o doce años.

Entre los directores que este artículo comenta los hay extraordinarios; los hay que algunas veces son admirables y otras muy deficientes; los hay bastante mediocres, muy inferiores a los que se desdenan como «vulgares» y «comerciales» porque sus películas gustan a muchos millones de hombres, como si esto fuera bastante para descalificarlas, como si la humanidad no fuera capaz de conmoverse y entusiasmarse con muchas cosas egregias —aunque sea cierto que no lo hace con *algunas* cosas también egregias—. El «minoritarismo» es muy frecuente entre los que verbalmente gustan de halagar a las mayorías, a la vez que encubren mal su desprecio por ellas.

Por lo demás, este «nuevo» cine es sumamente interesante; sólo que no es tan nuevo, ni es único, ni el solo innovador. De alguno de sus directores predilectos dice Darrach que es sumamente imaginativo, pero reconoce que «su imaginación no está controlada por el gusto»; de otro dice que no comete una sola falta de gusto,

pero repite su tema una vez y otra y parece no tener que decir ninguna otra cosa; de un tercero, tras grandes elogios, termina por reconocer que no significa nada. Estas restricciones abundan en el artículo —se las podría multiplicar—, pero no son realmente tomadas en cuenta en la valoración de todo el grupo (que por lo demás no es un grupo, sino una agrupación subjetiva y considerablemente arbitraria, y además incompleta: no se incluye a ningún español, por ejemplo, salvo a Buñuel, y éste como mexicano, y si la lista llega hasta donde la extiende, alguno debería entrar).

Me he detenido tanto en examinar este punto de vista porque creo que puede ser desorientador. Todo lo que sea creer que el mundo empieza cada mañana es una ingenuidad. Los directores que este artículo estudia han añadido y están añadiendo *algo* a lo mucho que en cine se ha inventado desde los hermanos Lumière. Lejos de empezar en cero, son herederos de una fabulosa tradición.

Y aquí es adonde quería ir a parar. El cine es un ejemplo gigantesco de imaginación, de invención, de genialidad. Su historia, tan corta, es casi milagrosa. Cuando, sin ser demasiado listo, se hace una historia del cine, asombra la cantidad de talento que en él se ha acumulado en pocos decenios. Hace ahora dieciséis meses que me ocupo de escribir asiduamente sobre cine; esto quiere decir que he escrito unos setenta artículos sobre este arte. Como ahora escribo en Texas, lejos de mis papeles, no puedo dar precisiones numéricas; pero en ese tiempo he visto una increíble cantidad de películas valiosas, inteligentes, interesantes, que aportan algo nuevo, aunque sea una manera distinta de «decir» las cosas, o algunos matices inéditos del drama

humano. Los viejos maestros, algunos jóvenes, los que no son «maestros» sino diestros «oficiales» de este admirable gremio, añaden constantemente bellezas al arte más fecundo de nuestra época. Si se comparan los aciertos del cine a los de la novela, el teatro, la poesía, la pintura, el resultado es muy favorable al cine.

Ni éste ha empezado ayer por la tarde, ni podemos pedir un par de obras maestras, de las que hacen época, cada semana.

(5-X-63)

FARSA Y LICENCIA DE IRMA LA DOUCE

Pocas veces me he reido tan de buena gana como la otra noche en Nueva York. Y no muchas veces me ha sido dado gozar tanto con los recursos del cine. Sobre una desenfadada e ingeniosa comedia musical, Billy Wilder, con extremada destreza, ha compuesto esta película, *Irma la Douce*, de tema francés, de realización y «temple» americanos. Un tema excelente sería el de los diferentes Parises: el de los franceses —mejor dicho, los de los franceses, que son varios—; el de los ingleses, el de los alemanes, el de los americanos; cada uno lo recrea a su manera, siempre es Paris, más o menos deformado y a la vez enriquecido, porque estas interpretaciones no son sino descubrimientos de ciertas fibras existentes y sin embargo olvidadas por los demás.

Billy Wilder ha buscado para esta película a dos cómicos extraordinarios: Shirley MacLaine y Jack Lemmon —que ya habían trabajado juntos en *The Apartment*—; y los ha puesto a inventar *gags*, a expresarse, a burlarse en un Pa-

ris que se reduce casi a dos rincones: los alrededores del Hotel Casanova y el gran mercado central, Les Halles. Y ha encontrado el tono justo, el ritmo necesario, el paso de andar que la película reclamaba —que es precisamente por donde cojean tantas que sin eso serían excelentes.

Irma la Douce es una farsa. Si se quiere, una farsa licenciosa, pero a condición de no olvidar que lo primero pone «entre comillas» lo segundo, lo deja «desconectado» y sin efecto. Dicho con otras palabras, que la evidente inmoralidad del tema y el ambiente —todo gira en torno a las muchachas de vida ligera que hacen guardia permanente frente al Hotel Casanova y de vez en cuando suben la escalera recogiendo una llave al pasar— está invalidada por el plano en que todo está situado, y que descarta el que nada pueda ser tomado en serio, salvo el formidable talento con que el ingenio y la gracia llevan a cabo esa operación «purificadora».

El asunto es muy sencillo. Entre el hotel y el bar que hay enfrente —regentado por un admirable tipo bigotudo lleno de sabias experiencias— se agita el pequeño mundo de las muchachas y sus *mecs* o «protectores» (cuya definición es, dicho sea de paso, uno de los momentos más ingeniosos de la película). Todo está bien arreglado; la policía «vive y deja vivir»; el *flic* de turno entra en el bar, deja su *kepis* en el mostrador y pide un *coñac*; mientras lo va bebiendo y charla amistosamente con el dueño, los *mecs*, en hilarante desfile, van depositando, a sus espaldas, en silencio, los billetes con que agraden-
cen su habitual distracción; el policía termina su copa, se pone el *kepis* negligentemente y sale del bar.

Todo marcha bien hasta que un día es desti-

nado a la zona un joven policía lleno de inocencia, honestidad y buenos propósitos: Jack Lemmon. Este empieza por sospechar que aquella fila de pintorescas muchachas que montan la guardia frente al Casanova acaso se dediquen a algún menester ilícito; entra en el bar y, mientras bebe —ni siquiera alcohol—, su kepis, inocentemente abandonado en el mostrador, va recibiendo los tributos establecidos por un pacto que se ha dado por supuesto; sin darse cuenta de nada, se lo pone en la cabeza y sale decidido a actuar y poner las cosas en claro. Prende un periódico y hace sonar la alarma de incendios en el Hotel Casanova, a la vez que avisa a la sección de *moeurs* de la policía; y allá bajan en tropel los transitorios huéspedes, con todos los signos de inesperada alarma; el coche celular, en famoso *panier à salade*, lleva a todas las muchachas a la delegación de policía, donde reciben muy mal esta inesperada complicación de las cosas, tan bien ordenadas hasta entonces. Y cuando Jack Lemmon comparece ante el jefe y se descubre, los billetes caen de su kepis, acusadoramente, y el ejemplar *flic* es puesto en la calle.

Entonces comienza su segunda vida, su enamoramiento de una de las muchachas, Shirley MacLaine. La libera por lo pronto de su *mec* o protector, un gigantón a quien derrota en una de las peleas más divertidas que se han visto en la pantalla, lo cual le vale ser considerado como su sucesor en la jefatura del gremio. Y en seguida emprende la otra liberación: la del oficio de la muchacha.

Los pasos que para ello tiene que dar obligan a Jack Lemmon a hacer uno de sus mejores trabajos de actor cómico. El inglés que tiene que crear para que «entre tenga» en doble sentido a

Shirley es un prodigo de gracia e ingenio; pero para sostenerlo tiene que trabajar duramente en Les Halles, y aquí Billy Wilder muestra hasta dónde puede llegar un director con verdadero talento: la recreación del mercado, el juego de imágenes con sus mercaderías alimenticias, la utilización de los planos de terneras, cabezas de cerdo, coles, al servicio de una acción y no por si mismos, son una magistral y jocunda lección de cine.

La trama es también muy ingeniosa. Lo que podríamos llamar la muerte y resurrección del inglés, la persecución de Jack Lemmon, su evasión, la manera como evita su nueva captura en casa de Shirley, son otros tantos fragmentos del mejor cine. No hay minuto en que no se nos dé algo que valga la pena llevarse a casa; no hay plano en que no se pueda aprender cómo debe hacerse cine.

Es éste —qué duda cabe— muy moderno; pero no hace de ello profesión; está anclado en la tradición de lo que ha sido durante medio siglo el buen cine; sobre ella y desde ella inventa a cada paso, pero sin llamar la atención con grandes gestos, dejando que el espectador, si puede y quiere, lo descubra y aprecie, y si no que se divierta tranquilamente y deje a los demás esos cuidados. Se diría que la película está hecha con holgura, con alegría, pensando más en los espectadores —y quizás, sobre todo, en el placer de hacerla— que en lo que van a decir los críticos o lo que va a pasar en los «festivales». Sin narcisismo, con seguridad y buen humor, sin «planear» cuidadosamente cada efecto aislado, sino haciendo que vengan todos a sumarse a una trayectoria que los va «pidiendo» y los organiza, Billy Wilder ha hecho una película incitante, tonificante, que chispea de inteligencia, sin des-

canso ni morosidad. Shirley MacLaine, que es probablemente la mejor actriz de este momento, y Jack Lemmon, que no es indigno de ella, se ponen a vivir delante de nosotros. Durante dos horas los vemos ensayar, sin pausa, gestos, diálogos, acciones; cualquier cosa que hicieran nos interesaría, pero además rebosa de ingenio todo lo que hacen, mientras una admirable fotografía en fino color y una certera envolvente musical le prestan una adecuada realidad sensible.

Sentiría que los españoles no tuvieran licencia para gozar de esta deleitosa farsa.

(12-X-63)

LAS ESFINGES Y SUS MISTERIOS

El atractivo que lo misterioso, críptico y secreto ejerce sobre el hombre es bien notorio. Desde los límites de la memoria histórica, acompaña a nuestra especie dándole a un tiempo incentivo, emoción y placer. Pero como nada humano es constante, esa atracción varía con frecuencia; no sólo los contenidos de lo misterioso, sino la forma en que lo enigmático se presenta: y no cambia menos lo que el hombre busca en cada caso detrás de los signos que anuncian el enigma. Uno de los temas característicos de nuestra época es el de los «platillos volantes», sobre cuya significación psíquica escribió largamente Jung. Se han llegado a convertir en lo que pudiéramos llamar un «mito intermitente», aquejado de un evidente prosaísmo que se revela —nada es más revelador que las denominaciones— en ese nombre de «platillos volantes». Hasta el punto de que ha sido menester acuñar una expresión distinta que —también

de un modo sintomático— se ha abreviado en seguida en una sigla de iniciales: UFO, es decir, *Unidentified Flying Objects*, Objetos Voladores No Identificados.

La fascinación de lo criptico explica la acomodada favorable y aun entusiasta de buena parte de la pintura contemporánea, de algunas formas de filosofía escasamente inteligibles, de las estadísticas y los símbolos lógicos y matemáticos, que suelen atraer precisamente a los que no los comprenden —por lo menos no los comprenden bien—, para quienes conservan un núcleo enigmático de que carecen para el que los maneja con naturalidad.

En literatura las cosas son un poco más complejas y un tanto desorientadoras: de un lado se advierte análoga debilidad por lo criptico; pero al mismo tiempo existe —sobre todo en España, pero también en otras partes— una predilección por lo elemental, tosco, palmario, sin tercera dimensión, resultado de una enorme simplificación de lo humano y sus resortes. ¿Cómo explicar esta aparente contradicción?

Me ha ayudado a intentarlo el reflexionar sobre el cine, arte en el que no podían faltar análogos fenómenos. He visto en los Estados Unidos la última película de Federico Fellini, *Otto e mezzo* (8 1/2), cuyos actores principales son Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale y Anouk Aimée. No cabe duda de que Fellini es uno de los directores de cine más interesantes de la actualidad, y uno de aquellos para quien la imaginación existe. En esta película —así se dice—, Fellini ha «echado el resto»; parece que en ella ha operado con entera libertad, ha dejado volar su fantasía creadora más allá de toda servidumbre comercial o de toda sujeción a reglas y normas establecidas. Se ha considerado que 8 1/2 muestra

la expansión de una personalidad creadora y descubre así las posibilidades del cine.

Debo decir que vi esta película en condiciones poco habituales: a una hora desusada, cuando el cine acababa de abrirse, en Providence, recoleta ciudad del estado de Rhode Island. El cine estaba casi vacío, sólo habían entrado en él cinco o seis personas, y en rigor no había «público», por lo menos al comienzo de la proyección. La soledad característica del cine —que nunca es un «conspctáculo», por la oscuridad de la sala, que aisla a los que están en ella— estaba reforzada por la efectiva y real. De este modo, me absorbió enteramente, me abandonó a esa succión en que consiste el cine. ¿Cuál fue su resultado?

Si tuviera que resumir en dos palabras solas mi estado de espíritu, serían éstas: complacencia, impaciencia. Esta película de Fellini tiene mucha invención; iba a escribir «feliz invención», pero me arrepenti, porque sólo a ratos merece el adjetivo. El número de planos originales, interesantes, audaces, de gran belleza «técnica», es muy alto. Algunos son de un simbolismo demasiado obvio y un poco elemental, que una crítica más exigente le hubiera hecho desdeniar. Pero el que sea capaz de gozar con el cine encontrará en *8 1/2* centenares de estímulos y de vez en cuando alguna delicia.

Esto explica la primera parte, la complacencia; pero ¿y la segunda? ¿Por qué me fui sintiendo invadir por una impaciencia que al final predominaba resueltamente? Porque la imaginación de Fellini, tan rica en los detalles, falla en la película como tal; porque ésta no acaba de constituirse y presentarse; porque los elementos están yuxtapuestos, pensados en su aislamiento, combinados según un plan exterior, y

no evocados, conjurados, atraídos como por una fuerza gravitatoria, por un movimiento interno de la película en su conjunto, como representación de vida humana, por un *pondus*, como hubiera dicho San Agustín, un peso convertido en potencia organizadora de la obra de arte.

Cada primor resulta en alguna medida injustificado: está «puesto» ahí, podríamos decir «colocado», y la película se resiente de lo contrario de lo que parece y tanto se ha dicho: de falta de imaginación. Hay en ella demasiado capricho en la manera de combinar y fundir planos pensados y realizados con indudable rigor. Es evidente el desequilibrio entre los elementos y la película en su conjunto: y para mí no es menos evidente que una película no se puede «construir» con elementos, sino que ha de ser una unidad imaginativa que «reclame» cada uno de sus ingredientes constitutivos. Por eso lo esencial de una película es su ritmo, su paso de andar, porque en eso consiste justamente la andadura de la vida humana, su manera significativa de latir. Y ahí es donde se revela el talento específico del director —que puede tener otros muchos o carecer de ellos, pero consiste esencialmente en ése.

A última hora, los enigmas resultan con frecuencia de una terrible trivialidad, como una charada de periódico. ¿Valía la pena esforzarse por descifrarlos? Es una vieja dolencia, porque el famoso enigma de la Esfinge de Tebas pertenecía al mismo género, y si el sortilegio de Grecia no nos paraliza y nos llena de insinceridad, así lo tendremos que reconocer. Y esto explicaría esa paradójica predilección de parte de nuestros públicos y críticos por la literatura criptica y por la tosca y elemental, simplicísima, que define la mayoría de la novela española de es-

tos años. O la preferencia, en el pensamiento, por simbolos, neologismos, alusiones, mejor que conceptos controlables, evidencias, justificación. Yo diría que gustan las esfinges, con tal de que tengan poco misterio.

(19-X-63)

LA RECREACION DE LOS MITOS

El cine es una perspectiva nueva sobre la realidad. Cuando se inventó, se abrieron para el hombre nuevas ventanas para asomarse a las cosas; y desde una ventana nueva se ven cosas distintas. La forma más elemental y tosca de esa renovación de los temas que el cine prometía fue desde el principio hacer películas con las obras literarias; poner en cine las novelas o las obras teatrales del pasado o del presente. Esto se ha hecho, se sigue haciendo y se hará; y, aunque tiene no pocos riesgos, vale la pena. Después de quejarse mucho todos los que piensan sobre cine de que éste «rehaga» obras ilustres, en lugar de inventar sus propios temas, a última hora resulta que esas obras tienen tal fuerza de inspiración que son capaces de superar las pérdidas que se originan al «trasvasarlas», siempre que esto se haga creadoramente, es decir, reviviendo y repensando el tema desde el punto de vista original e irreductible del cine.

La situación más favorable es aquella en que no se trata tanto de «obras ilustres» como de *mitos* —aunque sea sólo de «mitos literarios», que son, no nos engañemos, mitos de segunda clase—. En este caso, aunque los mitos hayan sido «tema» de obras literarias, éstas no los agotan, y las posibilidades originarias perma-

necesan frescas y a disposición de cualquiera con suficiente talento e imaginación para descubrirlas y realizarlas en imágenes y sonidos.

Entonces la obra literaria ilustre queda transformada en la pantalla; pero esto puede hacerse con dos grados distintos de autenticidad: en uno de ellos, simplemente se la «traspone» a otras circunstancias, por ejemplo, a la época actual o a un medio social distinto; se ejecuta entonces una operación de disfraz o *travesti*; en el grado superior se va más lejos: se vuelve a la raíz originaria del mito y se lo «recrea» desde un nuevo templo y en función del lenguaje y los instrumentos propios del cine. Para buscar ejemplos recientes, *Fedra*, de Melina Mercouri, podría representar el primer caso; *West Side Story* sería la forma genial de realizar el segundo.

En los últimos años se ha tratado de complicar este propósito con la traslación de los mitos a ambientes profundamente distintos, por ejemplo de algún tipo de «primitivismo» que compense la elaboración literaria y les preste nueva vivacidad e intensidad dramática. Recuérdese *Orfeo negro*, en que Marcel Camus trasladó el viejo mito helénico al carnaval de Río; por cierto, en esta película franco-brasileña, lo que era de inspiración brasileña era muy superior a lo que se quedaba en «cine francés» —desde la muerte de la muchacha hasta cinco minutos antes del final—; pero como esta última parte era lo que más propiamente intentaba recrear el mito, resultaba que desde este punto de vista la admirable película quedaba bastante frustrada. Con una genialidad en la que no me cansaré de insistir, *West Side Story* —para mí, un paso decisivo del cine— ha sabido realizar maravillosamente esa difícil operación; el título

con que circula en lengua española —*Amor sin barreras*—, sobre ser cursi, desorienta de la verdadera intención de la película: no se trata sin más de rehacer la historia de Romeo y Julieta, sino de volver a presentar su esquema en otras circunstancias, siendo éstas lo decisivo; por eso es *West Side Story*, una historia del lado oeste, del barrio oeste del alto Manhattan, en este tiempo, no en una Verona renacentista. Si «yo soy yo y mi circunstancia», Tony y María no son Romeo y Julieta, y la gracia consiste en que no lo sean, a pesar de que el esquema de su historia sea el mismo: su personalidad está definida por esa circunstancia, que vibra de manera única y es el verdadero personaje. Por esto es afortunado que en España, aunque con la adición del mencionado subtítulo, se haya conservado el título original.

Ahora han coincidido en nuestras pantallas dos películas que responden a ese mismo propósito de «primitivización» de los temas: una, *Los Tarantos*, de Rovira Beleta, sobre un tema de Alfredo Mañas; la otra, ya un poco antigua, *Carmen Jones*, de Otto Preminger. Son un poco peligrosas las aproximaciones que ha buscado la propaganda de la primera —*Orfeo negro*, *West Side Story*—, porque provocan comparaciones innecesarias y demasiado arriesgadas. No se puede desdeñar el esfuerzo que se ha hecho y que tiene no pocos aciertos, pero el ambiente resulta en gran parte convencional y falta suficiente intensidad de cine creador; hay demasiadas resonancias y se echa de menos una fuerza de inspiración capaz de organizar y vivificar todos los materiales, muchos de los cuales, empezando por Carmen Amaya y siguiendo por los bailes gitanos y ciertas imágenes de Barcelona, tienen indudable valor.

Esta es, en cambio, la excelencia de *Carmen Jones*, que se superpone a todos sus defectos. Otto Preminger ha hecho una obra que en un sentido se subordina estrechamente a la ópera de Bizet: utiliza su misma música y sigue paso a paso su argumento. Esto, creo yo, ha despistado un poco al público, que ha tenido demasiado presente la ópera y no ha advertido quizás que esa fidelidad sirve sobre todo para hacer más sensible y fuerte el «despegue» de ella. Se trata de una *Carmen negra*, en un mundo de negros norteamericanos, durante los años de la última Guerra Mundial. Ese mundo tiene una fuerza, un colorido y un impetu prodigiosos; su primitivismo, que llega a la barbarie, está sutilmente mezclado con el presente, en la forma más actual que cabe: los Estados Unidos de hoy (o de ayer por la tarde). Las trasposiciones de los personajes son de tanta audacia como acierto: por ejemplo, el torero Escamillo es ahora el campeón de boxeo, seguido de sus colaboradores, secretarios e «hinchas». Los protagonistas, Harry Belafonte y, sobre todo, Dorothy Dandridge, son sencillamente extraordinarios; Dorothy Dandridge es una fuerza de la naturaleza, un prodigo de belleza, atractivo, dinamismo, áspera y salvaje gracia; la transformación de Harry Belafonte, el buen muchacho apacible y timido, en una bestia acosada, desesperada por la pasión y los celos, que pone una luz animal y torva en sus ojos antes inocentes, es una gran creación dramática. La música de Bizet, llena de garbo y fuerza, queda también transformada y se convierte en otra cosa, precisamente porque es ahora un ingrediente de tan distinta circunstancia. Los elementos de la novela romántica de Mérimée —con un romanticismo que empezaba a morderse la cola y dejar de serlo— aparecen en

la ópera y en la película, a desiguales distancias, y en la obra de nuestro contemporáneo subrayan hasta qué punto puede ser innovador el cine.

(26-X-63)

DIAS DE VINO Y ROSAS

La película *Days of Wine and Roses*, cuyo título por fortuna se ha respetado al traducirla, ha dado a Blake Edwards un prestigio merecido, que sin embargo había ganado ya antes. Cuando se estrenó *Experiment in Terror* (*Chantaje contra una mujer*) no se le hizo mucho caso; a mí me pareció —y así lo dije— una película extraordinaria, que anunciaba a un director magistral. Pero como era una película policiaca, un *thriller*, la reacción general fue considerar que no tenía importancia. *Días de vino y rosas* no es superior a aquélla; pero como su tema es más «serio», su calidad está siendo ampliamente reconocida. Nunca es tarde si la dicha es buena.

El tema es..., iba a decir el alcoholismo, pero conviene proceder con más cautela. Si, sin duda se trata de eso, y hasta tiene importante papel en ella la asociación *Alcoholic Anonymous*, en la que hombres y mujeres alcoholizados y con voluntad de escapar a esa servidumbre se ayudan unos a otros. Pero la distancia entre esta película y otras cuyo tema es también el alcoholismo es muy grande. Recuérdese *The Razor's Edge*, *The Lost Weekend*, *I'll Cry Tomorrow*, para citar algunos ejemplos.

En general, las películas de alcohólicos suelen ser terriblemente tediosas. Si los actores son

buenos —y lo eran en las que acabo de recordar—, dan una vivida representación del proceso psicofísico de la habituación al alcohol, de las tentaciones, las resistencias, los efectos destructores de la bebida, la disolución de la personalidad; o bien muestran las consecuencias sociales que ello trae consigo. Casi siempre se presenta el alcoholismo como una compensación de algún fuerte trauma, como una manera de escapar a una obsesión o, más sencillamente, a las miserias de la vida. El marco de esas películas suelen ser la patología individual o colectiva.

Pero hay algo más. El alcohol es una potencia positiva, una fuente de placer, exaltación, ilusión. No es forzoso ser un desecho humano para aficionarse a la botella —porque, en efecto, se trata por lo pronto de una «afición»—. Antes del *delirium tremens* hay muchos grados, y éstos son en varia medida placenteros. Recuérdense los nombres que, según cuentan, daba a esta sucesión Don Antonio Machado: «Chirlis-mirlis», «La paternalis», «Zorronclonclo» y «La letárgica». O, según otra serie que igualmente se le atribuye: «Pinta», «Pintón», «Tintirintaina», «Zarracataplún» y «Pasmo universal». (Según cuenta Pepe Tudela, don Antonio añadía: «El pasmo universal es el *delirium tremens*».) Esto quiere decir que hasta llegar a él hay un largo camino, y que éste es deleitoso. Confieso que mi comprensión personal de ese placer y, por tanto, de esa tentación, es mínima, y me cuesta algún trabajo «ponerme en situación», y por ello soy probablemente injusto con las películas que tratan de este tema; pero hay que superar las limitaciones propias y ensayar una visión más amplia de las cosas.

Días de vino y rosas está maravillosamente

realizada. Los actores —Jack Lemmon y Lee Remick— viven en la pantalla con tantos matices como sencillez, con tanta intensidad como medida, incluso cuando llegan a lo orgiástico. La cámara sigue sus movimientos y su mundo con un talento que no falla nunca. Se reconoce la extremada pericia, la imaginación cinematográfica de *Experiment in Terror*, en circunstancias más limitadas y con menos posibilidades. Jack Lemmon, que trabaja como empleado de «relaciones públicas», en cometidos que a veces lo llevan a fomentar relaciones de las que se avergüenza, tiene que beber bastante, y lo hace con gusto. Conoce a una secretaria, Lee Remick, que no bebe nunca y sólo tiene una pasión conocida: el chocolate. Empieza pronto a enamorarse de ella, y trata de atraerla hacia el goce de una copa de cuando en cuando; para seducirla hacia el alcohol, Jack Lemmon tiene que inventar un cock-tail de chocolate. Pero pronto Lee Remick descubre la exaltación de la bebida. Al cabo de algún tiempo, los dos enamorados, luego marido y mujer, pronto con una niña, están ligados por todo eso y por su común entrega al whisky.

La ruina, la decadencia, los estragos, los apuros, la tentación y la ineficaz resistencia a ella, los intentos de superación de la esclavitud, todo eso está admirablemente contado, pero se ha hecho muchas veces y siempre me aburre bastante. Me siento inclinado a extender un certificado de perfección y levantarme de la butaca. Este aspecto de la película está resuelto con infrecuente honestidad, sin más tintas negras que las necesarias, sin un *happy end* fácil, con la inestabilidad e indecisión que el tema requiere. Pero lo que me parece más valioso en esta película, lo que la hace salir de la serie de las que pudiéra-

mos llamar «alcohólicas anónimas», es otra cosa.

Blake Edwards ha devuelto al tema de la bebida algo de su indudable grandeza. Cuando hablamos de «alcohol», esto es demasiado químico; si decimos «alcoholismo», esto es excesivamente patología o sociología; todo ello es más abstracto, menos humano que el hombre o la mujer con una copa en la mano, buscando algo en el fondo. Aquí se da lo suyo a lo que el beber tiene de humano, aunque no se rehúyan sus consecuencias infrahumanas. La relación amorosa entre Lee Remick y Jack Lemmon está fundada en su beber en compañía. Su amor, su sensualidad, se entrelazan con el estímulo, con la exaltación del licor; éste no es sólo un agente químico actuando sobre un organismo, sino una incitación que obra sobre dos cuerpos animados. Las razones que tienen para beber están intactas, están respetadas; no son suficientes, porque sus consecuencias son desastrosas —es lo que muestra la película— pero no son negadas o ignoradas.

Es una potencia muy seria la bebida, como tantas otras realidades que el hombre suele escamotear o disfrazar envolviéndolas en abstracción y en denominaciones «técnicas». Esta película no es un documental: es un drama, una historia humana diestramente puesta en imágenes. Su sordidez no está privada de lirismo; su sinrazón no está desprovista de sus parciales, insuficientes razones. Todo el acierto está ya en el título: son días de vino, pero también de rosas.

OTRA PICARESCA

En los últimos meses hemos vuelto a ver unas cuantas películas de gracia antigua: *Charlot*, que sigue siempre más o menos en el «repertorio»; Stan Laurel y Oliver Hardy; Buster Keaton; Harold Lloyd; últimamente, los hermanos Marx. Todos ellos —importa hacerlo constar— conservan su gracia, a pesar de que ésta se marchita tan fácilmente, está tan ligada a situaciones y supuestos conocidos, y por eso los textos cómicos del pasado —es decir, aislados de sus contextos— tan pocas veces conservan su comididad. ¿Por qué no se ha disipado en estas películas? Sin duda eran excelentes, pero la insistencia me ha dado que pensar: ¿por qué todos estos cómicos siguen haciéndonos reír? ¿No es extraño que nuestra sensibilidad siga cerca de ellos? ¿Cómo no se ha evaporado su potencia, y los seguimos encontrando divertidos, a veces un poco menos que antes, pero en ocasiones quizá más, y con una fragancia que es más que simple comididad?

Creo que, de pasada, ya he contestado a estas preguntas. Acabo de decir que los textos cómicos pretéritos, *aislados de sus contextos*, pierden gran parte de su gracia. Ahí está la diferencia: las películas llevan en sí mismas, a diferencia de los escritos, su contexto; en cierto sentido, *son contexto*. Dicho con otras y más exactas palabras, *mundo*; la película siempre presenta algo que se puede llamar con todo rigor un «mundo cinematográfico», mundo que es *de alguien* (y por eso el documental, por bueno que sea, es siempre menos cine que el drama, porque le falta un ingrediente esencial: los personajes que hacen de aquello que se ve un mundo). Ni siquie-

ra el teatro conserva ese contexto en el mismo grado que el cine, porque el escenario no es propiamente un mundo, sino una abstracción, un lugar en que la acción se remansa —si vale la palabra— y cosas y personas se encuentran juntas en un espacio. El mundo real no es una mera yuxtaposición de cosas que están en el mismo lugar, sino la conexión de elementos reales e irreales que están juntos *en una vida*: lo que está aquí, a mi lado; lo que recuerdo; lo que imagino, proyecto, deseo, anticipo; lo que puede ser; lo que ya no puede ser; Nueva York y Madrid a un tiempo; Cleopatra y los cosmonautas poniendo el pie en la luna; la niñez de la cual vengo y la ancianidad que ni siquiera sé si llegará, pero con la cual cuento. Todo eso es el mundo, y sus conexiones no necesitan la proximidad espacial del escenario, sino que les basta la proximidad vital: el que yo esté haciendo mi vida con esos elementos.

El movimiento de la cámara establece esas conexiones, más allá de todo escenario; va y viene, enlaza lo distante, pero que está junto en mi vida, reconstruye la trama efectiva de ésta. Por eso la gracia se conserva, no se disipa, no se desvanece su perfume, porque no es una flor cortada, sino implantada en su tallo, y éste con casi todas sus raíces.

Esta es, creo yo, la razón de la mayor pervivencia de lo cómico en el cine. Las viejas películas nos hacen aún gracia. Pero podría preguntarse: ¿la misma que antes? Creo que no. Porque a la situación de la cual brotan, y que —repito— se conserva bastante bien, hay que agregar la nuestra, desde la cual las vemos, y que se integra con la anterior. Y la suma de las dos da una situación nueva, y por consiguiente una gracia distinta. El perfume de lirismo que

se advierte hoy en *El maquinista de la General*, por ejemplo, ¿lo percibía el espectador de su tiempo? ¿No se intercalan entre esa película y nuestros ojos las películas de guerra que hemos visto, nuestra imagen —sobre todo cinematográfica— del Sur y de la guerra de Secesión? ¿No proyectamos también sobre todas ellas la distancia que hace de todo tiempo pasado, si no uno mejor, por lo menos más fácil, ya que su clave está resuelta?

En las películas de los hermanos Marx —*Los hermanos Marx en el Oeste*, *Una noche en la Ópera*, *Un día en las carreras*— hay algo que sobrenada por encima de todo: la alegría. Más que la gracia, el chiste, el ingenio. Si no recuerdo mal la más vieja película de ellos que vi, *El conflicto de los Marx*, era extraordinaria, y en algún sentido la más penetrante e intensa; sería interesante volver a verla y compararla con muchos «descubrimientos» de los últimos cinco o seis años; pero acaso pesaba en ella más el ingenio, la agudeza, la sorpresa que la alegría. Esta se fue acentuando en las películas posteriores, y llevó nada menos que a una renovación de la picaresca.

Es éste un tema demasiado grave para tratarlo aquí de prisa. Mis ideas sobre él no son muy ortodoxas, y se separan bastante de las tradicionales y todavía vigentes. Yo propondría tener en cuenta una sencilla distinción verbal: la palabra *pícaro* —de tan discutida y problemática etimología, de significación tan difícil de captar— da origen a dos sustantivos distintos: *pícardia* y *picaresca*. El segundo, en rigor, es un adjetivo sustantivado: *la picaresca* es, sobre todo, la *novela picaresca*, un género literario español. Podríamos decir que la *picaresca* es la *pícardia española*. ¿Sin más? Bueno, por lo me-

nos la del Siglo de Oro. Pero ¿cuál es ese siglo? Porque si miramos a la historia resulta que fueron dos... incompletos; y que no es lo mismo el siglo xvi que el xvii; lejos de ello, en algún sentido fueron opuestos, y así lo veían los hombres del siglo xviii. Lo malo es que la novela picaresca nació en el siglo xvi —el *Lazarillo*— y se interrumpió para renacer en la frontera del siglo siguiente —el *Guzmán de Alfarache*, el *Buscón*—. Cuando se ha tratado de determinar su significación más profunda, se ha vacilado siempre entre la obra que crea y define el género y lo que éste «resulta» después. Por lo general, se ha considerado como la esencia de la picaresca un conjunto de rasgos que difícilmente se pueden encontrar en la primera, es decir, en la más esencial de todas.

De todas las novelas picarescas españolas, la única alegre —por lo menos a ratos— es el *Lazarillo*. Bueno, hay otra que también lo es, pero que es desconcertante: un libro casi genial, que se desvió de su línea más original y creadora y «recayó» en la norma de la cual estaba despegando: *La hija de Celestina o la Ingeniosa Elena*, de Salas Barbadillo. En ella se anunció y se frustró un nuevo género literario que no llegó a existir.

En todo esto he pensado al volver a ver a los hermanos Marx, picaros del cine americano. ¿Hay en ellos simplemente picardía? ¿Se inicia con ellos otra picaresca, hecha desde la alegría? ¿Cómo hubiera podido ser la vida española si en vez de Guzmán y Pablos y Justina hubiésemos tenido a Groucho Marx?

EL USO DE LA IMAGINACION

Tengo la impresión de que en estos últimos tiempos el viejo cine se está poniendo en circulación; con menos frecuencia de lo que quisieramos, con mucha más que hace pocos años, las películas antiguas vuelven a proyectarse. Aunque de un modo parcial, la riqueza de la cinematografía nos resulta accesible, como ocurre con las demás artes —en el teatro, la lectura es un modo precario de acceso a la obra, pero conserva intensidad suficiente para que no quede olvidada y perdida—. No es el conjunto de la producción anterior, ciertamente, lo que se nos ofrece, pero si unas muestras representativas. Y que permiten advertir qué posibilidades del cine han sido olvidadas, cuáles siguen vivas y podrían reverdecer, mientras que otras resultan hoy impracticables.

Una de las películas que han vuelto a la pantalla es una de Frank Capra, *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*). El papel principal lo tiene James Stewart, todavía muy joven; con él, Thomas Mitchell y Donna Reed. Es una película admirable, por la cual apenas han pasado los años. Tiene humor, una gran dosis de ternura, que sólo en muy contados detalles se pasa un poco, comicidad muy cierta, la agilidad y maestría de Frank Capra, una fotografía de la que todavía hay mucho que aprender, y profunda emoción humana. La historia comienza en 1919 y termina recién acabada la Segunda Guerra Mundial; toda ella acontece en una pequeña ciudad americana, Bedford Falls; es la historia de un muchacho, George Bailey, de los doce a los treinta y tantos años, en su ciudad.

Pertenece esta película a un ciclo de obras li-

terarias y cinematográficas que aparecieron en Norteamérica desde el tercer decenio del siglo, y que presentaron la significación, el sentido y el valor de la vida cotidiana. La obra maestra de este grupo es, sin duda, *Our Town, Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder. La presentación de la pequeña ciudad, de sus individuos y sus familias, sus casas de madera, sus jardines, sus crisis y problemas, sus expectativas e ilusiones, sus tensiones y luchas, está hecha por Frank Capra con singular talento; insiste sin detenerse, da las notas reveladoras, sin excesivo subrayado, pero sin desvairimiento, caracteriza a cada personaje con una pincelada, con un grito, con un gesto, como Unamuno creía que se revelan y se conocen los personajes de ficción. Toda la película tiene una frescura, una ligereza, una elegancia de ejecución que se han hecho infrecuentes en el cine de los últimos años, sobre todo, en el cine europeo.

Pero no es esto lo que constituye el núcleo más interesante de *¡Qué bello es vivir!* A mi juicio hay dos elementos decisivos; uno, referente al tema, el otro, a la concepción cinematográfica. Diré una palabra de cada uno de ellos.

Aunque la narración abarca un espacio de unos veinticinco años, el punto de vista desde el cual está pensada es su fase central, los años finales del tercer decenio de nuestro siglo, los de la *prosperity* y la depresión, que aparecen reflejadas en las pequeñas dimensiones de la ciudad, en su manera de afectar a las vidas modestas de sus habitantes, sometidas a los manejos del financiero rapaz, amargado y en el fondo frustrado, que encarna Lionel Barrymore. Ahora bien, resulta que ese tiempo fue una época de expectativas, ilusiones, invención y esperanza como ha habido pocos en la historia. Con-

viene que nos lo recuerden, en una época en que, por el contrario, el gesto vigente es el hastio, el estar de vuelta de todo —sin haberse molestado en ir—, la decepción previa. Es increíble lo que a veces pierde una persona —o tal vez la humanidad— por permitirse ciertos gestos negativos, ciertos bostezos o muecas de náusea, simplemente porque se han puesto de moda, porque «se llevan» en algunos círculos. Viendo esta película de Frank Capra, asistiendo a la biografía, casi enteramente vulgar, de George Bailey, que James Stewart encarna de manera inolvidable, pensaba yo en lo que la vida prometía a cualquier hombre hacia 1925, simplemente porque la expectativa *colectiva* así lo permitía, y cada uno estaba dispuesto a pedir, esperar, anticipar y, por supuesto, esforzarse. La sustancia de esta película es que vale más haber nacido, que la vida tiene significación, sean cualesquiera sus amarguras y dificultades, y que los bienes que se siguen de una trayectoria biográfica vulgar y en alguna medida frustrada son incomparablemente mayores de lo que se piensa, de lo que el propio interesado llega a imaginar.

Y aquí es donde se inserta el segundo elemento, el que se refiere a la concepción cinematográfica de la película, y que es a la vez la sustancia de su tema (por esto alcanza la obra de Frank Capra una perfección inusitada, que va más allá de sus defectos y de dos o tres «trampas» menores que se le escapan). Este elemento es *el uso de la imaginación*. De él se siente avergonzado el hombre de nuestro tiempo, y a veces se piensa si es que le falta, o que los desprovistos de ella han levantado un tabú que fascine a los mejor dotados. Frank Capra, veinte años después, conservaba intacta la imaginación de 1925, y lo que es más, la decisión de ponerla en jue-

go. Toda la película está envuelta en un ambiente de fantasmagoría que no excluye las fuertes notas de realidad —el accidente del hermano de George, a punto de ahogarse, salvado por el hermano mayor; los golpes que recibe de su patrono el boticario; el oido enfermo que le sangra; la pobreza—; yo diría que hay en ella realidad sin realismo —la gran tentación!; nunca me canso de repetir que los realistas engañan a la realidad... con las cosas—. Hay humor y lirismo —como en una greguería de Ramón Gómez de la Serna—; la escena del baile que termina en la piscina, el amor incipiente, ironizado para que no caiga en el sentimentalismo, entre George y Mary, ella envuelta en el alboroz, mezclando la ternura con los *gags*, como la pérdida de aquél cuando el muchacho pisa el cinturón. Hay prisa, excitación, un ritmo alegre, repliqueante, que enlaza los planos y lleva la acción al galope, sin perder la complacencia, sin dejar de saborear cada detalle.

Y todo ello, a fuerza de imaginación. Por eso la película culmina con la aparición de Clarence, Ángel de Segunda Clase (que todavía no ha conseguido sus alas), el ángel de la guarda de George, que viene en misión especial al mundo para salvarlo de la desesperación y de paso ganarse las alas. Para mostrar a George que no debe suicidarse ni estar desesperado, que es mejor vivir, que siempre vale más haber nacido, Clarence le muestra la ciudad futurable, la que hubiera sido si él, George, no hubiera llegado a vivir. El recorrido de la ciudad, la presencia de los males que sin saberlo ha evitado, de los bienes que sin advertirlo ha producido; la angustia, por otra parte, de que su mundo le sea ajeno, de que nadie lo conozca, puesto que en esa ciudad imaginaria no existe, todo ello cons-

tituye un fragmento del mejor cine de toda su historia. Quizá se hubiera podido pedir un caso menos puro, el ejemplo de una vida menos bondadosa que la de George Bailey; no hubiera dañado que por alguna rendija se deslizara el mal, por lo menos el mal que sin quererlo hacemos, como sabía bien San Pablo. Pero no importa: sentimos gratitud a Frank Capra por haber imaginado para nosotros; y acaso caemos en la cuenta de que no se ha perdido todo lo que se dice.

(16-XI-63)

UNA MUESTRA DE VALOR

No es frecuente poder hablar, con tranquilidad de conciencia y un mínimo de buen humor, de cine español. Esta vez, al volver a España, después de largos viajes por las dos Américas, he tenido la fortuna de ver una película española que da motivos para hablar sin rubor, sin irritación, con complacencia, con esperanza. Se titula —quizá sin demasiado acierto— *Del rosa... al amarillo*; la ha dirigido un joven español, que con ella hace su primera obra mayor: Manuel Summers. Confío en que, si sabe evitar algunas tentaciones, este nombre será repetido con frecuencia desde ahora, y cuando lo oigamos se dispondrá nuestro ánimo a aguardar algunos estímulos y no pocos placeres.

Mientras desfilan por la pantalla agradecimientos, títulos y nombres, se oye una canción. Creo que es un error inicial de esta película; sin duda se ha tratado de introducir en ella, en forma de canciones, el tono medio y bastante vulgar de un mundo que es el de nuestra vida

cotidiana. Pero esa canción crea un «clima» que no responde a la operación interpretativa que Summers va a ejecutar, y dispone la atención del espectador en una dirección inadecuada. Hace falta luego un cierto esfuerzo para olvidarla y «entrar» en la película; y los que no lo consigan pueden quedar «fuera de tono» durante mucho tiempo.

Del rosa... al amarillo se compone de dos historias mínimas, con poquíssima acción, en escenarios simplicísimos, con actores poco conocidos, y de coste, a lo que parece, muy reducido. (En esto último se ha insistido mucho, y con gran elogio; va siendo un tópico desdeñar toda película que cuesta muchos millones. Creo que conviene no perderse: hay películas que exigen muchos millones, que sin ellos *no son posibles*, y si se pueden invertir, la cosa es admirable; por otra parte, los millones solos no prueban nada, y pueden servir para levantar un edificio de estupidez o vulgaridad; con poco dinero no puede hacerse *cualquier* cine, y se pierden posibilidades esenciales; pero aun con muy poco puede hacerse algún tipo de buen cine, y la escasez de medios no es *nunca* justificación para la mediocridad. Summers aduce una prueba de ello, y su lección es inapreciable entre nosotros, porque destruye la coartada de muchos directores y productores, que pretenden explicar, por falta de recursos económicos, lo que es pobreza de recursos imaginativos y técnicos.)

Las dos historias están enlazadas por una comunidad de tema: el amor. En la primera se trata de dos niños de colegio, dentro del grupo de sus compañeros de clase y juego; en la segunda, de dos viejos en un asilo de ancianos. Las dos están tratadas con destreza cinematográfica, con finura, elegancia, ternura sin cursi-

leria, humor sin malhumor. Lo mejor para mi gusto es la historia de los niños mientras están en Madrid, sobre todo por los alrededores de la calle de Juan Bravo. Cuando se van de veraneo la historia decae, y las escenas del campamento pesan un poco y en alguna medida descomponen la armonía de la película. Para apuntar algún otro error, yo diría que la mezcla de Madrid y Toledo en la segunda historia es poco afortunada. Summers aprovecha muy bien el espléndido asilo toledano de San Pedro Mártir, con su admirable patio, pero cuando hace que los viejos pidan limosna para el entierro de un compañero, llevando el féretro por las calles, esto, que tendría al menos verosimilitud estética en las de Toledo, desentonaría en un contexto de bocas de metro y calles madrileñas.

Nada de esto es grave. Summers ha dado una muestra de valor considerable. Las dos historias están contadas con auténtico talento, con seguridad y buen gusto, sin permitirse los recursos fáciles: el sentimentalismo, el chafarrinón, la chabacanería, el «a mal Cristo, mucha sangre», el «¡Viva Cartagena!». Además de valor cinematográfico, da prueba de otro, todavía menos frecuente: el de resistir a las malas tentaciones. Ni pretende ser «edificante» ni «demoledor»; se contenta con hacer una película decente y bien hecha.

Summers se ha atrevido a hacer una película con niños que juegan por el barrio de Salamanca, que van a colegios de pago, aunque mediocres, que llevan un reloj en la muñeca —a veces, con el retrato de una niña tras el cristal—, que tienen en su casa cuarto de baño, y en él se peinan —con tanta aplicación como desmaño—. Niños que no pasan hambre, que seguramente toman vitaminas y han estado desde pequeños

en casa del puericultor, que no tienen piojos, cuyos padres están realmente casados y no se emborrachan —o por lo menos no consta—. Y en el mundo del cine hay que recordar que «también» hay esta clase de niños y que, después de todo, son niños. Y si el niño interesa, en la vida como en el cine, no es forzoso que se trate del niño desvalido, golpeado, famélico, andrajoso, escandalizado, no querido por nadie. Este niño existe, y conmueve, pero por fortuna no es el único; hay muchos millones que son así, pero hay otros muchos millones más parecidos a los de Summers, y no los podemos desdefiar simplemente porque no «sirvan» para nada. Yo diría más: si el niño interesa humana o artísticamente, es sobre todo el niño que puede serlo, a quien la situación en que vive le permite ser efectivamente niño; el otro caso, que todas las artes nos han mostrado tantas veces, en ocasiones de manera entrañable, es más bien la cuestión de cómo innumerables niños están despojados —por la sociedad o por personas individuales— de su condición propia, están robados de su irrecuperable condición infantil, privados de ella para siempre. Es éste un apasionante y terrible tema, pero no es el tema del niño, sino del que *no puede serlo*.

Summers da unas admirables, veraces estampas de vida infantil. Guillermo (Pedro del Corral), sin parecer «actor» un solo momento, es un niño representativo de una amplia sección de la sociedad española, y vive con deliciosa realidad en la pantalla; su amada Margarita (Cristina Galbó), linda y coquetuela, se deja querer con naturalidad y anuncia lo inevitable; la «Raton», el «escayolado», los demás chicos del grupo juegan, estudian, hablan con inconfundible verdad. Un poco menos —pero muy poco me-

nos— ocurre esto con el viejecillo terne y enamoradizo, Valentín (José Cerrudo), y la vieja Josefina (Lina Onesti), pasiva y conmovida, que todavía pretende «dejarse llevar» por el varón; y el sobrio cuadro, sin azúcar ni acíbar, del asilo, donde una cierta dosis de antipatía no llega a falsearse en maldad y dureza.

Pero el mayor valor de Summers es haberse atrevido a hacer del amor tema de su película. Del amor, y no del sexo. Bueno, pero —se dirá— esto es propio del cine. Ciertamente, y así lo he escrito con insistencia. Pero Summers ha dado un paso más, en verdad con no poca audacia; no sólo se trata de amor, sino que éste es sólo sexuado, y en rigor no sexual; la primera historia es anterior al sexo *sensu stricto*, y la segunda viene después. No es poca valentía. ¿Me atreveré a esperar de este director una historia de amor pleno y en sazón, que recoja y no deje perder su aciertos de esta vez? Creo que cuando Summers, dentro de algunos años, haga un cine mejor, más intenso y complejo, y vuelva a ver su primera película «adulta», la podrá mirar con ternura, alguna ironía y ningún rubor. Y no es poco.

(23-XI-63)

LA PRESENCIA Y LA FIGURA

Muchas veces se ha hablado de lo que la literatura pierde cuando se la traslada al cine; de las esencias que se evaporan; de los matices que se confunden; de la simplificación que las imágenes imponen; y, sobre todo, de la limitación que significa la «realización» visible y audible, frente a la pluralidad de posibilidades de recrea-

ción por parte del lector que usa su imaginación frente al libro. Todo esto es muy cierto, es la pura verdad; desgraciadamente, no puede decirse que sea «toda la verdad», y si el resto se omite, entonces tampoco es «nada más que la verdad».

Después de decir lo que se pierde, habría que decir lo que se gana cuando una obra literaria se recrea en la pantalla. Y no me refiero aquí a lo específicamente cinematográfico en el sentido de la incorporación de posibilidades nuevas —dilatación de escenarios, intercalación de episodios ajenos al texto, pero afines a su espíritu y acaso reclamados por la trama, etc.—, sino a algo más elemental e inmediato: lo que se podría llamar, con expresión de San Juan de la Cruz, «la presencia y la figura». San Juan sabía muy bien que sólo ésta puede curar la dolencia de amor. Sólo ésta da su plena realidad a las criaturas de ficción, y ésta ha sido siempre la fuerza incomparable del teatro. Pero el cine da todavía más, porque permite la pluralidad de planos, la multiplicación de las perspectivas, un grado de intimidad con los personajes que ninguna forma de arte había conseguido nunca.

Hace tiempo lei una deliciosa narración de Truman Capote, *Breakfast at Tiffany's* (*Desayuno en Tiffany's*, la famosa, sumptuosa, elegante joyería de Nueva York). Es la historia de una muchacha de dieciocho años, inocentemente perversa, perversamente inocente, que a los catorce años era sólo Lulamae Barnes, y se casó entonces con un veterinario cincuentón de un pueblo de Texas, viudo y con hijos, Doc Golightly. Poco después de dejarlo, convertida en Miss Holiday Golightly, o simplemente en Holly, lleva una vida bohemia en un piso de una vieja casa de la calle setenta y tantos Este de Manhattan,

cuya llave siempre olvida, lo que la obliga a llamar, a altas horas de la madrugada, al timbre de un irascible fotógrafo japonés que vive en el piso alto; y cuando éste se irrita demasiado, al de un joven escritor casi inédito, el narrador, a quien visita fuera de todas las convenciones. Holly, para decirlo casi todo, cuando está con algún caballero suele pedirle algún dinero suelto para ir al tocador, y recibe por lo general cincuenta dólares. También visita todas las semanas, en Sing Sing, a un viejo recluso, Sally Tomato, a quien su presencia juvenil contenta extraordinariamente y que, después de un rato de conversación, le encarga cada semana comunicar un parte meteorológico; el abogado de Sally Tomato agradece estas amabilidades con un billete de cien dólares que le llega puntualmente por correo.

La historia es de las mejores de Truman Capote, y la figura de Holly es de un encanto alcanzado pocas veces en la literatura contemporánea. Caprichosa, absurda, acaso sin moral —o con una «muy recóndita», como decía Maragall de la belleza de su mujer—, imposible de prever, arbitraria, llena de venillas de frescura, alegría e inocencia que manan entre el disparate general de su vida, el lector se queda para siempre con ella. No es poco decir.

Y, ahora, ese formidable director que está resultando Blake Edwards —ya era bien visible en *Experiment in Terror* (*Chantaje contra una mujer*) y *Días de vino y rosas* acabó de hacerlo evidente— se ha atrevido a poner a Holly Golightly delante de nuestros ojos. Lo probable sería que la hubiera despojado de su magia literaria, y no digo que no se le haya escapado algún primor; pero, en cambio, nos la ha encarnado nada menos que en Audrey Hepburn; no

cabe acierto mayor. Porque Audrey Hepburn es una realidad prodigiosa, una verdadera actriz de cine; es decir, una criatura que tan pronto como aparece en la pantalla y empieza a moverse nos produce insustituible placer, nos da algo enteramente irreductible, que merece llamarse, sin el menor misticismo, *inefable*, porque es lo que literalmente no se puede decir, sino sólo ver; como un color, por ejemplo, que nadie nos puede contar, describir ni comentar, sino que hay que abrir los ojos y verlo.

La presencia y la figura de Audrey Hepburn son lo que supera en la película *Breakfast at Tiffany's* (*Desayuno con diamantes*; por cierto, esta vez el doblaje no hace sufrir) a la narración. Cuando se la vuelve a leer ocurren dos cosas: una, que no se puede ya imaginar a Holly de otro modo que siendo Audrey Hepburn; otra, que la lectura resulta pálida, como un recuerdo, y pide —como dicen que ocurre a las almas separadas— el cuerpo frágil, esbeltísimo, armonioso en que ha estado encarnada, los ojos inmensos y elocuentes, los gestos entre felinos e infantiles. No sé qué pensará el autor, pero a su personaje le ha sobrevenido una peripecia de la que no puede recuperarse: Holly es Audrey Hepburn, quiera o no, le guste o no.

Por otra parte, el guión cambia la historia; no mucho, pero considerablemente. A veces sólo para «realizar» con brillo extraordinario lo que sólo está iniciado en el relato; por ejemplo, la fiesta abracadabrante en casa de Holly, que se convierte en un fragmento prodigioso de buen cine, lleno de humor, destreza visual y brillantez. En otras ocasiones, lo que sólo está apuntado en la narración, y apenas cuenta en ella, se convierte en elemento decisivo: el robo de las máscaras en los almacenes del «Cinco y diez»,

que serviría por si sólo para dar la medida de un director (y de Audrey Hepburn y George Peppard). Pero hay algo todavía más grave.

Esto es el desenlace. Blake Edwards ha cambiado el del relato, y en lugar de un final desflecado y melancólico ha puesto un moderado *happy ending*; moderadamente feliz, digo, por la inestabilidad e inseguridad que se cierne sobre Holly. ¿Ha hecho bien? Los escritores solemos sentirnos celosos defensores de las obras literarias, y nos espeluzna que nadie se atreva con ellas; pero... Yo le daria la razón a Blake Edwards, lo cual no quiere decir que Truman Capote terminara mal su historia. Sólo significa que un relato *no es una película*, que no todo lo que está bien para contarla está bien para verlo, que el espectador, después de haber estado *viendo* a Holly durante dos horas, necesita verla marchar con su amigo y el gato, bajo la lluvia. Ilustraré mi tesis con otro ejemplo. *A Farewell to Arms* es, sin duda, una de las mejores novelas de Hemingway, quizás la mejor. Fue puesta en cine hace pocos años (*Adiós a las armas*), con no escaso talento. La novela tiene un final sumamente triste, y el director la ha seguido fielmente; pero creo que se ha equivocado: los últimos quince minutos son insoportables, y yo aconsejo abandonar el cine tan pronto como los personajes cruzan el lago y se encuentran a salvo en Suiza. Pero ¿no termina desastradamente la novela, con la muerte de Catherine y su hijo al dar a luz? Sin duda. ¿Y no son admirables las últimas páginas del libro de Hemingway? Ciertamente; pero eso que se puede contar, no se puede ver. ¿Será esto pedir «dulzura» al cine, pedirle que omita lo dramático, lo violento, lo triste? En modo alguno, y el cine es maestro en darnos todo eso con in-

comparable eficacia. Pero *no cualquier cosa*. No cualquier tipo de dolor, tristeza o violencia, sino aquellos que están pensados visualmente, que se realizan en una perspectiva adecuada, que piden —también ellos— la presencia y la figura.

(30-XI-63)

EL FANATISMO POR DENTRO

Mark Robson ha dirigido una película extremadamente inteligente: *Nine Hours to Rama* (*Nueve horas de terror*). Se trata del asesinato de Gandhi en 1948, poco después de la independencia de la India, a raíz de los sangrientos disturbios que terminaron con la escisión del Pakistán. Esta película americana, con escenarios indios, tiene gran belleza de imágenes y color. Las calles de Delhi, algunos paisajes, el río Yámunा, el Fuerte Rojo, todo está trasladado con fidelidad, animación y expresividad; interpretado —y es lo que importa— como un escenario de un drama humano. Esto es lo que quería subrayar: la tentación hubiera sido hacer un «documental»; en algún sentido lo es, porque asistimos a la preparación del atentado, las idas y venidas, los interrogatorios de la policía a los sospechosos, las precauciones que se toman —y las que se quieren tomar, pero no se pueden, porque Gandhi se resiste a toda violencia, al uso de las armas, a la protección, a no exponerse—; vemos al superintendente Das —José Ferrer— angustiado por la amenaza, impotente para dominar la pacífica y férrea voluntad del viejo Mahatma Gandhi; vemos los pasos por los que se avanza hacia el crimen, señalados, contados por las manecillas de los re-

lojes. Pero todo esto se nos presenta desde dentro, como algo que ocurre a unos cuantos hombres y mujeres, algo inteligible y con una significación biográfica, en la cual el espectador se siente envuelto.

El personaje principal no es Gandhi, ni el policía Das; es el criminal, Nathu Godse —Horst Buchholz—, un fanático, un frenético —las dos cosas juntas, que pueden ir separadas—, que arrastra a su hermano, indeciso, siempre a regañadientes, mal persuadido, fascinado por el prestigio del hermano mayor, más enérgico y brillante. Y, junto a él, Rani —Diane Baker, actriz nueva para mí, de intensa y expresiva belleza, de fino atractivo, llena de reserva, en quien desde ahora pongo no pocas esperanzas—. Rani es una mujer distinguida, moderna, cultivada, liberal, admiradora de Gandhi; casada insatisfactoriamente con un deportista a quien, sin embargo, estima; intelligentemente apasionada, atraída por el joven exaltado a quien al mismo tiempo compadece y juzga con clara desaprobación. Figura marginal, que no ocupa casi nunca el centro de la escena —ni demasiados minutos de cinta—, pero cuando está la llena toda, y sigue proyectando la sombra de su ausencia.

Godse es un nacionalista, reaccionario, tradicionalista, capaz de entusiasmo y sacrificio, capaz de todas las violencias cuando va guiado por una idea fija de *la que no está seguro*, y por eso tiene que ser violento. Hace muchos años defini al liberal como «el que no está seguro de lo que no puede estarlo», y todavía no he encontrado definición mejor. El otro polo es el fanático, que está seguro de muchas cosas de las que no lo puede estar, y suple con violencia desatada lo que le falta de evidencia, está dis-

puesto a borrar con sangre los signos de interrogación que le hacen todas sus dudas, a ahogar con ella —con la ajena, desde luego; en los casos menos repugnantes, con la propia— la voz que le avisa que vive en falso, que todo eso es simple inauténticidad.

Godse necesita estar seguro de que Gandhi es el mal, de que es un demonio, que con su no violencia y su pacifismo va a perder a la India; tiene un repertorio de ideas fijas, que lo lleva al frenesi cuando algo las pone en cuestión; por ejemplo, cuando la mujer encontrada en el cine, a cuya casa ha ido —buscando equivocadamente refugio hasta la hora del atentado o placer sensual— le dice que es viuda; entonces, en nombre de lo que debe ser una viuda india tradicional, la hiere, la golpea, le arranca las joyas, la pintura, la despeina; a reserva de zozobrar poco después en una inseguridad que está dispuesto a *dar por no oída*. Es decir, a mentirse; principal ocupación de todo fanático.

Mark Robson ha hecho que todo el proceso sea inteligible; entendemos a Godse avanzar hacia su crimen, angustiado por la sospecha de que Gandhi pueda ser un santo e invocar a Rama antes de morir, con lo cual su asesino quedará condenado a ser una cosa inmunda tras la muerte; dispuesto a *decidir* —siempre el «decisionismo» de todos los totalitarios— que no puede ser así. Entendemos también a Gandhi, muy cansado, salir a su encuentro, a sabiendas de que probablemente va a morir, sin querer que un azar como este riesgo tuerza la trayectoria de una vida; confiado en que al final la verdad y el amor prevalecerán, animado por un oscuro sentimiento de que acaso algún bien se siga de su muerte; frente a las decisiones del fanático, se desprende del viejo asceta un humanísimo

¿quién sabe? Comprendemos, por último, el amor naciente de Rani, atraída por la fuerza del exaltado Godse, por su última menesterosidad, por su puerilidad —inseparable de toda simplificación—; la nobleza de su figura desplazada, fuera de lugar, que acepta con tanta elegancia su destino.

Todo resulta inteligible, hasta el absurdo y el azar ciego que tantas veces rige la vida de los hombres. Ha llegado esta película a nuestras pantallas en los días en que estamos en presencia de otro crimen análogo, de otra muestra de fanatismo. No se sabe todavía casi nada de la muerte en Dallas del presidente John Kennedy, y en este momento es precisamente lo que interesa, lo que quisiera subrayar. Porque *¿puede decirse que no sabemos nada?* No sabemos quién lo ha hecho, pero sabemos quién lo ha podido hacer; sabemos *quiénes* son los posibles autores, *cómo* tienen que ser; miramos a derecha e izquierda buscando nombres o grupos concretos que se ajusten a ciertos esquemas que ya conocemos y que indistintamente se producen en diversos sectores de la sociedad y de las ideologías políticas. Esto es lo que sabemos, y me parece que no es poco. No quisiera que olvidáramos este saber cuando la investigación policiaca nos dé unos nombres de personas o de grupos políticos; que esta información —después de todo, accidental, por mucho que importe alcanzarla— no nos borre la otra, más genérica, que ya tenemos: la del tipo de gentes que son capaces de hacer cosas así, por probar con sangre sus «seguridades», por hacernos felices a la fuerza, por sacrificar a los que hoy viven en nombre de los que no han nacido y acaso no nazcan. San Juan decía que el que dice que ama a Dios y no ama a su prójimo, miente; porque

¿cómo va a amar a Dios, a quien no ha visto, el que no ama a su prójimo, a quien ve? Otro tanto se podría decir a los que aman a los hombres de tal suerte que en nombre de los futuros destrozan, hacen infelices o matan a los presentes.

En uno de sus libros póstumos, Ortega escribió estas palabras: «El hombre no tiene derecho a ser radical en su comportamiento. Decir esto o lo contrario no es, como suele creerse, una cuestión temperamental, de suerte que queda, en fin de cuentas, a su arbitrio deber ser o no deber ser radical en su conducta. Todo en el hombre es problemático, climatérico, parcial, insuficiente, relativo y aproximado. Darse cuenta de esto es ser, en verdad, hombre, coincidir consigo, ponerse a nivel de humanidad. En cambio, conducirse radicalmente es desconocer esa relatividad y cuestionabilidad que son la consistencia elemental del hombre, y, por tanto, es atroz ceguera y es caer a un nivel infrahumano. De ahí la fisionomía que el radical nos presenta de semibestia emergente.»

Es acaso urgente recordar esto; y frente a las tentaciones del fanatismo, recordar que ni el hombre sinceramente instalado en sus creencias ni el intelectual pueden ser fanáticos: el primero, porque está de verdad seguro y sereno; el segundo, porque sabe que toda idea es problemática y cuestionable, y aun siendo verdadera no se confunde con la realidad. El fanatismo se queda para los que blanden creencias en las que no están o los que manejan desde fuera ideas que no son suyas.

¿COMO SE RECUERDA EL CINE?

El escritor, cuando se sienta a su mesa y se dispone a cubrir de letras unas cuartillas blancas, tiene siempre una ambición precisa, y otra más vaga e incierta, que se articulan de muy diferentes modos: la primera, ser leído; la segunda, ser recordado. Ambas cosas pueden ocurrir de varias maneras.

Algunas obras son leídas de una manera súbita y, pudiéramos decir, explosiva: son los que se suelen llamar *best-sellers*. Todo el mundo habla de esos libros, están en todas las manos —por lo menos, en lo que en cada sociedad funciona como «todas» las manos, que pueden ser relativamente pocas—, principalmente en todas las lenguas. ¿Cuánto tiempo? Eso es otra cuestión. En la mayoría de los casos, al cabo de unas semanas o unos meses ya no se habla de esos libros, no se los lee, quizás se siente una confusa vergüenza de haberlo hecho tanto, que se venga con un fulminante olvido. Porque lo curioso es que la fama súbita y explosiva suele ser seguida de muerte.

En otros casos, los libros son leídos más o menos, van abriendose su camino, llegan a determinadas zonas de la sociedad, progresan o regresan, suelen quedar instalados en ella, alojados en el repertorio de los libros *existentes*, es decir, que siguen estando ahí. Y entonces se plantea la segunda cuestión: ¿cuál es su manera de durar, de ser recordados cuando ya no son actuales?

Podríamos dividirlos en dos clases: los de librerías de nuevo y los de librerías de viejo. Los primeros son reeditados regularmente; los segundos, no, o sólo muy de tarde en tarde, pero

algunos ejemplares de ediciones antiguas salen al mercado, son buscados o encontrados por lectores, vuelven a vivir, ingresan en bibliotecas que después se deshacen y los reintegran al pequeño comercio de ocasión. Alguna vez he recordado la ilusión que le producía a Valera pensar que al cabo de dos siglos hubiese quien diese mil o dos mil reales en una almoneda por un *Valera* bien conservado. Creo que el verdadero escritor es el que sueña con las librerías de viejo, el que se imagina en ellas —más que en las bibliotecas de los investigadores—, con las hojas un poco amarillentas, haciéndole guíños al futuro lector curioso.

La cuestión se plantea de otra manera para el artista plástico. Hasta ahora, gracias a la considerable perduración de la obra de arte, cuadro o estatua, el problema ha consistido en saber adónde irá a parar: a la casa del coleccionista aficionado, a la sacristía de la iglesia, al museo —y si a la sala o al depósito—, al Rastro, al desván, a la tienda del anticuario. Pero desde estos años la cosa va a cambiar, porque las técnicas de la reproducción van a dar formas nuevas de vida —y de muerte— a las obras de arte, sobre todo a la pintura. Y no digamos cómo la técnica y su difusión van a alterar la realidad, la manera misma de existencia, de la música.

Pero aquí nos interesa el cine. Frente al teatro, la película permanece: ahí está, con sus imágenes, su banda sonora, siempre disponible. Pero he dicho «ahí está»; y ¿cuál es el *ahí*? Los almacenes de la productora, los depósitos de la distribuidora local, una cinematoteca, acaso la colección de un aficionado. Pero ¿cómo se actualiza? Es decir, ¿cuándo, dónde, ante quiénes y por iniciativa de quién se proyecta una película

vieja? Todo ello es inseguro, improbable y, en suma, excepcional. Ni el director ni los actores pueden contar con ello. El cine normalmente es visto una vez. ¿Y luego? Luego es olvidado o recordado. Hay que preguntarse cómo.

Consultemos nuestra memoria. Rara vez recordamos el nombre del director de una vieja película, y casi siempre es porque lo hemos leído después; a veces, sin embargo, su nombre aparece en nuestra mente con extraña nitidez; por ejemplo, ¿quién no recuerda que *Sucedío una noche* es de Frank Capra? También solemos recordar, por ejemplo, que eran suyas las películas de Cecil B. de Mille. ¿Por qué? En el primer caso, porque asociamos al director con un *estilo*; en el segundo, con un *género*. (El caso de Capra se podía extender a René Clair o a Lubitsch.) La mayoría de las veces recordamos a los actores: una película de Greta Garbo, de Marlene Dietrich, de Raimu, de Gary Cooper, de Emil Jannings, de Wallace Beery —o de Mary Pickford, o del Conde Hugo—. En los años en que se pensó que el actor podía ser cualquiera —con tal de que supiese su oficio—, esto empezó a decaer, e introdujo una grave crisis del cine. Ha habido unos años en que los actores sólo por excepción nos gustaban; en general, lo hacían bien, pero no nos interesaban, no nos gustaba verlos, se nos olvidaban a los pocos días, no podíamos recordar quién había hecho la película, y ésta quedaba descarnada y borrosa, reducida a líneas esquemáticas. Por fortuna, esto se ha corregido mucho otra vez, y se ha vuelto a los actores con relieve, con vida propia, capaces de poner su realidad irreductible en la pantalla: cuando se nos anuncia una película de Shirley MacLaine, o de Audrey Hepburn, o de Anthony Perkins, o de Sophia Loren, o de Alec Guinness, o de Charles

Aznavour, no hay miedo de que se nos olvide a quién hemos visto en la pantalla. Y esto nos ocurre con unas cuantas docenas de actores y actrices, sobre todo americanos e ingleses, algunos italianos y franceses, quizás ningún alemán, si los tres o cuatro suecos de Ingmar Bergman, probablemente un solo español. Hay, en cambio, los actores decididamente «borrosos», que se nos olvidan una vez y otra, por mucho que los productores se obstinen en ponérnoslos delante; por ejemplo, Laurence Harvey.

Pero, sobre todo, lo que de las películas se recuerda es un «templo», un tono vital, que es predominantemente visual. ¿Qué pasaba en ellas? Esto es secundario. Casi siempre nos dejan, como de las canciones infantiles decía Antonio Machado, «confusa la historia y clara la pena». La pena o el dramatismo o la alegría, según los casos: el templo de la vida. ¿Qué era *El séptimo cielo*? No sé: recuerdo a James Stewart con Simone Simon, en una guardilla, muy contentos porque a él lo han ascendido a pocrero; hay pobreza y amor en torno; desde una ventana muy alta se ve una calle. ¿Qué pasaba en *A nous la liberté*? Vagabundos, París lleno de promesas inciertas, vidas desflecadas, *amours sans lendemain*. No sé quién dirigió *Susan Lennox*, ni por supuesto qué pasaba; pero ahí quedan, en el fondo de la memoria, Greta Garbo, y Clark Gable, con un estremecimiento de pasión en un ambiente sórdido que su amor hace relucir. ¿Qué recordamos de todas las películas de Charlot? Su figura cómica, su lirismo grotesco, la melancolía que lo va empapando todo, por detrás de las carecijadas, como una lluvia mezclada de relámpagos.

¿No sería útil que los actores y los directores pensaran, cuando van a hacer una película, en

lo que se va a recordar de ella, en lo que va a sobrevivir? Procuro no enseñar nunca a mis alumnos las cosas que sé que van a olvidar tan pronto como termine el curso. ¿No se ahorrarían muchas escenas muertas si se pensara en salvar algo de cada película en la memoria, como recordamos a algunas personas con quienes nos hemos cruzado en una calle o que estaban asomadas a la ventanilla de un tren parado frente al nuestro, que iba no sabemos adónde?

(14-XII-63)

LA MEDIOCRIDAD

Mis artículos sobre cine suelen estar escritos con cierto entusiasmo. A veces hago graves reparos a las películas de que hablo, pero casi siempre desde un nivel de estimación que puede llegar a ser altísimo. Se podría pensar que soy muy benévolos. Hay otras explicaciones posibles: una, que, como no soy crítico, no tengo obligación de hablar de innumerables películas; escribo sólo sobre algunas que me interesan, o sobre ciertos temas, problemas, aspectos, directores, actores. Casi todo lo malo que tendría que decir del cine se expresa en silencio. Otra explicación es más profunda y personal: mi capacidad de entusiasmo es considerable; no soy nada «listo», ni hago profesión de «desilusionado», ni creo que hay que estar «de vuelta»; nunca he podido compartir la idea —tan difundida— de que admirar es cosa que disminuye. Y en el cine se invierte hoy una cantidad considerable de talento, inventiva, ingenio, belleza, que me produce placer; y a éste se añade el que me produce el meditar sobre ello y tratar de subrayarlo.

Además, procuro conceder un crédito a las cosas y a las personas y, por tanto, al cine. Quiero decir que muchas veces algo nos defrauda porque le pedimos lo que no nos ha prometido, lo que no tiene por qué darnos. La expectativa —a veces estimulada por el título, muchas veces inadecuado, sobre todo en traducción— se dispara en una dirección determinada, y está echando de menos constantemente algo distinto de lo que hay, encontrando esto frustrado o deficiente; vale más recibir por lo pronto lo que se le da a uno, a reserva de hacer luego inventario general y pensar en lo que hubiera podido ser. Creo que esto explica el que algunas personas de fina percepción y buen gusto se hayan sentido defraudadas con *Los pájaros*, de Hitchcock, o con *Carmen Jones*, de Otto Preminger, o que tan pocos hayan hecho caso de *Nine Hours to Rama* —impropriamente, *Nueve horas de terror*—, de Mark Robson. Es lo que explica la indiferencia que ha rodeado a *Los valientes andan solos*, una de las películas más interesantes de los últimos años.

Pero todo esto no significa que el cine no padezca una dosis considerable de mediocridad; y no me refiero sólo a las innumerables películas que se hacen al año sin pena ni gloria, por motivos económicos, o con escasez de recursos, buenas a lo sumo para pasar un rato, sino a las que, con mayores pretensiones, dirigidas por hombres de talento, con actores considerables o excelentes, caen en el tópico, la vulgaridad o la inercia.

En las últimas semanas no he tenido buena suerte como espectador. Un director como John Sturges nos ha dado *Una muchacha llamada Tamiko*, falsa, monótona, convencional, desmayada; Robert Siodmak —que en ocasiones ha

sido un director prodigioso, y todavía hace poco nos daba el excelente *Túnel 28*— se ha dejado tentar por *El gran juego* y ha alargado una historia sentimental, folletinesca, reiterativa, tan por debajo de su talento; John Ford —¡nada menos que John Ford!—, el hombre capaz de hacer *La diligencia* o *El hombre que mató a Liberty Valance*, desciende a darnos —en complicidad con John Wayne—, *Donovan's Reef (La taberna del irlandés)*, entretenida y con alguna gracia de imagen, pero sin interés ni invención; Jean Delannoy, puesto a hacer una película histórica, *Venus imperial*, nos cuenta las andanzas y amores de Paulina Bonaparte (Gina Lollobrigida) sin morder nunca en la realidad, sin darnos un trozo de vida histórica efectiva, con una convencionalidad que, sin ser desagradable, pasa por nosotros sin dejar huella. En cuanto a la película alemana *Das Mädchen Rosemarie*, de Rolf Thiele, que ha llegado tardíamente a nuestras pantallas —*El escándalo Rosemarie*—, como un témpano nórdico liberado al fin por el «deshielo», nos hace pensar que en este caso concreto no ha valido la pena, y nos hace meditar sobre la tremenda insuficiencia del cine alemán, con rarísimas excepciones; esta película, que pretende satirizar la nueva gran burguesía industrial alemana, hubiera debido titularse *Mercedes*, porque el verdadero personaje simbólico son los grandes coches negros, sumptuosos y un poco fúnebres, que han venido a representar el ideal para muchos alemanes (y no pocos españoles); lo malo es que está hecha con absoluta falta de gracia, y a la vez de dramatismo, con una frialdad que abarca por igual las canciones, tan sosas, y el asesinato de Rosemarie, al que asistimos con la misma indiferencia.

¿Por qué ocurre así? No sabría dar una res-

puesta suficiente. El cine se parece a la historia universal en que siendo el resultado de acciones humanas voluntarias no se deriva directa ni totalmente de ellas. Quiero decir que son los hombres los que hacen la historia, pero ésta va más allá de lo que cada uno y todos en conjunto han querido, y su textura es imprevisible. Análogamente, en el cine intervienen innumerables manos, y nadie puede prever ni dominar de manera suficiente el producto final. Pero eso mismo debería hacer que ojos perspicaces advirtieran el riesgo, que dieran a tiempo la señal de alarma y señalaran que la película languidece o se despeña. ¿Por qué no se hace así? ¿Es que la inversión de dinero en el cine hace que el proceso sea irreversible? Cuando empiezo a escribir un artículo, o un capítulo, o un libro entero, y al cabo de unas líneas o unas páginas me doy cuenta de que la cosa no marcha, de que no he encontrado el tono, de que falta tensión o intensidad, o el mínimo brillo necesario, o el rigor exigible, cuando advierto que lo que está saliendo no es lo que quería escribir, rompo las cuartillas y vuelvo a empezar. ¿No puede hacerse esto con el cine? ¿Es que no se quiere perder? ¿Es que es difícil hacer un «proceso de responsabilidades» para descubrir dónde está el mal? ¿Es que habría guerras civiles en los estudios si se hiciera así? No sé, pero me alarma ver que los hombres más ilustres no están libres de caer en la mediocridad. Y, desde mi habitual entusiasmo, me atrevo a recordarles que *nobleza obliga*.

(21-XII-63)

FABULA DEL BOSQUE Y LA GUERRA

Ambrose Bierce era un americano de Ohio que vivió, aún muy joven, la Guerra de Secesión —había nacido en 1842— y tuvo una vida algo aventurera, hasta que terminó en México durante los primeros años de la revolución; murió probablemente en 1914, porque nunca se supo más de él. Ahora, un director francés, Robert Enrico, ha tomado tres breves historias de Bierce para hacer una película. Su título original es *Au coeur de la vie*, en España *El río del búho*. Ha tenido innumerables premios —demasiados; no porque no los merezca, sino porque es inquietante la inercia en nuestro tiempo: una vez que una película recibe uno o dos premios, llueven sobre ella todos los demás; cuando alguien recibe un par de distinciones, en seguida empieza a colecciónarlas; tan pronto como un libro es comentado por dos o tres revistas importantes, todas las demás se apresuran a seguirlo, aunque no haya razones especiales para hacerlo.

El río del búho fue originariamente una breve historia —la tercera de las tres que componen esta película—; se le agregaron luego dos más, del mismo ambiente, referentes a tres episodios de la Guerra Civil. No hay unidad argumental, pero si temática y, sobre todo, de ambiente; en cierto sentido se podría decir que hay unidad excesiva, lindante con la monotonía. Y todavía cabría agregar que los personajes son en las tres historias los mismos: el Bosque y la Guerra.

La primera historia, «El pájaro burlón» —el *mockingbird*—, es quizás la más perfecta. Un soldado, solo en un bosque, perdido en la noche, obseso con las notas insistentes del *mocking-*

bird. El bosque está lleno de enemigos invisibles; por todas partes acechan peligros; los árboles, maravillosamente fotografiados, con suma belleza, muestran y niegan las posibilidades del bosque; la tenue música de los pájaros lo envuelve todo en irrealidad. El soldado, blandiendo su largo fusil de 1861, mira a un lado y a otro, se enfrenta con el bosque, que promete y niega. El tenaz canto del pájaro le trae a la memoria recuerdos de niñez, cuando vivía con otro niño, su hermano, y tenían un pájaro semejante en una jaula. El viejo encanto de la infancia, el antiguo dolor de la orfandad y la separación, se mezclan con la vigilancia afanosa. Al fin, ante un enemigo entrevisto, el soldado dispara, se organiza un tiroteo, el soldado resulta un héroe que no ha abandonado su vigilancia; recibe un permiso y vuelve al bosque, donde lo espera, reanudada su obsesión, un desenlace de innecesario efectismo.

En la segunda historia, «La batalla de Chickamauga», una derrota de los federales por los confederados en 1863, se mezclan más acentuadamente el acierto y la tendencia a llevar las cosas demasiado lejos. Es un niño sordomudo que se aventura y pierde entre los árboles del bosque y cae en el campo de batalla, lleno de muertos, heridos, incendios. No comprende nada, interpreta lo que ve de acuerdo con sus imágenes infantiles: el tambor herido, agonizante, con el rostro lleno de sangre y polvo, es el payaso pintarajeado; el soldado que se arrastra dolorosamente es el oso del circo; otros heridos son gigantescos escarabajos. Robert Enrico, que ha dado imágenes de gran novedad y belleza, no ha sabido detenerse a tiempo, ha extremado la incomprendición y la inconsciencia del niño:

en cierto momento se rompe el hilo, la verosimilitud estética falla y el espectador se sale del juego.

La tercera de las narraciones es la historia de un hombre que va a ser ahorcado en un puente, un episodio de 1864. La imaginación de este hombre, a punto de ser colgado, en los angustiosos momentos preparativos, en medio de un silencio lleno, una vez más, de rumor de bosque, crea una aventura henchida de tensión y de poesía a un tiempo, de dramatismo concentrado. También aquí, quizá por alargar la historia, Robert Enrico la ha estirado más allá de los límites de su elasticidad. Por ejemplo, la carrera final hacia la mujer que espera, vista desde cerca, se prolonga una vez y otra, y se rompe el encanto; la emoción no puede «volver a empezar»; se crea una situación parecida a la que en los andenes de las estaciones se produce cuando ya nos hemos despedido y el tren, que ya iba a arrancar, espera aún. Pero, aparte de esto, es un fragmento admirable de cine.

¿Qué nos da esta película? Es casi muda, apenas hay palabras; sólo ruidos, rumores, cantos de pájaro, algunas canciones, voces de mando, alguna exclamación. Es el bosque el gran personaje envolvente; el bosque, definido por un templo muy determinado, que es la guerra; el bosque y la guerra; o, si se prefiere, el bosque en guerra, el bosque en *estado* de guerra. Es una película muy *literaria*, a pesar de no tener apenas diálogo; está sostenida por una interpretación literaria de todo lo que pasa, por un aletonamiento narrativo inconfundible. Pero no es esto sólo; si fuera así, sería una mala película. Todo ese contenido literario está «traducido» cinematográficamente, es decir, en imágenes. El bosque

está presentado en la oscuridad o en la luz, siempre de una manera pálida e indecisa. Los giros, las vueltas y revueltas del soldado, de los niños, del fugitivo, se convierten en giros del mismo bosque; éste se va exhibiendo a sí mismo, mostrando sus posibilidades, sus engaños, sus frustraciones. No he podido menos de recordar el análisis del bosque —una de las páginas más geniales de la filosofía y la literatura de nuestro tiempo— en las *Meditaciones del Quijote* de Ortega. (Por cierto, esta película refinadísima y artificiosa me ha evocado *El maquinista de la General*, de Buster Keaton; allí también aparecen episodios de la Guerra Civil, en medio del bosque, y si no me engaño hay una extraña afinidad entre las dos maneras de presentar las escenas. ¿Será posible que haya habido una inspiración en la vieja, lírica, irónica película de *Pamplinas*?)

Au coeur de la vie es una obra de arte. No estoy tan seguro de que sea una gran película. Pero ¿no acabo de decir que toda la literatura de Bierce está traducida en imágenes, que éstas son admirables de belleza, poesía y misterio? ¿No es eso cine? Sin duda, y al decir que *El río del búho* es una obra de arte hay que agregar que se trata de arte cinematográfico. Pero falta todavía algo: la inspiración cinematográfica. Las imágenes, a pesar de su calidad, están «traducidas» de una narración; en su visualidad aparecen como «yuxtapuestas», es decir, se presentan como dispuestas en una «sucesión». El cine es fluencia, lo cual no significa rapidez —puede ser lento, moroso— sino anticipación; el cine debe huir de toda «escenificación», porque no tiene remansos; va más allá de lo que se ve en cada instante, es inminencia, futurición, flu-

jo continuo, como una corriente de agua, mansa o torrencial, eso no importa. El cine es el movimiento intrínseco, lo lleva dentro, está poseido por él. Por eso se llama cinematógrafo.

(28-XII-63)

1964

«UN AZUL DESTEÑIDO»

«¿Qué color vemos cuando vemos un color desteñido?» —se preguntó Ortega una vez, hace medio siglo—. Y se contestó a sí mismo: «El azul que tenemos delante lo vemos *como* habiendo sido otro azul más intenso, y este mirar el color actual con el pasado, a través del que fue, es una visión activa que no existe para el espejo, es una *idea*. La decadencia o desvaido de un color es una cualidad nueva y virtual que le sobreviene, dotándole de una *como* profundidad temporal. Sin necesidad del discurso, en una visión única y momentánea descubrimos el color y su historia, su hora de esplendor y su presente ruina. Y algo en nosotros repite, de una manera instantánea, ese mismo movimiento de caída, de mengua: ello es que ante un color desteñido hallamos en nosotros *como* una pesadumbre.»

En este párrafo de Ortega está toda la clave de *El Gatopardo*, la película que Luchino Visconti ha hecho sobre la admirable novela de Giuseppe Tomasi, Príncipe de Lampedusa, que hace pocos años sorprendió al mundo —al menos a incontables minorías de todo el mundo—. Es la historia de una decadencia: la de la vieja aristocracia siciliana, representada por la familia de Don Fabrizio, Príncipe de Salina, cuando Garibaldi acelera en 1860 la unión nacional italiana y los pequeños estados se van incorporando al Reino de Italia, engendrado en torno a Victor Manuel de Saboya, rey del Piamonte. Don Fabrizio sabe que la suerte está echada; conoce que el tiempo es irreversible y que ha sonado su ho-

ra; piensa también que «para que todo siga igual, algo tiene que cambiar», y se decide a favorecer desde fuera a los revolucionarios, a tratar amistosamente al nuevo *síndaco*, Don Calogero, a apoyar la incorporación de su sobrino predilecto a las fuerzas garibaldinas, después al ejército regular de la nueva monarquía sáboyan; pero sabe también que cuando el tiempo cambia, nada sigue igual, aunque lo parezca, y que está asistiendo al fin de su mundo. De ahí la elegante melancolía de la novela y de la película.

Esta es, para decirlo pronto, una obra maestra. Al público de Madrid, en el local de su estreno, le está irritando profundamente: todos los días expresa su descontento y su protesta de manera particularmente ostensible; y se trata de un grupo considerable, no de algún que otro individuo aislado. Me ha interesado mucho esta reacción y estoy esperando con curiosidad la de los cines de reestreno, los cines «de barrio», dentro de unas semanas. Yo creo que en ellos *El Gato Pardo* va a gustar mucho. Quizá encuentren los espectadores que es un poco larga, que es excesivamente morosa, que algunas escenas se alargan innecesariamente: la conversación entre Don Fabrizio y el organista cuando van de caza; la conversación del príncipe con el enviado del gobierno de Turín. Pero espero que van a comprender y saborear la belleza extremada de la película, que van a sentirse conmovidos por la «fragancia delicada y antigua» que de ella se desprende. Yo creo que esto es lo que irrita a muchos espectadores; dicen que es aburrida, que al contemplarla se aburren mucho; quizás es ésta la justificación que buscan para explicar la reacción que en ellos se produce. Hay muy poca acción, ciertamente, en *El Gato Pardo*; su *tempo*

es lento, pero está manejado con destreza superior a la frecuente en el cine europeo, y nunca produce sensación de discontinuidad o jadeo, que tanto fatigan en otras películas. No falta a lo largo de toda ella un fino e intenso dramatismo que sostiene el interés. No, no es aburrida la historia de Don Fabrizio. ¿Por qué irrita tanto?

Pienso que hiere el sentido de «suficiencia» de muchos hombres de ahora, que no quieren sentir delante la superioridad, ninguna superioridad. Frente a Don Fabrizio y su mundo se sienten inferiores: aquello es más elegante, más bello, más armonioso. Y lo peor es que ni siquiera cabe «aceptarlo», «proyectarse» en ello, apropiárselo, porque *ya no está ahí*, disponible. Es una *superioridad vencida* por la marcha inexorable del tiempo. El espectador llega a tiempo de verlo, pero nada más, porque está «negado» por el curso de la historia, y de tal manera, que en el reconocimiento de esto por Don Fabrizio, desde dentro, consisten la novela y la película. El resultado es que, frente al espectador, hay una superioridad ajena y que ni siquiera pretende tener razón. No sabe cómo tomarla y se irrita.

Es, una vez más, el color destenido. No es que veamos el color y pensemos que antes debió de ser más intenso; es que lo vemos igualmente y a un tiempo como azul y desvaído, mejor dicho, como *azul desvaído*; en el espectro, ese color no existe —hay azul más o menos claro, pero nada más; en la visión humana puede haberlo, porque ésta es siempre intelectiva, interpretativa, histórica. Al verlo, sin pensar en nada, asistimos a esa decadencia, en cierto modo nos encontramos implicados en ella, afectados por esa declinación. El que sea capaz de dejarse captar por ello, sentirá el profundo encanto de *El*

Gatopardo; el que se resista, protestará desde un fondo de resentimiento frente a ciertos valores que no quiere estimar.

Luchino Visconti ha dirigido esta película con increíble primor; está movida con extremada sabiduría, compuesta cada escena con esmero que no se deja sentir. ¡Cómo aparecen los escenarios sicilianos, las viejas calles, el palacio, las calles de Palermo, esa ciudad tan intensa y elegante! Y las tierras secas, los caminos polvorientos —el polvo está admirablemente usado—, los olivares, los jardines. Y del mismo modo los salones, los desvanes por donde el joven príncipe Tancredi —¿por qué «Alfonso» en la versión española?, ¿por temor a «Don Tancredo, subido en su pedestal»?— arrastra a Angelica, la hija de Don Calogero. Las escenas humanas están tratadas con maestría: ese grupo de personas que se mueven por salones y corredores para salir al encuentro de los viajeros que llegan; el perro que funciona dentro del grupo; la llegada de los viajeros cubiertos de polvo; el banquete; el baile, larguísimo, interminable, pero compuesto con arte refinado, sostenido por un tenue dramatismo que culmina en la danza de Don Fabrizio con Angelica y en la anticipación que el viejo aristócrata hace de su muerte frente al cuadro que contempla con serena melancolia.

Burt Lancaster es —ya lo sabíamos— un actor excepcional. Ahora ha dado un paso más al encarnar este Don Fabrizio inolvidable; admirable de figura, de continente, de gesto energético y cansado. A su lado palidecen todos los demás: Alain Delon, que resulta trivial; la propia Claudia Cardinale, cuya indudable belleza resulta insuficiente y a quien falta la chispa del encanto que se comunica; por lo demás, todos —Paolo Stoppa como Don Calogero, Concetta,

la desvaída hija de Don Fabrizio, su mujer, el capellán, los oficiales...— contribuyen a la belleza de esta gran recreación de un tiempo pasado.

Quizá lo más perfecto desde el punto de vista del cine sea la lucha de las barricadas entre los revolucionarios garibaldinos y las tropas borbónicas. Las imágenes son de una belleza sobrecedora. Son estampas antiguas en movimiento, aconteciendo. El color —*technicolor*—, que en toda la película es insuperable, adquiere aquí su máxima depuración. El polvo y el humo, la gama cromática escogida, los encuadres, todo introduce una doble impresión de verdad e irreabilidad. Allí se está luchando, avanzando, huyendo, cargando, muriendo, matando, pero nada de eso que ocurre ante nuestros ojos es presente. Eso que vemos acontecer está ya acontecido; los gerundios son a un tiempo participios pasados. Los colores destejidos son ahora el blanco borbónico y el humo de la pólvora, el rojo de la sangre y de las camisas de los garibaldinos, que estaban llegando y también han pasado ya.

(4-I-64)

LA OBRA MAESTRA Y LA OBRA MODESTA

Es muy frecuente entre críticos y «entendidos» de cine, no digamos en los jurados de certámenes, el desdén por las películas que no representan una innovación, ni marcan una época, ni hacen alarde de virtuosismo. Y esto ha llevado a muchos directores y productores, sobre todo europeos, a lo que pudiéramos llamar la «psicosis de la obra maestra». Es decir, que si no la hacen se sienten injustificados y en falta;

y como no es fácil hacer una obra maestra, como, sobre todo, no es posible que cada película lo sea, el malestar que ello engendra se resuelve en que muchas películas hacen los «gestos» correspondientes a esa condición que, naturalmente, no alcanzan.

Esta es la causa de una evidente falsedad que se advierte en muchas películas de los últimos años. El cine es un espectáculo mayoritario; es, por ello, una industria poderosa que hace vivir a muchos miles de personas; las películas son bienes de consumo que hay que producir para satisfacer a una enorme demanda; son, además, artículo de primera necesidad, porque la diversión lo es. (Si se dice que el cine es superfluo, no protestaré; me limitaré a recordar el verso de Voltaire, que viene como anillo al dedo: «Le superflu, chose très nécessaire, a réuni l'un et l'autre hémisphère.») Pero no se pueden pedir obras maestras en cantidades industriales; el espíritu sopla donde y cuando quiere; lo que se puede pedir es «oficio» o, si se quiere, «buena artesanía». El director normal, y aun los muy buenos en circunstancias medias, deben evitar hacer los gestos correspondientes a la «obra maestra» —si ésta se logra por ventura, mejor es que venga con sencillez y sin gestos—; sin olvidar que el cine es ante todo y sobre todo una *diversión* —antes, por supuesto, que un arte—, deben intentar sacar el mejor partido posible de sus recursos. Cuando esto se hace, el resultado suele ser una decorosa, satisfactoria obra modesta.

Y esos recursos son múltiples. En las últimas dos o tres semanas he visto unas cuantas películas que no pasarán a la historia, que no «hacen época», que no descubren posibilidades nuevas ni llevan ocultos misteriosos mensajes, pero

nos hacen olvidar durante hora y media o dos horas la pesadumbre o el tedio de la existencia, nos sugieren algunas cosas modestas, nos excitan y deleitan la retina, nos hacen reír —sin que luego debamos avergonzarnos—, nos ponen ante los ojos diversas hermosuras.

Billy Wilder, por ejemplo, hizo hace algunos años *Some Like it Hot*, que por fin ha llegado a nuestras tierras con el título *Con faldas y a lo loco*. No sólo es una película divertidísima, sino que está dirigida con una maestría extraordinaria, recatada en su frivolidad, como si no se diera a sí misma importancia. El humor de muchas escenas —las de los *gángsters* en tiempo de la prohibición—, la gracia de Tony Curtis y de ese estupendo actor que es Jack Lemmon, hace que se salve en todo momento un tema difícil —los hombres disfrazados de mujer—, sin que falte la «verosimilitud» necesaria ni se caiga en la equivocidad que sería repulsiva. Y Marilyn Monroe, con tan subida belleza, con tan femenino encanto y dotes de actriz muy considerables, nos hace pensar cuánto hemos perdido; y también que —contra lo que el tópico supone— cuando una mujer es verdaderamente guapa, lejos de hacer esto que se la tome como actriz, dificulta su reconocimiento, como si no sé qué resentimiento extraño tratara de «consolarse» de su belleza disminuyéndola en su arte.

Algo de esto podría decirse de Ava Gardner —que, por ejemplo, en *La hora final* (*On the Beach*) hizo una labor difficilmente superable por nadie—, a quien acabamos de ver en *Cincuenta y cinco días en Pekín*, una producción de Samuel Bronston dirigida por Nicolas Ray, con Charlton Heston y David Niven. Como es una película larga, costosa, de gran espectáculo, y

encima rodada en los alrededores de Madrid, son muchos los que han decidido que no podía valer la pena; ciertamente, todos esos caracteres no aseguran que lo valga, pero tampoco lo excluyen; y hay que decir que está muy bien dirigida, que no pesa, que los ojos la agradecen y divierte no poco. Niven y Heston ponen en juego su admirable oficio, y Ava Gardner, un poco menos joven pero sin la menor decadencia, nos recuerda lo que el cine puede dar cuando no se olvida de que es un arte de presencias, capaz de transmitir y potenciar lo mismo un paisaje que la vida de una ciudad o esa formidable realidad que es una mujer cuando manifiesta —porque es actriz— su belleza y la intensidad y perfección de su condición femenina.

En forma distinta, algo análogo podría decirse de *Luz en la ciudad* (*Light in the Piazza*), de Guy Green; aquí se conjugan la belleza de Florencia y la muy juvenil de Yvette Mimieux, en un papel de suma dificultad: una muchacha, retrasada mental a causa de un accidente, cuyo cuerpo y cuya sensibilidad han madurado normalmente, que es a un tiempo una mujer y una niña —inocencia, falta de control, elementaldad, capricho, comprensión limitada—. Se podría haber hecho una enojosa lección de psicología patológica; se ha preferido hacer una comedia sin grandes pretensiones, de mayor finura que muchas grandes pedanterías.

Y otras películas me han hecho recordar la fuerza cómica del cine: desde la vieja *Héroes de tachuela*, de Stan Laurel y Oliver Hardy, hasta *Los defraudadores*, de Totó, Fabrizi y Louis de Funès, divertidísima película italiana, de grano no siempre fino, aunque sí más de lo que aparenta, que no da pausa a la risa.

Y para terminar, una película de Melville Sha-

velson, *The Pigeon That Took Rome* (*Aventura en Roma*), con Charlton Heston, Elsa Martinelli, Gabriella Pallotta Baccaloni y el niño Marietto —a todos hay que recordarlos—, es un ejemplo perfecto de una de las maneras como puede hacerse cine. Pocas veces he visto una cámara movida con mayor agilidad, con más gracia e ingenio; su movilidad, su travesura, la frescura de su inspiración son extraordinarias; el diálogo es casi siempre afortunado; el espectador se divierte desde que empieza hasta que acaba, a pesar de que se trata de una película «sin gran importancia». Digo, a menos que esto le impida divertirse. Tuve la impresión, el día de su estreno, de que a una parte del público «no le gustaba que le gustara».

Confieso que empiezo a estar preocupado con una fracción del público cinematográfico. Hace pocos años, el cine era un espectáculo «inocente» y sin pretensiones, y se lo trataba con un máximo de sinceridad: se iba a lo que se creía agradable o interesante; gustaba lo que gustaba —no lo que «debia» gustar— y se aceptaba y se decía lo que a cada uno le había pasado al ver la película. Cada vez es esta actitud menos frecuente; cada vez hay más espectadores que no se «entregan», que no se abandonan a la realidad, que van dispuestos a entusiasmarse, o a aburrirse, o a enfadarse, pase lo que pase en la pantalla. Los cines «de barrio», esos excelentes cines repartidos por Madrid, que todo el mundo tiene al lado de casa, están más cerca de la antigua situación. A ellos se va todavía con naturalidad, se va a ver las películas. No a «confirmar» lo que ya se sabía sin haberlas visto, ni a demostrar que para uno ninguna localidad es cara.

LA COMEDIA CINEMATOGRAFICA

No hace falta decir que la comedia es uno de los géneros más importantes del cine; desde el punto de vista numérico, probablemente el principal; es decir, que el grupo más nutrido de películas en toda la historia del cine son «comedias». Es secundario que se trate de comedias teatrales llevadas a la pantalla o de otras escritas expresamente para el cine; porque lo importante es que si han sido efectivamente trasladadas y convertidas en comedias cinematográficas —no simplemente fotografiadas—, la transformación es enorme. Quiero decir que el adjetivo «cinematográfica» reobra tan enérgicamente sobre el sustantivo «comedia», que el resultado es un género bien distinto.

Las razones de esto son bien sencillas y elementales, y por eso mismo inevitables: en la comedia teatral, el espectador está sentado, inmóvil, a bastante distancia del escenario; tiene una perspectiva única —al menos única en cada acto o cuadro— y una distancia invariable y muy considerable de los actores. En el cine, naturalmente, no es así. Se dirá que precisamente en la comedia esta gran diferencia entre teatro y cine es de menos importancia, porque suelen acontecer en interiores. No creo que pueda desdifiarse: es el cine el que hace que los interiores, por primera vez en la historia del espectáculo, lo sean. Quiero decir que en el teatro los interiores se ven... desde fuera; son interiores para los actores, pero no para el espectador. La pared que falta en la habitación permite al espectador «estar allí», ciertamente; pero ve la habitación entera, abarca la escena en su conjunto, ve a todos los actores que están presen-

tes. En el cine no. Se mueve, gracias a la movilidad de la cámara, *dentro de los interiores*; toma en ellos perspectivas múltiples; se sitúa en las de cada uno de los personajes; los elementos materiales —muebles, objetos, puertas, ventanas— adquieran sus funciones propias, entran en relaciones unos con otros y con las personas, son tridimensionales, «de bulto», en lugar de ser vistos simplemente en un plano.

En cuanto a los actores, recobran la libertad que el «escenario» como tal excluye; pueden estar a todas las distancias y sobre todo *muy cerca*; el primer plano es la gran posibilidad de la comedia cinematográfica, ajena al teatro. Lo cual hace entrar en forma eminentemente la expresión y algo más: una nueva forma de diálogo: lo que se puede decir desde cerca, lo que se puede decir al oído, cuando se lo oye también a esa distancia.

Como ésta es la condición del cine, podríamos decir que éste «comedifica» cuanto toca, y si el director es avisado, en lugar de rehuirlo lo aprovecha. Y esto ocurre en una película de guerra, en un *western*, en una película histórica, en una de circo, en una exploración de lo imaginario, hasta en una película musical. Son precisamente los momentos en que el espectador «descansa», en que refresca su capacidad de atención y comprensión, tomando contacto con la humanidad inmediata de los actores tales como el cine los da, en una presentación de sin par eficacia de lo que es «vida humana».

He pensado todo esto muchas veces, y últimamente viendo tres películas o cuatro, bien distintas, de mérito desigual, en las cuales aparece esa fuerte realidad que es la comedia cinematográfica. Una de ellas es *The Apartment* (*El apartamento*), de Billy Wilder, que por fin ha llega-

do a nuestras pantallas. La vi en Nueva York hace unos años, y he vuelto a verla ahora. De la maestría de su director no hay para qué hablar; de la genialidad de Shirley MacLaine he hablado muchas veces, pero quizás no es ocioso todavía; en cuanto a Jack Lemmon, parece indudable que es uno de los mejores actores de hoy. Esta comedia, tan graciosa, tan triste, con una amargura de la que, sin embargo, no se abusa, maneja un repertorio de elementos mínimo: el pequeño piso de Jack Lemmon, los despachos de la compañía de seguros en que trabaja, el ascensor que maneja Shirley, la puerta de la casa de Jack, donde espera a veces a que su piso —cuya llave ha prestado a un jefe— quede vacío. Todo está manejado con insuperable destreza: el teléfono, las complicadas notas de sus «complacencias», la escalera, los vecinos, sobre todo el médico. Y lo que ambos actores *hacen* —no lo que dicen; o, si se me entiende bien, también lo que dicen, pero sólo en cuanto hablar es una de las cosas que hacen— pone de manifiesto la realidad que son, con una eficacia que pocas veces se habrá dado en ninguna obra de ficción. Jack Lemmon no queda por debajo de su compañera —que ya es decir—; de Shirley MacLaine pienso siempre que de ella se habría enamorado Don Pío Baroja.

No hubiera estado tan a gusto en otra película, ésta de Anthony Asquith, *The V.I.P.s* (es decir, *The Very Important Persons*), traducida *Hotel Internacional*; le hubiera estorbado el mucho lujo, y hasta quizás la espléndida belleza, tan suntuosa, de Elizabeth Taylor. Es otro mundo éste de los magnates de nuestro tiempo, que esperan en el aeropuerto de Londres la salida de sus aviones, demorada por la niebla, y cuando la tardanza se hace más larga, en el hotel que

sirve a las líneas aéreas. A todas las suntuosidades del argumento se añade la de la fotografía —que es, si se permite la expresión, «suculenta»— y el color. Esto hace que la mirada se detenga más en los detalles, que todo adquiera consistencia y relieve. Pero la comedia —en el sentido que doy aquí al término— lo domina todo; y por tanto los actores, Orson Welles y Margaret Rutherford y Richard Burton y Louis Jourdan, y todos los demás. No es una obra excesivamente original ni creadora, pero está admirablemente compuesta y equilibrada, y un neoclásico se hubiera entusiasmado, porque realiza el prodigo de combinar la ley de las tres unidades con el cine, cuya inspiración está en los antipodas. Y hay que decir que, cumpliendo estrictamente esa ley, *The V.I.P.s* es, con todo rigor, cine; por eso valdría como ejemplo eminente de *comedia cinematográfica*, subrayando por igual los dos componentes.

Este carácter aparece inesperadamente, como al doblar una esquina, donde menos se pensara, en *La Verbena de la Paloma*, que acaba de darnos, en excelente color, José Luis Sáenz de Heredia. *La Verbena de la Paloma*, que se estrenó hace justo setenta años, es en mi opinión una maravilla, como *El Quijote* o *Don Juan Tenorio*; los tres, salvadas las inmensas distancias, son *lo que tenían que ser*. Ahí es nada lo del ojo —como diría un personaje de la *Verbena*—. Por eso tiembla cada vez que alguien pone las manos en ella. *La Verbena* es un prodigo de ajuste: la acción, la música y la letra encajan de tal manera, que cada una de ellas parece llevar «en brazos» a las otras. Una vez hice un experimento: llevé a un grupo de muchachas americanas recién llegadas a España, a quienes costaba aún entender el español hablado —no digamos can-

tado—, a ver la *Verbena*: no se les escapó ni un detalle. ¿Por qué? Porque eso mismo que se dice se está viendo y escuchando musicalmente, porque cada palabra se apoya en cada gesto, en cada paso, en cada nota, y mutuamente se explican.

Naturalmente, esto se pierde en el cine. No se puede «fotografiar» el sainete, hay que «dilatar» y complicar la acción, introducir escenarios nuevos, mover de otro modo a los personajes. El ajuste casi milagroso se desvanece, y a ello hay que resignarse. Con tal de que se le dé a uno algo a cambio. Y así ocurre esta vez: una presentación alegre e ingeniosa del Madrid actual; una representación con atractivo y simpatía —como casi siempre en España, mucho mejor las mujeres que los hombres, sobre todo Conchita Velasco e Iran Eory, que nos presentan con belleza y alegría a las dos chulapas y a sus representantes actuales—; y, sobre todo, una comedia que «resulta» de la manipulación cinematográfica de la *Verbena*; esto era inevitable; el acierto del director ha sido no rehuirlo, no obstinarse en hacer una zarzuela, sino aceptar la transformación y darnos una comedia cinematográfica que lleva dentro *La Verbena de la Paloma*.

(18-I-64)

¿SOY CLASICO O ROMANTICO?

Todos recordáis los versos del «Retrato» que Antonio Machado antepuso a sus *Campos de Castilla*:

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera mi verso, como deja el capitán su espada: famosa por la mano viril que la blandiera, no por el docto oficio del forjador preciada.

Yo los he recordado viendo dos películas ya antiguas hechas por dos grandes capitanes del cine: John Ford y King Vidor; una es *La diligencia*; la otra, *Duelo al sol*. Dos grandes películas del Oeste, la «materia épica» por excelencia de nuestro tiempo. La primera, de la que hace tiempo hablé en detalle, es uno de los ejemplos máximos de la manera clásica de tratar ese tema —la forma extrema sería *High Noon* (*Solo ante el peligro*), que llega a una perfección virtuosista de la que no se puede pasar sin amaneramiento—; la segunda representa algo sorprendente y de vivo interés: el tratamiento romántico de lo épico.

La diligencia es en algún sentido shakespeariana; hay en ella ironía y seriedad, una cierta «distancia» respecto de los personajes que no es indiferencia ni desvío, que no excluye un profundo «apego» a ellos, sino que más bien consiste en la decisión de «dejarlos ser lo que son». Podriamos decir que Shakespeare no ejerce «tutela» sobre sus personajes, los considera adultos, respeta infinitamente su derecho a su respectiva y múltiple realidad. Esto ocurre en *La diligencia*: el cowboy escapado de la justicia, la muchacha de malas costumbres expulsada del pueblo por las señoritas «bien pensantes», el médico borrachín, el sheriff, la pulcra y adusta esposa del militar, el mayoral, el caballero del Sur, el inocente y tímido Mr. Peacock, viajante de whisky, todos son lo que son, con una integridad que sobrecoge. No hay ningún fatalismo, por otra parte; al decir que son lo que son, se

entiende lo que quieren ser, lo que han decidido —y siguen decidiendo— ser. Pienso que tuvo que ser una fuerte experiencia para los actores —sobre todo para John Wayne, Claire Trevor y Thomas Mitchell— hacer esta película, pres-
tar su realidad a estos proyectos de vida tan fuerte y libremente definidos. Y el escenario —la misma diligencia, las posadas, la llanura con cactus, las colinas, las nubes— sirve a ese pro-
pósito, es eso, escenario de unas vidas, de un drama plural unido por la convergencia de des-
tinos tan diversos. De ahí que la fotografía, de tan gran belleza, esté refrenada, sometida a la sobriedad de lo que se subordina a una empresa superior y común.

Duelo al sol (*Duel in the Sun*) es todo lo con-
trario; es la versión romántica del Oeste. Todo es excesivo, todo es lírico, todo está subrayado. Empezando por los escenarios, que son rebeldes, como los protagonistas, y se establecen por su cuenta. La película —ésta en muy hermoso co-
lor— está llena de bellezas que se estilizan y se amaneran sin perder su condición de tales, pero estirando hasta el límite las posibilidades de su tema, el áspero y sobrio, el serio Oeste. Los per-
sonajes son también excesivos, desmelenados, violentos —Joseph Cotten tiene, por contraposi-
ción, el exceso de su compostura—; Jennifer Jones, en el papel de una mestiza, alcanza quizá la más intensa belleza y el mayor atractivo de toda su carrera; Gregory Peck, indomable, vio-
lento, criminal, caprichoso, va más allá de los límites que su propia realidad impondría a sus papeles; el viejo Lionel Barrymore, con una fi-
gura que recuerda a Teddy Roosevelt, compone un magnífico tipo de gran señor obstinado y bru-
tal, paralítico en su sillón o sobre la silla de su caballo.

En *Duelo al sol* todo está en rebeldía. Si *La diligencia* hace pensar en Shakespeare, ésta recuerda a Byron. Las escenas se independizan y absorben la atención: la doma del caballo, la carrera de Jennifer Jones, sobre el animal desbocado, las espléndidas de las cabalgadas, los rancheros o esas tropas federales con sombreros anchos y camisas azules, siempre tan conmovedoras; sobre todo las del tren, tantas veces vistas y que aquí alcanzan un acento nuevo y una emoción particular. La película está llena de reiteraciones, de exageraciones, de líneas truncadas, yo diría de puntos suspensivos. Como buen romántico, King Vidor compone, como los poetas de 1830, «fragmentos». Y, como ellos, está lleno de lirismo, de busca del color, de patetismos. Es terriblemente efectista, pero sus efectos son admirables —como le pasaba a Byron, a Victor Hugo, a Zorrilla—; King Vidor podría hacer *Traidor, inconfesable y mártir*, estupendo, tan olvidado, con el que se podría hacer una película fabulosa. Podría hacer un *Maximiliano*, poniéndose a la vez en su punto de vista y en el de Juárez, sin olvidar a Zorrilla, que fue su poeta palatino. (No estaría mal proponer a los grandes directores ciertas empresas que «para ellos están guardadas», para poder pedirles cuentas en su día de las posibilidades frustradas; y a los actores, y a los escritores; y no sólo en el cine, por supuesto; convendría avivar la conciencia de las empresas posibles para cada uno, de aquellas que se ajustan a la vocación y a las dotes de los creadores, y tantas veces se quedan sin realizar.)

Duelo al sol es de 1946, una película ya vieja, para los usos del cine; *La diligencia* es aún más antigua. Las dos están vivas, mucho más que la mayor parte de las que salen de los estudios;

mucho más que una película alemana, de cuyo título no quiero acordarme, que vi junto con *La diligencia*. Pero *Duelo al sol* ha envejecido más; uno piensa: hoy se renunciaría a algunos efectos, se procedería con mayor sobriedad, se procuraría que algunos personajes no fueran excesivos, porque así sus excesos se contraponen y destruyen, y pierden eficacia; pero al mismo tiempo se desearía conservar la pasión, el ardor apasionado y elemental de Perla, la mestiza; la violencia del viejo «Senador», los tremendos saltos de los caballos sin domar y, sobre todo, el vendaval de lirismo que lo agita todo. Desde el espíritu de *La diligencia* quisiéramos que cada uno sea lo que es; y, por tanto, que *Duelo al sol* sea una película romántica. No es sólo cuestión del «docto oficio del forjador»: el capitán tiene que blandir su espada de cierta manera, es decir, con un estilo.

(25-I-64)

LA HISTORIA DE ESPAÑA

Una de las cosas más graves que nos pasan a los españoles es que no poseemos nuestra historia. Sabemos a rasgos generales qué ha sucedido en la piel de toro desde cuando no era España hasta hoy. Bueno, sabemos lo que se supone que ha sucedido, lo que en cada momento se «conviene» que ha sucedido. En todo caso, se trata de un esquema reducido a unos cuantos estereotipos, a unas imágenes estáticas y consabidas, en repertorio reducidísimo. Podríamos decir que no se ha pasado de la fotografía inmóvil, no se ha llegado a ponerla en movimiento, a hacerla *pasar*.

Nunca se nos ha contado bien nuestra historia. Los historiadores han sido ser esquemáticos, abstractos y aburridos; nos ha faltado la gran novela histórica que ha hecho familiar su historia a otros países. Igualmente nos ha faltado sentido del humor, decisión de humanizar a los personajes, de mostrar sus flaquezas, su complejidad, sus altibajos. Otros países —no todos, entiéndase bien; a muchos les pasa lo mismo que al nuestro— han sabido apropiarse de su pasado, hacerlo familiar, transitable; lo recorren, lo visitan, lo interpretan de diversas maneras, cada época a su modo, en diferentes «temples», desde el heroísmo hasta la broma. La falta de verdaderos historiadores, la mortecina «seriedad», la reducción de toda la historia a unas cuantas escenas, el partidismo político, gran deformador, todo ello ha contribuido a ese enajenamiento de nuestra realidad.

No digo que no pueda remediararse en el campo de la historia estricta y la literatura; más aún, creo que está empezando —muy lentamente y con bastantes tropiezos— a aclararse intelectualmente nuestro pasado. Pero ahora quería llamar la atención sobre una posibilidad nueva de esclarecimiento y apropiación de la historia: el cine. Si se piensa en lo que ha hecho el cine americano para que la historia de los Estados Unidos sea poseída, conocida, utilizada, se entenderá lo que quiero decir. Ha conseguido que hasta los extranjeros hayamos alcanzado una viva familiaridad con ella. Entre todos los países de lengua española, sólo México ha conseguido algo semejante, aunque limitado a los decenios de sus luchas revolucionarias.

La historia de España —que incluye, naturalmente, la historia de España en América y, por tanto, la historia de América; y en otras mu-

chas partes—, si fuera llevada adecuadamente al cine, significaría dos cosas: un increíble repertorio de temas apasionantes y divertidos, y la posibilidad de hacer nuestro el pasado y dejar de vivir al diez por ciento de nosotros mismos.

Naturalmente, hay que retener el adverbio que he escrito más arriba: he dicho que esto habría de hacerse *adecuadamente*. ¿Qué quiere decir esto? El cine es, en principio al menos, la máxima potencia de comprensión de una época pretérita. ¿Por qué? Porque realiza el milagro que se le pide a la literatura o a la historia científica: reconstruir un ambiente, una circunstancia. Eso que para las palabras es un prodigo inverosímil, lo hace el cine sólo con existir: ahí estamos, en una ciudad griega, o de la Edad Media, o del siglo XVIII; con sus casas, sus calles, sus plazas, sus gentes, sus trajes, sus muebles, armas, instrumentos; con su manera de andar y hablar y gesticular y comer y tratarse. Ahí es nada, sumergirse sin más en un escenario que es el de otro mundo de los que ha ido anegando la marea alta del tiempo. ¡Qué fabuloso placer, y qué iluminación, poder pasar dos horas mágicas en el mundo de Temístocles, o en el del Arcipreste de Hita, o en el de Pascal, o en el de Goya! Con tal que...

El cine histórico —y no sólo en España, sino en toda Europa— ha estado viciado por un curioso anacronismo. A pesar de haber nacido más de un siglo después de la muerte de Voltaire, no se ha enterado de que el asunto de la historia es «el espíritu y las costumbres de las naciones», es decir, las formas de la vida. Ha seguido usando la viejísima idea de la historia según la cual lo que a ésta le concierne son los grandes sucesos y, sobre todo, los «grandes per-

sonajes»: reyes, princesas, tiranos, magnates. El cine, en la medida en que ha sido histórico, ha sido en un ochenta por ciento «palatino». Y resulta que ese mundo es demasiado irreal, convencional y, sobre todo, *poco histórico*. ¿Qué quiere decir esto? Sencillamente que la variación en esos estratos de la sociedad es mínima. Una corte de cualquier tiempo y de cualquier país se parece enormemente a otra corte de otra época y otra sociedad. Ocurre como con lo que se llama el «mundo internacional» o el «gran mundo»: los hoteles de lujo, las playas de moda, los campos de golf, son iguales en todas partes; las gentes que viven sobre todo en ellos, y que según las agencias viajan mucho, en rigor apenas se desplazan: van de un punto del espacio a otro enteramente equivalente, separado por cinco o diez mil kilómetros de distancia abstracta. Le sucede a esta porción del mundo lo que, por razones opuestas, a las formas de la vida primitiva: los pescadores o los labradores mantienen rasgos casi constantes a lo largo del tiempo y a lo ancho del espacio.

La verdadera variación histórica está en medio y, por tanto, allí es donde se descubre la realidad y el sabor de la historia. Un «drama rural» o una «intriga cortesana» no nos darán nunca el latido de una época. Mientras los directores de cine lo subordinen todo a presentarnos palacios, bailes cortesanos, reyes y sus amantes, no gustaremos ese fuerte placer que es la transmigración a otros mundos, a los que han sido.

Quizá esto es lo que ha salvado al cine histórico americano (y secundariamente al mexicano). Como nunca ha habido corte en Washington y esta ciudad no ha sido nunca el escenario de la vida en los Estados Unidos, los

directores cinematográficos han tenido que contarnos cómo se han hecho las ciudades, cómo se ha descubierto el petróleo, qué ha pasado con los bosques, el trazado de los ferrocarriles, el nacimiento de la agricultura, el engrandecimiento del territorio, las luchas internas y externas, las diversas modulaciones de la vida cotidiana desde el siglo XVIII hasta nuestros días, las que experimenta conforme se pasa de New England a Chicago o de Nueva York a California, el sabor que tiene en Nueva Orleans o en San Francisco, qué es eso de ser mormón o cuáquero, cómo se sentía el inmigrante irlandés o italiano o judío, cómo tiene que habérselas con la gran ciudad el puertorriqueño que sale de San Juan y aterriza hoy en Idlewild. Y análogamente conocemos el drama terrible y apasionante de la tierra, la sangre, los sombreros, la justicia y la injusticia y la violencia y la fe, de los pequeños pueblos blancos y las viejas iglesias españolas y los campos y los altos volcanes: la historia de medio siglo de México. (Sólo nos faltan cuatro.)

La historia de España... Si se pudiera olvidar el «chin-chin» y la patriotería y el partidismo; si se pudiera dejar de lado la eterna queja del «en este país», y la cantinela del «martillo de herejes», y la beatería, y la seriedad estólica, y las dos docenas de imágenes coloreadas a que se reduce nuestra realidad para casi todos los españoles. Si se pudiera volver los ojos con amor, ternura, humor y desengaño, con ilusión también, a los esfuerzos, las esperanzas, los fracasos, los crímenes, las aventuras, las horas muertas de tantas vidas quietas, de tantos siglos nuestros, qué películas nos esperarían. Da gana de inventarlas.

OTRO TENNESSEE WILLIAMS

Period of Adjustment es una comedia de Tennessee Williams que ha interesado considerablemente. George Roy Hill la ha llevado al cine, y ahora podemos verla en España con el título *Reajuste matrimonial*. Es la historia de dos parejas, Jane Fonda y Jim Hutton, Lois Nettleton y Anthony Franciosa. Los primeros, recién casados; los segundos, al cabo de seis años de matrimonio y un niño. El título español no viene muy bien para el primer caso, puesto que se trata en ellos de un primer ajuste; a no ser que se entienda que el matrimonio supone un reajuste de la relación prematrimonial que lleva a él. En todo caso, el tema de la comedia, ahora de la película, es la adaptación del marido a la mujer y de la mujer al marido, al comenzar la vida conyugal o en cualquier momento crítico de ella.

Siempre que se enfrenta uno con una obra teatral traspuesta al cine surgen los mismos problemas: en qué medida «se nota» el escenario; cómo éste coarta las libres posibilidades del cine, etc. El dilema suele ser éste: o la película se limita artificial y violentamente, se sujeta a una estrechez de marcos que en el teatro está justificada, o bien se «dilata» de un modo independiente, separándose de la obra dramática y acaso rompiendo su unidad, su densidad y su consistencia interna. Hay, además, un aspecto decisivo, del que alguna vez me he ocupado en detalle: la distancia única y «media» del teatro, que tiene que ser sustituida por una pluralidad móvil de perspectivas cinematográficas.

La dirección de *Reajuste matrimonial* ha salvado satisfactoriamente los principales escollos.

Es una excelente película, vivaz, llena de ingenio, con un uso discreto de los recursos propios del cine —desde el sumptuoso coche mortuorio destinado al viaje de luna de miel hasta el perro o la policía o el *suburb* nevado en la noche de Navidad o la *luncheonette* llena de camioneros. El teatro está presente, inconfundible, pero lo bastante «traducido» a imágenes para que no perturbe. Por otra parte, la interpretación es admirable y perfectamente cinematográfica. Los cuatro personajes principales y los suegros de Anthony Franciosa están a la altura de las buenas comedias cinematográficas americanas que con tanta frecuencia se añoran, olvidando el hecho de que siguen haciéndose, aunque con menos frecuencia que hace treinta años. Jane Fonda, que ya resultó una actriz de indudable talento en *La gata negra* (*Walk on the Wild Side*), confirma aquí todo lo que ya se esperaba. Tan parecida a su padre de rostro, de tal manera que no se puede dejar de recordarlo y uno desearía que en los rótulos de presentación se añadiera: «Y el espectro de Henry Fonda»; dotada de excelentes recursos, que van de su admirable figura esbelta y expresiva a una inagotable abundancia de posibilidades histrionicas, Jane Fonda no es un hilillo de destreza, sino un torrente de capacidades; si no se fija, si no tiene la tentación de adscribirse a una figura limitada, si modera una fácil propensión a una exageración que por lo demás está llena de frescura y naturalidad —y ahí está el riesgo—, podrá ser muy pronto una de las primeras actrices del cine. Y los demás, quizás gracias a un esfuerzo mayor, casi llegan a su nivel.

Pero yo quisiera volver al aspecto teatral de *Period of Adjustment* desde otro punto de vista, no ya respecto de la «destreza» de la

adaptación cinematográfica, sino de lo que esa condición teatral significa. Es un Tennessee Williams considerablemente distinto del que ya conocíamos. Esta pieza es una verdadera comedia: es divertida, ingeniosa, bastante alegre; tiene un *happy end*; no oculta ciertos lados oscuros y lamentables de la vida, pero no se complace demasiado en ellos y precisamente trata de apoyarse en ellos mismos para salvarlos; no se cierne sobre ella esa pesadumbre característica de Tennessee Williams y que tantas veces viene a ser un sustitutivo de la tragedia; el tema del sexo aparece también, como siempre, dominador, pero de manera menos obsesiva, más recta y luminosa.

Justamente esa mayor «libertad» que respira esta comedia pone claramente de manifiesto ciertas limitaciones intrínsecas del teatro. El juego escénico ha llevado a Tennessee Williams, como tantas veces se ha hecho, a presentar alternativamente las cuitas y andanzas de dos parejas. Los paralelismos, las contraposiciones, las interferencias, aseguran la movilidad confinada en que el teatro consiste. Pero la consecuencia es... que el drama es un historia de dos parejas. ¿Qué importa esto?, se dirá. Los lógicos distinguen tradicionalmente entre los juicios particulares y los universales: «algunos hombres son rubios», frente a «los hombres son mortales»; pero la lógica muestra —con cierta sorpresa de los principiantes— que el juicio singular, lejos de ser particular, más particular, se pensaría, que los así llamados, funciona como universal; así cuando se dice algo de Sócrates. Si se tratará de una sola pareja, de una historia individual, singular, única, tendría un valor concreto irreductible, y acaso —si la inspiración del autor llegaba a ello— podría tener una proyec-

ción universal. Si se presentaran en la escena o en la pantalla unos cuantos «tipos» de matrimonios, se podría intentar una exploración de las grandes maneras posibles de comportarse la pareja humana. Las conveniencias del escenario han llevado a Tennessee Williams a tomar una pareja de parejas. ¿Qué sucede?

Que ha hecho un «juicio particular» con todas sus limitaciones. Dos son demasiado pocas, porque el espectador empieza a imaginar otras posibilidades muy diferentes. Y para intentar aprehender en un caso ejemplar la sustancia de la relación matrimonial, las flaquezas, pesadumbres, miserias y gozos de los que intentan ser «dos en una carne», dos son demasiadas. Sobra una, que introduce la pluralidad, la particularidad, el azar, la inesencialidad.

Por esto, probablemente, Tennessee Williams ha tenido que renunciar a la tragedia, incluso a su sombra, para hacer una comedia excelente. No es, creo yo, el relativo optimismo de esta obra, el deseo de un final feliz, lo que hace de ella una comedia y no una tragedia. Porque ¿es que no cabría una tragedia feliz, dando a esta palabra un sentido que no sea trivial, sino digno del hombre?

(8-II-64)

LA DIVERSION

Siempre he creído, y así lo escribí hace muchos años, que el cine es la potencia diversiva más energética de nuestro tiempo. Nada divierte tanto y a tantos como una buena película. Como la diversión es una de las grandes potencias de la vida humana, esto me parece lo más impor-

tante y urgente que hay que decir del cine. Este puede divertir de muchas maneras: con agilidad y con lentitud, con travesura y con morosidad, con tensión dramática, intriga, terror o risa; con visualidad o con un estímulo de la imaginación. Por esto, en cine no se debe ser exclusivista; exclusivista se debe ser, por lo demás, en muy pocas cosas. Cuando se tropieza con una manera ejemplar y egregia de hacer cine, no se debe inferir de ahí que ésa es «la buena»; mucho menos, desdeñar las demás.

No descubro ningún secreto si digo que Billy Wilder es uno de los directores actuales más inteligentes e ingeniosos; para hablar de películas suyas muy recientes, *Uno, dos, tres*, *El apartamento*, *Irma la Douce*, son tres formas de esa potencia diversiva, bastante distintas, a pesar de un estilo común y que alcanza su máximo en la última. Ahora ha llegado a las pantallas españolas una película suya, relativamente antigua, cuyo título original es *The Seven Year Itch*, es decir, el prurito, picor o comenzoñ de los siete años; el que se supone que suele acometer a muchos maridos al cabo de ese plazo de matrimonio, y los hace peligrosamente expuestos a la infidelidad. La traducción del título —mejor dicho, el título español sustituido— es *La tentación vive arriba*; por esta vez, no ha faltado el acierto. Es una película de dos personajes: Marilyn Monroe y Tom Ewell, con algunas figuras muy secundarias. Tom Ewell es un asesor de una editorial neoyorkina; cuando el calor veraniego aprieta y Nueva York se hace irrespirable, manda a su mujer y a su hijo a la frescura de Maine, y se queda en su apartamento de la ciudad, convenientemente refrigerado. El médico le ha aconsejado renunciar al alcohol y a los cigarrillos; su fidelidad le hace renun-

clar desde luego a toda ilícita aventura. Pero el mismo día que se ha quedado solo descubre que el piso de arriba tiene una inquilina accidental, que acaba de sustituir provisionalmente a los vecinos habituales, ausentes en Europa: Marilyn Monroe.

Me he divertido extraordinariamente viendo *La tentación vive arriba*; en ella, el ingenio vive y retoza arriba y abajo; no pasan treinta segundos sin que pase algo chispeante, inesperado, con humor, sin que la cámara haga una travesura o el diálogo nos traiga alguna sorpresa. Lo único penoso es ver, por detrás de esa hermosísima, jocunda, alegre, picara e inocente criatura llamada Marilyn Monroe, la sombra adusta de la muerte. Porque es difícil acumular más vida que en su figura juvenil, simple, elemental, espontánea. Hay en sus gestos una sencilla afirmación de realidad, que acongoja al pensar en su triste muerte. Cuando llega, sube y baja, se cambia de vestido, siente calor, se apoya en el aparato refrigerador o deja que el ventilador del *subway* levante sus faldas, su naturalidad es tanta, que su presencia tiene una fuerza incontrastable, una realidad que parece destinada a perdurar, precisamente por ser capaz de saturar el instante.

Marilyn Monroe es el gran acierto inicial de esta película, y no sólo por su belleza, por su figura sugestiva, sino por todo eso que acabo de decir: por el valor que en ella alcanzaba la presencia, sustancia del cine. Pero no es eso sólo; Tom Ewell, a quien no recuerdo haber visto antes, hace admirablemente su papel. Duda, vacila, se siente tentar, rectifica, huye, y, sobre todo, imagina innumerables episodios, placenteros o amenazadores. Con una técnica que recuerda aquella espléndida película *La vida secreta de*

Walter Mitty, de Danny Kaye, se dispara constantemente a fantasmagorías que son dramas comprimidos. Esa serie de «dilataciones» del mundo confinado en que la acción principal transcurre —el piso de Tom Ewell, su oficina, la estación de Pennsylvania en Nueva York— son precisamente la manera cinematográfica de introducir en el relato los ingredientes imaginativos de la vida. Esta no acontece sólo *aquí*, sino también, y constantemente, *allí*, dondequiera que nos llevan nuestras asociaciones, nuestros sueños, nuestros recuerdos, nuestras anticipaciones. Esto es lo que el cine puede descubrir y mostrar mejor que ninguna otra forma de representación. Las imaginaciones de Tom Ewell, como las de Danny Kaye en aquella otra película, se convierten en elementos decisivos de lo que realmente acontece.

El uso a fondo de este recurso es uno de los instrumentos de diversión que Billy Wilder pone en juego. Y esto en el sentido más literal: diversión es di-versión, apartamiento de algo, para convertirse a otra cosa. El personaje, una vez y otra, se aparta de su escenario real, de lo que le está pasando, para volverse a otro imaginario y fingir un nuevo episodio. Como la vuelta no es nunca completa y su mente arrastra flecos de la escena irreal que acaba de vivir, la mezcla con la efectiva, y los choques de ambos planos de realidad introducen un tercer nivel, de seguro efecto cómico. No es sólo que la película sea divertida en el sentido de que nos divierte, es que ella misma consiste en divertirse a cada instante de si propia, en apartarse, dispararse, enajenarse, para recaer otra vez y volver a empezar.

Este juego está lleno de frescura y gracia. Hay una inspiración constante, una fluencia que lleva

de una situación a otra, de un *gag* a otro, de uno a otro escorzo de Marilyn. Porque el director juega también con ella, con su risa, su ingenuidad, su corporeidad. Y todo ello con sorprendente, sana limpieza, con agilidad que excluye todo manoseo. En ningún momento se tiene la impresión de algo planeado, trabajosamente construido, de planos combinados mecánicamente. Todo brota de un movimiento imaginativo orgánico, vivo, improvisador, creador. Tenemos la evidencia de que todos, desde el director hasta el portero de la casa, se han divertido haciendo esta película.

(15-II-64)

LA ADAPTACION NARRATIVA

Si yo no hubiera leído hace poco *The List of Adrian Messenger*, una novela de Philip MacDonald, me habría hecho un efecto bien distinto la película que con el mismo título —en español, *El último de la lista*— ha dirigido John Huston. Porque habría gozado de ella «directamente» y sin más, y hubiera saboreado el no común ingenio con que está llevada, y me habría divertido con los alardes de caracterización de Kirk Douglas —y en menor grado, de Burt Lancaster, Robert Mitchum, Tony Curtis y Frank Sinatra—; y habría sentido complacencia ante el seguro oficio del director y el acierto con que ha mezclado el interés de una trama criminal con la jovialidad y el buen humor, sin que por ello deje el asunto de estar tomado «en serio».

Todo esto que acabo de enumerar me ha ocurrido, ciertamente; pero no sólo eso: la lectura

previa de la narración me ha hecho estar «bizqueando» constantemente hacia su recuerdo, me ha hecho compararla con la película, hacer balances, encontrar más y menos; y, sobre todo, plantearme un problema: el de la adaptación narrativa en el cine.

Digo «adaptación narrativa» porque no me refiero a lo que se pierde —o pudiera ganarse— al trasladar una obra literaria a la pantalla. No me interesa en este momento la literatura, sino la narración. Por eso *The List of Adrian Messenger* es un buen ejemplo. Cuando se lleva al cine *Guerra y Paz*, o *La Cartuja de Parma*, o *Crimen y castigo*, o *Por quién doblan las campanas*, se parte de una obra de arte y se hace otra en el más riguroso sentido: otra obra de otro arte. Casi como cuando Falla compone *El sombrero de tres picos*. Ahora bien: el libro de Philip MacDonald no es «literatura» en su más fuerte y estricto sentido: es una novela policiaca, una narración jugosa y bien compuesta. La tarea de John Huston no era convertir una obra literaria en una obra cinematográfica, o hacer ésta inspirándose en aquélla, sino «trasladarla», «adaptarla», conservando lo más eficazmente posible su sustancia dramática y narrativa. Aquí está el problema.

Si no se trata de un «cuento», sino de una novela, la necesaria prolijidad de ésta —novela es «narración circunstanciada»— obliga a una simplificación y, por tanto, a una selección de elementos. ¿Con qué criterio? John Huston ha conservado la mayor parte de los de valor dramático y una fracción considerable de los que componen la trama inquisitiva, la averiguación de la identidad y la pista del criminal; pero ha perdido casi todo lo que el libro tiene de narración: deja el problema y los episodios emocio-

nantes, pero faltan esos «remansos» en que la novela consiste, y que son precisamente los que dan eso que se llama, con alguna impropiedad, «ambiente», y que en realidad es el mundo novelesco; el cual, por supuesto, tiene que ser elaborado hasta convertirse en mundo cinematográfico, utilizando los fabulosos recursos «mundificantes», si se permite la expresión, de que el cine dispone. Dados éstos, la pobreza de la película de Huston comparada con la novela de MacDonald es notoria.

Dos personajes son para ello decisivos, y están desdibujados y desenfocados; sobre todo Jocelyn Messenger, la cuñada de Adrian, viuda de su hermano; en la novela, es una mujer de unos treinta años, sumamente alta, hasta el punto de ser para ella una constante preocupación, a pesar de la perfección de su hermosa figura; rubia platinada, alegre y jovial dentro de su majestuosidad; Jocelyn se define a sí misma, en broma, como «una cierva rubia platino»; pues bien, en la película es Dana Wynter, delgada y frágil, morena, con grandes ojos melancólicos en un rostro serio que no sonríe casi nunca. El «templo» no puede ser más diferente. Y otro tanto ocurre con el hercúleo, ingenioso, divertido Raoul St. Denis, representado de una manera bastante opaca por Jacques Roux. Los amores de Jocelyn con Raoul —y todavía más el camino que lleva hasta ellos— son de lo más sábroso de la narración, y están inextricablemente mezclados con lo policiaco; es esta relación la que define el tono general de la novela y le da considerable originalidad; en la película, todo este aspecto está tan aguado y debilitado, que casi desaparece.

También es sorprendente que se le hayan escapado a John Huston dos o tres detalles que cine-

matográficamente eran verdaderas trufas: la casi única pista para buscar al reiterado criminal es un tic que le hace temblar de vez en cuando un músculo bajo el ojo derecho; en la película no hay nada de esto —quizá ha habido que sacrificarlo como precio que se ha pagado por las elaboradísimas caracterizaciones, admirables ejemplos de maquillado—; también extraña que se haya eliminado la muerte de la mecanógrafa, lanzada bajo un autobús entre la niebla espesa de un día impenetrable de Londres. En cambio, el desenlace es más ingenioso y sorprendente, más «elegante» también, en la película. El último capítulo de la novela se arrasta con cierta premiosidad y representa un *anticlimax*; John Huston ha introducido un episodio nuevo —el del caballo que el gitano lleva a Derek Bruttenholm, el muchacho que heredará (si no lo matan antes) el marquesado de Gleneyre—, y saca de él partido en una escena admirable de sorpresa e ingenio, alarde de virtuosismo que se pasaria de la raya si no estuviera ironizado por el propio director, que le guiña un ojo a los espectadores.

La verdadera pista originaria consiste en unas cuantas palabras, casi incoherentes, que Adrian Messenger, agonizante, agarrado a un resto del avión que ha caído al mar, pronuncia, y que Raoul retiene fielmente en su memoria; la clave de la interpretación está en que una palabra —*broom*, pronunciada «brum» y que suena a «escoba»— es el apellido Bruttenholm, pronunciado así por uno de esos delirantes caprichos fonéticos de los ingleses, que les hacen pronunciar aproximadamente «chamli», el pueblo cuyo nombre se escribe Cholmondeley. La versión española plantea dificultades considerables para traducir esto, pero creo que ni siquiera se ha

hecho un gran esfuerzo por resolverlas satisfactoriamente, y la cosa no resulta muy clara, a la vez que se pierde gran parte de la emoción intelectual del desciframiento.

Por lo demás, la dirección es constantemente inteligente y acertada; las escenas de la caza del zorro, las de los caballos, algunos de los episodios criminales, están tratados con gran talento. Lo que falla es la adaptación de la narración, la transformación de una narración novelística en narración cinematográfica. ¿Por qué ha ocurrido? No es fácil decirlo. Si tuviera que aventurar una conjectura, diría que lo que se ha perdido es el «temple» de la novela, el cual es algo así como el centro organizador de los distintos ingredientes, acciones y episodios; por eso es esencial el desenfoque de Jocelyn, que es en el relato la encarnación del temple general: la jovialidad ingeniosa y seria de su figura es precisamente la sustancia de lo que allí se cuenta, quiero decir de la manera de contarla.

(22-II-64)

EL VERDUGO

Luis García Berlanga es un director cinematográfico en quien he tenido siempre mucha esperanza. No sólo posee su oficio y es dueño de las destrezas oportunas, sino que muestra indudable vocación, que se revela sobre todo en un rasgo característico: Berlanga trabaja con visible complacencia. Nunca nos da la impresión de estar cumpliendo un penoso deber, de ejecutar una faena necesaria, cuidadosamente planeada, sin placer ni alegría; tampoco nos parece que está haciendo una película «para otra

cosa», medio para cualquier fin extrínseco. Berlanga se divierte, «la goza» al ejercer su oficio, se demora en él con fruición; sobre todo, deja que su imaginación invente, y de ahí esa alegría que acompaña casi siempre a sus obras, por ásperos, irónicos o amargos que sean sus temas: la alegría que siempre va con todo movimiento creador. Cuando esto falta —y falta pocas veces— es que Berlanga es menos «sí mismo»; que tiene una pasajera debilidad mimética y se deja llevar por lo que «se lleva», por lo que otros menos dotados hacen.

Su última película, *El verdugo*, confirma esas esperanzas. No se la puede ver sin interés, atención, complacencia. Es terrible y es divertida; si se quiere, es terriblemente divertida. Los tres actores que llevan el peso de la trama, José Isbert, el viejo verdugo, Emma Penella, su guapa hija, y Nino Manfredi, empleado de funeraria que por diversos azares viene a ser yerno y sucesor del verdugo, dan admirable y fiel realidad a sus papeles, en tres figuras caricaturescas, que nunca son la caricatura de sus figuras. Pero hay que agregar que los personajes secundarios están ajustadísimos, llenos de verdad estilizada, de acierto convincente; todos, los empleados de la cárcel, el conductor de la furgoneta fúnebre, el sastre hermano del protagonista, y la cuñada; los guardias civiles, el estupendo director de la prisión, el cura y el sacristán... Casi siempre, al ver una película española se piensa con envidia en aquellas otras en que todos, hasta el más insignificante, hacen *lo que tienen que hacer*; a veces se piensa qué habrá sido de la espléndida tradición centenaria del histrionismo español; pues bien, esta película de Berlanga muestra que cuando un director sabe lo que hay que hacer y quiere hacerlo, se consigue una película

en que cada gesto viene a ocupar su lugar justo, sin que la ilusión necesaria se quiebre a cada instante por la torpeza, o el desenfoque, o el amaneramiento, o la chabacanería.

El verdugo —en cuyo guión ha colaborado la pericia de Azcona— es una película burlesca; se hace en ella humor con una de las realidades más atroces de este mundo: la pena de muerte. ¿Humor negro? No estoy seguro. En rigor, no; el humor negro supone ponerse «por encima» de su tema —así Quevedo, por ejemplo— o al menos «por fuera», haciendo una pируeta. No es ninguno de éstos el caso de Berlanga. En la famosa, atrocísima carta de su tío el verdugo de Segovia a Pablos el *Buscón*, se ve cómo el padre de éste ha sufrido la muerte en la horca sin *padecerla*, quiero decir sin pasividad ni pasión, levantado por encima de ella gracias a una curiosa mezcla de orgullo, cinismo y falta de imaginación. En la película de Berlanga, los ejecutados, a quienes no se ve, sino sólo son nombrados y aludidos —el segundo es sólo entre visto de espaldas y de lejos, y no en el momento de la ejecución—, no están ni por encima ni por fuera de su tremendo destino; lo padecen integralmente, y más bien hay una alusión vaga a su resignación abatida y casi benévolas. El humor permanece dentro del asunto, sin escaparse, y afecta a todos los ingredientes de la gran atrocidad: su dimensión de azar, su automatismo, su «naturalidad», la trivialidad que la envuelve, los menudos detalles entrelazados con ella, las operaciones que implica, las consecuencias vulgares que desencadena. En medio de todo eso se recorta la realidad singular de un hombre que va a morir en plena salud, a una hora fija, sin odio de nadie, sin más violencia que la ne-

cesaria para oprimir técnica, fría, suficientemente su cuello.

Todo esto está presente en la película de Berlanga: ni está escamoteado, ni está subrayado, ni —menos todavía— está explotado para llevar aguas a ningún molino determinado. Allí queda, dibujada en hueco, la figura lastimosa del pobre hombre que tiene una cita al amanecer con un funcionario público y otros que van a ajetrearse desganada, rutinariamente en torno suyo; un amanecer que para él —simplemente eso— no va a madurar en la luz de una mañana.

Los aciertos de detalle, los momentos felices de *El verdugo* son muchos y de muy diversa índole: el ruido metálico del maletín de Isbert, cuyo contenido no se ve nunca; la irritación de los que protestan de que la música de su *transistor* sea «aprovechada» para bailar por otra pareja que no lleva su música; el sastre que prueba la sotana sobre su hermano, como un maniquí; la escena, desgraciadamente tan poco inventada, que muchos hemos visto, de la iglesia en que se hacen desaparecer casi mágicamente los artifugios de la boda de rumbo para que no gocen de su lujo los modestos novios de la boda barata: se calla la música, se los hace entrar por la puerta lateral, se les quita la alfombra bajo los pies, se van apagando las velas... Y muchos más: el guardia civil llamando al verdugo, tan comedidamente, entre los turistas de las cuevas mallorquinas; la escena central, en aquella nave inmensa y desnuda, cuando el reo es conducido con severa compostura hacia la muerte, y el pobre verdugo, en otro grupo, es casi arrastrado a cumplir su oficio, entre la persuasión y la fuerza.

Quizá lo más certero, desde luego lo más sobrecogedor, por su deliberada trivialidad, es el

diálogo entre el novel verdugo que no quiere llegar a serlo y el director de la prisión: mientras el primero, angustiado, habla y habla, y expone sus razones para no «actuar», y está dispuesto a todas las renuncias, el director lo oye sin escucharlo, y calmamente le opone su «persuasión» reiterada: todo está a punto, ya está todo dispuesto, el reo está conforme, resignado, confesado; no falta más que un detalle: «¡El condenado no puede esperar!»

Si tuviera que hacer un reparo a esta película, sería éste: todavía no se ha superado en ella ese defecto tan frecuente en el cine europeo, casi constante en el español: los ingredientes están «planeados», decididos, intercalados en el conjunto; no se llega siempre a ese dominio en el cual la espontaneidad y la inspiración lo dominan todo, en que la acción fluye como si no hubiera sido preparada, en que el espectador tiene la ilusión de que todo se va ocurriendo en aquel instante; es decir, de que *está aconteciendo*.

(29-II-64)

EL INSTANTE

El cine italiano acaba de darnos una película profundamente reveladora, que encierra una buena porción de los secretos que lo han hecho tan interesante en los últimos decenios, sin cargarse con ciertos lastres demasiado evidentes que muchas veces lo han entorpecido. Se llama *Il sorpasso*; en español se ha traducido *La escapada*; se hubiera podido titular *El torbellino*; o acaso *El tentador*; o bien, como este artículo, *El instante*. Todos estos títulos, y algunos más,

serian adecuados, lo cual ya empieza a ser interesante.

La ha dirigido, con extraordinaria maestría, con habilidad tan elegante que se oculta, Dino Risi; la representa, la encarna, le da toda su realidad, Vittorio Gassman, en una de las más acabadas empresas de actor que se han visto en el cine. Jean-Louis Trintignant, Catherine Spaak le dan a esta película lo que de ellos necesita, y tampoco más: un acierto que conviene subrayar. Quiero decir que no se desbordan, que no invaden lo que, en su estricta economía, corresponde a Gassman.

Sorpasso quiere decir en italiano la acción de *sorpassare*, adelantar o rebasar; es la acción a la que se dedica concienzudamente Vittorio Gassman, es decir, Bruno, al volante de su coche deportivo por las carreteras cercanas a Roma; a su lado va Roberto, un muchacho «formal», tímido, retraído, que estudia derecho. Bruno, *por un azar insignificante* —hay que subrayar esto—, se ha hecho su amigo; mejor dicho, lo ha hecho su amigo, lo ha incorporado, quiera o no, a sus insensatas correrías. La cosa empezó así: un domingo, con todo cerrado, Bruno necesita dar un recado por teléfono; ve en su ventana a Roberto, que ha dejado un momento los códigos para mirar al cielo y la casa de enfrente; Bruno, confianzudamente, con gesto fácil, amistoso, ligero, le pide que, si tiene teléfono, dé una llamada; Roberto lo invita a subir y hacerlo él mismo. Ya está el torbellino en marcha: Gassman llena la casa con su vitalidad, intenta comunicar en vano, usa el cuarto de baño, rompe un cacharro, hace comentarios, atropella amistosamente la reserva del estudiante, lo anima a salir con él y dar una vuelta. Es la vida, la espontaneidad, la gracia, el aturdi-

miento, frente a la reserva un poco hosca, el ascetismo, la renuncia, el desmaño, la timidez.

Ya está todo en marcha. Todo, y principalmente el coche, lanzado por las carreteras, sin designio fijo, con propósitos que van surgiendo «sobre la marcha», que van siendo igualmente abandonados. La actitud de Bruno es la improvisación, la diversión, el goce de cada instante; la de Roberto es la resistencia que se sabe vencida, que en el fondo desea ser vencida. Gassman le está diciendo sí a la vida, con tanta velocidad y presteza que no acaba de decírselo, que las silabas se atropellan y confunden; su compañero no le dice *no*, sino más bien *todavía no, espera un poco*. El primero sabe oscuramente que no podrá pararse, que no se quedará en nada que lo valga; el segundo adivina, también de una manera oscura, que seguirá siempre aplazándolo todo, que tiene una inhibición demasiado fuerte, que está paralizado por una extraña torpeza o timidez interior.

Por esto, por debajo del azar, del extremo azar del encuentro, late el vago barrunto del destino. Roberto siente confusamente que alguien es su complementario, el otro yo que nunca pudo ni podría ser. Lleno de resistencia, de temor, de desaprobación, se siente al mismo tiempo arrebatado y liberado. ¿De qué? De si mismo, en nombre de si mismo, de otro de sus «yos» posibles, que Roberto sabe imposible. Necesita violencia, tentación, engaño, una íntima distorsión y falsificación para ser ese que *también quisiera ser*. Frente a la frivolidad, la gracia, el desahogo, la infinita arbitrariedad y frescura de Bruno, siente tanta repulsión como atracción. Movido por ambas fuerzas, empieza a gravitar en torno suyo.

Un satélite —se dirá—. Un satélite —se mur-

mura sin duda a sí mismo, con descontento y desprecio—. Si, pero ha sido arrancado a su inmovilidad, a su apatía, a su eterna indecisión; ahora rueda gozosamente en su órbita caprichosa, como la de un cometa; es el satélite pasivo de un cometa antojadizo e imprevisible.

Nada es verdad en la trayectoria de Bruno, es decir, de Vittorio Gassman; todo es capricho, invención, embuste, inconsistencia; pero de vez en cuando algo se convierte en verdad, y es lo más falso de todo: resulta que aquella mujer todavía hermosa y tan desengañada es efectivamente su mujer, de quien está separado hace tantos años, pero a quien visita inesperadamente de vez en cuando; que aquella muchacha esbelta y bella, dispuesta a casarse con un hombre casi viejo, es verdaderamente su hija. Y cuando Roberto lo lleva a casa de sus tíos, con los que vivió de muchacho, Bruno penetra en la casa, la «interpreta» de nuevo y se la transforma a Roberto, se la convierte en otra cosa, le descubre lo que nunca vio cuando vivía allí, hace reír a todos, y sobre todo a la tía soltera de quien Roberto, de niño, estaba vagamente enamorado, y le suelta el cabello y la hace estremecerse y recobrar una olvidada y aún cercana juventud.

El otro personaje de la película, podríamos decir que el antagonista de su protagonista Gassman, es la carretera, que está prodigiosamente tratada por Dino Risi. Su capacidad de sorpresa, su movilidad, su monotonía, su ritmo sobre todo, están trasladados con singular talento a la pantalla: se ha hecho esto otras veces, pero en formas distintas —recuérdese *Los valientes andan solos*, por ejemplo—; pero ahora se trata de otras carreteras, un coche de *sport* con un insensato original y otro contagiado, otro

sentido o pauta de interpretación. El desenlace dramático se hace esperar desde los primeros minutos. Toda esta película está admirablemente fundida, es la suma fluidez, esa fluidez que tanto cuenta para mí, que con frecuencia tengo que echar de menos. Se mueve como el mismo automóvil, veloz, seguro, flexible, audaz.

El azar, para Roberto se convierte en destino. ¿Cómo gravita sobre la esencial frivolidad e inconsistencia de Bruno la irrupción del dramatismo en su historia? ¿Cuál es su manera de proyectar y proyectarse? A la pregunta viejísima y esencial formulada en el verso de Ausonio, *Quod vitae sectabor iter?*, ¿qué camino de la vida seguiré?, su única respuesta, inocente y cínica a un tiempo, sería ésta: la carretera. Para Bruno el viejo imperativo del placer sin mañana se ha atomizado: ya no vale decir siquiera *carpe diem*; lo único que se puede o se quiere gozar es la flor fugitiva del instante.

(7-III-64)

LA VENGANZA

Dos películas recientes, tan distintas como es posible, están unidas por un tema común: la venganza. Una es griega, dirigida por Michael Cacoyannis: *Electra*; la otra es francesa, dirigida por François Villiers, con aportaciones españolas: *Un balcón sobre el infierno*. Las dos son películas de mujeres, y todo el peso de ellas —o la parte principal al menos— recae sobre dos actrices: Irene Papas y Michèle Morgan. Aquí terminan quizás las semejanzas y empiezan las incontables, decisivas diferencias; pero éstas

tas adquieren una curiosa significación sobre ese fondo coincidente.

Electra es una fuerte, sobria, excelente película. Todo en ella es griego: el tema trágico, la interpretación literaria antigua que se ha elegido —la de Eurípides—, los escenarios naturales, la música, los actores. La dignidad de esta película es tan superior a la media, que muestra por si sola que un cine griego es posible; un ejemplo más de cómo la calidad inferior no se explica más que por falta de vocación, dedicación o talento. Los primeros diez o quince minutos de *Electra* son extraordinarios; la intensidad, la sencillez, la elegancia con que todo está movido, el juego plástico de las figuras, de los paños sobre la piedra del palacio de los Atridas, la llegada de Agamenón, victorioso de la guerra de Troya, al palacio donde lo espera su esposa Clitemnestra, herida por el sacrificio de Ifigenia, entregada a su amante Egisto, llena de odio y de temor, que prepara el asesinato; la escena en que Agamenón deja espada y escudo al muchacho, al hijo Orestes, y éste va golpeando rítmica, insistente el uno con la otra; todo esto hace del comienzo de *Electra* un fragmento de cine inolvidable. Esta tensión, esta pureza de acierto no se mantienen por igual después, pero en todo momento conserva la película la fuerza y la belleza necesarias. Irene Papas es una excelente actriz dramática —acaso más que trágica, pero esto no es demasiado inconveniente para Eurípides—; el sacrificio de su cabellera consigue un buen plano, pero se paga a un precio demasiado alto: sus cabellos cortados a lo largo de toda la película le dan un aire excesivamente rústico y hombruno, que descompone un tanto su figura, y la interpretación se vence demasiado en ese sentido. Aleka Catselli hace

una Clitemnestra más matizada y con suficiente densidad trágica, y su papel quedaría más perfecto si Cacoyannis hubiera introducido en imágenes el sacrificio de la otra hija, Ifigenia, en lugar de contentarse con una tardía alusión verbal, que tiene muy poca fuerza para el espectador que no está familiarizado con el mito. El uso del coro, las mujeres vestidas de negro que acompañan a Electra, su elemental, noble y digno marido campesino, todo ello está acertadamente presentado —con algún amaneramiento ocasional de esas enlutadas mediterráneas de las que se ha abusado un poco en el teatro y el cine. Sin embargo, algunas escenas, como aquella en que las figuras se van «iluminando» al volverse las cabezas y relucir los rostros blancos entre los paños negros, están logradas con espléndido oficio, y esto culmina en las escenas finales, en la muerte de Clitemnestra a manos de sus hijos.

Un balcón sobre el infierno tiene como tema una venganza sórdida y no trágica; hay en ella represión sexual, frivolidad, eso que se llama en inglés *infatuation* —y cuyas traducciones españolas se quedan cortas o se quedan largas—, traición y engaño, y al final una venganza que arrasa espiritualmente a la que la ejecuta. Michèle Morgan, un poco marchita pero muy bella, da una realidad fina, compleja, veraz, al tipo de Constance; los dos jovenzuelos desmoralizados, que arrastran hasta su bajeza a la viuda digna, reposada, compuesta, muy sobre sí, son Simón Andreu y Dany Saval; los dos hacen lo que tienen que hacer; y la trama está conducida con destreza y seguridad, bien engranada, con acertada dosificación de previsibilidad y sorpresa, que no quiero desvelar aquí.

¿Y la venganza misma? Muchas veces me he extrañado de la infrecuencia de las pasiones en

el cine de estos años, y por otra parte de la escasa tolerancia y comprensión de ellas que tiene el público medio español. Y aquí tenemos dos películas de pasión, y de una de las más viejas y prestigiosas, de mayor abolengo literario. Al coturno trágico de la una se opone la sordidez de la otra; y, sin embargo, hay algo que me ha hecho vincularlas. Yo diría que es esto: la tragedia está presidida por el destino; los crímenes de la familia de los Atridas llevan de uno a otro, del cruel sacrificio de la hija inocente al adulterio vengativo, al asesinato, al matricidio; Eurípides —y, con mayor razón, Cacoyannis— introduce una buena dosis de psicología individual, que mitiga (o desvirtúa) la rigurosa sustancia trágica; pero queda siempre lo que pudieramos llamar su «pauta», su esquema, que viene a llenarse con diversos contenidos: religiosos, tradicionales, personales. En la película de Villiers, que acontece en el París de nuestros días y entre gentes insignificantes y triviales, nada de esto debería darse en principio; pero el esquema con arreglo al cual se ejecuta la venganza, aunque procede todo de motivos psíquicos personales, de una voluntad enérgica y definida, da también una «pauta» rigurosa, que adquiere inesperadamente una significación trágica. Podriamos decir que la tragedia «sobreviene», por razones estructurales, a una historia sucia y trivial, un *fait divers*, digno sólo de una gacetilla en la sección de sucesos. Y esto es lo que da más alcance y mayor interés a *Un balcón sobre el infierno*.

Hay, por último, un rasgo sobre el cual quisiera decir una palabra: la venganza de *Electra* es, naturalmente, pagana, pre cristiana, enteramente ajena al cristianismo. En *Un balcón sobre el infierno*, drama europeo de nuestros días,

no hay una sola alusión a lo que puede ser una actitud cristiana frente a la venganza. Más aún: no hay una sola *presencia* no alusiva de ese supuesto. Y yo me pregunto: ¿es posible? Estoy seguro de que muchos millones de europeos no son cristianos: franceses, ingleses, alemanes, escandinavos, italianos, españoles —por supuesto también—; pero aun así, esos que *no* son cristianos no lo son porque han dejado de serlo, quiero decir porque antes *lo han sido* —ellos o sus padres por lo menos; en todo caso la sociedad en que se han formado—. *No ser* cristiano —Electra y Orestes— es algo enteramente distinto de *haberlo sido* —Constance—. Para un griego, el destino lo presidia todo; es imposible que, si no presidir, al menos no asome por algún resquicio del alma de un europeo la sombra del pecado y, como un destello, la posibilidad alternativa del perdón.

(14-III-64)

LA ELECCION EN AMOR

Vincente Minnelli ha dirigido una película llena de peligros: su personaje principal es un niño; este niño ha perdido a su madre; su padre probablemente se volverá a casar; el niño no lo teme, sino que lo desea, y tiene ideas muy definidas; se dispone incluso a colaborar en la elección de su padre. En rigor, esto es un eufemismo: la elección la va a hacer el niño, y el padre la confirmará o aprobará en su momento. Si Vincente Minnelli no fuera tan fino y hábil director, la consecuencia de todo esto hubiera sido probablemente espeluznante. Su talento y alguna buena fortuna han impedido que

sea así. Incluso se ha librado del más grande de los peligros que acechaban a su tema, un peligro que él ni siquiera habrá sospechado: el de que en España al pequeño Eddie, es decir, Ronny Howard, se le quitara su voz de niño y se le superpusiera una insufrible, afectada voz de mujer; imagínese lo que hubiera sido en una película en que Eddie está en la pantalla casi todo el tiempo.

El noviazgo del padre de Eddie (The Courtship of Eddie's Father) es una película de interiores y pocos personajes; hubiera podido ser muy poco cine, pero una vez más se ha evitado el peligro. Tom Corbett, el padre de Eddie, es Glenn Ford; no es sólo un actor excelente, sino que tiene una presencia, una realidad inmediata, convincente; tiene una cualidad admirable para un actor cinematográfico: saber estar. Naturalmente siempre hace algo, pero no nos da la impresión de que *tiene* que estar haciendo algo; en su relación con el chico, esto es esencial, y evita el amaneramiento y la fatiga que casi siempre producen las películas de niños (en la vida real ocurre lo mismo: los niños no pueden soportar a las personas mayores que creen que siempre tienen que estar haciendo algo con ellos, en lugar de limitarse muchas veces a *estar, a existir en su presencia*). Ronny Howard, pelirrojo, no demasiado guapo, nada remilgado, capaz de darle cien vueltas a cualquiera pero no *repipi*, que no se las da de travieso ni de «tierno», es el acierto fundamental de la película. Otro, de distinto orden, es la calidad del color y la destreza de su uso. Lo cromático compensa la escasez de exteriores, el relativo confinamiento de la acción; introduce una visualidad suficiente, que da valor cinematográfico a lo que de otro modo hubiera sido sólo relato o teatro.

La escena en que Tom y Eddie circulan por el establecimiento dedicado a recreos y diversiones, el padre para distraer al chico, Eddie para mirar a las muchachas y buscar una que le pueda gustar a su padre, es una pieza de plasticidad, color y movimiento dentro de un espacio limitado, que se va por su pie a buscar puesto en una antología del cine. Además, Minnelli juega con su técnica sin darle demasiada importancia, sin llamar previamente la atención del espectador, hasta el punto de que éste probablemente no se da cuenta: sólo se divierte con las imágenes, sin saber por qué. Las idas y venidas entre el piso que ocupan Eddie y su padre y el de enfrente, donde vive una muchacha muy joven, divorciada, Elizabeth (Shirley Jones), están hechas magistralmente, pero cuesta trabajo advertirlo, y esto es quizás lo más magistral.

La sustancia temática de esta película es la elección amorosa del todavía joven viudo, que el niño siente como necesaria y deseable. No tiene temor a la «madrastra»; es decir, pretende que la mujer de su padre no sea una madrastra. ¿Una madre, entonces? No, tampoco; Eddie está triste, aunque su infantilismo supera una vez y otra la tristeza; está lleno de recuerdo y nostalgia de su madre; el padre también, y la pena común, deliberadamente atenuada por los dos pensando cada uno en el otro, los une más. Este es uno de los matices más finos: la pena compartida, mitigada para seguir adelante, disimulada un poco por ambos para no ensombrecer al otro; la pena que estalla un día en Eddie, con un pretexto fútil, al ver muerto a uno de los peces de su pecera: en él, amparado por él, llora desconsoladamente a su madre muerta. Decía que Eddie no busca una madre en la futura mujer de su padre; lo que busca es una amiga;

más exactamente, una amiga maternal. Y tiene una conciencia clarísima de la belleza, del atractivo femenino, de lo que es de verdad una muchacha bonita. Se dirá que esto es inverosímil, que se atribuye a Eddie una precocidad incompatible con sus ocho o diez años; el que esto piense sabe poco de niños. Lo que pasa es que el niño no es sensible a *toda* forma de belleza y atractivo femenil; su campo es todavía un poco más angosto que el del adulto; prefiere decididamente la belleza infantil, no demasiado artificiosa. Cuando el niño, partiendo de las ilustraciones de los cuentos, caracteriza a las «mujeres malas» por su gran busto y sus ojos entornados, mientras las «mujeres buenas» son «más delgadas y con ojos redondos», está expresando una fundamental preferencia estética, sexualizada —no sexual— y, si se me entiende bien, erótica, del alma infantil.

Dados estos supuestos, Glenn Ford se encuentra pronto frente a un limitado pero atractivo repertorio de posibilidades: sin contar a Elizabeth, Rita (Dina Merrill) y, por un momento, Dollye (Stella Stevens), una pelirroja infeliz y un poco tonta, que ha estado a punto de ser Miss Montana y lo único que le ha faltado para ello ha sido un poco de aplomo.

Las preferencias del padre parecen ir en contra de las del niño: éste es el argumento de la película. En el fondo, sin embargo, las cosas son diferentes. El niño se encarga de una «operación de limpieza» o, si se prefiere decirlo en griego, de *katharsis* o purificación. O, si se quiere, va librando a su padre de los «ídolos», como hubiera dicho Francis Bacon, que enturbian su juicio. Eddie le va descubriendo lo que realmente le pasa, lo que de verdad prefiere. Le va mos-

trando la faena de «engatusamiento» a que se ha dedicado Rita, el resultado puramente mecánico de su atracción; le desvela cuáles eran los obstáculos que se interponían entre él y Elizabeth, la verdadera amiga del niño; le abre el camino de la autenticidad.

¿Es esto inverosímil? No tanto. En la realidad, probablemente no pasaría así, pero por una razón muy expuesta a escaparse: porque el niño no sería auténtico; porque tampoco lo sería —casi nunca lo es— la relación entre el hijo y el padre. Desde esta autenticidad, los dos juntos hacen la elección. En la escena final, Eddie, con las dos puertas abiertas, asiste al diálogo telefónico entre su padre y Elizabeth: parece estarse dando cuenta de qué insegura, qué frágil, que improbable es esa felicidad que se le está entrando por la puerta al fin franca.

(21-III-64)

UN POEMA DEL OESTE

En español se llama *Raíces profundas*; su título original es simplemente un nombre propio: *Shane*. No pude ver esta película cuando se estrenó, hace diez o doce años; cuando la he visto, *Shane*, es decir, Alan Ladd, ha muerto, y esto da una sombra de melancolía a su rostro ya melancólico, que sonríe de una manera inteligente y resignada. *Shane* es el forastero, el hombre que llega no se sabe de dónde, que trae la novedad, la sorpresa, quizás un misterio a la vida cotidiana —aunque esté rodeada de peligro: digamos al peligro cotidiano— de las soledades; que un día se marchará sin destino cierto, si es

que no se queda, vencido por esos peligros, en la tierra difícil.

Shane rompe la monotonía de una familia de campesinos hostigados por la violencia y la brutalidad de los pobladores más antiguos y audaces, los vaqueros; Joe (Van Heflin), un hombre honrado y elemental; Mary Ann (Jean Arthur), y el niño Joey (Brandon de Wilde). Shane es más bien menudo, mesurado, cortés, con desilusión e ilusión juntas en el rostro, y valiente. Tiene cara de tirar muy bien, de ser muy rápido, de no temer a nadie. Joey lo adivina y se siente fascinado de repente por el forastero, empieza a desear violentamente que se quede. El padre quiere también tener su ayuda, y quizás más aún su apoyo, su aliento, la confianza que emana de su figura apacible y compuesta. Mary Ann lo desea y lo teme, se siente atraída por esa fuerza cansada, por esa melancolía llena de elegancia. Y Shane, errabundo, con deseo de echar el ancla, se siente llamado a quedarse en aquella tierra y con aquellas gentes; Joe puede ser su amigo; el encanto serio de Mary Ann le da apego y calma; el chiquillo, Joey, está seducido, lleno de admiración, y va brotando una amistad entrañable entre el niño y el hombre.

Otra película del Oeste, con sus tipos consabidos, sus llanuras, sus sierras azuladas en el horizonte; buenos y malos, violencia y ternura, cabalgadas: lo de siempre. Si, pero este género del *western* parece inagotable; siempre hay una nueva posibilidad; siempre se puede intentar un nuevo escorzo de los mismos tipos y los mismos escenarios; o se puede ensayar un temple distinto, que se traduce en un estilo.

Esta vez es George Stevens el que nos lleva a los viejos escenarios del Oeste americano. Y el género cinematográfico que ha compuesto es un

poema. Se ha dicho muchas veces —alguna, yo mismo— que el *western* es la épica del siglo XX; pero se trata, sobre todo, del tema como tal, de lo que se pudiera llamar la «materia épica del Oeste». En este caso hay que insistir en que se trata de un *poema* épico cinematográfico; lo decisivo es el tono poético —épico, insisto en ello— de la composición. Otras veces predomina la escenificación, y con ello la película se acerca a la tragedia —así *High Noon* (*Solo ante el peligro*)—; otras películas son más dramáticas, y cuentan en ellas los caracteres —*The Big Country* (*Horizontes de grandeza*)—; al lado de éstas o de *La diligencia* o *My Darling Clementine*, que aquí se llamó *Pasión de los fuertes*, habría que contar a *Shane*. Una profunda poesía penetra el drama elemental de esta película, las figuras de los personajes; pero, sobre todo, algo más, porque se trata de cine: las imágenes.

La sustancia dramática de esta película está tratada con sobriedad extrema, y con un matiz que importa precisar: alusivamente. Y esto es así porque la poesía consiste siempre en alusión y elusión. Los gestos que verdaderamente cuentan son mínimos, apenas insinuados, y disparan nuestra atención a aquello que significan, a la realidad no expresada a la que aluden. Algunas escenas están *hechas* desde los ojos del niño, que se mueven a un lado y otro, y van reflejando no sólo lo que pasa, sino el sentido de eso que pasa. Las relaciones que se van anudando entre los cuatro personajes están insinuadas con suma parquedad y de una manera visual: la comparación que Joey hace entre su padre y el forastero, cuando los «afora», por decirlo así, o si se prefiere los toma en peso, y se pregunta quién ganaría si lucharán; la escena en que Shane baila con Mary Ann, y ambos se

dejan llevar por el encanto y la dulzura de la cercanía amistosa y tierna, mientras Joe asiste a ello, lo comprende, vive con aceptación dolorida, sin queja ni protesta, la evidencia de que el forastero tiene una gracia, una intensidad y elegancia de que siempre ha carecido. Y con el mismo estilo se va elevando el dramatismo, se llega al desenlace.

He dicho que se trata de un poema épico; pero la poesía —toda la poesía— es lírica, y el lirismo penetra esta película desde su primero hasta su último plano; y lo que es más, el ritmo de todos ellos. La fotografía en color ayuda poderosamente. La sierra muy azul, los cielos intensos, las nubes, las aguas, las tierras menos broncas que de costumbre, todo lleva en esa dirección. Las escenas están compuestas con gran sabiduría. Hay una escena, el entierro de un campesino muerto alevosamente, en el mínimo cementerio rústico, que vale por una película entera; pocas veces he visto en una pantalla más recogida e intensa emoción, más belleza de imágenes, mayor significación de cada plano, sin caer en el simbolismo, dejando que cada cosa que se ve sea lo que es, con toda plenitud, pero que además aluda a otra cosa. Una vez más, la poesía intrínseca, quiero decir el tratamiento poético de las imágenes y la virtualidad poética de su visualidad.

El final de *Shane* alcanza una violencia que era de esperar; pero no es el verdadero final, el «último» final. Después de esa culminación de emoción dramática, el desenlace puede parecer un anticlimax; lejos de todo «latiguillo», haciendo callar todos los metales de la orquesta, quitando de la escena a todos los personajes menos Shane y el niño, con ceñida calma, termina la película. Todos están, sin embargo,

presentes, porque están aludidos; el nudo de la trama se desata precisamente así, porque ellos están implicados; pero no tienen que aparecer. Todo se concentra en una escena rica de alusiones, cuyo sentido se derrama más allá de lo que se ve, de las pocas palabras que se dicen, de la voz del niño que llama insistente, del jinete que se aleja, sordo a fuerza de estar escuchando lo que se dice y lo que se calla, de atender a lo que pudo ser y no debe ser y no será, a lo que de verdad será, sabe Dios qué y en qué lejanías. Y cuando se borra la última imagen, la película se cierra sobre sí misma, se resume y queda resonando, como la rima justa de un verso bien contado.

(28-III-64)

CLEOPATRA

He tardado varios meses en ver *Cleopatra*, y su estreno está tan lejano, se ha escrito tanto sobre ella, que nada de cuanto diga tendrá actualidad; pero pienso que eso mismo, el que haya tardado tan largo tiempo en ir a verla, tiene algún interés, y conviene subrayarlo. La primera razón de ese retraso es que *Cleopatra*, a pesar de unos cortes y otros, es una película larguísima; para verla hay que modificar el horario de un día, y en las densas jornadas de nuestro tiempo no siempre es fácil, factor que debiera tenerse en cuenta a la hora de determinar la duración de los espectáculos. Con todo, hubiera podido encontrar un hueco en los primeros días si no me hubiese dado un poco de pereza. Se sabía que es una película colosal, sumptuosa y costosísima; además, una película

histórica, y de historia antigua, de romanos y egipcios; se ha insistido especialmente en todo esto, sobre todo en su coste; algunos han dado por supuesto que una película de tanto precio tenía que ser una maravilla; no ha faltado quien dijera taxativamente que «una cosa que cuesta tantos millones no puede ser una obra de arte» (no recuerdo que El Escorial fuese especialmente barato, y también costó algún dinero hacer la Catedral de Sevilla o la Plaza de San Pedro). También se sabía quiénes eran sus actores —ingleses los tres más importantes—, y que la había dirigido Joseph L. Mankiewicz. Los elementos positivos y un poco de fortuna me han llevado por fin a contemplarla.

Era inverosímil que un director del talento de Mankiewicz hubiera hecho una película mala, después de haber invertido en ella, además, enormes recursos; no está excluido, en cambio, que hubiera cometido un error. Creo que hay ambas cosas, talento y error, en *Cleopatra*. Es, sin duda, excesivamente larga, y no sólo desde el punto de vista del espectador —porque le cueste esfuerzo disponer de tanto tiempo libre o porque se fatigue—, sino intrínsecamente: le sobra escenas reiteradas, que añaden muy poco, y muchas, sobre todo en la segunda parte —dirigidas por Andrew Marton y Ray Kellogg—, tienen un *tempo* indebidamente lento. Cuando todo se precipita hacia la gran catástrofe final, el ritmo de la película debería acelerarse y arrastrar así al espectador; en lugar de ello, se remansa, se hace discursiva, interrumpe una y otra vez la fluencia. La primera parte, que termina con la muerte de César y la vuelta de Cleopatra a Egipto, es muy superior: es la mitad de una espléndida película que no llega a lograrse.

No quiere esto decir que la segunda parte —la historia de Marco Antonio— no tenga aciertos: la batalla de Actium, la soledad de Marco Antonio en su campamento abandonado, su lucha desesperada contra las legiones de Octavio, que se niegan a darle muerte, algunos momentos amorosos, son de primera calidad. Pero Mankiewicz no alcanza en esta película la intensidad, la sobriedad, la fuerte belleza que —de la mano de Shakespeare— logró diez años antes en *Julio César*.

A la superioridad de César sobre Antonio corresponde la de Rex Harrison sobre Richard Burton; aquél hace un César espléndido, a quien se siente capaz de vencer a Pompeyo o a Vercingetorix y además de escribir los *Comentarios*; éste, en cambio, resulta un soldado elemental y poco expresivo, de cierta torpeza, y que sólo en ocasiones sabe encontrar una grandeza que sin duda tuvo el personaje. En cuanto a Cleopatra, la cosa es más delicada.

Cleopatra no fue sólo una reina de Egipto, una griega macedonia, una gran intrigante, una mujer hermosa y seductora; ha sido también un mito, uno de los grandes mitos de la feminidad. Cleopatra ha estado irradiando encanto femenino sobre la humanidad durante dos mil años; por eso es casi imposible «encarnarla», representarla adecuadamente. No significa esto desdén ninguno para Elizabeth Taylor, que en ningún sentido me parece desdeñable; simplemente quiere decir que no da una versión suficiente del mito que pretende realizar. No le falta belleza, por supuesto, ni siquiera atractivo; en rigor, sus dotes de actriz «pudieran» bastar, si se tratara de mero talento de representación; pero haría falta algo más. Mankiewicz vacila entre la película «histórica» y el drama humano indivi-

dual; entre los grandes cuadros, llenos de vistosidad, y la intimidad de los personajes. ¿Es que no son posibles las dos cosas? Si, pero hay que hacerlas posibles, hay que construir los personajes y los escenarios de manera que se correspondan adecuadamente, y esto sólo ocurre alguna vez, como en la muerte de César, si no estuviera entorpecida por la «visión» de Cleopatra a través del fuego.

La Cleopatra de Mankiewicz podría ser una reina distante, una esfinge, una criatura irreal y fulgurante, mas para eso necesitaría una magia, una intensidad, una «inverosimilitud», que Elizabeth Taylor no posee, y que no se compensan con un poco de «aplomo» o *pose* y otro poco de hieratismo. También podría ser una mujer; podría haber mostrado, por debajo de la corona de los Ptolomeos, una persona femenina singular, irrepetible, insustituible, concreta, realísima, hecha de ciertos amores, dolores, quejumbres, alegrías que el espectador viera nacer y acontecer; una mujer con un «yo» que resultara visible a través de su corporeidad; mas para ello hubiera sobrado todo lo tópico, todo lo esquemático, lo que es mero «papel», y hubiera hecho falta un gesto directo, fresco, intacto, capaz de alucinarnos y hacernos creer que estábamos viendo a Cleopatra.

Como esto no pasa, es imposible evitar alguna decepción. Sobre todo, porque los medios —y no sólo económicos— invertidos en esta película la ponen en un nivel de pretensión altísimo. Despreciarla me parece un gesto poco inteligente, propio del rústico que «está de vuelta de todo» —sin haber ido, claro— y que «no se deja engañar». Pero si tomamos a Mankiewicz por la palabra, si le pedimos que nos dé en serio lo que ha prometido —Cleopatra—, lo encontrare-

mos en falta. Comparada con casi todas las películas «históricas», *Cleopatra* es excelente; comparada con las películas de su «género», vence a la mayor parte. Pero si la comparamos consigo misma, con lo que ha pretendido ser y en algún momento fugaz anuncia, tenemos que confesar que se queda por debajo, que no ha sabido darnos lo que esperábamos. Dicho con otras palabras, que el cine nos debe todavía una *Cleopatra*.

(4-IV-64)

EL INGENIO

Cuatro películas reciente y divertidas me han hecho reflexionar sobre las posibilidades, los límites y las direcciones del ingenio. La comedia cinematográfica, que tantas veces ha sido declarada difunta, renace cada poco tiempo con renovado vigor; y lo que es más, con figuras distintas y un admirable apetito de innovación.

Los cuatro ejemplos a que me refiero son: *Love is a Ball* (*Ese desinteresado amor*), de David Swift, con Glenn Ford y Hope Lange como personajes principales; *The Thrill of It All* (*Su pequeña aventura*), de Norman Jewison, con Doris Day y James Garner; *A New Kind of Love* (*Samantha*), de Melville Shavelson, con Joanne Woodward, Paul Newman y un poco de Maurice Chevalier, y *The Pink Panther* (*La pantera rosa*), de Blake Edwards, con David Niven, Capucine, Peter Sellers y Claudia Cardinale. El hecho de que estas cuatro películas hayan coincidido en pocos días en nuestras pantallas es significativo. Las he ordenado siguiendo un criterio que pudiéramos llamar de irrealismo cre-

ciente, o si se quiere, de predominio de la imaginación, o finalmente, de insistencia en la visualidad; es decir, en una escala ascendente de pureza cinematográfica.

Ese desinteresado amor está todavía muy en la línea de la comedia americana tradicional; se funda en un pequeño argumento amable y divertido, en la belleza y simpatía de Hope Lange —ambas muy considerables— y en el seguro efecto de la presencia de ese actor eficaz, equilibrado y certero que es Glenn Ford. Algo parecido podría decirse de *Su pequeña aventura*, pero con dos adiciones esenciales: primero, su tema es menos convencional y pretende tener alguna significación por sí mismo: la transformación que en la familia de Doris Day, casada con un tocólogo y madre de dos niños pequeños, produce su inesperado y bien remunerado éxito como anunciantre de jabones y detergentes en la televisión; esto obliga a que el personaje principal tenga alguna mayor consistencia y no sea un mero «caso»; por eso, la personalidad de Doris Day tiene que intervenir fuertemente para dar a la película suficiente «espesor»; pero hay algo todavía más interesante, y es que Norman Jewison ha tenido conciencia de que el tema exigía un tratamiento puramente cinematográfico: por eso ha subrayado los aspectos visuales, y la gracia de las situaciones consiste en lo que se ve; por ejemplo, la película se inicia con una escena en que Arlene Francis, una señora ya bastante madura, en su lujoso coche, se ríe de manera alegre e insinuante; llega a un gran edificio de oficinas, y su risueño regocijo va en aumento; entra en un ascensor lleno de otras personas, y ríe incontenible, contagiosamente; nadie sabe por qué, ni los demás ocupantes ni el espectador, pero ríe de manera tan persua-

siva, que todos rien con ella, y en modo alguno de ella, como adivinando en su jocunda expresión un motivo desconocido pero suficiente; luego resulta que la señora acaba de saber que va a tener un niño, y el júbilo se le derrama por toda su realidad. De un modo análogo, la imaginación de Jewison se muestra cuando una piscina se convierte en fábrica inagotable de espuma, que la lluvia y el viento esparcen y dilatan hasta convertirla en montañas que hay que retirar en camiones, pero la levedad de su sustancia hace que el viento vuelva a dispersarla, y se logran efectos en que la comicidad es casi exclusivamente óptica. Y algo parecido, o mejor una combinación de ambas cosas, es el traslado al hospital de la señora a punto de dar a luz, a través del tráfico de Nueva York y un puente en que un accidente lo ha atascado, con los mil expedientes ingeniosos que culminan en la llegada del tocólogo hasta el Rolls Royce detenido, cabalgando a la grupa de un policía de tráfico.

Samantha da un paso más: el argumento, bastante divertido, es, sin embargo, trivial y decae en su segunda parte; pero la cámara de Shavelson es de tal agilidad, busca efectos tan ingeniosos y las expresiones de Joanne Woodward son tan variadas, certeras y graciosas, que el espectador está siempre viendo algo cómico, inesperado y nuevo, aunque tenga que confesar que lo que se le cuenta es a veces una trivialidad.

Finalmente, *La pantera rosa*, sin duda la mejor de estas cuatro películas, ayuda a completar la imagen que vamos teniendo de Blake Edwards. Tras *Chantaje contra una mujer*, *Días de vino y rosas* y *Desayuno con diamantes*, más cerca de esta última que de las dos anteriores, *La pantera rosa* derrama generosamente el jue-

go con las imágenes. Es una película profundamente «irrealista», a pesar de que la fotografía no lo es en modo alguno; quiero decir que cada fotograma puede ser «realista», pero su combinación es puro juego imaginario. La gracia de las situaciones no consiste nunca en lo que «se dice», sino en lo que se hace y, por tanto, se ve; incluso podríamos decir que la gracia del diálogo no estriba tanto en lo que «se dice» como en lo que «se oye», esto es, en lo que el diálogo tiene de ingrediente del espectáculo, de lo que, una vez más, se ve.

Los actores están admirablemente utilizados desde este punto de vista, un poco menos Claudia Cardinale y David Niven, más adecuadamente Peter Sellers y Capucine, y todo ello culmina en el baile de disfraces, extraordinaria composición de imágenes en movimiento, regida por las exigencias del argumento o trama, que da un rigor sin fallas al enmarañado ir y venir de los personajes grotescos y permite que la mirada se oriente y no se pierda en la complejísima y suntuosa plasticidad. Otro tanto se podría decir de la increíble persecución de los automóviles en Roma, subrayada por el tipo impasible que lo contempla todo sin inmutarse, reforzando con su apenas curiosa indiferencia el disparate que está aconteciendo ante sus ojos casi distraídos. Todo esto viene preludiado ya por la presentación de los letreros iniciales de la película, hecha con un ingenio tal, que puede valer como uno de los mejores fragmentos de la historia del cine cómico.

Estas cuatro películas prueban dos cosas: que el cine no ha perdido el humor, que la pedantería no es, por fortuna, omnipotente; y que las posibilidades del cine, dentro de cada uno de sus géneros, lejos de estar agotadas, parecen

casi intactas. El camino es la intensificación de aquello que se está haciendo: el cine es tanto mejor cuanto más cine es, cuanto más se desprende de las adherencias ajenas, de las reminiscencias de otras artes, y más hondamente penetra en aquello que constituye su esencia; podríamos decir que se trata de seguir *el camino hacia sí mismo*.

(11-IV-64)

LA LOCURA DEL MUNDO

¿Qué se ha propuesto Stanley Kramer con esta película, *It's a had, had, had, had World* (*El mundo está loco, loco, loco, loco*)? ¿Quiere probar algo? ¿Lo prueba, quiera o no? ¿Se contenta con divertir? ¿Lo consigue?, y ¿cómo? Estas son algunas preguntas que se ocurren de contemplar —y escuchar— la última muestra del Cinerama, más moderada y más perfecta a la vez que todas las anteriores, hecha con más holgura y menos decisión de aprovechar todas las posibilidades que brinda el procedimiento técnico en que consiste.

Yo he encontrado esta película extremadamente divertida. No sé si al público lo divertirá tanto, o si acaso se enojará después por ello. La he visto en una proyección privada, y espero con alguna impaciencia la reacción normal, porque no sólo me interesa el cine, sino también la sociología. Llevo mucho tiempo observando que al público —sobre todo en los locales de estreno— no le gusta demasiado divertirse; a veces, durante la proyección, se advierte el regocijo general y se escuchan las carcajadas en torno; al final se encienden las luces y se ven caras mal-

humoradas, se escuchan comentarios displicentes. ¿Es que «está mal visto» divertirse? ¿Y por quién; es decir, qué «respetos humanos» impiden que la gente se ría en el cine o al menos que lo acepte y lo reconozca de buen grado? Confieso que me inquieta. Precisamente por creer que la vida es una cosa seria, por estar dispuesto a tomar en serio algunas cosas, creo que la seriedad a destiempo y venga o no a cuento —«seriedad del burro», dice con perspicacia nuestro pueblo— es un mal síntoma. Esos escritores perpetuamente compungidos, que no se permiten una broma, ni un ingenio, ni —menos— una sonrisa. Esos oradores públicos que jamás han dicho nada que tenga una chispa de gracia, que alivie un momento la edificación —o el tedio— de sus oyentes. Esos periódicos en los que no florece más humor que el malhumor. No puedo evitar la sospecha de que tras la perpetua seriedad se esconde una farsa, la peor de todas: la que toma tan en serio su máscara de seriedad, que al final se olvida de si misma y no recuerda cuándo debía quitársela para gozar de lo que ha producido.

En este clima, *El mundo está loco, loco, loco*, me parece sumamente saludable. Yo desearía que la vieran mucha gente, que la vieran con holgura de ánimo, que se riera todo lo posible y luego sacara algunas consecuencias. Pero por Dios, luego, después de haberse divertido sin restricciones, después de haberse dejado arrastrar por la locura de las imágenes que Stanley Kramer nos dispara.

El tema de esta película es mínimo y trivial: un ladrón perseguido por las carreteras de California, lanzado en su coche a velocidades vertiginosas, se despeña por un barranco; un poco antes de morir comunica a los cinco automovi-

listas que se han congregado para auxiliarlo —gentes vulgares y del montón— que en el parque de Santa Rosita, «debajo de la gran W» hay enterrados 350.000 dólares. Cuando la policía llega, todo son evasivas sobre el mensaje, porque el que más y el que menos ha pensado en adelantarse a los demás y desenterrarlo. Al final se organiza la marcha hacia Santa Rosita, en la más desenfrenada y loca carrera que se ha visto en una pantalla hasta hoy. A los cinco personajes iniciales hay que agregar tres mujeres que habían esperado en los coches —la mujer de uno, la mujer y la suegra del otro—, más otros tres o cuatro que se van agregando después y «asociando» a la empresa. Y la policía, que lo sospecha todo, va observando sin ser vista toda la operación, atando todos los cabos, presidida por el viejo y admirable Spencer Tracy.

Todos los trucos, todos los *gags* viejos y nuevos, todas las sorpresas, se acumulan en esta película. La potencia de la técnica cinematográfica más depurada da unos recursos fabulosos a lo que en cierto sentido es una «vieja» película cómica, con reminiscencias de Charlie Chaplin, los Hermanos Marx o Harold Lloyd. La fotografía es simplemente prodigiosa: para cualquiera que tenga un mínimo de sensibilidad cinematográfica —y me atrevería a decir de sensibilidad óptica—, es impagable simplemente ver lo que se ve en esta película. Con ello estaría ampliamente justificada, y hacerle ascos sería un ejemplo más de la «seriedad» de que hablaba antes.

Las carreteras californianas, los coches, con todo lo que le puede pasar a un coche en este mundo, la destrucción de la estación de servicio, la salida del sótano de la ferretería, las escenas —técticamente admirables y de fuerte co-

miedad—en el avión sin piloto, el final, desde el hallazgo del tesoro bajo la enorme, manifiesta y casi invisible W hasta el salvamento de los personajes en lo alto de la escala de incendios, todo ello es, en su género, lo más intenso y perfecto que puede imaginarse.

El único reparo que podría hacerse es que el mundo no resulta tan loco como el título promete. La disparatada conducta de los personajes —que son, repito, vulgares, término medio y cualesquiera— resulta perfectamente comprensible y bastante «lógica» dentro de una situación definida por estos dos solos ingredientes: *codicia y prisa*. La esperanza de 350.000 dólares unida —sin eso no— a la terrible prisa, a la urgencia de salir disparados y llegar *antes* al lugar y buscar frenéticamente el tesoro escondido. Tan pronto como no hay lugar para recogerse en sí mismo, pararse y meditar, la locura surge como un surtidor.

Esto es lo que la película tiene a la vez de terrible y de trivial. Por un lado, muestra que basta con muy poco para que el hombre medio, que no es malo, ni delincuente, ni excesivamente estúpido, se comporte como un frenético: no hay más que darle un fuerte incentivo y meterle prisa. Por otro lado, se piensa que si Stanley Kramer hubiera intentado ir un poco más allá, explorar con el mismo ingenio y agudeza otras mayores complicaciones del alma humana, si se hubiera atrevido a poner un poco más de seriedad allí donde hacia falta, habría conseguido una obra absolutamente genial. Y no olvidemos que no le falta ni el talento para hacerlo ni la capacidad de ponerse serio cuando la cosa lo reclama: es el autor de *On the Beach* (que en español se llamó *La hora final*) y de

Judgement at Nuremberg (que en español se prefirió titular *Vencedores o vencidos*).

Lo más serio de la película es la tentación del policía, del viejo y desencantado Spencer Tracy. Otras formas de cine le hubieran dado un final amargo, acaso el suicidio, o al menos la evasión triste de este buen hombre vencido. Stanley Kramer ha preferido terminar en una escena cómica más, en que todos los personajes, malheridos, escayolados, encarcelados, rien inconteniblemente a pesar de todo. Yo creo que, si se mira bien, ésta es la conclusión más seria y más justa: la evidencia de que el hombre es el animal que, a pesar de todo, puede reír. Dejemos de identificar lo negro con lo profundo.

(18-IV-64)

EL HOMBRE Y LA GENTE

Robert Mulligan ha dirigido dos películas muy diferentes, pero que me parecen esconder, bajo argumentos y apariencias diversos, una significación convergente y sumamente reveladora. Creo que en ambas se elabora un mismo «tema» cinematográfico, que puede fácilmente escapar al que atienda sobre todo a lo que «pasa», a la trama —sencillísima— de las dos películas.

Love with the Proper Stranger (*Amores con un extraño*) y *To Kill a Mockingbird* (*Matar un ruiseñor*), si se las «cuenta», no tienen nada que ver. La primera sucede en Brooklyn, entre familias modestas de origen italiano; sus personajes principales son Natalie Wood y Steve McQueen; ella es una vendedora de Macy's; él un músico desorientado y mal organizado, que toca de cuando en cuando, acá y allá. Han teni-

do un encuentro casi azaroso, que en él apenas ha dejado un recuerdo, y en ella, además de una «experiencia», el germen de un hijo. Este es el problema: hace falta encontrar dinero y un «médico» complaciente que liquide el enojoso contratiempo.

La segunda, *Matar un ruiseñor* —en rigor es un sinsonte, melodioso pájaro del Sur de los Estados Unidos y de América Central— tiene un ambiente enteramente distinto: fundada en una famosa narración de Harper Lee, su escenario es un pueblo pequeño del Sur, durante la época de la depresión, en 1932; un pueblo caluroso, dormido, donde los días son largos y no hay nada que hacer, donde negros y blancos conviven y a veces malviven. Un abogado, Atticus Finch (Gregory Peck), viudo, vive modestamente con sus dos hijos, Jem (Philip Alford) y Scout (Mary Badham), que empiezan por tener diez años uno, seis años la otra. Un negro joven, representado por Brock Peters, es acusado de violación de una muchacha blanca, fea y resentida, oprimida por un padre borracho, matón y brutal; Atticus lo defiende de la acusación injusta, pero aunque esto queda claro, el jurado lo declara culpable, y cuando es trasladado a otra prisión y va a entablarse una apelación, el negro, enloquecido, huye y es muerto por un agente. El dramatismo de este episodio, el talento con que está presentado por Robert Mulligan, hacen que muchos opinen que éste es el tema de la película; no lo creo así, y pienso que sería malentenderla verla como una película «de negros y blancos», sobre la segregación y la integración.

Como sería un error creer que el tema de *Amores con un extraño* es el del aborto para «remediar» las consecuencias de unos amores

irreflexivos e indebidos. El tema de ambas películas es... *el hombre y la gente*: el examen de lo que pasa cuando las relaciones humanas dejan de ser entre hombres *cualesquiera* y se convierten en relaciones *personales*, de hombre a hombre (o de hombre a mujer, o de niño a hombre; todos ellos, por supuesto, concretos, únicos e insustituibles).

Steve McQueen empieza por ser un «extraño»; casi no ha visto a Natalie Wood, no sabe cómo es —mucho menos *quién* es—; tampoco ella sabe mucho más de quien tan gravemente ha interferido en su vida. Cuando se disponen a dar los pasos necesarios para cancelar el episodio de sus casuales «amores» —en unas escenas de insuperable sordidez, cinematográficamente espléndidas—, sólo piensan de una manera abstracta —sobre todo él— en lo que significa todo ello. El encuentro con la familia del muchacho, la necesidad de refugiarse un momento en el destortalado sótano de la casa de éste, señala el cambio de situación. No pasa nada, siguen pensando ir a buscar al «médico» —y, en efecto, van desde allí—, pero ya está todo decidido. *Ellos no lo saben todavía* —esto es esencial—, pero la transición se ha producido: ya no son dos extraños, son dos personas individuales insustituibles, inconfundibles, que pronto se van a ser *imprescindibles*.

El proceso de la identificación —si podemos llamarlo así—, el descubrimiento paulatino de la identidad, la personalidad, la intimidad de los dos, está contado con extremado talento y finura. Se asiste a la operación en virtud de la cual el «cualesquiera» intercambiable, que puede rodar como una moneda, que se puede «usar», que acaso puede dar placer (o molestia), se transfigura en un «quién» personal, único, fin

y no medio, que puede dar por eso mismo felicidad o infelicidad. Y entonces resulta que aquello que se iba a hacer es *imposible*: porque se puede hacer con un extraño, con «cualquiera», con un «caso», pero no se puede hacer con una *persona*, no se puede hacer... *contigo*. Cuando surge con plenitud de sentido el tú, se está ya en el ámbito de lo personal.

Este es igualmente el tema de esa película extraordinaria, *Matar un ruisenor*. Los niños son admirables; su relación con el padre, esa relación personalísima —ambos le llaman Atticus, no «padre» o «papá»— es un prodigo de sobriedad, veracidad y ternura. El mundo infantil, que tiende a la personalización, está recreado con singular talento. Y se ve hasta qué punto la infancia consiste en un proceso de personalización de todo, en lucha —dramática si se mira bien— con la masificación y la cosificación que el mundo físico y el mundo social imponen de manera creciente al mismo tiempo. Uno de los dos o tres puntos culminantes de la película es aquella escena inolvidable en que una banda de toscos hombres blancos armados llega hasta la puerta de la cárcel donde el negro está custodiado, vigilado sólo por el inerme abogado que lee bajo una lámpara. La niña, Mary Badham, habla personalmente a uno de los hombres, a quien conoce, con cuyo hijo va a la escuela; le habla de sí mismo, le da recuerdos para el niño; todo se transforma: la vida privada, la vida personal, ha irrumpido en la escena que ya era violenta y se iba a tornar dramática. La «gente» deja paso al «hombre». Y la turba, humanizada, vuelve a ser un grupo de personas que vuelven pacíficamente a sus casas.

Pero todo esto que estoy contando, ¿no es literatura? ¿Qué añade el cine? Nada más que

esto: poder verlo. Al contemplar estas dos películas asistimos directamente a la transformación. Vemos todos los detalles que actúan: el escenario, la corporeidad, los gestos, el ambiente. En cierto sentido, cualquier acontecimiento humano es una síntesis infinita; cuando se lo pone en palabras, siempre falta mucho; la visibilidad, sobre todo la pluralidad de las perspectivas cinematográficas, da algo así como una «infinitud». Entonces vemos lo que significa ser niño, ser muchacha, ser hombre; olvidarse o encontrarse; sustituir las etiquetas por realidades humanas; amar o ser amado. Vemos también lo que significa ser un *mockingbird*, un pájaro cantor inofensivo y libre, capaz de inspiración, capaz de lirismo y acaso de una acción salvadora. Eso que, a fuerza de planes y determinaciones sociales y un barato utilitarismo, algunos quieren desterrar de la faz de la tierra.

(25-IV-64)

EL TEMPLE

Una película de Mark Robson, *The Prize* (*El premio*), me ha hecho reflexionar sobre lo que es el *temple* de una película, en la medida en que se distingue de sus otros elementos y caracteres: el tema, el argumento —que no es lo mismo—, la acción —que también es cosa diferente—, e incluso lo que podríamos llamar la «tonalidad».

El premio es una película vagamente policial; se trata de lo que podría ocurrir —en el futuro, se advierte— si se tratara de raptar a un ganador del premio Nobel (¿por qué el doblaje insiste en pronunciar «Nóbel»?) y sustituirlo por un impostor que hiciese en el acto solemne de

la entrega declaraciones antiamericanas y terminase por renunciar escandalosamente al premio concedido. Cuando el viejo profesor alemán, residente en los Estados Unidos y de nacionalidad americana, es decir, Edward G. Robinson, cambia de gesto y actitud, el premio de Literatura, un novelista ligeramente borrachín, mujeriego y de extraña sinceridad (Paul Newman), advierte algo raro; intenta aclararlo, encuentra indicios que confirman sus sospechas, pero dadas sus cualidades nadie está dispuesto a tomarlo en serio, nadie le hace el menor caso, y tiene que dedicarse por su cuenta a investigarlo. La película no es esto sólo: hay también la muy bella funcionaria del Ministerio de Asuntos Exteriores que tiene a su cargo a Paul Newman (Elke Sommer), la también atractiva sobrina del físico raptado (Diane Baker), una certera e ingeniosa filiación del grupo internacional de los ganadores, escenas sumamente divertidas, como la distribución por los dos camareros de los regalos que el hotel hace a los premiados, o la entrada del perseguido Paul Newman en una conferencia de nudistas. Hay mil detalles de buen cine, y una espléndida y ágil fotografía de Estocolmo en fiel y delicado color.

La más interesante, a mi juicio, es la destreza con que Mark Robson ha mantenido un temple jovial sin olvidar que se trata de una película «policiaca». Quiero decir que la jovialidad no lo lleva a burlarse de la trama. El espectador la sigue con interés, anticipa lo que va a pasar, la expectativa y la curiosidad no desmayan, las sorpresas funcionan eficazmente. Hace algún tiempo, Mark Robson hizo una película —para mi gusto admirable— sobre el asesinato de Gandhi: *Nine Hours to Rama* (*Nueve horas de terror*); era también una trama policiaca, igual-

mente ingeniosa, pero hecha desde otro temple: el de la angustia. Y aquí Robson evitaba el es-collo correspondiente, el otro: haber convertido la película en una «psicológica», haberla transformado en el análisis de un caso de conciencia, de una agonía interior. No era así: esto era sólo el «temple», la pauta de la interpretación de unas acciones y unos sucesos de ocultamiento, persecución, preparación y consumación de un atentado, esfuerzos de la policía. Todo esto estaba vivo, operante, era el verdadero argumento de la película, vista desde un temple bien definido, conservado con singular intensidad a lo largo de toda ella.

Si se quiere aclarar lo que pienso con un ejemplo contrapuesto, piénsese en la reciente película de Christian-Jaque, nueva versión de *Fanfan la Tulipe* (*El tulipán negro*). Pretende ser una película de aventuras al comienzo de la Revolución francesa; Alain Delon, entre revolucionario y bandido, hace un doble papel: los dos hermanos, de los cuales uno es más revolucionario y el otro más bandido. Los exteriores están rodados, por cierto, en Cáceres y Trujillo, y son probablemente lo mejor de la película, aunque no se les ha sacado el partido que permitirían. (Los que se escandalizan cuando reconocen la Sierra del Guadarrama o las encinas de El Pardo en una escena china o romana tienen ahora ocasión de ver como escenario de la Revolución francesa la maravillosa Plaza Mayor de Trujillo, sin que se les perdone siquiera la estatua de Pizarro hecha hace unos decenios.) Pues bien, en esta película, el director, no vaya a ser que pensemos que no es suficientemente listo, que podamos pensar que se toma en serio el argumento de la película, se burla de ella; la consecuencia es que el espectador no puede interesarse lo más

mínimo por todo lo que allí pasa, y de rechazo la película no resulta ni siquiera alegre, porque la alegría resultaría de seguir con un ojo divertido y temple jovial lo que pasa en la pantalla, *tomándolo en serio*. Pero —se dirá— ¿no es un juego? Precisamente por eso: nada hay tan serio como un juego: su libertad e inconsistencia hacen que haya que aceptar enteramente las reglas, porque si no, no hay diversión. Los niños, que entienden de ello, cuando alguien falta a ellas responden automáticamente: «No juego.» Porque saben que sólo así el juego es posible; en otras palabras, que *no se puede jugar más que entrando en el juego*; justamente lo que ha olvidado esta película, en la cual es posible que, bromieando, se lleve a Alain Delon a la horca y se lo cuelgue efectivamente de ella; y que a su hermano, que tanto lo quería, esto no le importe nada, y termine bailando alegremente.

El premio tiene una pretensión relativamente modesta. No está hecha con el gesto de inaugurar el cine, o por lo menos una de sus etapas. Es, diría yo, el ejemplo de lo que es una excelente película *normal*, con actores justos y dueños de su oficio, con una cámara que se complacerá en sus posibilidades, una singular perfección de detalles, observaciones sabrosas, fluencia y ligado de las escenas. Si el cine es diversión, *El premio* es excelente cine; el espectador «entra» en el asunto, acepta la deliberada convencionalidad del argumento, goza de lo que pasa y se sumerge durante un par de horas en un temple de Jovialidad alerta dentro del cual todo está justificado. Dejando de lado lo excepcional y egregio para cuando sea posible, *El premio* nos da una muestra de lo que debe ser el cine, ya

que el cine es, para el hombre de nuestro tiempo, un espectáculo cotidiano.

(2-V-64)

EL ACIERTO DE LA ADAPTACION

Hace poco tiempo aproveché un viaje para leer dos novelas policiacas: *The List of Adrian Messenger*, de Philip MacDonald, y *Charade*, de Peter Stone. Algunas semanas después apareció la primera en nuestras pantallas, con el título *El último de la lista* y dirección de John Huston; ahora ha llegado la segunda, *Charada*, dirigida por Stanley Donen. Con ocasión de aquélla escribí un artículo sobre «La adaptación narrativa»: a pesar de la destreza del director, del talento de los intérpretes, del frecuente ingenio de los detalles, la película resultaba muy inferior a la novela; se le escapaba su verdadero temple o centro de organización; principalmente porque la novela dependía, en gran parte, del personaje de Jocelyn Messenger, y la actriz elegida para representarla —Dana Wynter— no tiene nada que ver con la figura trazada en el libro.

Charada significa, por fortuna, el reverso de la medalla. Audrey Hepburn es una insuperable Regina; Cary Grant es el perfecto personaje que a lo largo de la película va recibiendo innumerables identidades y otros tantos nombres. En torno a ellos se organiza toda la trama, adquieren sentido los mil trucos ingeniosos, las pequeñas y grandes sorpresas, la mezcla de bromas, amor y dramatismo que constituye la historia.

La película está dirigida con extremada habi-

lidad; fotografiada en un color siempre seguro y certero, que recrea una vez más París —y ésta con menos convencionalismo que otras—; el humor, un excelente humor, no abandona nunca la pantalla. Aunque la película impone una «abreviatura» de la intrincada trama, y fuerza a suprimir muchos enlaces, apenas hay «fallos», y un examen crítico del camino recorrido muestra muy escasos puntos débiles. Los cambios que se hacen respecto de la narración están —casi todos— cinematográficamente justificados: algunos detalles, sabrosos de contar, serían menos deleitosos en la pantalla; y a la inversa, la visualidad autoriza a introducir algunos cambios nunca muy esenciales.

Pero el acierto principal, al menos el que condiciona todos los demás, es la elección de los actores. Siempre he creido que en el cine son absolutamente esenciales, que se trata sobre todo del placer que nos produce verlos en escena, viviendo ante nosotros —siempre, claro está, que el director los deje ser lo que son, lo que tienen que ser, y no les imponga un papel o un guión que los falsifiquen y desvirtúen—. Audrey Hepburn, sobre todo, poco menos Cary Grant, son los *verdaderos* personajes de *Charada*, las criaturas a quienes les pasa todo aquello. Una vez alcanzado esto, lo demás casi no importa. Quiero decir que las variaciones introducidas en el guión —por el propio autor de la novela, dicho sea de paso— no estorban ni siquiera al previo lector de la novela, que no se siente defraudado. Intentaré explicarme.

El último de la lista, bastante aceptable, a pesar de todo, como película, como «resultado», es una decepción constante para el que ha leído la novela. En cada instante, y hasta cuando es fielmente seguida en sus detalles, el espectador

murmura por lo bajo: «No es eso, no es eso.» ¿Por qué? Porque eso «mismo» le está pasando a otros personajes, definidos por otro temple o tesitura, para quienes todo tiene diferente significación. Como consecuencia, la tonalidad de la novela queda igualmente alterada. Poco importa que se siga escrupulosamente el desarrollo de las incidencias; cuanto mayor sea la proximidad, mayor es la decepción, porque resulta más notoria la diferencia.

En cambio, en *Charada* cualquier cosa que pase, como sucede a los «verdaderos» personajes, resulta auténtica. ¿Por qué? Porque es algo que, si no les pasa en la novela, les «podría» pasar. Una vez dados unos personajes, una cierta manera de ser, unos programas o proyectos de vida en que se manifiestan y realizan unas *personas*, lo que de hecho pase depende en gran parte del azar y de las conexiones circunstanciales. Lo que pase —sea lo que se quiera— será «así», tendrá una determinada fisonomía biográfica, encajará en un estilo vital preciso.

Aquí aparece un concepto de «verosimilitud» que no es el que suele aplicarse a este género de obras literarias o cinematográficas: no se trata de la lógica de la aventura, de la probabilidad estadística de las coincidencias, etc.; se trata de la verosimilitud *vital*, de la coherencia biográfica de cada acción y cada gesto con ese proyecto singular que es cada personaje, cada persona.

Lo cual nos revela algo de no poco interés. La novela policiaca es siempre el análisis de un «caso» —muchas de ellas se titulan así precisamente—; lo que hace de ellas novelas, lo que permite que los sujetos de tales casos se conviertan en «personajes» suele ser la *personalidad* del detective, que se proyecta sobre los su-

cesos y los «personaliza»: son «casos», pero son los casos de Maigret, de Hercule Poirot, de Sherlock Holmes, de Philo Vance, de Perry Mason (alguna vez he observado la diferencia entre las novelas de los mismos autores cuando usan diferentes detectives). Pues bien, en el cine la personalización dependen decisivamente de los actores. Son éstos los que presentan la realidad intuitiva de la acción, los que, al prestar su corporeidad, su gesto, su voz, hacen que eso que pasa le pase a *alguien*, y el «caso» se convierta en «personaje», no definido por unos acontecimientos, sino por una manera de estar en el mundo y vivir.

Esto es lo que quería decir al insistir en que lo que «pasa» es relativamente secundario. Todo lo que le pase a Audrey Hepburn le pasa de cierta manera que es la *suya*, y, por tanto, le podría pasar a Regina. Todo es «verdad», porque en cada instante la reconocemos como tal. Y el lector, al verla en la pantalla, como al ver a Cary Grant, reconoce a sus amigos y con ellos se embarca gozosamente en la aventura.

(9-V-64)

LA ILUSIÓN

Hace mucho tiempo escribi que los géneros literarios constituyen en cierto modo una antropología. No sería excesivo decir otro tanto del cine. Más aún, al analizar lo que el cine hace, he tenido siempre la impresión de que ese examen concreto de lo que se proyecta sobre la pantalla —y cuanto más concreto, mejor— tiene una vertiente filosófica que no sería muy difícil desprender y mostrar. El cine constituye una explora-

ción, con medios absolutamente nuevos y originales, de la vida humana, y una colección de películas, vistas en su adecuada perspectiva, nos daría lo que podría llamarse una «antropología cinematográfica», hecha de imágenes interpretadas, de imágenes directamente inteligibles.

Hace un par de años, una película francesa se estrenó en los Estados Unidos; despertó allí un enorme interés, al menos entre ciertas minorías —quizá superior al que provocó después en Francia—; no había conseguido verla en ninguna parte, y ahora acabo de contemplarla en un cine de mala muerte de París, donde había ido a refugiarme. Me ha parecido de interés extraordinario, sobre todo porque significa un capítulo raro y exquisito de esa soñada «antropología».

La ha dirigido Serge Bourguignon; sus actores son Hardy Krüger, Nicole Courcel y, sobre todo, la niña Patricia Gozzi. En América se tituló *Sundays and Cybele*; en Francia, *Les dimanches de Ville d'Avray*, o *Cybèle et les dimanches de Ville d'Avray*. Yo la llamaría en español *Los domingos de Cibeles*, aceptando la deformación popular madrileña del nombre de la diosa frigia que preside en su carro una de nuestras mejores plazas.

El tema de esta película es muy simple y tenue: un joven aviador, que sufrió un accidente y todavía está afectado por él, reside en Ville d'Avray, cerca de París; su también joven y bella amante, que trabaja en la ciudad, va a pasar con él los fines de semana. Por un azar, este muchacho conoce a una niña de unos diez o doce años, a quien su padre deja en una austera guardería o internado, regentado por monjas; la niña se queda, entristecida, esperando que la irán a buscar el domingo; Hardy Krüger se en-

tera de que el padre la ha dejado y se ha marchado, de que no volverá; y al domingo siguiente va él a buscar a la chiquilla, la lleva al parque, a merendar, para devolverla con todo el rigor del reglamento a las siete de la tarde.

Entre el hombre joven y la niña surge una relación original y extraña; al cabo de muy poco, es lo que más cuenta para los dos —en rigor, lo único que cuenta para Françoise, cuyo verdadero nombre, nombre secreto e íntimo, es Cybèle, que en francés tiene una acariciadora equivalencia fonética: *Cybèle = si belle*, «tan bella». Para el hombre, todo es delicioso y complicado: no puede explicar nada, no sabe qué hacer para eludir a su amante, que es una excelente muchacha, bella y atractiva, llena de solicitud y afecto para con él. No puede dejar de ver a Cybèle, no puede, sobre todo, dejarla sola en su internado; no puede comunicar una relación que nadie comprendería, que sería absurda y enojosamente interpretada. Pretende ser el padre de la chiquilla, y un día que, por mil complicaciones exteriores, por una fiesta con su novia y unos amigos, no ha podido ir a buscarla, la niña enferma de pena y una monja va a buscarlo al día siguiente, para que vaya a consolarla y ponerla buena.

El desenlace de la película —que no hace al caso— es para mí lo peor; no porque no sea «verosímil» —sin duda lo es—, sino porque no es coherente con el temple general, tan admirablemente sostenido, de toda ella; me parece una concesión a la predilección por lo desolador y amargo que domina buena parte del cine europeo, y a la vez la solución más fácil, la que no requería demasiada imaginación. Y ésta podía pedírsela a Serge Bourguignon, porque la ha demostrado a lo largo de toda su obra.

Pero ¿y la antropología? El tema de esta película es uno de los que más me apasionan intelectualmente —y no sólo intelectualmente—; uno de los aspectos de la vida humana que me parecen más decisivos y de los que menos se sabe: la *ilusión*. El hombre y la niña no están enamorados, por supuesto; no son, en el rigor del término, «amigos», porque hay demasiada distancia entre ambos; no tienen tampoco una verdadera relación paterno-filial. Hay algo de todo eso, pero no es nada de eso. Esa relación incompleta, penúltima, deficiente en cada uno de los órdenes, explicada por ciertas anomalías de su situación y de la misma condición de las dos personas implicadas, hace que se desprenda y sustantive lo que es —lo que puede ser— un ingrediente esencial de todas esas relaciones y de otras muchas: la ilusión. Esto es lo que domina, envuelve, subyuga, las dos vidas. Esto es lo que revela la voz encantadora de Patricia Gozzi, que susurra, musita infantilmente durante toda la historia, muy bajito, creando el temple de esta película. (Sería un tremendo error «doblarla», porque es casi imposible que se pudiera encontrar una voz comparable y una tan extraordinaria manera de decir, y lo más probable sería una caricatura tosca de algo exquisito.)

La ilusión se refiere sobre todo al futuro; es como un campo magnético que orienta nuestras vidas hacia adelante, en un temple de expectante, inquieta delicia. Es el órgano de la más verdadera anticipación, de suerte que cuando aquello que nos ilusiona al fin llega, su goce está «minado», penetrado, a la vez intensificado, por la conciencia de su fugacidad. La ilusión produce la de la eternidad, pero a la vez —y ésta es su paradoja— nos revela la duración y su lími-

te, es una temporalización de la imagen de la eternidad: la manera concreta y no abstracta de pensarla, de gustarla, de vivirla.

Para que la ilusión se manifieste, Serge Bourguignon ha tenido que «mitigar» los demás supuestos, las demás relaciones. Las «inhibiciones» disminuyen siempre la realidad, pero la cosa es más compleja: atenúan unas para dejar su hueco a otras, para permitirles respirar y ser. (A veces he pensado que cuando se descalifican ciertas conversiones a la hora de la muerte, cuando muchas facultades están disminuidas, sin duda hay razón para ello, pero se olvida que esa situación también disminuye y pone en suspenso otras dimensiones inauténticas de la vida —usos, presiones sociales, soberbia, inercia— y así deja espacio libre para que llegue a ser una verdad habitualmente sofocada.)

La pequeña Cibeles —Patricia Gozzi— y su amigo pasean por el parque; hablan y hablan; la niña, sobre todo, con su rostro agudo, tierno, mimoso, con sus gestos encantadores, vierte su hilo de voz en los oídos y en el alma de su compañero. Ya no queda más, ya no hace falta más. Aquellas horas fugaces —una tarde de domingo, antes de las siete— y que se saben tales son la justificación y la punzante melancolía de la vida cuando se la entiende como ilusión.

(16-V-64)

EL SILENCIO

La última película de Ingmar Bergman, *Tystnaden* (*El silencio*), se está proyectando, entre exclamaciones de sorpresa o gestos de asombro, en casi todos los países. Se discute si debe acep-

tarse o no; se murmura que en tal lugar o en tal otro le han cortado algunos trozos; más que su calidad cinematográfica, se tiene en cuenta el contenido sexual de su argumento, y, sobre todo, la explicitud con que se *ven* en esta película cosas habitualmente sólo aludidas. Se da por supuesto que es una película de gran calidad artística y, sobre todo, de insólita profundidad, como —ésta es la opinión casi unánime— todo el cine de Ingmar Bergman. He visto *El silencio* en París, con no poco interés. A lo largo de su proyección, diversas emociones me han ido asaltando; luego se me han venido a la memoria otras cuantas películas de Bergman; finalmente he tratado de ponerme un poco en claro qué trae de nuevo, qué significa esta película, en qué medida es profunda, cuál puede ser su justificación.

Lo primero que habría que decir es que Ingmar Bergman mantiene, pase lo que pase, fidelidad al cine. Por muy cargadas que estén sus obras de «ideología», literatura o incluso malas pasiones, nunca cede a ellas, sino que las convierte en cine; lo hace con ellas, quiero decir las trata cinematográficamente, las pone en una pantalla y las convierte en imágenes; sobre todo, las hace *acontecer visualmente*. Este es el «seguro camino» de un director, y sean cualesquiera las reservas que sobre Ingmar Bergman puedan hacerse, hay que empezar por hacer constar esa admirable condición suya, más bien infrecuente entre los directores que se consideran como «afines» a él, «virtuosos» del cine siempre dispuestos a abandonarlo para seguir a cualquier sirena ajena a la pantalla, desde una tesis política hasta un texto literario.

En este sentido, *El silencio* es inobjetable: desde el primer plano hasta el último, el espectador asiste a una proyección de cine, y de cine

excelente. ¿El mejor Bergman? No lo creo así. De cuanto de él he visto, *Fresas salvajes* me parece la película más rica, compleja y fina, de más recursos y matices, de cámara más imaginativa y sabia. ¿Por qué, entonces, ha suscitado *El silencio* un interés tan grande, está siendo tan apasionadamente discutido? Sin duda, por el predominio absoluto del tema sexual, en una forma parcialmente anormal, parcialmente desorbitada, y por la manera insistente, cruda, directa y a la vez torturada con que ese tema está tratado.

El silencio empieza con un viaje en tren de dos hermanas —Ingrid Thulin y Gunnel Lindblom— acompañadas de un niño de siete u ocho años, hijo de la segunda; termina con otro viaje, de regreso, esta vez sólo de la madre y el hijo. En medio está casi toda la película: la estancia en un hotel de un país extranjero, de lengua desconocida —lo ajeno en su pureza—, donde la hermana mayor sufre, se desespera, se atormenta, bebe, fuma nerviosamente, se consume de deseos por su hermana, llega a extremos difíciles de mirar y, finalmente, agoniza abandonada; donde, por otra parte, la hermana menor busca a un hombre desconocido, sin amor, sin afecto, sin coquetería, sin *flirt*, sin compasión, sin compañía, en el silencio de la incomunicación lingüística; donde el niño vaga por el hotel, por las habitaciones y los largos corredores alfombrados, intenta jugar, comunica precariamente con un viejo camarero, que a su vez intenta ayudar a la enferma; un niño serio, que mira con ojos curiosos y serenos, va absorbiendo atrocidades realidades, se va enterando, va comprendiendo serenamente, con extraña melancolía, cosa tras cosa.

Son extraordinarios los actores en esta pelícu-

la. Ingrid Thulin —la admirable nuera del viejo profesor en *Fresas salvajes*— llega hasta el límite de sus posibilidades expresivas. No digo esto precisamente como un elogio, al menos no como un elogio de su director; porque en el límite se suelen romper las formas y la calidad casi siempre desciende. Hace prodigiosamente lo que hace, pero dudo mucho que haga lo que se debe hacer; a mi personalmente me conmovió mucho más su figura mesurada, contenida, sus gestos simplemente iniciados, tan significativos, en aquella otra película; en ésta pone a prueba sus dotes de actriz, pero hay que convencerse de que en la representación, como en todas las demás cosas humanas, lo que cuenta no son las dotes, sino lo que se hace con ellas. Gunnel Lindblom, de fuerte y sensual belleza, más elemental como actriz, da también una segura intensidad a su papel, pone en la pantalla, a lo largo de muchos minutos, una fuerte, bella, diríamos compacta e inexorable presencia. El viejo camarero, que trata de perforar el muro de distancia, y sobre todo el niño, cuyo nombre no recuerdo, son probablemente los mejores «personajes» de la película, los más convincentes y verdaderos.

Pero si nos encaramos con el tema y su desarrollo, con la película misma, es difícil sentir un entusiasmo sincero. La obsesión sexual es un recurso fácil de gran parte de la ficción de nuestro tiempo; sobre todo, cuando se va despojando a lo sexual de sus dimensiones propiamente humanas y se lo deja reducido a ciertos mecanismos que, en sí mismos, tienen muy poco interés. Se dirá que el interés estriba en que no se trata de relaciones y situaciones normales, «vulgares», sino extremadas, marginales, lindantes con la anormalidad o dentro de ella, patológicas en uno u otro sentido. Pero entonces responderé que la

cosa es mucho menos interesante, porque, sobre tratarse de mecanismos, éstos funcionan mal. Lo interesante es el hombre, no lo que éste pueda tener de máquina; y si la máquina está descompuesta, razón de más. Esta es la objeción capital que habría que hacer a *El silencio* y a tantas películas, novelas y dramas de los últimos cuarenta años.

¿Diremos que *El silencio* es una película «profunda»? Si y no; la profundidad humana de su tema, de lo que en ella ocurre, me parece mínima y, si se mira bien, de una gran trivialidad y tosquedad, tan grandes como puedan serlo los vulgares amores o amorios de las gentes vulgares de quienes no se acordarían los «virtuosos» del cine, ni menos sus críticos. Y, sin embargo, hay una innegable profundidad en esta película dura, amarga, repelente: la de su representación. Son los actores los que son profundos; son ellos los que dan su propia realidad, su arte de presencias, y prestan al tema la solidez tridimensional de sus personas que *están allí*; y es el propio Ingmar Bergman, no en cuanto inventor de una trama, no en cuanto ideador de un drama humano muy deficiente, sino en cuanto realizador en imágenes de esa historia; es su cámara la que también es profunda.

El silencio es un película... injustificada. ¿Por qué, para qué se ha hecho? No es fácil decirlo. Para llevar los límites del cine hasta los confines de la tolerancia social, acaso; para ver qué toleran las sociedades de nuestros días; o para medir cuánta es su insensibilidad; para «explorar» —es la palabra—, indelicada, abusivamente, las posibilidades de dos admirables actrices. Es posible. Para explotar hacia lo hondo lo humano, no, porque el tema de *El silencio* es mínimamente humano; sólo en la medida en que,

por tratarse de personas, no puede dejar de serlo, y en que Ingrid Thulin y Gunnel Lindblom le prestan, con su carne y su voz, su humanidad.

(23-V-64)

CASO Y PERSONAJE

Hace poco tiempo escribí un artículo sobre una película de Dino Risi, *Il sorpasso* (*La escapada*), cuyo actor principal era Vittorio Gassman, secundado de cerca por Jean-Louis Trintignant. Creo que es una de las películas más interesantes que hemos visto en este año, y de las más perfectas cinematográficamente del cine europeo. Ahora ha llegado otra película, de distinto director, Mauro Morassi, cuyo parentesco con aquélla es evidente y casi inquietante. Su protagonista es también Vittorio Gassman; lo acompaña —a más distancia— el mismo Jean-Louis Trintignant, en un papel más borroso y menos significativo; esta vez la segunda figura es Anouk Aimée, la fina e inteligente actriz francesa, de expresiva belleza, que representa la mujer de Gassman en *El éxito* (*Il successo*), título de esta nueva película.

¿Nueva? No sé cuál precede a cuál. La relación entre ambas es tan estrecha, que no se puede pensar en una sin referirla a la otra. *El éxito*, vaya por delante, es una película excelente; las dos, conviene decirlo también, están muy bien «dobladadas», cosa excepcional; y ambas prueban que el doblaje, aun siendo un mal, no necesita ser una calamidad, como sucede en la mayoría de los casos. En estas dos películas, el diálogo fluye con espontaneidad, con naturalidad, se tiene la impresión de que los actores

están *hablando* (y encima, en español), no que están leyendo o recitando una monserga convencional con una voz afectada y que no corresponde al personaje. El doblaje de Gassman es particularmente feliz, pero la totalidad es muy afortunada, y el espectador puede olvidar por una vez que no está oyendo más que una aproximación de la película.

Pero, aun siendo realmente buena, *El éxito* no puede compararse con *La escapada* en inspiración, significación y hondura; la sobre pasa, en cambio, en lo que tiene de presentación de una situación social de nuestro tiempo; en «ejemplaridad», si se quiere. El núcleo común de ambas es Vittorio Gassman, actor admirable en sus últimos tiempos. Digo esto porque mi estimación por él estaba antes mezclada con muchas reservas. Las dotes histriónicas de Vittorio Gassman son extraordinarias; pero temo que confiaba demasiado en ellas, que él y sus directores se desentendían demasiado de su uso y lo fiaban todo a la destreza de su italiana ju glaría. Por eso resultaba con tanta frecuencia eso que se llama en español un «cargante»: habilísimo, pero cargante, y a última hora sin interés. El pequeño papel que hizo en *El juicio universal* —el petulante a quien el niño le tira un tomate desde el balcón y después se enfrenta con el pequeño para que le explique «por qué» se lo ha tirado— lo puso en el camino certero; ahí empezó Gassman a hacer coincidir sus destrezas con el tipo de figura que son capaces de encarnar con esa singular veracidad que es el valor más alto del cine; y por eso fue capaz de lograr la ilusión de realidad en que el espectáculo consiste.

Aquel papel significó algo así como el ensayo de éstos. Después de ver estas películas tenemos

la impresión de haber *asistido* a la vida de sus personajes. Pero —ésta es la cuestión— ¿de quién? Ahi está la diferencia entre las dos. En *La escapada*, Bruno es alguien insustituible —es una persona con una vocación muy determinada, de la cual se podrá pensar lo que se quiera—, que intenté precisar en otro artículo; es un *personaje* en el sentido preciso que di a este término hace más de veinte años en mi libro *Miguel de Unamuno*, y al que tengo con frecuencia que recurrir. En *El éxito*, en cambio, Vittorio Gassman representa un *caso*, es decir, una figura humana definida por una «situación», fuera de la cual no tendría sentido, es decir, no sería la misma. A Bruno le podrían pasar unas u otras cosas, cualesquier andanzas o aventuras; podría haber tropezado o no con Roberto; podría haber echado a rodar por una u otra carretera, haberse casado o no, podría tener o no tener una hija. Lo decisivo de él era enfrentarse con la realidad —fuera la que fuese— de una manera determinada, que era *la suya*. *El éxito* no tiene sentido fuera de lo que su título sugiere: la busca del éxito económico y de «figuración» social en un medio próspero como el de la Italia de nuestros días, como va a ser pronto España —como ya es para ciertos estratos sociales limitados, que se recortan agresiva e inquietantemente sobre un oscuro fondo general de estrechez.

El éxito «tipifica» admirablemente lo que toca; no sólo el personaje central, sino la galería de personajes secundarios, que se convierten en «tipos esquemáticos», aunque tratados con suficiente concreción para que tengan atractivo cinematográfico: el jefe de la empresa, el ingeniero, el «neofascista» enriquecido, su secretaria para todo, el padre campesino y su mundo rural, el propietario de los terrenos, su mujer y

los pastores que se la cultivan, la criadita próspera y en pleno «plan de desarrollo». En *El éxito* el único verdadero personaje no típico es Anouk Aimée; mejor dicho, aparece también como un «caso», pero a lo largo de la película va despegándose de los esquemas impuestos y recibidos, va revelando una personalidad modesta, sin demasiado brillo, no muy interesante, pero irreductible. Es un acierto más que acabe marchándose —provisionalmente, sin estridencias, para volver pronto—, saliéndose del contexto en que su marido, una vez alcanzado el éxito económico, hace su modesto ensayo de *dolce vita*.

Mauro Morassi ha hecho una película de verdadero moralista. ¿Es acaso un sermón? No, al contrario. El moralista presenta y describe los *mores*, las «costumbres», quizá mejor los *usos* de una sociedad; y los muestra, no en abstracto, sino funcionando en un contexto, realizados en criaturas humanas inteligibles. No se olvide que la ética es, más aún que la ciencia de los *mores*, la ciencia de los *caracteres* —las dos palabras griegas que transcribimos *ethos*: el *éthos* con *e* breve y el *éthos* con *eta* o *e* larga—. La *Etica* de Aristóteles es más que nada *caracterología*; lo mismo ocurre a Teofrasto, y es bueno recordar que la ética siempre es eso, en buena medida. Los caracteres de *El éxito* descubren las posibilidades, las limitaciones, los peligros que acechan a la forma de sociedades que se están dibujando en Europa; significan el reverso de la prosperidad. O, si se quiere, plantean la cuestión, apremiante como pocas, del equilibrio entre los recursos y los proyectos: la posibilidad de la indigencia personal en medio de la abundancia.

PICARDIA INGLESA

En 1749, Henry Fielding, novelista, que había declarado años antes su propósito de imitar a Cervantes, publicó en Londres una nueva y gruesa novela titulada *Tom Jones or the History of a Foundling* (*Tom Jones o la historia de un expósito*). En *Joseph Andrews*, Fielding creía haber descubierto cierta nueva provincia del escribir (*new province of writing*), que era, ni más ni menos, el continente en que puso pie por vez primera el propio Cervantes siglo y medio antes: la novela en el sentido moderno de la palabra. En su dedicatoria a Lyttleton, Fielding declaraba haberse propuesto inculcar que la virtud y la inocencia sólo pueden ser heridas por la indiscreción o torpeza; pero añadía que para estos propósitos había usado «todo el ingenio y humor de que era dueño» (*all the wit and humour of which I am master*) para hacer reír a la humanidad de sus locuras y vicios favoritos. Si esto nos parece poco cervantino, no debemos olvidar que la visión de Cervantes durante el siglo XVII y el XVIII era predominantemente cómica, y que la melancolia y hondura del Quijote sólo se fueron revelando poco a poco, y sobre todo desde el Romanticismo.

Por otra parte, en la introducción de la obra, Fielding dice —y es muy importante que esto se diga al mediar el siglo XVIII— que un autor no debe considerarse como un caballero —un *gentleman*— que hace un regalo privado o a título de limosna, sino como alguien que tiene un público ordinario, un establecimiento en que todas las personas son bienvenidas por su dinero. Es decir, hay un público general para quien se escribe y que paga con su dinero la mercancía,

y que la reclama a su gusto. Fielding se embarca en una serie de imágenes gastronómicas, extremadamente insistentes, y que no se deben olvidar; y advierte que el manjar que sirve en su novela es *Human Nature*, la naturaleza humana —el mismo, ni más ni menos, que servía a sus lectores por el mismo tiempo el gran filósofo escocés David Hume.

Un propósito moral, humor e ingenio, un manjar apetitoso y un poco vulgar, agradable a todos los paladares; esto es lo que ofrece Henry Fielding. Esto es lo que ahora nos ha dado Tony Richardson en una jocunda película del mismo título, *Tom Jones*, que está regocijando al mundo anglosajón. Leyendo a Fielding o viendo en la pantalla la obra que partiendo de él ha recreado Richardson, un español reconoce menos a Cervantes que a la novela picaresca. O, mejor dicho, encuentra aquellas dimensiones de Cervantes coincidentes con la picaresca, pero que no son «novela picaresca», los temas o ambientes de picaros tratados a la manera cervantina —*Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, ciertos episodios del *Quijote* o del *Persiles*—. Los temas de picaros se tratan de muchas maneras; la propia novela picaresca *sensu stricto* parte en varias direcciones, algunas de las cuales poco menos que abortan, mientras otras dominan; el *Lazarillo de Tormes* apenas tiene continuidad en su «temple»; de manera vacilante, en algunos rasgos del *Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel; algo aflora, en forma distinta, en *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo; el *Picaro* por excelencia, es decir, el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, aliado estrechamente con el *Buscón* de Quevedo, triunfa en la picaresca; no sería difícil mostrar que ahí se refleja la elección de una entre dos o tres grandes posibilidades his-

tóricas que se ofrecían a España a mediados del siglo XVI.

Si se me pidiera explicar en una sola palabra el tema de la picaresca, tendría que usar una inglesa: *outwit*. Si se quiere, superar en ingenio, ser más listo que el otro, engañarlo y burlarlo, y, por supuesto —esto es esencial—, que el otro lo sepa, hacérselo constar, en las formas más puras e intensas, «refregárselo en las narices»; sin esto no se entiende la picaresca ni —¡ay!— una enorme porción de la vida española de los últimos cuatrocientos años.

Si se me pidiera ahora que explicara en cuatro palabras la sustancia de esta picardía inglesa —que no propiamente picaresca—, tal como aparece en *Tom Jones*, tendría que hacerlo en español: *salirse con la suya*. De esto se trata; y habría que agregar: con el mínimo perjuicio posible de tercero. Creo que si se prolonga esta línea se comprende bastante de la historia inglesa desde unos cuantos decenios antes que Fielding hasta nuestro siglo.

Todo esto lo ha sabido reflejar magistralmente Tony Richardson en su película. Es ésta un admirable espectáculo, de espléndida visualidad y cromatismo, con constante acción y movimiento —la cacería es uno de los fragmentos de cine que quedarán en la memoria de los espectadores—. Hay un increíble hormigueo de personajes, todos tan vivos, tan reales, tan *animales* —si se me entiende bien—, con esa fuerte animalidad que ha sido la gran virtud inglesa, la fuente de casi todas las demás, más alquitraradas, que han hecho esa gran nación y sus fabulosas consecuencias históricas. (Urgiría, y sobre todo a los españoles, ponerse en claro en qué ha consistido la superior fecundidad histórica de ciertos pueblos europeos, concretamente ingleses, espa-

ñoles y portugueses, sobre todos los demás, y cuáles han sido los tres modos —o acaso dos y medio— en que esto ha acontecido y en principio puede volver a acontecer.)

Tom Jones es una película divertidísima y tonificante. Para ingleses y norteamericanos debe ser extremadamente sabrosa, llena de alusiones a cosas «consabidas», tupida de referencias jugosísimas a los pequeños secretos familiares de una nación (o de sus antepasados). Está hecha con un enorme desenfado, que erizará muchas sensibilidades celtibéricas, sobre todo las de aquellos «castizos» que han olvidado lo que fue la literatura del siglo XVI; pero la «frescura» increíble de la cámara de Tony Richardson es efectivamente fresca, sana, clara y risueña: refleja las debilidades, flaquezas, caídas y entusiasmos de la carne, de esa animalidad humana que tan diestramente nos presenta. Vi *Tom Jones* al día siguiente de ver *El silencio* de Ingmar Bergman, y pensé que no cabe más distancia entre dos maneras de presentar la dimensión carnal del hombre, lo cual prueba hasta qué punto el hombre no es nada meramente natural, quiero decir, nada que se agote en la naturaleza, como esa «naturaleza humana» que nos ofrecían Hume y Fielding es en el fondo una ilusión, es decir, una creación humana con fundamento en la realidad, como una novela o una película.

(6-VI-64)

UN BUÑUEL FRANCES

La última película de Luis Buñuel —creo que es la última— no ha llegado aún a nuestras pantallas. Pienso que si se proyecta en ellas produ-

cirá alguna sorpresa a los que conocen a Buñuel, y todavía más a los que no lo conocen, quiero decir a los que sólo han recibido ideas indirectas y mitificadas. *Le Journal d'une femme de chambre* es, en efecto, una película de Buñuel, y hay rasgos inequívocos suyos en la manera como está dirigida; pero es, sobre todo, una película francesa; yo diría más: extremadamente francesa. Intentaré luego explicar por qué.

Buñuel ha tratado en ella un tema de Octave Mirbeau, novelista y ocasionalmente dramaturgo francés de fines del siglo XIX y principios de éste. No es ocioso recordar quién fue Mirbeau, porque en España gozó de cierta fama, fue traducido en parte y luego olvidado. Se recuerda de él, sobre todo, *Le jardin des supplices*, acaso *Les affaires sont les affaires* y poco más. Este *Diario de una doncella* ha sido sometido por Buñuel a dos manipulaciones principales: la primera, situar su acción en el decenio de 1930, acercándola a nosotros (*Le Journal d'une femme de chambre* es de 1901, y Mirbeau murió en 1917); la segunda, alterar su desenlace, de manera bastante esencial para la interpretación de su protagonista.

Es una interesante película, muy bien compuesta, con sumo rigor, sin licencias ni *folies*. Sus principales alicientes son dos: la actriz que encarna a la atractiva doncella, Jeanne Moreau, y el ambiente provincial francés. El trasfondo ideológico que impregna la acción y le da un significado especial es el reaccionarismo militarista y *chauvin* del que es un símbolo la *Action Française*, centrado en la obra de Mirbeau en torno al caso Dreyfus —Mirbeau fue, como Zola, un apasionado defensor del capitán judío—, desplazado en la película de Buñuel hacia los movimientos nacionalistas y más o menos fascis-

tas anteriores a la Segunda Guerra Mundial, y que tanta fuerza y virulencia tuvieron después de la derrota y la ocupación alemana, y a la sombra del gobierno de Vichy. El análisis de esta psicología, hecho sobre la figura de Joseph, es sumamente agudo, y el cargar la mano en algunos de sus rasgos no le quita penetración ni eficacia. Todas las figuras, por lo demás, están «recargadas», y esto es de lo más buñuelesco, pero creo que no se rebasan los límites de lo que el arte permite —de lo que *una* forma de arte exige—. No se puede pedir a Buñuel que insinúe, aluda, sugiera, porque entonces no sería Buñuel; en esta película es sumamente expresivo, pero a la vez contenido, disciplinado, regulado por una «densidad» de realidad francesa que lo invade todo y le sirve de norma y de inspiración a la vez.

Decía antes que el *Journal d'une femme de chambre* es una película extremadamente francesa. Ahora empieza a entenderse lo que quería decir. En las películas francesas «usuales» —es decir, íntegramente francesas— lo francés se da por supuesto; más aún, con frecuencia el director «juega» un poco a no serlo, o a serlo caricaturescamente, que viene a ser lo mismo —éste es frecuentemente el caso de Christian-Jaque, que con ello está comprometiendo sus muchas destrezas; así, por ejemplo, en *Les bonnes causes* (*Coartada para un crimen*), y todavía más, y con poca gracia, en *Fanfan la Tulipe* (*El tulipán negro*)—. En esta historia de la joven doncella que llega a servir a una casa sumtuosa y un poco rancia, en un medio casi rural, el ambiente francés está tomado en serio; el ambiente social, moral y hasta político, pero todo ello expresado físicamente, es decir, con medios sobre todo visuales, a través de imágenes cinemató-

gráficas profundamente significativas. El tono o temple de la película entera se podría resumir en estos dos adjetivos: sombrío y sensual. Lo primero se logra gracias a una insistencia en los paisajes melancólicos y húmedos, con una admirable fotografía en blanco y negro, siempre intencionada y, si vale la palabra, interpretativa; lo segundo, gracias a la psicología de todos los personajes, definida por Buñuel con rasgos muy marcados y a la vez sobrios, nada inconsistentes, y sobre todo a la realidad misma de Jeanne Moreau. Hay que decir que como actriz está «usada» con suma moderación —salvo una escena hacia el final de la película, cuya significación más profunda, por otra parte, va en otra dirección—. Incluso la relación con el viejo señor, el padre de la señora de la casa, que la hace leerle en su cuarto por la noche y pasear por la habitación, después de haberle puesto unas altas botas abotonadas, en unas escenas profundamente «buñuelescas», está tratada con sobriedad, sin picardía, con un oscuro fondo de pateísmo. Es la presencia misma de la actriz la que emana una sensualidad profunda, la que da lo que suelo llamar la «pauta de la interpretación» de cuanto en la película sucede. Es la dimensión a la cual se refiere todo, que da su sentido a todos los elementos y los hace convergentes. Creo que este tema, que es particularmente importante, está tratado sin trivialidad, con talento y hondura.

No es este *Journal d'une femme de chambre* una película extraordinaria; yo creo que no pretende serlo, más aún, que pretende no serlo. Personalmente me ha interesado mucho, sobre todo la relación entre su conjunto, tan francés, y este director tan... aragonés, que es cosa bien distinta. Yo diría que Buñuel ha aceptado una

norma estricta y no se ha permitido ninguna licencia; siendo, como es, y casi por definición, uno de esos hombres que tienen «cosas» —el gran privilegio de algunos grandes y de innumerables majaderos—, esta película no tiene «cosas de Buñuel». Por otra parte, un tema archifrancés, de un escritor de segunda clase pero muy impregnado de tales esencias, con actores y técnica franceses, ha sido dirigido desde una inspiración distinta, pero sin salirse de él en ningún momento. ¿Cuál es el resultado? Una renovación, una nueva versión, caracterizada por finos matices, de un fragmento de vida francesa, recreada por una mirada aguda que la contempla desde un ángulo insólito. De otro modo, la prueba de que Buñuel, sujeto a una disciplina estricta, limitado por normas muy rigurosas, sin sentirse obligado a hacer «alardes» ni a asombrar a nadie, tiene talento y esa originalidad que consiste en ser quien se es.

(13-VI-64)

NAPOLEON

Probablemente no hay un solo fragmento de la historia universal tan frecuentado por la literatura como la época napoleónica. El atractivo de la figura extraordinaria e inquietante de Bonaparte, el dramatismo de su vida, la enorme transformación de Europa en los breves años de su poder, todo ello ha sido causa de una atención sin par. Agréguese a todos estos motivos cierto narcisismo propio de los franceses, que han encontrado en el primer Imperio materia de orgullo, estímulo y consuelo de muchos reveses y algunas horas de insatisfacción y des-

aliento. La misma política francesa de estos años sería incomprendible sin la sombra de ese símbolo que ya ha servido para tantas cosas distintas.

Esto viene, no ya de la grandeza militar, sino de la complejidad de Napoleón, hombre de agudísimo talento, de muy varias facetas, de extrañas dotes literarias y retóricas, que con haber hecho tantas cosas, sólo hizo una pequeña parte de las que concebía y proyectaba, como puede ver el que se tome la molestia de leer sus escritos.

Paradójicamente, esa enorme complejidad de Napoleón ha venido a desembocar en un cliché fijo, en una imagen convencional y tópica, a la que sólo le falta un punto para convertirse en aquella broma de «con una mano aquí y la otra mano aquí». Esto es especialmente cierto del cine, que vuelve periódicamente sobre el espléndido tema, y casi siempre renuncia a explorarlo, prefiere volver sobre el lugar común; y cuando lo rehúye, se dedica a recorrer lo que podríamos llamar los «alrededores» de Napoleón, los temas o figuras menores que lo rodearon y acompañaron desde Córcega hasta Santa Elena —o después—. Más vale así, pero duele que el Napoleón que se nos muestra sea tan increíblemente poco Napoleón, tan inverosímil y trivial.

En estos días he visto dos películas más de tema napoleónico: la vieja *Maria Walewska* que encarnó Greta Garbo, y *Napoleón II (L'Aiglon)* de Claude Boissol. En la primera, Napoleón es Charles Boyer, y a pesar de que es éste un actor excelente, la figura del emperador está constantemente frustrada y trivializada; en la segunda, Napoleón apenas aparece un momento, y eso tenemos que agradecer. *Maria Walewska* me pareció en su tiempo una película mediocre,

y ahora me lo ha parecido todavía más: si se quita a Greta Garbo no queda nada. Y habría que agregar que Greta Garbo está disminuida; sus últimas películas significaron, no una decadencia, pero sí una manipulación errónea de la increíble actriz; en ésta, como en *La mujer de las dos caras*, se tenía la impresión de que Greta Garbo estaba siendo constantemente «suplantada». ¿Es que eran malas películas? Sin duda, pero eso no hubiera importado; muchas veces he recordado la delicia que eran las malas películas primerizas de Greta, justamente porque lo deleznable de todo lo demás dejaba exenta y libre su realidad; podíamos olvidarnos de todo y mirar y —si no estaban dobladas— oír a Greta. En éstas no; su mediocridad es intervencionista y consiste más bien en estar impidiendo a Greta ser quien es, no para ser un personaje, sino una convención. Cómo pudo aceptar esto una mujer como Greta Garbo es para mí un misterio, sin duda inseparable del de su prematura retirada del cine. Pero, claro está, no hay fuerza en el mundo capaz de borrar a Greta Garbo, y en *Maria Walewska*, a pesar de todo, irradiia y refulge ante nosotros y nos llena de nostalgia y de melancolia.

Esta nueva película sobre *L'Aiglon* me ha hecho pensar en la de Greta Garbo, no sólo por tratarse del hijo de Napoleón y María Luisa de Habsburgo, sino porque es, como aquélla, una película montada sobre un solo personaje y un solo actor; esta vez Bernard Varley, actor muy joven, cuya presencia física es admirablemente adecuada a la figura del Aguilucho, criado casi en jaula y muerto a los veintiún años en el castillo de Schönbrunn, después de una corta vida de melancólico patetismo, una de las mejores miniaturas románticas. Bernard Varley hace

muy bien su papel; espero verlo hacer otras cosas antes de juzgar sus posibilidades, porque pudiera ocurrir que la coincidencia de su propia figura con la del Duque de Reichstadt lo hubiera hecho especialmente apto para esta película. Su triste historia está además muy bien contada, con una cámara escrupulosa y discreta, una fotografía en color finamente matizada, ocasionales aciertos que brillan a lo largo de la narración, por otra parte monótona.

Todos los demás personajes están excesivamente acartonados. El emperador Francisco II, abuelo del Aguilucho, no cambia de gesto ni una sola vez en toda la película, como si fuera una figura de cera; lo mismo podría decirse de Metternich, y de casi todos los demás personajes, incluso el preceptor del joven Duque de Reichstadt, que se parece bastante al último retrato que Goya hizo de Moratin.

Yo creo que esta película, a pesar de su decoro y belleza, de la corrección de su relato, está aquejada en forma extrema de lo que una vez señalé como plaga del cine histórico: su frecuente «palatinismo». Si hay algo convencional en este mundo, es un palacio; si hay un palacio convencional, es un palacio austriaco. Boissol nos está escamoteando a lo largo de toda la película *el mundo* en que todo eso pasa, el estupendo mundo europeo romántico, en que se gesta la sociedad moderna: el de la Restauración y la revolución de 1830, el comienzo de la admirable monarquía burguesa de Luis Felipe, los primeros movimientos obreros, las luchas de absolutistas y liberales, los carbonarios, las conjuras, las grandes victorias de la retórica, el comienzo de la industrialización y la prosperidad...

Paralelamente a esas renuncias, hay una timidez en la manera de hacer cine. La cámara se

mueve con gran destreza y —quizá es la mejor palabra— esmero, pero con escasa espontaneidad y gracia. Sólo hay unos cuantos planos de verdadero buen cine; sobre todo, las escenas en que el joven Duque de Reichstadt, nombrado por su abuelo capitán de Cazadores, manda la instrucción de su compañía: los claros uniformes románticos se recortan sobre la tierra rojiza y evolucionan sobre ella; hay efectos de visualidad de gran belleza y significación, que anticipan la escena paralela en que sus tropas, aleccionadas, desobedecen sus órdenes y hacen del triste *Aiglon* una patética imagen de la impotencia.

Es cierto que el Aguilucho vivió siempre en una jaula; pero el director no debió olvidar que la tristeza de la jaula sólo es realmente efectiva, y sobre todo sólo puede ser vista, si se muestra el mundo en el cual está, el mundo abierto del cual el pobre pájaro está despojado.

(20-VI-64)

EL CINE Y LAS FORMAS DE VIDA NACIONALES

Ya desde la Edad Media, con mayor intensidad en el Renacimiento, en forma creciente a lo largo de los siglos XVII y XVIII, los pueblos europeos han ido definiendo, los unos frente a los otros y «hacia adentro», su personalidad colectiva. Hace unos doscientos años, las figuras nacionales quedaron constituidas en la mente de los europeos, que empezaron a pensar de sí mismos y de los demás según ciertos esquemas que formulaban y expresaban los llamados «caracteres nacionales». Poco después hicieron su

entrada en la historia, con personalidad propia, los pueblos de América: primero, y en forma muy definida, los Estados Unidos; luego, de un modo borroso e indistinto, los de Hispanoamérica, a veces bajo la especie —hoy tan desdibujada y restringida— del «criollo»; a lo largo del siglo XIX, más aún en el nuestro, se fueron adelantando hacia una figura más definida algunos pueblos de la América hispánica, sobre todo la Argentina, México y el Brasil. Mientras tanto, y precisamente desde el siglo XVIII, entraban en circulación general en Europa las imágenes de los pueblos de Asia: la India, la China, el Japón más tarde, pero precisamente como lo «exótico», como lo perteneciente a «otro mundo», lo que está extramuros de la sociedad en que realmente se vive.

Estas imágenes nacionales —de tan increíble importancia para los propios pueblos y para sus relaciones con los demás— se fijan muy pronto, gracias a los relatos de los viajeros, a la literatura, secundariamente a la pintura, y a veces se convierten en una verdadera «fijación», que apenas conmueve cualquier acumulación de evidencia en contra. Alguna vez he dicho que la imagen de España dominante en el extranjero podría abreviarse así: Carmen superpuesta sobre Felipe II.

Pero todo lo que se diga contra la tosquedad y el error de esas imágenes no podrá conmover dos puntos esenciales: uno, su inevitabilidad; otro, su torso general de verdad y acierto; quiero decir que los pueblos forjan imágenes de sí mismos y de los demás, y gracias a ellas se proyectan y trazan las líneas de su convivencia, y que esas imágenes responden a una tremenda realidad, que son las *formas de vida* irre-

ductibles de todos los pueblos que verdaderamente lo son.

Este tema, que es delicado y de formidable importancia, se suele tratar con recursos intelectuales muy inferiores a sus exigencias, y así va ello. A intentar esclarecerlo dediqué hace años un libro entero, *La estructura social*, y he invertido no pocos esfuerzos en buscar alguna evidencia sobre ciertos ejemplos particularmente importantes, donde la confusión es demasiado frecuente. Ahora sólo quiero referirme al papel que el cine ha desempeñado y puede desempeñar para aclarar o oscurecer estos problemas.

Lo decisivo del cine es que en él se *ven* las cosas; y, si no está doblado, se oyen. La vida humana, que es concreta, encierra virtualmente una infinidad de notas, de manera que es inexhaustible, inexpresable con palabras y decires. Pero si se la mira, se tiene su intuición directa, y esa como infinitud queda apresada en la imagen visual. Calcúlese la diferencia que media entre «explicar» cómo son los españoles, los ingleses, los americanos, y «verlos», verlos moverse, sentarse, hablar, pelearse, comer, cantar, amar, beber, trabajar, casarse, estar borrachos, rezar o conducir un automóvil o disponerse a morir. Se dirá que todo lo que se ve en el cine no es real, que es «pintar como querer». Ciertamente, pero yo añadiría que es pintar como se puede, y que los gestos de los actores, los gestos estilizados que el director les sugiere, emergen de ese mismo fondo nacional. Es decir, que todo lo que se ve en la pantalla es, quiérase o no, *expresión* —recta u oblicua— de esa forma de vida nacional que nos interesa.

Lo más frecuente antes del cine es que la mayoría de los hombres no hubieran visto nunca

un extranjero. Así, nada menos; conviene que no confundamos lo que hasta ahora ha pasado a la casi totalidad de la humanidad con lo que acontecía a minorías importantísimas pero exigüas, que solían ser identificadas con aquélla. Pues bien, el cine ha invertido esa situación: cientos de millones de hombres ven con toda frecuencia extranjeros de diversos países, escuchan sus voces, se familiarizan con sus comportamientos, adivinan lo que entre ellos significa el verbo «vivir».

Cuando se dice que las cosas no son «así» en realidad, sin duda esto es muy cierto; pero, más allá de todas las exageraciones y las inexactitudes, el cine apresa una esencial porción de la manera de vivir de cada país, a la cual el espectador asiste, con la cual se mezcla, que entiende hasta cierto punto y que le niega un núcleo resistente, como el hueso de una fruta.

El ejemplo máximo es el cine americano. Claro está que la vida en los Estados Unidos no es como aparece en sus películas, pero si se comparan éstas con lo que suelen decir los periódicos y la mayor parte de los libros, son la verdad misma. La imagen de los Estados Unidos que la letra impresa inyecta, a más o menos presión, en las mentes de innumerables europeos y suramericanos, lucha en ellas con aquella otra que han ido decantando cientos de películas; el español medio, por ejemplo, sin clara conciencia de ello, vacila entre lo que ve en la pantalla o lee en el periódico; ninguna de las dos cosas coincide con la realidad de los Estados Unidos, pero lo primero tiene incomparablemente más que ver con ello, viene de ello como una estilización, ironización o deformación artística. Después de cuanto se ha dicho de Hollywood, la mejor y más recta fuente de información para

los que no conocen el país ni pueden estudiarlo es el cine.

Hay países que han logrado hacer películas suficientemente energéticas y acertadas para expresar esa forma de vida que los caracteriza: Inglaterra, Italia, Francia. Empezó a conseguirlo México, y temo que haya sobrevenido una crisis cuyo origen no puedo precisar —¿está en el cine o en la propia imagen del país?—. He visto demasiado poco cine ruso —la limitación de los viajes al extranjero es excesiva— para poder juzgar, pero temo que la necesidad de ajustarse a ciertas normas exteriores esquematice demasiado la pulsación real de la vida, que tanto importaría conocer. Tengo la impresión de que el cine alemán no ha logrado el mínimo de sinceridad necesaria para que su imagen tenga valor efectivo, salvo excepciones muy contadas. Para Suecia, la estilización de Ingmar Bergman es demasiado fuerte, y hay que rastrear muy al fondo para ver aflorar lo sueco en ciertos gestos reveladores. En cuanto al cine indio y el japonés, conocemos un uno por mil o por diez mil de su producción, y el azar de la selección es demasiado grande.

¿Y España? Evidentemente está demasiado lejos de haber expresado en sus películas nuestra forma de vida. Muchos directores creen que basta con presentar un ataúd para ser muy españoles; otros prefieren un paletó de boina calada y colilla, junto a un burro; los más se contentan con una chiquita con mucho «ángel» que haga monerías sobre un fondo de «virtudes cristianas y occidentales». Quizá no baste con eso para expresar esta fuerte y amenazada realidad de España.

ALEMANIA EN EL ESPEJO

El otro día, hablando a los estudiantes de la Universidad de Mainz, la vieja Maguncia junto al Rhin, les dije que, al lado de la admirable prosperidad alemana, me preocupaban algunos síntomas de la vida en este país; y que no era la política lo que me inquietaba, sino algo aparentemente bien modesto: el cine. Los estudiantes de Mainz me interrumpieron para golpear insistentemente los pupitres: el aplauso académico alemán. Es interesante que esta observación mía les hiciera expresar tan enérgicamente su adhesión; me pareció que, más o menos oscuramente, se lo habían estado diciendo muchas veces, y ahora encontraban su propia impresión, acaso su zozobra, en las palabras de un extranjero cuyo oficio principal es la meditación filosófica.

Lleva muchos años, en efecto, preocupándome el cine alemán; he visitado Alemania brevemente, a lo largo de los últimos quince años, cinco veces; cada vez hay más prosperidad, más riqueza, un comercio más floreciente, más coches; por el Rhin, río europeo, van y vienen innumerables barcazas alemanas, suizas, francesas, holandesas, belgas, cargadas de petróleo, carbón, productos industriales. A veces se tiende ropa a secar en ellas, y se llenan de humildes gallardetes del trabajo, de la vida cotidiana; en ocasiones se ve en ellas, además de los marineros y el piloto, una mujer en traje de baño; a veces también un niño rubio. Pensaba en las admirables películas que podría dar el Rhin; con algunos de estos elementos se logró lo mejor de *El Inspector*, que vimos hace pocos meses.

¿Por qué me inquieta el cine alemán? Siempre

me produce la misma impresión: falta de sinceridad, de frescura, de entrega a la realidad. Alguna buena película —*Die Brücke (El puente)*— no altera sustancialmente lo que acabo de decir, porque entonces se trata de algo muy planeado, con un designio preciso —y quizás ambiguo—. Se dio por supuesto que *El puente* era una película antimilitarista, antibélica en todo caso, porque su tema era la futilidad de aquel atroz sacrificio de un puñado de muchachos; y sin embargo, en ella no había más horizonte que el del heroísmo militar, reducido al absurdo, si se quiere, por su inutilidad y falta de sentido, por eso mismo más puro y descarnado.

El cine alemán propende a la convención; rara vez produce esa impresión de tanteo, de ensayo, de descubrimiento, que es esencial al cine, y que puede y debe aliarse con todas las maestrias. No puedo evitar el pensamiento de que una película alemana está estudiando siempre algo: encontrarse el que la hace —y el que va a verla— consigo mismo. Yo diría que está excluida la sorpresa: para aquietarse, el cine «sabe ya» lo que va a pasar, lo que puede pasar. Y el cine es siempre una pregunta que hace el ojo de la cámara al moverse a un lado y a otro.

Alemania había vivido puesta a una carta, a una gran ilusión, aquejada de demencia. Al despertar de una pesadilla fascinadora, al ir recomponiendo los pedazos de su alma, ha tenido una tentación peligrosa. ¿Cómo la llamaria? ¿Podría decirse que el templo de la Alemania actual es una *desilusión optimista*? ¿Y no es esto el reverso de la *melancolía entusiasta* que a veces he recomendado a los españoles?

Quizás por esto funcionan tan bien casi todas las cosas en Alemania, y sin embargo se siente un hueco en muchas. Todas las estructuras ex-

teriores de la vida intelectual son perfectas, pero ¿no falta un poco de inspiración? ¿No se fia demasiado a la técnica económica, a la técnica política, al bienestar, olvidando que un pueblo tiene que vivir una gran ilusión colectiva, un programa capaz de proyectarlo hacia adelante?

Yo no sé si el temor a volver a las andadas ha sido lo más fuerte; no sé si acaso el utilitarismo ha sido una manera de opio. En todo caso es cierto que se siente una falta de imaginación; y como ésta es la condición misma de la libertad, de ello se resiente su ejercicio, aunque sus posibilidades estén aseguradas. No se pierde su uso impunemente durante tantos años; es menester después una larga reeducación hacia la libertad. Y ésta navega entre escollos, como el barquero de la Lorelei: uno es la demagogia, el otro es el sensato utilitarismo. Entre ambos tendremos que buscar un camino difícil y lleno de esperanza. Y el único remedio contra ambos es el uso intenso de aquella facultad cuya ausencia es la causa principal de esos escollos; porque el demagogo y el utilitario coinciden en ser hombres sin imaginación.

Por eso el cine es difícil y deficiente en Alemania; por eso también sería urgente devolverle inspiración, sorpresa, inmediatez, gracia. Sería uno de los instrumentos más poderosos para despertar a nueva vida a uno de los más grandes pueblos europeos, que en horas mejores, durante siglo y medio, entre fines del siglo XVIII y principios del XX, usó como nadie de la imaginación.

LAS IMAGENES Y LA VIDA

Cada película aclara un poco lo que es el cine en general, como cada costumbre observada nos hace ver lo que es la sociedad o cada mujer ilumina en qué consiste la mujer. Acabo de ver, en la vieja ciudad universitaria de Friburgo de Brisgovia, filosóficamente la más ilustre de nuestro tiempo en Alemania —ha sido la Universidad donde han enseñado Edmund Husserl y Martin Heidegger—, una película polaca que ha tenido gran éxito en los últimos tres años y ha cosechado, uno tras otro, premios de diversas naciones. (Casi siempre que una película tiene muchos premios, está hecha con destreza y con alguna trampa: ésta es la convicción que la experiencia ha ido depositando en mi mente.)

Esta película se titula *Madre Juana de los Ángeles*. La ha dirigido —con gran talento, vaya esto por delante— Jerzy Kawalerowicz; la Madre Juana es Lucyna Winnicka; el capellán del convento, Mieczyslaw Voit; hay una interesante, irónica, huidiza figura de monja que hace Anna Ciepielewska. He visto la película doblada en alemán —o quizás una versión alemana de ella, porque todo sonaba con insólita perfección y admirable ajuste—, con la intervención logradísima de los coros de la Radio de Varsovia.

La historia es un caso de posesión diabólica o alucinación en un monasterio polaco renacentista. Las «figuras» —conste que digo las figuras, no los personajes— son de extraordinaria fuerza y atractivo: la Madre Juana y las monjas en su conjunto, el capellán, los campesinos, el cura rural, los niños, el rabino. Todas están interpretadas «visualmente» —por eso he hablado de figuras— y esto es la primera condición

del cine. La película entera es una colección de imágenes espléndidas: el monasterio, los patios desnudos, la iglesia, la posada con la larga y estrecha mesa de madera oscura, afirmándose frente a la piedra; los hábitos blancos de las monjas, que vuelan y revuelan como alas, o cuelgan puestos a secar; las monjas tendidas en el suelo, como pájaros muertos; la tosca verja de madera, primero mientras la hacen, luego transportada por el campo, finalmente instalada, desempeñando su dramático papel; los niños que corretean por el campo, junto a los restos de la hoguera. Pocas veces se han visto en el cine más imágenes intensas, nítidas, elegantes, originales.

Hay que decir que «como imágenes» no están nunca manoseadas, ni sacadas de quicio, ni arrastradas más allá de lo que piden. La música y los coros, las ceremonias litúrgicas, todo está usado con destreza y belleza, al servicio de las imágenes, para hacerles dar su mayor rendimiento estético.

Todo esto es muy cierto, y me felicito de haber podido ver esta película. Pero ¿es una gran película? Esto es otra cuestión. El drama humano que sirve de fundamento a todo ello es deficiente. La interpretación de lo que allí sucede es vacilante; no digo que sea problemática o interrogativa —esto sería justo y casi obligado—, sino indecisa. Nada se toma enteramente en serio: ni la posesión diabólica, ni el histéricismo o la alucinación, ni la sensualidad. Las escenas de los exorcismos, por ejemplo, son plásticamente, estupendas; dramáticamente, el conjunto es desilusionante.

No hay duda de que el director se ha propuesto darnos una forma negativa y extrema de religión oscura, presentada como algo intimamente lejano de nosotros, casi una «reducción

al absurdo». La vida humana ofrece formas extremadas y absurdas, y no sólo en un convento polaco de hace siglos. En esta dulce Alemania se asfixiaba y quemaba hace poco a millares de personas diarias, con la complacencia de muchas gentes virtuosas, dentro y fuera; las purgas soviéticas de hace treinta años no estaban lejos de un ambiente de posesión y alucinación; hoy mismo se queman bonzos en Asia, y, a imitación suya, pacíficos burgueses en Europa. ¿Por qué no se ha de presentar uno de los muchos aspectos siniestros de la vida humana, aunque roce a la religión?

Lo grave es que no estoy seguro de que se trate de «la vida humana»; quiero decir que el director no ha llegado a «construirla» desde dentro. Se ha quedado en imágenes, pero éstas no acaban de ser «de la vida», y quedan inco-nexas, insuficientes, decepcionantes.

Los juegos de imágenes son extraordinarios: los dos niños —sobre todo la niña, con su pañuelo a la cabeza, sus largas faldas, su carilla risueña— juegan, corretean, revolotean; y luego hay una danza análoga de las monjas enloquecidas, donde resuena la anterior alegría e inocencia.

Si, pero, ¿quiénes son los personajes? No hay respuesta, porque el director no se ha atrevido a verlos desde dentro. Entiéndaseme bien: no censuro su mayor acierto, que es presentarlos en imágenes visuales, en voces, en cantos; no hay que «explicar» nada en el cine. Lo que falta es que esas imágenes emanen de un «quién» expresado en ellas, como se expresa siempre la persona en su rostro, en sus gestos.

Y resulta, paradójicamente, que, a última hora, lo que tiene más fuerza y más verdad, y lo más inteligible, es precisamente la liturgia,

presentada con tan sobrecogedora intimidad; porque en ella transparece, más allá de los actos y los gestos singulares, lo que se podría llamar —y no se tome a broma, porque es algo formidable— «espíritu en conserva».

(11-VII-64)

VIENA SIN DANUBIO

Al cabo de los años, ha vuelto a nuestras pantallas *El tercer hombre*. El tema es una novela de Graham Greene, *The Third Man*. Una novela sin grandes pretensiones, de esas que su autor llama *entertainments* a diferencia de las novelas serias o *novels*, casi un *thriller*; y, sin embargo, estos *entertainments* son acaso lo mejor y más logrado de la obra de Graham Greene, construidos con sobriedad y rigor, sin excesivas digresiones, sin ideologías, sin usar demasiado —es decir, sin abusar— de Dios; no me extrañaría que *The Confidential Agent*, que es muy poco más que una novela policiaca, fuese de sus libros más perdurables. La suerte que Graham Greene ha tenido en el cine no ha sido constante, ni excepcionalmente favorable; pero esta vez, en manos de Carol Reed, tuvo toda la que puede desearse. Reunió además este director unos actores que no siempre han acertado, pero a los que habría que recordar precisamente por esta película: Alida Valli, Joseph Cotten, Orson Welles —pienso que en este orden—. Por si algo faltaba, encontró la citara de Anton Karas, obsesiva y persuasiva a un tiempo, capaz de llenar de melodía angustiosa y lírica a la vez todo el tiempo de esta ficción. El resultado fue una película inolvidable; digo esto literalmente: al

volver a verla, al cabo de unos quince años, cada uno de sus detalles iba viniendo a la memoria puntualmente, se iba ajustando de nuevo unos segundos antes de aparecer visualmente en la pantalla, insustituible, exacto, artisticamente necesario, dramáticamente evidente. *El tercer hombre* no ha envejecido un solo día: el signo de las obras auténticas y fieles a su momento.

Y esto tiene un mérito especial, porque la situación que describe está ya pasada y remota: Viena poco después de la guerra mundial; en parte destruida, social y humanamente destrozada; ocupada por los aliados, recorrida por los *jeeps* de la Policía Militar —un americano, un inglés, un francés y un ruso, con sus cuatro matrículas y sus rencillas—; una ciudad presidida por la escasez, la pobreza, el hambre, el tenso esfuerzo por sobrevivir y agarrarse a cualquier brizna de ilusión. Desde la Europa próspera de 1964, desde el exceso de riqueza y seguridad, que se derrama por las ciudades centroeuropeas, cuesta trabajo pensar que todavía no hace veinte años de todo aquello.

El tema de *El tercer hombre* está ligado a aquella situación: tráfico de productos racionados, sobre todo de penicilina, falsificación, atrocidades consecuencias —niños muertos o para siempre inválidos—, crímenes; y, por otra parte, vidas desquiciadas, inseguridad, temores, y sobre todo soledad. Esta actriz, Anna Schmidt —Alida Valli—, que se enamora de Harry Lime —Orson Welles— a pesar de tantas cosas, porque es el que ha aliviado su soledad, el que le ha llenado sus horas vacías de incertidumbre y espera; estos tipos que viven a salto de mata, dispuestos a todo, inventándose cada hora un programa para poder vivir, más todavía que buscan unas

monedas para poder comer —o beber—. Las gentes de la ciudad, reducidas a una *vita minima* —privaciones y desconfianza—: el portero, los vecinos, la vieja que tiene alquilada una habitación a Alida Valli, el grupo de gentes que todavía organizan conferencias y hacen como si se pudiera uno interesar por la literatura.

Pero Carol Reed ha tenido el enorme acierto de no hacer que ese tema —la posguerra en la Viena ocupada— lo domine todo; quiero decir que ha sabido salvar los resortes de la vida individual tal como ésta funciona. El personaje encarnado por Alida Valli es una de las más finas, intensas, dramáticas, figuras de mujer que se han visto en el cine: el indecible cansancio que respira, la desilusión en que consiste, la decisión, a pesar de ello, de seguir siendo mujer, su afirmación esforzada de esa condición en cada uno de los menudos gestos cotidianos; su capacidad de encender de nuevo la lucecilla vacilante de la ilusión, sin la cual la vida no es vida, y a la vez la fidelidad que la liga, si no a su antiguo amante Orson Welles, si al amor que por él ha sentido. La escena final, en que Alida Valli, después de lo que pudiéramos llamar la «segunda muerte» de Orson Welles, sale del cementerio, sola y absorta, caminando entre las dos filas de árboles, y pasa de largo junto al expectante y ya vencido Joseph Cotten, y se aleja hacia ninguna parte, expresa en una imagen todo el sentido de una vida oprimida por las circunstancias, pero no violada ni mancillada por ellas, que se afirma en su libertad y en su dignidad, aunque éstas signifiquen desamparo y dolor. El silencio reconcentrado y bello de Alida Valli al avanzar entre los árboles desnudos va repitiendo el verso inmarcesible: «No me podrán quitar el dolorido sentir.»

Y al lado de esto, la ciudad. Creo que nunca he visto otro caso en que una ciudad esté recreada por el cine, convertida en protagonista. Carol Reed ha fotografiado Viena de una manera maravillosa, la ha explorado rincón tras rincón, la ha dramatizado, ha buscado las mejores y más expresivas luces, la ha presentado en esfuerzos atrevidos, cada uno de los cuales vale por una acción novelesca o dramática. Las calles desvalidas de la ciudad medio muerta, la magnificencia barroca, que choca con la sordidez actual, las amplias perspectivas hechas para otra vida, que acusan su incongruencia patética con lo que está pasando, la «noria» del Prater, la hueca plaza misteriosa en la noche, las alcantarillas, donde sucede la famosa persecución, tantas veces imitada después.

Y no ha olvidado que una ciudad no es sólo urbe, no es sólo arquitectura, sino población, ciudad humana. Los pocos transeúntes, los vecinos que se aglomeran, hostiles y recelosos, junto a la casa donde acaba de ser degollado el portero, el niño inquietante, insistente y hostil que acusa reiteradamente a Joseph Cotten y le persigue, el café, el público que asiste a la representación o a la absurda conferencia, todos ellos presentan la imagen de una vida anómala, provisional, acosada, una vida que ha sido la realidad de Europa casi entera durante años; algo que ha sido real, y esto quiere decir que es posible, aunque propendamos a olvidarlo.

No puede ser casualidad: al recrear tan prodigiosamente Viena, al hacerla revivir, bañada en la lírica pesadilla de la citara, acuñada en imágenes sobrecogedoras y persistentes, ensayada, subrayada, inventada en inverosímiles esfuerzos expresionistas, Carol Reed no ha mostrado el Danubio. ¿No quiere esto decir que ha querido

mostrarnos Viena bajo el signo ominoso de la privación?

(18-VII-64)

EL DETECTIVE EN LA PANTALLA

Hay dos clases de novelas policiacas: unas —las tradicionales, las que definieron el género durante mucho tiempo— en que el personaje principal es un *detective* —la palabra inglesa ha pasado a todas las lenguas, y es esencial—, con una personalidad muy definida, probablemente con manierismos que inician una caricatura y a la vez dan cierta ironía interna que en la literatura de lengua inglesa es frecuente y que compone, como unas gotas de *bitter*, el sabio cocktail que es una buena narración policiaca; otras, en que la investigación es llevada a cabo por *la policía*, o en todo caso por un policia, que en principio puede ser cualquiera, y donde cuenta sobre todo la técnica o la aventura. En la primera clase de novelas es el *detective* el que «personaliza» los «casos» —se trata en ellas de «casos» por excelencia—; a cada *detective* corresponde un tipo de crímenes, un tipo de víctimas y de criminales, todos ellos con personalidad inconfundible. ¿Cómo se van a comparar los crímenes investigados por Sherlock Holmes con los husmeados por Maigret, los de Nero Wolfe con los de Perry Mason, los de Philo Vance con los de George Smiley?

La cosa resulta mucho más aguda cuando las historias policiacas se llevan al cine; porque en ellas aparece un elemento que en las novelas no existía: el actor, el *detective* encarnado en una criatura de carne y hueso que se deja fotografiar

y cuya voz escuchamos. En las historias del segundo grupo —las que podemos llamar de *policía* más que de *detective*—, no hay grandes problemas: hace falta, ciertamente, encontrar un actor adecuado, atractivo, con personalidad; pero podría ser cualquiera que reuniera esas condiciones. Gleen Ford, por ejemplo, hacia admirablemente el policía de *Chantaje contra una mujer*; pero Cary Grant hubiera podido sustituirlo, y no sería el único. En cambio, ¿quién puede ser Maigret? Lo está siendo, aceptablemente —pero no sin que algo dentro de nosotros proteste—, Jean Gabin. Nadie hasta ahora ha podido ser Sherlock Holmes, sino más bien su parodia; tampoco Hercule Poirot, el famoso *detective* belga de la inglesa Agatha Christie; el Perry Mason de la televisión defrauda a los que tenían con él amistad «de leidas».

Ahora ha aparecido en la pantalla un nuevo personaje detectivesco; se trata esta vez de una mujer —una de las pocas mujeres logradas en la historia del género: Miss Marple, también de Agatha Christie. Acabamos de ver una película tomada de una novela titulada... Bueno, no puedo decir; los editores de novelas policiacas han tomado la costumbre —poco honesta, sin duda; una costumbre que el *detective* debiera perseguir, saliendo de las páginas del libro— de cambiar el título en cada edición. Para comprar una novela policiaca no hay más remedio que abrirla, buscar los nombres de los personajes, recordar el comienzo —se aconseja no ver el desenlace, por si acaso se termina comprándola—, porque es muy probable que con otro título la tenga uno en casa, bien leida. Uno de los varios títulos de esta novela —y creo que de la película— es *Murder! She Said*. En español, *El tren de las 4,50*.

Miss Marple es en el cine Margaret Rutherford; la película ha sido dirigida, con ingenio, destreza y la suficiente emoción, por George Pollock: todo está en ella bien dosificado y con bastante atractivo. Pero la pieza principal de todo ello es Margaret Rutherford, que va a ser en adelante, si no me engaño, Miss Marple, y con ello nos va a dar considerable placer. Da gusto verla, con su aire un poco caballuno, su simpática fealdad, sus zancadas, su mezcla de *old lady* y *bull-dog*, su olfato, su miedo y su invencible curiosidad, su audacia temerosa, su vejez energica, envuelta en misterio, expuesta a todo, asustándose y asustando a los criminales. Margaret Rutherford ciertamente «personaliza» cuanto toca y da un sello inconfundible a la historia que pasa por sus manos; hace una magnífica *detective* de la clase tradicional.

La única objeción que se ocurre es válida sólo para los viejos lectores de Agatha Christie, y se podría formular así: ¿es Miss Marple? Aquí aparece una vez más el viejo problema, el de la representación de la obra literaria, el de la encarnación física del personaje en el actor. He dicho que Margaret Rutherford es caballuna; Miss Marple es más bien gatuna, y tiene mucho más de *nice old lady* que de *bull-dog*, mientras que la actriz, hay que confesarlo, se inclina decididamente a lo segundo. En Margaret Rutherford predomina la audacia y la decisión, la beligerancia, la energía; Miss Marple es energica por dentro, pero muy suavemente, y su curiosidad es, sobre todo, *humana*: no en vano es una maestra del *gossip*, que en español decimos cotilleo.

Hay una fina diferencia entre el *modus operandi* de una y otra; las relaciones con los sospechosos, la manera de fisgar, husmear, preguntar, conjeturar, son distintas. La significación de

los crímenes cambia. ¿Se hubiera podido encontrar una actriz que fuera «más» Miss Marple? Es dudoso; que fuera tan buena actriz, casi seguro que no. ¿Se podría descubrir una Bertha Cool? Sería divertido verla actuar junto a Donald Lam, en una versión distinta del mismo autor de Perry Mason.

En todo caso, creo que la suerte está echada: el cine tiene tal potencia, que Miss Marple será Margaret Rutherford. Su representación tiene fuerza, intensidad, atractivo; su visibilidad luchará con ventaja con la imagen evocada por las páginas de Agatha Christie. Cuando leamos nuevamente una novela suya, veremos a Miss Marple con los rasgos de Margaret Rutherford; no podremos reprimir una conciencia culpable, como si cometiéramos una infidelidad; pero así será.

¿Recordáis lo que cuenta Juan Ramón Jiménes al final de *Platero y yo*? Platero, el dulce burrillo trotón, que tiene acero y plata de luna, ha muerto; se le ha hinchado la barriguilla como el mundo, ha agonizado y ha dejado de vivir, dejando en soledad al poeta. Al cabo del tiempo, unos amigos le han regalado un Platero de cartón. Y cuando ha pasado algún tiempo más, Juan Ramón confiesa que este Platero falso presente le parece «más Platero» que el auténtico, sólo recordado, mirado ya a través de éste, borroso en el crepúsculo indeciso de la memoria. La suerte está echada: Miss Marple, usted será en adelante Margaret Rutherford.

UN RETRATO DE ESPAÑA

Samuel Bronston, que fue el primero en hacer circular con toda la fuerza y el alcance de su técnica y su organización la historia de España y el paisaje español, que con *El Cid* ha llevado con dignidad y fuerza un fragmento sustancial de realidad española a las pantallas del mundo entero, ha acometido ahora la empresa de presentar España en un largo documental de considerables pretensiones, dirigido por Jaime Prades y titulado *Sinfonía española*. Se trata de «llevar España al cine», de recrear en imágenes la realidad presente de nuestro país, con toda la historia que existe todavía en forma visual; de hacer, en suma, un retrato de España. La crítica de esta película —que he visto con algún retraso— ha sido en general sumamente elogiosa. Yo he ido a verla con interés y esperanza. Me alegra de haberlo hecho, y no creo que pueda pasarse por alto; pero he salido del cine con emociones mixtas y muy lejos de la satisfacción.

La parte favorable de mi impresión responde a que España me parece un país de fuerza expresiva increíble, y de excepcional «fotogenia»; y a que la fotografía de *Sinfonía española*, sin demasiada originalidad, tiene una calidad muy alta. Esta película, pues, nos da una colección de visiones de España que en todo caso nos sobrecogen con su belleza, su fuerza, su variedad, su calidad estimulante. Por eso vale la pena ver *Sinfonía española*; pero por muy pocos motivos más.

Quizá hubiera sido aconsejable que película tan larga tuviese un hilo de argumento, por tenue que fuera; no tanto por hacerla más «di-

vertida» —aunque esto no es desdeñable— como por hacerla más cine, por justificar de alguna manera los saltos de una región a otra, por introducir una perspectiva no enteramente arbitraria y hacer que los paisajes y las ciudades fuesen escenarios humanos y no carteles en movimiento; pero esto no es demasiado grave. La selección de los materiales presentados es mucho más importante; claro que hay la limitación del tiempo, pero no puede menos de sorprender que no haya ni una sola imagen de Córdoba, mientras la cámara se demora largamente en las decoraciones levantadas por el productor para filmar una película de romanos cerca de Madrid; que Santiago sea entrevisto fugazmente, que no se vea el Pórtico de la Gloria ni la Rúa del Villar, ni apenas nada de la ciudad por dentro, pero sí, y con minuciosidad, por dentro y por fuera, en sus detalles más hoteleros, el Hostal de los Reyes Católicos; que nos prometan Albarracín —esa fabulosa ciudad, de las más impresionantes de España— y nos enseñen un grupo que baila la jota, sobre un fragmento de la muralla, sin que la cámara enfoque una sola vez el prodigioso caserío; que no aparezcan Cáceres ni Trujillo, ni Guadalupe, ni Valladolid —ni su Museo de Escultura—, ni el Museo Románico de Barcelona, pero si imágenes e imágenes de fábricas de camiones —que son iguales, sólo que mucho mayores, en todas partes—; o, lo que es peor, que se asista morosamente a las clases de la Escuela de Funcionarios de Alcalá de Henares, recorriendo la cámara pausadamente cada una de las figuras con sus nombres debajo, y la importante operación de ir recogiendo cada uno su almuerzo en una bandeja, en la cafetería; que no se vea ni por un momento el expresivo, casi lunar paisaje de

Gran Canaria, mientras se nos hace soportar durante largos minutos una serie de espectáculos «teatrales» o «folklóricos» bastante vulgares y, en todo caso, de mínimo interés, o la exhibición de los hoteles y las urbanizaciones de unas cuantas playas.

Todo esto es inquietante, pero si se tratara sólo de desacuerdo, la cosa no me interesaría demasiado. Quiero decir que siempre se echan de menos muchas cosas en una película de este tipo, como en una antología, y siempre hay algo que parece de escaso interés. Lo grave es el espíritu —quiero decir la falta de espíritu— con que está hecha la película. Intentaré justificarlo porque no me gusta ser ni siquiera mínimamente agresivo.

Esta película muestra constantemente imágenes de abundancia, lujo y hasta opulencia; mientras esto sea posible, quiero decir mientras pueda fotografiarse sin decoraciones, me parece bien: lo que hay, lo hay. Estoy cansado y aburrido de la imagen de la España paupérrima, de los chiquillos descalzos y con la barriga al aire, las gitanas despijándose, los burros famélicos y los paletos de boina y colilla, entre chabolas, con un tricornio y una sotana al fondo. En España hay alguna riqueza, grandes ciudades, aeropuertos, industrias, hoteles de lujo, coches, instituciones culturales y todo lo que se quiera; está bien mostrar todo eso si se quiere enseñar lo que es el país. Pero el país no es sólo eso. Se dice —en los carteles turísticos— que es «un país de contrastes»; y es muy cierto, demasiado cierto; por eso me irrita un poco que no se vea más tren que el Talgo; ¿por qué no dar también ese delicioso tren mixto que viene de Calatayud y se dirige a Soria, entre San Polo y San Saturnio, cruzando el paisaje de Machado, igual

que en tiempo de Machado? España es, y principalmente, un país pobre; ¿por qué no hay en *Sinfonía española* una sola imagen de pobreza? ¿Por qué no se ve un solo pueblo español verdadero, de Castilla, de Andalucía, de Aragón, de Galicia; ni un cortijo, ni una era con trillos de mulas; ni una escena de trabajo, de verdadero trabajo que no sea el de asépticas industrias oficiales? No se ve un zapatero de portal, ni una taberna, ni un mercado de jueves en un pueblo, ni un afilador, ni una calle *viva*, vista desde dentro, mostrando la vida cotidiana; ni una plaza con viejos tomando el sol, ni una escuela rural, ni los interiores de las casas —galdosianas o barojianas— del viejo Madrid. No se ven por ninguna parte las *formas de la vida*, no se advina el latido de lo español, no se descubre más que en los campos o las piedras lo que es de verdad España.

El mundo artificial de los turistas y el I. N. I. son los temas principales de *Sinfonía española*. No tengo nada en contra de que aparezcan; es un problema de proporción —y de gesto—. Mientras desfilan rápidamente castillos medievales, sin que la voz del explicador nos ayude a identificarlos, se nos dan con todo detalle ¡las estadísticas de la refinería de Escombreras! Bien es verdad que cuando llegamos a los Altos Hornos de Bilbao se omiten los datos financieros.

Falta sinceridad y sobra énfasis, tanto en las imágenes como en las palabras. No se puede ahuecar la voz mostrando un embalse o una central eléctrica o una fábrica de tractores; hay que hacerlos, y se pueden fotografiar si se hace con naturalidad y modestia, no sea que se le ocurra al espectador pensar en cantidades, costos y comparaciones. No se puede decir que «entre el mar y las montañas está la costa es-

belta y recia», porque, ¿qué quiere decir eso?

España es una maravillosa realidad; esta misma película lo muestra; es, además, un país que ha sido siempre una cosa seria; quizás bronco, con frecuencia torpe, pero siempre digno y, en definitiva, elegante. ¿Por qué hacer gestos de «nuevo rico», cuando ni siquiera se es rico? ¿No merece España algo más que un NO-DO, aunque haya crecido mucho y tenga buenos colores? Todavía está esperando el retrato que con amor, inteligencia, complacencia, dolor, melancolía, orgullo y esperanza puede pintarle una cámara inspirada y veraz.

(1-VIII-64)

LA GRACIA EN LA DESGRACIA

No puede decirse que la película checoslovaca *Romeo, Julieta y las tinieblas* haya sido desatendida: han llovido sobre ella premios y distinciones en multitud de certámenes durante los últimos cinco años; creo que ha sido elogiada y admirada por muchos, vista con respeto y estimación por públicos muy amplios. Yo diría, en suma, que ha sido una película con suerte, porque no ha tenido demasiada, no ha sido desorbitada, convertida en materia de desaforada publicidad o propaganda, como ha ocurrido con tantas otras mediocres. El éxito de esta película ha sido serio y en sordina, como corresponde al profundo dramatismo de su tema, a la impecable dignidad con que está realizada.

La ha dirigido Jiri Weiss. Sus dos personajes principales son dos muchachos, casi adolescentes, Pablo (Ivan Mistrik) y Ana (Daniela Smutná); los rodean media docena más de

hombres y mujeres, que representan diferentes papeles en torno al drama de amor, miedo y dolor de que son protagonistas. La escena es Praga, durante la ocupación alemana en la última guerra. Una casa de vecindad, modesta y decorosa, con un gran patio y escaleras que funcionan una vez y otra de escenario. Pablo, todavía estudiante, sencillo, apacible, suavemente enérgico, tímido, con ilusión por la vida en un ambiente hostil; su madre, abnegada, vulgar, limitada, trabaja de modista y vela por la familia; el abuelo, relojero que persigue tenazmente una invención. Privaciones, estrecheces, temor. Pasan los tanques alemanes, los camiones cargados de tropas; la policía recorre las calles, hace registros; de cuando en cuando, listas de fusilados: lo que algunos llamaron «la nueva Europa», «el nuevo orden», «la salvación de la civilización cristiana y occidental». Una familia extenuada reúne sus pocas cosas y abandona la casa, camino de un tren que la llevará a un campo de concentración y —nosotros lo sabemos, ellos sólo lo sospechan— a una cámara de gas; es un matrimonio, un niño, una niña pequeña que lleva una muñeca; el niño deja confiado a Pablo el cuidado de un conejillo de Indias; sólo son cuatro: ¡cuántas salidas como ésta, cuántos hatillos apresurados, cuántas despedidas de todo, para llegar a los seis millones! Todos llevan una estrella de David prendida en las ropas.

Cuando Pablo entra en la casa de los vecinos para buscar el conejo, penetra también una muchacha morena, pálida, de largas trenzas y ojos profundos: lleva también una estrella en el abrigo. Está huida, no ha querido salir en la última expedición, ha perdido antes a sus padres. ¿Qué hacer? Pablo la esconde en el desván donde

él y su amigo revelaban y ampliaban fotografías. Aquel mismo día matan a Heydrich, «protector de Bohemia y Moravia» y comienzan las represalias, las que culminaron en la destrucción total de Lidice; esconder a una persona no registrada en la policía, no digamos a un fugitivo, es el fusilamiento. Y empieza la angustia, el temor, los esfuerzos por llevar a Ana un poco de comida y algún consuelo, sin que nadie lo sepa. Y a los pocos días Pablo le lleva su inevitable amor adolescente, al que le sale al encuentro, hecha también amor, toda la fuerza que para vivir le queda a Ana.

Es una historia triste, dolorosa, contada finamente, con exquisita sobriedad, con elegancia, con mucho silencio, usando discretísimamente de la música. Hay las incomprendiciones, los desaciertos, las torpezas, los egoismos que se producen en todas las situaciones que no se acaban de entender. Se piensa que «se hubiera podido hacer otra cosa», que «si se hubiera sabido», que «más hubiera valido». Se adivina un destino ominoso planeando sobre aquellas vidas. Pero no se olvida que eso que se llama «destino» y que no es propiamente personal, no es tampoco impersonal, como un terremoto o un ciclón, sino que procede de voluntades personales muy definidas, que todo aquel horror es así y acontece porque algunos lo han querido.

La simplicidad de elementos de esta película es muy grande; los actores están también frenados por una contención que no disminuye su expresividad, sino que la potencia. Hay singular belleza en las dos figuras juveniles que se ayudan, se mantienen alejadas por la timidez y el respeto, por la conciencia de la amenaza también; que discuten y casi riñen; que no pierden ni la generosidad ni la dignidad; que conservan

por debajo de todo ello la esperanza, la alegría de vivir —y además la de los pocos años—; que poco a poco se van fundiendo y acercando, hasta llegar a la sonrisa, a la risa, al beso.

El destino, decía antes. Aparece también el azar, el estúpido azar, que derriba la frágil construcción ilusionada e improbable, pero posible, si, posible. Y la fealdad, la sordidez, el envilecimiento que corresponde siempre a la tiranía, porque la tiranía es de por sí envilecimiento; el sistema del terror, porque el terror es un sistema, que si se quiere hay que aceptar integral, que se ejerce de arriba abajo y de abajo arriba y lateralmente, que envuelve a todos los que de él participan; si acaso queda alguien libre son sus víctimas si saben mirar más allá.

Es profundamente conmovedora esta película —que no es «de terror», aunque el terror sea su tema—, precisamente porque sabe sobreponerse, porque no «entra en el juego». Yo pienso en lo que dice —como tantas otras, como *Judgement at Nuremberg* (*Vencedores o vencidos*), por ejemplo— a estos públicos europeos, casi todos los cuales han sido protagonistas, cómplices o víctimas de situaciones análogas, en que la libertad se opone, se persigue al hombre, se lo acosa, se lo reduce a la condición de instrumento o estorbo. Estos públicos donde quedan tantos hombres que siguen adhiriendo a eso, que añoran ese tipo de situaciones, si es que se han desvanecido del todo, o que desean, con conciencia más o menos clara, entrar en otras donde todo eso vuelva a ocurrir, en una u otra forma, en nombre de uno u otro pretexto. Yo quisiera que frente a una película como ésta se pusieran en claro a sí mismos y confesaran que, al desear o querer algunas cosas a las que ponen nombres

seductores o abstractos, es eso también lo que quieren.

Y quizá lo mejor de la película, lo que la hace soportable, lo que hace posible que su horror no nos deje disminuidos y como mancillados, es que muestra algo esencialmente humano: que en medio de la privación, el peligro, el miedo y la desgracia es siempre posible que brote y se afirme, fragilísima y amenazada, quizá destinada a sucumbir pero no a desmentirse, la gracia de la vida personal.

(8-VIII-64)

CLASICISMO CREADOR

El verano, de cuando en cuando, nos trae una fruta sabrosa, cuyo sabor y perfume recordábamos con nostalgia, pero sin la fuerza e intensidad de la presencia actual. Los cines vuelven los ojos a películas viejas, ponen de nuevo en circulación algunas ya olvidadas, otras que se habían quedado vivas, un poco borrosas quizás, en el fondo de la memoria. Entonces tenemos la emoción habitual en el mundo de los libros, tan infrecuente en el cine: releer. A veces, sentimos una decepción: ¿cómo nos gustó tanto aquella película? En ocasiones vamos un poco más allá: ¿es que de verdad nos gustó tanto, o es que entonces creímos que tenía que gustarnos?

Acabo de ver, por tercera o cuarta vez en doce años, aquella película de Gary Cooper que dirigió Fred Zinnemann, con música de Dimitri Tiomkin, titulada *High Noon*, que en España se rebautizó *Solo ante el peligro* y en Francia *Le*

train sifflera trois fois. Muy pocas películas me han producido, cada una de las veces que la he contemplado, sin decepción ni descenso, una emoción tan viva y, si vale la expresión, tan pura y compleja a la vez. La emoción humana del drama que allí se narra se une a la emoción estética de la perfección cinematográfica, del ajuste impecable de cada plano, de la fidelidad que a ellos y al tema tiene la música, de la representación, sobre todo del prodigioso Gary Cooper. Y todo ello envuelto en *elegancia*, probando así que ésta no tiene nada que ver con la frialdad, como creen los que sólo son capaces de bajas temperaturas.

Es una película *clásica*, intrínsecamente clásica, hecha con arreglo a las normas más rigurosas, que hubieran satisfecho a Racine. La ley de las tres unidades, que no era una tontería, aunque tan estúpidamente se haya sólido entender, se cumple aquí inexorablemente, y aun más allá de lo que exigían las reglas. La unidad de acción es absoluta: la amenaza del forajido que va a llegar a la pequeña ciudad de Hadleyville, en el viejo Oeste, en el tren de las 12; la organización de la defensa contra él y sus cómplices, que esperan en la estación, por el *sheriff* que acaba de casarse y cesar en el cargo, que ya no tiene obligación de enfrentarse con los criminales; la vacilación, la cobardía, la reticencia, el egoísmo, que dejan a Gary Cooper «solo ante el peligro», abandonado incluso por su mujer, indignada por el riesgo a que se expone, anteponiendo las exigencias de la dignidad y la valentía a su felicidad privada; la lucha final, presentada con sobriedad extrema, sin un gesto que sobre, sin melodramatismo, sin «gigantismo», humanamente y a escala humana. La unidad de lugar es perfecta también: Hadleyville, la mínima ciudad de

avanzada en la gran llanura. Y en cuanto a la unidad de tiempo, Fred Zinnemann le da cien vueltas a Boileau, no digamos a Aristóteles, que entendió las cosas con más laxitud: el reloj que señala la acción apenas puede contar los minutos de dos horas. Y ¡cuántos minutos caben en ellas!

Pero la exigencia de las tres unidades parece —en la medida en que se justifique— puramente teatral. ¿Qué tiene que hacer con ella el cine, que es arte de la multiplicidad de perspectivas, de los escenarios cambiantes, del movimiento constante de la cámara y de las cosas? Fred Zinnemann ha sabido ser fiel a la vez a la exigencia de unidad del clasicismo y a la inspiración profunda del cine: ha hecho un clasicismo creador, no imitativo ni tradicionalista, nunca inerté. Es puro cine *High Noon*; la pluralidad de las perspectivas, los audaces desplazamientos de la cámara, las vueltas y revueltas a las mismas cosas, cinco minutos después, diez minutos después, sirven precisamente para reforzar la unidad. Se ve cómo «están» las cosas —la ciudad, el *saloon*, la iglesia, las calles, los raiiles vacíos, tan amenazadores, las conciencias—; y luego se ve cómo *siguen* estando, qué les ha pasado al haberse desgranado sobre ellas, angustiosamente, unos pocos minutos. El drama va aconteciendo ante nuestros ojos, y en forma rigurosamente visual. Los planos van recordando, con la pura imagen, la significación dramática que cada cosa encierra, conserva o promete: el sillón donde, al escuchar la sentencia, el forajido juró vengarse; el reloj, que cada vez tiene una reserva de calma —quizá de vida— más corta; las vias del tren, vacías y ominosas, que dicen mudamente «todavía no», y luego «aún falta algo», hasta que al fin se anuncia un humo

blanco que pronto se vuelve negro; la estrella de latón —o de estaño, *tin star*—, simbolo de una moral entera; el rostro grave de Gary Cooper, cargado de seriedad, temor y decisión, que va haciendo sus balances minuto a minuto, que se va llenando de desilusión y serenidad insobornable; el tema musical, un tema desolado y heroico, donde luce, sin embargo, una vislumbre de esperanza, que se desgrana a lo largo de la pelicula y la penetra de fina melancolia apasionada.

Es la recreación de un drama clásico en cine, sin ser infiel ni un instante a lo que es éste. Y por ser cine, nos presenta con eficacia sin igual la significación del heroísmo en nuestro tiempo. La sencillez, la elegancia, la falta de teatralidad, las normas sin convención, la intimidad, todo ello sirve para hacer accesible, comprensible, la posición de este hombre que se juega su felicidad y su vida, calmosamente, sin desplantes, sin gestos, deseando no tener que hacerlo, seguro de que alguien lo tiene que hacer, decidido a no faltar, a que por él no quede.

Como todas las obras geniales —y me parece que este adjetivo extremo, que se debe evitar, aquí es inevitable—, *High Noon* va más allá de sí misma. Es una pequeña historia del Oeste, la historia de un *sheriff* modesto y apacible, de su mujer (Grace Kelly), esposa de dos horas, de su antigua amante la señora Ramirez (Katy Jurado), de los vacilantes y los cobardes y los bien-intencionados y los envidiosos de la ciudad. Es la historia del arranque final de la mujer cuando oye el primer disparo, cuando ve lo que sólo estaba imaginando; es, finalmente, la historia del triunfo melancólico y del desdén del hombre que se aleja con la mujer, dejando caer al suelo

la estrella, sin volver los ojos para mirar a la ciudad que quiso salvar pero no pudo estimar. Me parece una historia esencial de nuestro tiempo, y quizás más aún del que, como el tren de las 12, ya está llegando.

(15-VIII-64)

PENSAMIENTO CONCRETO

¿Qué es pensar? Si se quiere encontrar una respuesta a esta pregunta se pueden hacer muchas cosas: leer algunos libros de filosofía, preguntarlo a alguien que suela hacerlo, ponerse a pensar y mirar luego hacia atrás, para ver si se descubre qué se estaba haciendo un poco antes; también puede hacerse algo más fácil y acaso más divertido —por lo menos, más divertido que todo lo que he nombrado, menos lo último—: ir al cine.

La razón de ello es que el cine nos presenta la vida humana aconteciendo ante nosotros, directamente visible, abreviada temporalmente, de manera que su movimiento se pueda seguir, pero respetando sus conexiones, las que aseguran su inteligibilidad. En el cine *vemos vivir*, y esto desde varios ángulos, a diversas distancias, sin el estorbo de las pausas, el sueño, las horas inertes: toda la «obra muerta» de la vida real. Ahora bien, vivir significa pensar, estar pensando en cada instante para saber a qué atenerse, para decidir en cada situación, para elegir entre las posibilidades que se nos ofrecen en cada momento preciso, presentes o anticipadas en el futuro. Al asistir a la vida, se nos van manifestando las formas de pensamiento, que son tan variadas, aquellas que la van haciendo posible.

Una de las razones del atractivo, del frecuente acierto de algunos géneros cinematográficos —las películas de espionaje o policiacas, en forma elemental los *westerns*— es que en ellos transparece con más claridad esa forma de pensamiento que por ser la más habitual nos parece la más sencilla, pero que en realidad es la más compleja y desde luego la más importante: el pensamiento concreto. Es fácil —aunque no lo parezca— embarcarse en una larga serie dialéctica, que deslumbra y fatiga al profano no acostumbrado a la abstracción; más difícil es mantener el pensamiento alerta, atento a la realidad, fiel a sus pliegues y sinuosidades, ese pensamiento «visual» que va de evidencia en evidencia, que sabe en todo momento lo que tiene en la mano.

Esto es lo que pasa, por ejemplo, cuando uno se quiere escapar de una prisión, o aprovechar cuanto la realidad ofrece para burlar un acoso y salvarse. Aquí no hay bromas con la realidad, porque si uno se burla de ella o le falta al respeto —es decir, la suplanta con las propias ocurrencias—, la realidad se venga con el fracaso, quizá la muerte. Es lo que ocurre —por ambas partes— con la caza, que Ortega estudió magistralmente.

Casi todas las buenas películas de espionaje o policiacas podrían servir para estudiar filosofía. Especialmente adecuada para ello es una reciente de John Sturges, *The Great Escape* (*La gran evasión*). Tiene dos partes bien distintas: la primera, la evasión de un campo de prisioneros en Alemania de un grupo de oficiales de la aviación aliada, que han sido concentrados allí, en un lugar especialmente vigilado, porque son expertos en evasiones; la segunda, la huida —hasta encontrar la salvación cruzando la frontera, o

la nueva prisión, o la muerte— de los setenta y tantos que han conseguido salir.

En esta película se ve el mundo como lo que es —como lo que los filósofos no han sabido bien hasta hace poco, y una vez sabido tienden a olvidar—: un repertorio de facilidades y dificultades para vivir. Quiero decir que cada «cosa» es en realidad algo que me permite realizar un proyecto, o me impide ejecutarlo; a veces la misma «cosa» es al mismo tiempo facilidad y dificultad: la tierra húmeda es una facilidad para cavar el túnel, pero su color oscuro la hace difícil de ocultar, porque se distingue de la exterior. Los recursos de que los prisioneros disponen se tienen que convertir en otra cosa, tienen que adoptar funciones enteramente diferentes, para servir a un nuevo propósito, que es el de la evasión. Los personajes están hábilmente presentados y caracterizados: Steve McQueen, James Garner, Richard Attenborough, etc., cada uno con su gesto, sus manierismos, su manera habitual de comportarse: representan las grandes líneas de acción, podríamos decir los «módulos» de conducta, que van a ser los respectivos «papeles» en que se articula la gran empresa común: la evasión.

Es ésta una técnica, pero —y esto es lo que le da su mayor interés— no genérica, como cuando se trata de construir «el puente» o «la embarcación» o «el martillo», sino individual y concreta: la evasión, aquí y ahora, de este singularísimo campo de concentración. Todo está funcionando; los ojos tienen que aprehender las posibles servidumbres de las cosas, las interpretaciones que pueden asumir, aquellas que van a rechazar; tienen que prever los movimientos, las reacciones, las iniciativas de los carceleros; tienen que adivinar lo que para ellos es

relevante o irrelevante: los trajes, los documentos, los ruidos sospechosos, la manera de hablar la lengua; lo mismo que la resistencia del suelo, los hundimientos del túnel, la necesidad de alumbrarlo o ventilarlo; hay que tener en cuenta lo mismo la dureza del terreno o el tamaño de un cuerpo que la impaciencia de un hombre que lleva tres años encerrado o la angustia del que tiene claustrofobia o la casi ceguera del que ha destruido sus ojos falsificando documentos; y se puede contar con la musculatura del forzudo o con la labia del ingenioso o el sentido del humor inmarcesible del que, cada vez que es enviado a la celda de castigo, a la «nevera», automáticamente lanza su pelota y la recoge con el eterno y consabido guante.

En la primera parte, el pensamiento concreto funciona en forma relativamente estática —quiero decir, frente a una situación estática, llena de tensiones virtuales— y colectiva, como un sistema de acciones convergentes. En la segunda, una vez que los prisioneros han escapado por el túnel, se han perdido en el bosque, se desparraman por el territorio enemigo y aisladamente intentan salir de él, un torrente de dinamismo —simbolizado en forma extrema en la huida de Steve McQueen en la moto— invade la película. El ritmo de la acción se acelera prodigiosamente, y esto significa ya otra forma de pensamiento, todavía más circunstancial, instantáneo, determinado por la urgencia y la imposibilidad de rectificación; podríamos decir que ejemplifica, en forma extrema, como situación límite, la *irrevocabilidad* de la vida: lo que la vida es *siempre*, se revela exageradamente cuando un hombre acosado intenta burlar a los que lo persiguen de cerca y alcanzar una improbable salvación.

Las películas «de acción» o «de aventuras», buenas para muchachos, que los pedantes suelen desdeñar, porque están de vuelta de todas las cosas sin haberse molestado en ir, pueden resultar una lección de filosofía en tecnicolor. Mas para que así sea hay que guardarse de confundir la filosofía con sus sucedáneos.

(22-VIII-64)

LOS CAUCES DEL CINE

Muchas veces insisto en una idea que me parece pertenecer a la esencia misma del cine: la *fluencia*. Frente al carácter escénico del teatro, que significa una serie de «estancamientos» sucesivos de la acción, o si se prefiere de «remansos», el cine, con sus enlaces constantes y apenas visibles, con sus transiciones bruscas en la pantalla, pero «ligadas» en la mente del espectador —sobre todo en su expectativa o anticipación—, tiene que *fluir* sin discontinuidad ni reposo. Es muy frecuente que películas por lo demás interesantes carezcan de esa fluencia; y esto ocurre precisamente a menudo con aquellas películas que deciden ser interesantes, que parten hacia ello como quien marcha a la Guerra de los Treinta Años, porque entonces el director está demasiado atento a su propósito y no se «abandona»; y un mínimo de abandono, por sabio que sea, es condición para que la vida fluya, y lo mismo acontece con su representación cinematográfica.

Pero el *fluir* de un líquido tiene ciertas condiciones; se podría explotar —con alguna prudencia— esta imagen: la «densidad», la «viscosidad», la abundancia o caudal, el desnivel; y

otra, más elemental y obvia, que se suele olvidar: el cauce.

Aplicada esta imagen al cine, el cauce sería la forma exterior de esa fluencia; con otras palabras, la tonalidad que va a configurar la acción, que va a imponer la selección de las situaciones, los episodios, los *gags*, los actores, la música, el color —o el tono de la fotografía en blanco y negro—. Muchas películas fracasan porque discurren por un cauce improPIO e inadecuado; otras nos deleitan, sobre todo, a veces exclusivamente, por la perfección con que las aguas corren por un cauce «feliz».

Cualquier tonalidad resulta apta y aprovechable si los elementos integrantes se ajustan a ella. He vuelto a ver hace poco una vieja película, ya con diez años de edad —que no es poco en el cine—: *Seven Brides for Seven Brothers* (*Siete novias para siete hermanos*); su director es Stanley Donen, el mismo de la reciente *Charada*; las dos películas no pueden ser más distintas: una es un bronco *western* musical, la otra una alambicada y burlona historia policiaca; sin embargo, hay un rasgo común a las dos, y que revela un estilo latente que se manifiesta en formas muy diversas; y ambas tienen un «cauce» común: la alegría. Todo lo que en ellas pasa experimenta una ligera torsión hacia lo jocundo; lo mismo si se trata de los jayanes toscos y forzudos de las montañas del Oeste o de la inverosímil fragilidad de Audrey Hepburn en París. Imagínese que Stanley Donen hubiera tenido la debilidad de empañar la alegría en cualquier momento de una de estas películas: la fluencia se hubiera interrumpido, la «corriente» no hubiera pasado, se hubiera producido una fisura y el espectador acusaría inmediatamente la decepción. Es lo que sucede, por ejemplo, con

una película nada desdeñable y nada menos que de John Huston, *The List of Adrian Messenger* (*El último de la lista*); aquí creo que la «falla» está en la inadecuación de la actriz, cuyo «temple» disuena de la tonalidad general exigida y produce una parálisis singular.

Hay directores, como Antonioni, cuyo «cauce» es el tedio; en la medida en que esto envuelve una contradicción, sus películas están afectadas por ello, y los efectos que obtiene, y que son los que atraen a los espectadores, presentan cierta anomalía intrínseca que hace en cada momento dudoso que se pueda «seguir» así; esto es, que tenga sentido hacer una película más desde esos supuestos.

Acabo de ver una película francesa, *Comment réussir en amour* (*Cómo triunfar en amor*), de Michel Boisrond, con actores de muy escaso atractivo —Dany Saval y Jean Poiret—, y que, sin embargo, resulta divertida. ¿Por qué? Porque «fluye» adecuadamente; y ello a pesar de que su «cauce» no parece muy promisor: no es otro que la tontería. Todos los personajes son tontos inofensivos; las situaciones lo son también; los supuestos de cuanto acontece, igualmente. ¿Entonces? No importa. Esa tontería venial está bien «encajada»; una vez aceptada la «salida» —si vale la expresión—, una vez que el espectador se dispone a ver brotar ante sus ojos la tontería, ésta empieza a manar sin descanso, pero también sin tropiezos ni discordancias; si el director se permitiera ser «listo» en algún momento, si quisiera «estar por encima» del tema o de los personajes, si les guñara el ojo a los espectadores —como suele hacer Christian-Jaque—, lo echaría todo a perder, y la película sería, ella y no su cauce, tonta. Tal como está hecha, no lo es.

Este problema de los «cauces» me parece decisivo; la falta de claridad sobre él produce estragos. Sobre todo, cuando un director —o un estilo genérico, como el del cine de un país— buscan su camino. Es frecuente que un joven director inteligente fracase una vez y otra; los críticos lo elogian invariablemente, porque tiene «ideas» y mucho *savoir faire* y una constante pretensión de originalidad; pero el público siente otras tantas veces la decepción, porque la fluencia le es obstinadamente escamoteada. Los países que no tienen una larga y certeza tradición cinematográfica y persiguen lo que pudíéramos llamar un «estilo nacional» están expuestos a este riesgo. A veces el acierto de un director hace que los «cauces» queden predeterminados; así ha ocurrido con algunos éxitos del cine japonés hace unos catorce o quince años, con Ingmar Bergman para el cine sueco: ¿en qué medida se atreven a no seguir esos cauces? Y ¿hasta qué punto esas tonalidades adoptadas permiten hacer sin traición otras películas?

En otros casos, la situación es inversa: cuando por el cine de un país no ha pasado aún un hombre de genio, se vacila de película en película, los cauces son inciertos y se disribuyen constantemente, como los cursos de agua en un delta pantanoso. Este es precisamente el problema central del cine de casi todos los países hispánicos.

(29-VIII-64)

EL REVERSO DE UNAMUNO

Hace unos meses, cuando escribí un artículo sobre Michelangelo Antonioni, recibí una amable y discreta carta de un lector que, en nombre

suyo y de un grupo de jóvenes amigos, me pedía algunas ampliaciones y aclaraciones que pudieran contribuir a comprender la obra de este director italiano. No tuve ocasión de hacerlo; no vi ninguna película más de Antonioni; por diversos azares se me escapó la única estrenada comercialmente en España: *El eclipse*; ahora, inesperadamente, acabo de verla. Recuerdo mi antiguo propósito de complacer los deseos de aquella carta y vuelvo a pensar sobre el procedimiento y el estilo de Antonioni tal como aparecen en esta película, tal vez la más «movida» de las suyas, representada por Monica Vitti y Alain Delon, con un breve papel de Francisco Rabal.

Antonioni tiene admirable virtuosismo cinematográfico; tiene —a semejanza de lo que llamo «calidad de página»— «calidad de plano»: cada uno de ellos tiene personalidad y relieve, fotografía sumamente expresiva, estilo inconfundible y una calidad que pudiéramos llamar «anhelante»: parecen llenos de presagios, anuncian algo, algo les falta. El edificio en construcción, el bidón en que flota una astilla de madera, las danzas africanas, la calle donde lucen los puntos de las farolas, los descampados, todo es a la vez bello, significativo e insatisfactorio.

De esos planos se compone la película, pero la película no *consiste*, claro está, en ellos, sino en lo que con ellos se hace. Y aquí empieza el problema. *El eclipse* tiene una duración normal, pero produce la ilusión de ser una película larguísima; el tiempo se estira y dilata dentro de ella, está hecha con infinita morosidad, con pausas —si se mira el reloj, muy breves— que tienen la finalidad de paralizar hasta los intersticios de la acción. El espectador se pasa la película *esperando* —en el sentido de la espera,

apenas en el de la esperanza—, porque lo que «pasa» es precisamente eso, que las cosas no acaban de pasar, y hay que ponerse a esperar una y otra vez: a que empiecen, a que sigan, a que se enlacen, a que desemboquen en algo o tengan un *aboutissement*.

Antonioni tiene *un gran talento y una extrema pretensión*; cuanto hace se presenta «en letra cursiva», con deliberación, con gesto de importancia; no es extraño que haya atraído la atención de muchos —sobre todo de los críticos— y que se le haya concedido un crédito muy alto. Pero no estoy seguro de que se pueda decir sin restricciones que sea un director de gran talento, porque acaso le faltan algunos muy necesarios. Es frecuente el caso del artista de cualquier género y estilo que, al estar muy bien dotado en *una dimensión*, lo pone todo a esa carta y renuncia a intentar otras cosas, para las que se siente menos seguro. El peligro de esto es doble: primero, el evidente de la unilateralidad y la excesiva simplificación, y segundo, que las formas parciales y abstractas de arte, al perder sus raíces en la complejidad real de los temas y de la vida, se agotan pronto y terminan en la repetición y el amaneramiento. Sean cualesquiera los valores de Antonioni, su porvenir me parece dudoso. Imagínese lo que pueden ser las próximas diez o quince películas suyas, si se atiene a lo que hasta ahora le ha dado su fama.

Hace muchos años estudié minuciosamente las novelas de Unamuno, de las que dije que eran probablemente las más interesantes de este siglo, las más innovadoras, las mejores... y las peores a la vez. ¿Por qué esto último? Señalaba yo entonces dos defectos capitales suyos, que denominé «esencialidad» y «utopismo»: el in-

tentar construir los personajes sólo con rasgos *esenciales* y la eliminación de todo escenario, de lo que Unamuno llamaba «bambalinas», de todo detalle ambiental y concreto. Como es esencial a la vida humana el estar tejida de cosas *inesenciales* y hasta triviales, como es intrínsecamente circunstancial, la técnica de Unamuno despoja a la novela de algunas de sus características más propias; la novela es, como Unamuno vio, *relato*, presentación de un drama, de un acontecer humano, al cual se *asiste* temporalmente; pero es también —y casi siempre lo olvidó— *narración circunstanciada*, tupida de mundo, saturada de concreción; y este olvido impidió a Unamuno ser el mejor novelista de nuestra época.

Antonioni comete el error inverso: construye sus personajes con rasgos sólo *inesenciales*, omitiendo las articulaciones reales de los que presenta, y que residen en el proyecto original que cada uno es; y acumula detalles irrelevantes, que están lejos de la técnica del «detalle sugestivo» de Azorín, que más bien tienden a hacer que la acción dramática se «descargue» en ellos, como una carga eléctrica por una punta aguda.

«Por qué y para qué lo hace? El propósito de las películas de Antonioni —como el de una parte muy considerable del cine y la novela europeos de estos últimos veinte años, porque se trata de una receta muy poco original— es mostrar que la vida es tediosa y aburrida, sin sentido, sin finalidad, simple monotonía que no lleva a ninguna parte. Su inspiración es el bostezo. Pero el procedimiento no me parece enteramente leal: consiste en extirpar de la trayectoria vital su contenido efectivo, sus articulaciones reales, su proyecto, su motivación; redu-

cirla así a unos cuantos elementos aislados e inconexos y mostrar entonces que no tiene sentido. Es como si a un texto escrito se le quitaran sus nexos esenciales y algunas palabras fundamentales y luego se declarara que carece de significación.

¿Qué se ve en *El eclipse*? Gestos de hastío, gestos de vacilación, acciones que se inician y se interrumpen o se rectifican, pasos sobre el piso brillante de una habitación o el suelo polvoriento de un descampado, el ajetreo con aire enloquecido de la Bolsa como única forma de trabajo —recurso demasiado fácil—; objetos a los que la cámara atiende con infinita minucia y sin justificación: dos retratos en una pared, un carricoche que cruza por la calle, el agua que resbala por el suelo, una mesa con papeles desordenados, la casa de la muchacha de Kenya, sus libros de fotografías, sus armas —todo lo cual es enteramente irrelevante para la acción—. Todo está admirablemente fotografiado, todo promete, pero nada cumple. Unamuno lo sabía bien: la imaginación es «la facultad más sustancial, la que mete a la sustancia de nuestro espíritu en la sustancia del espíritu de las cosas y de los próximos», como escribió hace exactamente sesenta años; hubiera podido añadir que es la facultad más escasa e infrecuente. Si Antonioni pudiera y quisiera usar de la imaginación, si a ella sirvieran los primores de su estilo, sería sin duda uno de los mayores directores de nuestro tiempo. Hoy por hoy, como algunos escritores, dice admirablemente; pero olvida que decir es siempre decir algo.

UNA INTERNACIONAL

A pesar de cuanto se dice, el mundo dista todavía mucho de ser uno. Para que las naciones estén unidas, no basta con decirlo así en el nombre de una institución —aunque por algo se empieza—; por mucho que los periodistas hablen de los demás países —a veces para no hablar del propio—, el desconocimiento mutuo es muy grande; queda aún enorme dosis de provincialismo en todos los países. Claro está que los factores de comunicación y unificación son también formidables: las líneas aéreas, las agencias informativas, el comercio, las grandes marcas: Kodak, Bayer, Shell, Coca-Cola, el buen whisky, el jerez, los vinos franceses, los cigarrillos americanos, los automóviles: Ford, Chevrolet, Rolls-Royce, Volkswagen. Gracias a estos nombres, a estas cosas, en todo el mundo se está un poco «en casa». Cuando en una tierra remota, donde nos está pareciendo inverosímil e injustificado estar, topamos con uno de esos grandes nombres familiares y consabidos, sentimos un alivio y es como si una mano amiga se hubiera estirado prodigiosamente para llegar hasta nosotros. El ejemplo máximo, y de orden superior, es la Iglesia católica; su catolicidad, la universalidad de su liturgia, se sienten cada vez que se la encuentra en tierra extraña; lo malo es que hasta ahora el europeo ha solido sentir que encontraba «lo suyo» en los mundos distantes; ahora empieza a caer en la cuenta de que *él participa de lo universal*.

La decadencia de las internacionales políticas coincide con el auge de estas internacionales más concretas de la sociedad, la técnica o la economía, en medida todavía deficiente, las de

la cultura. Y al lado de todas ellas, con tanta fuerza como cualquiera, con rasgos propios, otra más: la del cine.

Recuerdo mi primera visión de la India: el camino desde el aeropuerto de Santa Cruz —si, Santa Cruz, así como suena— en Bombay a un hotel de la ciudad. Los ojos, desde el autobús, van recorriendo las nuevas imágenes de ese mundo distinto; las casas, las calles, las gentes innumerables, los vestidos, la desconocida gama de color; y de pronto, grandes carteles en uno de los incontables cines de la India: los rostros amigos de Gary Cooper y de Ingrid Bergman y un gran letrero: *For Whom the Bell Tolls* (*Por quién doblan las campanas*), y otro menor: Ernest Hemingway. La guerra española, la Sierra de Gredos, tantas cosas íntimas y entrañables, nada menos que en Bombay, gracias al cine. Y todo ello, adviértase bien, en concreto, podríamos decir en carne y hueso, no en menciones escuetas, abstractas y desangeladas.

Esto es lo decisivo: el cine se ha convertido hoy en una gran Internacional llena de cosas, de nombres, de gestos, de rostros familiares. Dicho con otras palabras, es una Internacional de contenido *personal*. Todo en el cine es inteligible, todo en él tiene sentido. Se habla mucho de «comprensión»; el cine consiste en ella. Cuando asistimos a la proyección de una película estamos comprendiendo ciertos hechos, ciertas formas de vivir, un estilo que es de alguna parte y llega a todas las demás. Establecemos relaciones de amistad, de ilusión, de simpatía, casi de amor con actores y actrices. El entusiasmo por los actores de cine puede alcanzar caracteres histéricos y desagradables, pero por lo general se mantiene en una zona más discreta y sana, y además tiene un par de caracteres salvadores

y reconfortantes: no es polémico ni negativo —salvo excepciones indignas de tenerse en cuenta, el que enloquece por Sophia Loren no «va contra» Ava Gardner ni tiene nada que objetar a Kim Novak; el que siente devoción por Gregory Peck no la acompaña de antipatía por James Mason o Jack Lemmon, ni desea su fracaso—; no es abstracto, no se funda en «etiquetas» o rótulos, no es cosa de consignas, sino que brota de la experiencia humana y directa de una realidad que parece admirable.

El cine permite el acceso inmediato a diversas formas de vida, a las grandes variedades de lo humano, que se llaman naciones o pueblos, a la matizada pluralidad de las formas de la vida personal. Es un increíble factor de dilatación de la vida, de enriquecimiento. El cine más universal de todos es sin duda el americano, y no sólo por su técnica y sus medios —conviene no engañarse ni «consolarse» con las explicaciones que se quisieran verdaderas—, sino sobre todo por sus contenidos y su «templo». Y su carácter intrínsecamente universal, quiero decir no exclusivista, ha contribuido a la vez a su propia universalidad y a la sensibilización de los públicos de todo el mundo para otras formas y estilos de cine. Esto es, que los pueblos no occidentales han aprendido a entender y gozar los cines ajenos a través del americano, que se les ha presentado como el gran supuesto sobre el cual pueden aparecer las modalidades particulares.

Está surgiendo ahora una forma de aparente «universalidad» del cine que me inquieta bastante: lo que se llama la «coproducción». Resulta que ahora muchas películas no son francesas, o italianas, o inglesas, o españolas, o americanas. Por razones económicas o más concretamente fiscales, por la necesidad de utilizar es-

cenarios naturales o «extras» de un país, por un toma y daca con los productores locales, por «respetos humanos» que obligan a contratar actores del país donde se rueda, un director del país A, con actores de B y C, rueda exteriores de C y D, con película virgen importada de E y una «cooperación extraordinaria» de F. ¿Cuál es el resultado? ¿Una mayor universalidad? No; la pérdida del estilo.

Algunos creen, por ejemplo, que «diálogo» quiere decir que en cada revista colaboren autores de todas las ideologías y tendencias; yo creo que «diálogo» debe significar que cada revista presente un grupo de tendencias afines, que comparta un torso de ideas y opiniones comunes, que represente una fracción significativa de la sociedad; y que esa revista *dialogue* y se entienda polémicamente y fraternalmente con otras, donde distintos grupos hayan definido, depurado, justificado sus posiciones respectivas.

De igual modo, la universalidad del cine no debe consistir en que todos los gatos sean pardos, en que los estilos se reduzcan a una pulpa homogénea —y probablemente indigestible, en todo caso muy poco apetitosa—, sino en que las diversas formas en que se expresa y articula la humanidad actual estén presentes a los hombres de todo el mundo, y así pueda cada uno dilatar su propia humanidad y henchirla virtualmente con las posibilidades de los demás. Así entendido, es el cine una fabulosa potencia de perfección y de convivencia; yo diría más: de amistad a escala planetaria.

(12-IX-64)

UN ERROR BIEN HECHO

El título es sorprendente y divertido: *Doctor Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (literalmente, «Dr. Extrañamar —en Francia han traducido Dr. Folamour, en Puerto Rico prefieren Dr. Insólito— o cómo aprendí a dejar de preocuparme y que me encantara la bomba»). Todo promete una farsa, y si se ve el nombre de Stanley Kubrick y luego el de Peter Sellers, ya no cabe duda.

Sí, se trata de una farsa sobre la Bomba con mayúscula, que no es ya sólo la de cincuenta megatones, sino una especial, *Doomsday Bomb* o Bomba del Juicio Final, cuya radiación aniquilaría toda la vida sobre la tierra y sólo permitiría que un grupo humano pasara unos cien años en el fondo de los más profundos pozos de minas antes de intentar volver a la superficie. Todo es objeto de burla: los generales, el presidente de los Estados Unidos, las ordenanzas, el Pentágono y también, aunque secundariamente, el gobierno ruso y el embajador soviético en Washington. Esta película ha tenido mucho éxito en todas partes, y ha sido muy elogiada incluso por aquellos críticos americanos que sólo suelen guardar desdén para las producciones de su país. Y sin embargo...

El argumento es muy simple, aunque luego adquiere algunas complicaciones que lo hacen más intrincado. Un general, que manda una base aérea, transmite a un ala de aviones del Mando Aéreo Estratégico, que están en alerta permanente, la orden de pasar del famoso *point of no return*, seguir instrucciones secretas y lanzar sus bombas sobre un objetivo militar soviético. Al llegar ese momento, y para evitar interferen-

cias, la radio del avión que el espectador contempla queda cerrada a todo mensaje que no lleve un prefijo determinado; es decir, nadie que no sea la base puede ya comunicar con él. Cuando se descubre en Washington lo que va a pasar y se intenta poner remedio, ya no es posible: el avión va hacia su objetivo, va a destruirlo y desencadenar la represalia y la guerra total. Resulta además que en tal situación de guerra, y para impedir sorpresas, el general se ha encerrado en su base y ha dado orden de disparar contra cualquier persona o fuerza que se aproxime, independientemente de su uniforme o contraseña. Está, pues, aislado e incomunicable como el avión.

No hay más remedio que comunicar con el Primer Ministro soviético y «explicarle»; por si faltaba poco, resulta que los rusos tienen esa terrible bomba del juicio final, que se disparará sola cuando se produzca la alarma, sin que ni ellos mismos puedan impedirlo. La única solución que puede intentarse es doblemente desesperada: dar orden a las fuerzas americanas de que ataquen la base para forzar el contacto con el general, y comunicar a los rusos el vuelo de los aviones americanos para que puedan destruirlos a tiempo. Lo que pasa después, mejor es verlo en el cine que anticiparlo aquí.

Si a esto se añade que la película está realizada con gran destreza y que tiene una excelente fotografía aérea, que Peter Sellers es un admirable cómico y que la sorpresa continúa hasta el final, la conclusión parece ser que se trata de una magnífica película. No lo creo así, y me ha producido considerable decepción. ¿Por qué?

Primero, todo está forzado, *overdone*. Lo que debería insinuarse y presentarse con lo que llaman en inglés un *understatement* está desorbi-

tado, como si el espectador no fuera a darse cuenta. El director recuerda a esas personas que cuando hablan a un extranjero lo hacen a gritos, como si fuera sordo. Ese aviador que al entrar en combate se pone un sombrero de *cowboy*; ese presidente con aire de oficinista, timido y vacilante, que llama «Dimitri» al colega ruso y le dice trivialidades por teléfono directo con el Kremlin; ese general que fuma y blande constantemente un enorme puro y habla a voces; el medio monstruo *Dr. Strangelove*, que recuerda los momentos menos felices de las películas de James Bond, el grotesco jefe del Estado Mayor, gesticulante y alelado. Todo es burdo, de grano gordo, que busca una comicidad que falla a cada instante.

Todavía es más débil el fondo del asunto. Si se tratara —como en otras novelas y películas— de mostrar los peligros que encierran los armamentos nucleares por la posibilidad de un error mecánico o una distracción, la cosa tendría algún interés; si, por el contrario, el tema fuera la posibilidad de que quienes poseen los medios de manejar las bombas lo hagan por voluntad propia y contra la del gobierno, la sustancia de la película sería mucho más dramática y podría ser apasionante. En *Dr. Strangelove* no ocurre ni una cosa ni otra: no hay error, no hay distracción, no hay fallo de un mecanismo; hay una decisión del general que manda la base, con la complacencia del jefe del Estado Mayor; pero —esto es decisivo— *ambos están locos*; son dos imbéciles, maniáticos, discernibles a una legua. No tienen ningún motivo serio, no tienen un plan definido, no van a ninguna parte. Son dos pobres mentecatos llenos de obsesiones, seguidos de cerca por todos los que intervienen en el asunto, del presidente para abajo.

A la inverosimilitud «técnica» se añade una inverosimilitud psicológica que en ningún momento se intenta superar. Por eso la farsa se va interrumpiendo constantemente, el movimiento cómico se detiene cuando algo nos va haciendo gracia, de repente queda en hueco y deja de hacerla.

Al final, el espectador sigue atento para ver «en qué para la cosa», pero desde cierto momento le da lo mismo, porque no espera que el desenlace tenga significación.

¿Qué hay de positivo en esta película? Para mí, sólo tres cosas: la fotografía aérea, un número considerable de *gags* divertidos en su detalle, aunque fallen como elementos del conjunto, y la impresión de solidez y seguridad que transmite una sociedad que puede permitirse la libertad de burlarse de tal modo de los más encumbrados poderes. Cuando uno piensa que en otros lugares a poco que se le tome el pelo a un médico, a un ingeniero, a un abogado del Estado, a un guardaagujas, surge el «espíritu de cuerpos» y llueven fulminaciones sobre el desventurado burlón, no puede menos de reconocerse que el mundo no es todavía homogéneo. Y no digamos si se tratara de otros estamentos sociales, porque entonces no llega ni al grado de conato o tentativa.

(19-IX-64)

LA REALIDAD HUMANA

Esta película de Vittorio de Sica que se proyecta en los cines de los Estados Unidos con el título *Yesterday, Today and Tomorrow* (*Ayer, hoy y mañana*), hablada en inglés y pienso que no

doblada, porque creo reconocer la voz de Sophia Loren, es un ejemplo espléndido de todo un lado del cine. Es éste un arte que tiene ya suficiente riqueza y complejidad para que ninguna forma —no digamos ninguna película individual— agote sus posibilidades. Por eso me parecen poco inteligentes las actitudes que tienden a identificar el cine con una de sus maneras, con un estilo particular, con un repertorio de temas. Hay que decidirse a aceptar el hecho de que el cine es como un continente todavía no muy explorado, donde se han trazado grandes vías que enlazan algunos puntos, pero que encierra aún selvas vírgenes, desatendidas tierras de pan llevar, desiertos que sólo nuevas técnicas de riego podrían fertilizar —pero que entonces serían fértiles.

Ayer, hoy y mañana, es en rigor, una serie de tres películas de tema y personajes independientes: *Adelina de Nápoles*, *Anna de Milán*, *Mara de Roma*. La unidad viene de varios elementos: el director, Vittorio de Sica, que después de una fase más débil se afirma de nuevo con un fresquísimo y seguro talento; los actores, Sophia Loren y Marcello Mastroianni, que representan tres distintas parejas; la presentación de tres ciudades italianas, tres pequeños mundos distintos; y, sobre todo, lo que yo llamaría el tema subterráneo de las tres historias y de la película como empresa total, y que es, si no me engaño, el título de este artículo: la realidad humana.

Pero —se dirá— toda forma de representación, toda ficción, sea novela, cine, teatro, hasta la pintura y la escultura figurativas —y probablemente las que no lo son— tratan de la realidad humana, la presentan, recrean, interpretan. ¿Cómo va a ser propio de esta película rasgo tan absolutamente universal?

Todo, absolutamente todo depende de Sophia Loren en *Ayer, hoy y mañana*; sin ella, la película dejaría de existir. (La labor artística de Marcelo Mastroianni es admirable y no desdice de la de Sophia, pero podría ser sustituido por otro actor que lo hiciera igualmente bien; en el caso de Sophia Loren semejante sustitución sería enteramente absurda.) Esto parecería a primera vista disminuir el interés de esta película. Y si fuera, por ejemplo, una obra teatral, sería efectivamente una objeción gravísima: imagínese que *Hamlet* se hubiese compuesto de suerte que tal actor determinado fuera esencial, o que sólo fuera posible una actriz que fuera Julieta. Pero es que el teatro es una obra que se *representa*; y el cine no: es una representación de la vida humana que se *realiza*. La realidad de *Hamlet* no se identifica con la de ninguna de sus representaciones, sino que las trasciende a todas ellas, mientras que la realidad de una película consiste en esa cinta determinadísima que se proyecta ante nosotros. Hasta tal punto, que cuando se hace lo que se llama un *remake* no es que se vuelva a hacer una película antigua, sino que se hace otra película con el mismo *tema* —y el tema es sólo un elemento parcial— de la primera.

Dicho con otras palabras, es la realidad de Sophia Loren la particularísima realidad humana que es *presentada* en esta película; y secundariamente la de su pareja, las de los actores secundarios, la del pueblo napolitano maravillosamente pululante y en fermentación en la primera de las historias. La realidad de Sophia Loren, no hay que decirlo, es egregia; lo que vale la pena recordar es que su excelencia no es sólo la de su belleza, aunque ésta es de capital importancia; es su prodigiosa gracia, su vitalidad, su atractivo, su sensualidad alegre y limpia, su

genial capacidad de improvisar gestos, mohines, actitudes, expresiones. Es, como en el verso de Machado, «un borbollón de agua clara». Dan tentaciones de decir que es la representación misma de la vida; pero al punto cae uno en la cuenta; si es un poco cauto, de que la vida es múltiple, que no hay *una* representación de la vida; Sophia Loren lo es sólo de una de sus formas, pero de manera intensa, acabada y perfecta.

El personaje de Anna la de Milán no le va: la mujer hastiada y ligeramente distraída de un magnate de la industria milanesa, de convencional elegancia, a la que de repente le brota el egoísmo y la sensibilidad para la riqueza de la que profesa estar aburrida, no tiene mucho que ver con esa realidad de Sophia Loren, y es sorprendente que Vittorio de Sica haya aceptado ese guión —de Zavattini, si no recuerdo mal—, que produce un descenso, por fortuna leve, en la magnifica obra.

En cambio, Adelina, que vende cigarrillos americanos, ingleses y suizos, naturalmente de contrabando, en el ruidoso mercado napolitano, es la verdad misma. Está casada con un hombre sin trabajo, y el suyo sostiene a la familia; pero es ilegal; ha burlado, con la complicidad de los vecinos de la calle, que han escamoteado los muebles, un embargo por no pagar una multa; pero tiene que ir a la cárcel; mejor dicho, tendría que ir si no fuera porque la ley exime de la prisión a las mujeres en estado de buena esperanza o en los primeros seis meses de lactancia. Y Adelina está en la primera de esas condiciones; todo el secreto estriba en «encadenar» tales situaciones, de manera que Adelina quede siempre exenta. La participación de la policía, los amigos, los vecinos, los siete hijos y,

claro, el abrumado marido, en tal empresa da ocasión a una de las más jocundas historias que se han visto en una pantalla. Otro tanto ocurre con Mara, que en su casa romana, sobre la Piazza Navona, recibe con remuneradora frecuencia a sus amigos: «el de Bolonia», «el milanés», «el siciliano». La historia, descocada por demás, pero sin sombra de morbosidad, risueña y alegre, sin chabacanería ni turbiedad alguna, con no pocos toques de finura, está contada con agilidad extremada, como un *divertimento*, en la mejor tradición de una literatura muy libre frente a la que fruncian el ceño los moralistas, pero que ha sido sustituida en la novela, el teatro y el cine por esas formas tan curiosas en que lo ceniudo no es la virtud, sino precisamente el vicio. Al lado de esto, el desenfado de esta película, como de *Irma la Douce*, de la también genial Shirley MacLaine, o de *Tom Jones*, resulta edificante.

Y esta realidad humana, vertida a chorros, con ruido de agua corriente y fresca, aparece en su circunstancia: la cámara se demora, se deleita en esas ciudades fabulosas, Nápoles, Roma; las recrea, pasa su ojo lento por calles y plazas, mercados, interiores, tejados, terrazas; por el Posilipo y la gran Plaza Navona con sus fuentes y estatuas; por esas gentes que hormigüean, cada uno con su ilusión, su ingenio y su picardía. *Ayer, hoy y mañana* parece la ilustración de las páginas espléndidas que escribió, con esos mismos caracteres, Leandro Fernández de Moratín hace ciento setenta años. Moratín, apasionado del teatro, hubiera descubierto ahora lo que es el cine.

VIRIDIANA

He tardado mucho tiempo en tropezar con *Viridiana*, la famosa película de Luis Buñuel. Y ha sido en Puerto Rico, en tierra hispánica, pero más jugosa que la nuestra, más suave y menos bronca, donde la he visto. Conocía el guión, que con abundantes fotografías se publicó hace tiempo, pero un guión de película, incluso con fotografías estáticas, por muchas que sean, comparado con la película misma es un buen ejemplo de lo que Bergson llamaba la «inteligencia» frente a la «intuición». El guión da muchas cosas, muchos elementos; todo menos la película. Hay que verla.

¿Qué es *Viridiana*? Todo el mundo conoce su tema, su argumento, la ya famosa orgía de los mendigos en la cena que parodia la Cena. La prohibición es la mejor agencia de publicidad, y en este caso ha multiplicado la atención que normalmente hubiera suscitado esta película.

Buñuel es un hombre de singular talento cinematográfico, que ha probado muchas veces. En París vi hace pocos meses su *Journal d'une femme de chambre*, excelente película, hecha con sobriedad y rigor, sumamente expresiva, muy superior a *Viridiana*, para mi gusto. En esta última hay frecuentes aciertos del director que sabe su oficio y se complace en ejercerlo; que busca en cada instante un encuadre significativo, que da valor a los objetos que la cámara enfoca, y a veces arranca singular magia a las imágenes.

Pero la película como tal y en su conjunto defrauda no poco. He dicho *como tal*, y por tanto desde un punto de vista exclusivamente cinematográfico —luego diré una palabra de otros aspectos relativamente extrínsecos, aunque no

impertinentes—. El tema es de extremada inconsistencia. Casi todo lo que en la película pasa, lo que los personajes hacen, es injustificado en un sentido muy preciso: sus razones son *insuficientes*. No es que no existan; es que no bastan. No es un azar que los actores, no sólo Silvia Pinal, sino casi todos, hablen en voz baja y como desganadamente, con una sorprendente falta de persuasión. La visita de *Viridiana* a su tío antes de profesor en el convento, la conducta de Don Jaime con su sobrina, su suicidio, el comportamiento de *Viridiana* y de Jorge, el hijo natural del tío, después de la muerte de éste, todo tiene una extraña «penultimidad» que da a esta película «tremenda» —como tanto se ha dicho y en alguna dimensión con verdad— una desazonante trivialidad que en ocasiones linda con la tontuna.

No se puede perder de vista este aspecto de *Viridiana*, porque es esencial. Junto a otras muchas cosas, es «desangelada», lacia, desganada a lo largo de gran parte de su duración. Cuando se cuenta, por ejemplo, que en la película aparece un crucifijo que resulta abrirse en una navaja, la imaginación del que lo oye supone una fuerte, áspera escena, que acaso maraville al espectador, más probablemente le repugne. Pero lo que en realidad sucede es que Jaime pasa revista distraídamente a las cosas de su padre, tropieza con el pequeño crucifijo, lo abre y murmura algo así como: «¿De dónde sacaría esto mi padre?» Una bobada, en suma. Pero hay que preguntarse qué significan tales cosas en la obra de un hombre del talento de Buñuel.

Si no me engaño, *Viridiana* representa lo contrario que el *Journal d'une femme de chambre*. Es ésta una película muy francesa, en el sentido de que se ajusta muy estrictamente a una

disciplina, unas normas y un ambiente. En *Viridiana*, Buñuel se ha creido obligado —por razones obvias y un tanto pueriles a esta altura del tiempo— a hacer un aria de bravura. La elementalidad de los demás ha hecho que entren en el juego y acepten como terrible lo que está lejos de serlo; y obren en consecuencia. Por ejemplo, la famosa cena, a pesar de sus primores cinematográficos, está tan preparada, tan compuesta, tan lejos de toda sorpresa, que simplemente desagrada, sin más complicaciones. A lo largo de la película hay monjas, curas, guardias civiles, beatería; y lo que se enfrenta a ello es un mozo despreocupado con una amante aburrida, que muestra su virilidad echando torbellinos de humo de una voluminosa pipa.

Otro tanto podría decirse de los muy toscos simbolismos: el traje de boda de la esposa muerta, que Don Jaime hace ponerse a Viridiana para narcotizarla luego y presentar una escena de tan dudoso gusto como falta de dramatismo; el martillo y la cruz y la corona de espinas, tan exhibidos y destinados a arder oportunamente; los juegos entre la gazmoñería y la sensualidad, desde las piernas desnudas de Viridiana hasta sus melindres frente a las tetas de las vacas ordeñadas.

Lo mejor de la película es sin duda el grupo de los mendigos que Viridiana recoge y alimenta e intenta levantar a mejor vida. Sus figuras son fuertes, con relieve e ingenio. Su manera de hablar, entre adulación y cinismo, utilitaria y penetrada de hostilidad a todo, con desgarro y afición a lo «redicho», es excelente. Con todo, yo haría una objeción: esos mendigos de Buñuel son «antiguos»; parecen arrancados, y casi literalmente, de tal página de *La busca de Baroja*; pero, si no me engaño, Don Pío escribió ese libro

hace casi sesenta años: los pobres de la época de la radio, el cine y la televisión, de los autobuses rurales y las fábricas en Alemania, los pobres de la era atómica, aunque sea en su modesta versión castellana, son diferentes y su lenguaje es otro.

Lo más grave es que Buñuel, no estoy seguro de por qué, ha tenido en *Viridiana* un evidente propósito de manosear y mancillar con ligeros toques cuanto pasa por la cámara. Por eso se desprende de toda la película una inconfundible impresión de falsedad. Es lo más parecido a una novela rosa, sólo que Buñuel, naturalmente, ha elegido otro color.

(3-X-64)

EL INSPECTOR CLOUSEAU

Blake Edwards, que es sin duda uno de los directores más inteligentes de esta hora, presentó en *The Pink Panther* (*La pantera rosa*) a Peter Sellers en el papel de un inspector de policía francés, llamado Clouseau, de comicidad permanente y segura. La impresión del espectador era la que acabó de formular: Peter Sellers en un papel de inspector cómico. Pero ahora, en un cine de Nueva Orleans, he visto otra película del mismo Blake Edwards, con Peter Sellers (esta vez acompañado por Elke Sommer y George Sanders) como el inspector Clouseau; su título, *A Shot in the Dark* (*Un disparo a oscuras*). Y esto es otra cosa.

En realidad, se trata de un nuevo episodio de los desatinos divertidísimos de *La pantera rosa*, pero esto equivale al nacimiento de un personaje del cual empezamos a esperar otras pelícu-

las: el Inspector Clouseau, que es a la vez, y esencialmente, Peter Sellers. Su realidad está compuesta de dos ingredientes: la de Peter Sellers y lo que Blake Edwards hace con él.

Cada vez que Clouseau hace algo, le sale mal: se apoya en un globo terráqueo, lo hace girar y se aprisiona la mano; abre un cajón, se le engancha la cadena del llavero y se desgarra los pantalones; la sospechosa Elke Sommer le va a hacer un mimo y se le desprende una manga; las puertas se cierran sobre él; la investigación consiste en una serie de tiros por la culata. En muchos sentidos, es cine cómico «clásico». Lo característico es que se produce en el espectador una expectativa: tan pronto como Clouseau empieza a actuar, ya esperamos el próximo disparate. Blake Edwards, casi siempre, consigue lo más difícil: que eso que esperamos resulte inesperado, y sin embargo fiel a un estilo.

Me explicaré. Es necesario que el «tipo» de cosas que hace un personaje tengan afinidad; si no, no es un personaje; pero al mismo tiempo, si todo recae en el actor, las películas resultan monótonas y *ya no hay personaje*, sino sólo el actor. Stan Laurel y Oliver Hardy serían un buen ejemplo: no han creado personajes; sólo ellos mismos haciendo películas de «el gordo y el flaco». Es la limitación de Jerry Lewis (aparte de su inclinación a la chabacanería). Hace falta, pues, que al estilo del actor se superponga otro, que hace de él un personaje entre los muchos que podría encarnar. Y esto es lo que ha empezado a pasar ahora. Podríamos hacer esta ecuación: Clouseau = Blake Edwards + Peter Sellers.

Para ello hace falta mucha imaginación. Los manierismos de Peter Sellers permanecen —si no, no sería él y nos defraudaría—; pero se

orientan en una dirección determinada, siguen lo que podríamos llamar «la linea Clouseau», y con ello se constituye el personaje, del que tanto placer empezamos a prometernos.

Pero falta todavía algo: la película misma. El riesgo sería que la próxima fuera «una de Clouseau». Confío en que no sea así. El talento de Blake Edwards, su gusto por la invención, son muy grandes; el hombre capaz de hacer *Chantage contra una mujer*, *Días de vino y rosas* y estas películas tiene suficiente estilo para poder ser él mismo en «temples» enteramente diferentes. Si no cae en la tentación de repetirse, si mantiene el ingenio alerta y recuerda que cada película debe ser un mínimo mundo cerrado e insustituible, habremos asistido a un hecho siempre maravilloso: el nacimiento de una criatura de ficción, hecha —y éste es el secreto del cine— de imaginación y corporeidad.

(10-X-64)

EL ODIO CANSADO

No hace muchos meses que volví a ver la película más famosa de Fred Zinnemann, *High Noon* (*Solo ante el peligro*), donde Gary Cooper dejó la estampa inolvidable del héroe solitario, movido por una íntima convicción, sereno y seguro, que va a su muerte casi cierta «a pesar de todo», porque así debe ser. Ahora, en Nueva York, he visto la última película de este director, *Behold a Pale Horse* —una alusión al versículo 8 del capítulo 6 del *Apocalipsis*, al caballo amarillento o bayo cuyo jinete es la muerte.

Es una película en blanco y negro, de intensa perfección cinematográfica. La fotografía es so-

bria, rigurosa, sin amaneramiento alguno, y por debajo de ella pasa una profunda corriente de púdico lirismo. Los Pirineos y las ciudades francesas y españolas a ambos lados de ellos, de Lourdes a Pamplona, refugian con extraña fuerza, con una suerte de encantamiento que absorbe al espectador. Lo humano, desde los niños que juegan al balón en la calle hasta los protagonistas con su carga de pasión reforzada por el peso de la historia, está tratado sin sentimentalismos y sin frivolidad, sin la habitual simplificación ni el «estar de vuelta»; es una película tan sencillamente seria como poco engolada. Hay una escena en que Gregory Peck, un tosco español, viril, energético y cansado, está en su pobre habitación, casi a oscuras, sentado en una silla, ante una mesa de pino donde hay una botella y un vaso. Pocas veces ha dado el cine mayor impresión de soledad, de ensimismamiento, de fatiga, sin una palabra, sólo con los recursos de la imagen. Otro plano, en Lourdes, juega con las figuras negras de innumerables sacerdotes, con sus sombras alargadas, sobre la plaza reverberante de sol, en una espléndida lección de arte sin virtuosismo.

Los personajes son españoles, aunque los actores no lo son. Gregory Peck es un refugiado, veinte años después del final de la guerra civil, un campesino español, Manuel Artíguez, de barba descuidada y gorra, fatigado y modesto, seguro de sí mismo pero no de lo que hace ni lo que debe hacer; y resulta prodigiosamente español. Sólo en algún momento, muy fugaz, algún ademán delata al americano. Si en algo se distinguen los pueblos es en la manera de mover las manos: los españoles, los italianos, los americanos, los franceses, las mueven cada uno a su manera; los ingleses y los alemanes, a la

suya, que consiste en no moverlas. Anthony Quinn es un capitán Viñolas, de la Guardia Civil, que escapa a la tan frecuente caricatura y resulta una figura decididamente seria. Y Pedro, el otro refugiado, y la madre de Miguel, transida, dramática y sencillísima, de impresionante dignidad; y Paco, el muchacho. Y no digamos cómo está tratado el grupo de sacerdotes españoles, de gestos prodigiosamente ajustados, los viejos y maduros, más tradicionales y convencionales, el joven, Omar Sharif, encarnación perfecta de lo mejor de las últimas promociones de sacerdotes, el grupo social que se ha levantado más en España durante el último cuarto de siglo.

Fred Zinnemann ha eludido en esta película toda brillantez; ha evitado lo coruscante, y casi enteramente el *suspense* —salvo en un plano muy profundo— y lo *thrilling* o estremecedor; hay una gran seriedad que pesa sobre toda la película y le da dignidad y una extraña calma, que no se confunde con la lentitud. Por eso el espectador no se embala, ni se apasiona, ni quizá se entusiasma, pero se va sintiendo penetrar de admiración y de una emoción callada. Aunque el tema de esta película se refiere a la guerra civil —si se quiere, a sus remotos ecos, a sus inverosímilmente lejanas resonancias—, nada hay menos partidista ni convencional. El drama humano, por debajo de rótulos y etiquetas, es lo que cuenta. Victoria y derrota, nostalgia, rencor, memorias amargas, deseo de venganza, posiciones rutinariamente seguidas, conservadas por veinte años de inercia; todo eso late y vive en esta película tan poco convencional, que no arrima el ascua a ninguna sardina, que más bien extrae las consecuencias individuales humanas de grandes sucesos que escapan a cada uno de

los hombres que los padecen y también, en buena medida, a los que los ejecutan.

La violencia que está soterrada a lo largo de toda la película y estalla al final, las diversas corrientes de odio y rencor que mantienen la tensión, todo ello está afectado por un coeficiente de fatiga, desaliento y cansancio. Ese cansancio del odio, esa evidencia de que ya no está fresco, sino «rancio», de que es una supervivencia, es lo que Fred Zinnemann ha conseguido presentar *cinematográficamente*; quiero decir que no «dice» nada, que no explica, ni argumenta, ni sermonea; lo que hace es fotografiar, mover la cámara, mostrar un monte, una habitación, una calle con chiquillos, un autobús, un hospital, unos hombres que cumplen su oficio, un rostro fatigado, un niño que oscila entre reír y jugar al balón u odiar en nombre del pasado.

En este sentido, lo más perfecto es el curita joven, Omar Sharif, que tiene que inventar su estilo y sus gestos, porque los que ha recibido —los de los curas viejos— no le sirven ya, simplemente porque no son suyos, y no sabe cuáles habrán de ser los del decenio siguiente. Es lo menos «cura» posible, va descubierto, lleva la sotana con un aire entre estudioso y deportista; no habla de Dios, pero escucha su voz; mira las cosas con ojos nuevos y frescos, trata de ver lo que son, no lo que se supone que deben ser, lo que siempre se ha dicho. Y contempla con ternura, con dolor, con pesadumbre, con caridad, todo aquello que está pasando en torno suyo, y al final los cadáveres definitivamente fijados en un gesto cuyo sentido se le escapa.

Cuando se encendieron las luces, había un espeso silencio en la sala; los hombres se levantaban lentamente; casi todas las mujeres de este

cine de Nueva York tenian los ojos llenos de lágrimas.

(17-X-64)

VER Y DECIR

El drama de Dürrenmatt *Der Besuch der alten Dame* (*La visita de la vieja señora*) ha circulado con gran éxito por todo el mundo. En inglés se ha titulado simplemente *The Visit*. Con ese tema ha hecho ahora una película Bernhard Wicki —el autor de *Die Brücke* (*El puente*)—, que en español se titula *La visita del rencor*. Está dirigida con suma destreza, con bastante imaginación, considerable implacabilidad y algunos momentos de mal gusto expresionista. La representación es excelente, sobre todo Ingrid Bergman, Anthony Quinn y también Paolo Stoppa. El interés, hay que decirlo, no decrece un momento, y cada plano está compuesto con un arte que no se subraya excesivamente, que permite el paso de la corriente dramática y nos lleva, pasando por muchas complacencias visuales, al desarrollo y cumplimiento de la trama.

Si esto es así, cualquiera pensará que se trata de una excelente película. Indudablemente. Pero al terminar de verla se siente una oscura insatisfacción; hay algo que «no marcha»; el espectador —al menos el espectador que soy yo— no puede evitar una impresión de falsedad, de adulteración de algo que no está muy claro. He tratado de comprender la causa de ese malestar; y me parece que toca una de las dimensiones más profundas y esenciales del cine. Intentaré explicarme.

No hay más remedio que contar algunos ras-

gos del argumento. La acción transcurre en Guelen, una ciudad libre situada en algún lugar de la Europa eslava —todos los letreros están escritos en caracteres latinos y cirílicos—. Una ciudad casi muerta, aislada, empobrecida —a pesar de tener ricos recursos naturales—, porque las minas están sin explotar, las fábricas cerradas, la vida reducida a un mínimo. Se anuncia la visita de la poderosa señora Zachanassian, viuda de un rey del petróleo, poseedora de una fortuna ilimitada; esta señora es para los habitantes de Guelen Karla, una muchacha que salió de la pequeña ciudad veinte años antes, cuando tenía diecisiete, para acabar siendo una de las potencias económicas de la tierra. Guelen tiene sus esperanzas puestas en la ayuda de Karla, que dará dinero, fomentará la industria, pondrá de nuevo en marcha su ciudad natal. Pero Karla ha vuelto a vengarse del hombre a quien había amado de muchacha, Sergio Miller, que la había abandonado, había preferido casarse con una muchacha de alguna fortuna, y para ello había negado la paternidad del hijo que Karla iba a tener, había comprado por una botella de coñac el falso testimonio de dos hombres que la habían acusado de promiscuidad; Karla había tenido que abandonar la ciudad, expulsada, había tenido que practicar la prostitución en Trieste, había perdido a su hija, y había venido a ser mujer de un millonario prendado de su pelo y, finalmente, su heredera poderosa. Karla guarda todo su rencor contra el hombre amado —amado todavía— y contra la ciudad. Es ella la que ha comprado todos sus bienes y los ha paralizado, la que ha desencadenado la pobreza sobre ella; y ahora va a comprar también las conciencias, hasta conseguir que se restablezca la pena de muerte y se

aplique a los delitos cometidos por Sergio Miller, y éste sea ejecutado. Un millón para la ciudad, un millón para repartir entre sus habitantes, a cambio de la vida de Sergio. La repulsa de la ciudad es unánime. Pero al cabo de unos días la cosa va cambiando. Comienza la tentación: en la ciudad se venden todas las mercaderías imaginables a crédito; basta una firma para poseer lo que más atrae; se pagará... cuando se tenga dinero —y esto quiere decir: cuando Sergio Miller muera—. Poco a poco se van encontrando razones, se va produciendo el abuso: todos compran, sin pagar, a Miller, que no se atreve a resistir; luego le van haciendo el vacío, después se alza en sus mentes como un obstáculo que los separa de la riqueza y la felicidad. Mientras tanto, Karla, instalada en el hotel, en un balcón-terraza, contempla y espera, segura de sí misma, segura del poder del dinero. Y todos van sucumbiendo, hasta los amigos de Miller, hasta los hombres honrados, hasta su mujer y quizás su hijo pequeño.

El desenlace es sumamente hábil, con un *anticlimax* que es precisamente lo más amargo de todo. Pero «quien prueba demasiado no prueba nada». *La visita* es un «ejemplo», casi un *en-exemplo* medieval; es una obra muy europea, yo diría muy centroeuropea —sería interesante imaginar cuál hubiera sido una versión americana de ella—; razonadora, dialéctica, abstracta. Se lleva todo a sus últimas consecuencias, tiene una «lógica» interna y desrealizada, que no hay más que pedir. En una narración o en un escenario, la cosa resulta admisible y hasta impecable.

Pero el cine no es eso, no es narración ni diálogo; en el cine no se dicen las cosas: *se ven*. Y al verlas, se manifiesta —si la tienen— su in-

terna falsedad. Ingrid Bergman, la «vieja dama» rencorosa, que viene a vengar implacablemente su vida destruida, resulta tener treinta y siete años: casi una muchacha en las condiciones actuales de la mujer; esto quiere decir que tiene casi toda la vida por delante, que es casi toda futuro, y no pasado. A pesar de la caracterización y el maquillado que la envejecen más allá de la cifra resultante de sumar diecisiete y veinte, Ingrid Bergman está muy bella, atractiva, apetecible; tiene una figura armoniosa y unos ojos que se enternecen fácilmente; por si faltara poco, hay un momento en que se abandona a una exaltación amorosa con Sergio, recordando su antiguo amor, cubriéndolo de apasionadas caricias, hasta que descubre que su pelo está gris, y con ello vuelve a recaer en su locura vengativa, de la que aquella efusión la hubiera curado.

Por otra parte, la corrupción y envilecimiento de la ciudad entera, *sin excepción*, es falsa, está contradicha por lo que *vemos*: el médico, la muchacha que trabaja en el hotel, la mujer de Sergio en la primera parte; se puede *decir* todo eso, y si se dice bien, lo creemos; pero en el cine hay que *verlo*, y no lo vemos en *La visita del rencor*; más bien vemos que no es así.

Hay un momento fino y punzante, cuando el jurado declara a Sergio, voto tras voto, culpable y lo condena a muerte; el médico, Paolo Stoppa, dice también: «Culpable»; y se disculpa: «Un solo voto, ¿de qué te hubiera servido?» Pero cuando Karla pregunta si hay alguien en la ciudad, una sola persona, que crea que el fallo es injusto, todos callan, incluso el médico, cuyo voto ahora hubiera sido decisivo, incluso su mujer, hasta su hijo. Y el esquema triunfa sobre la verdad.

El cine es una cosa terrible. En algún sentido se parece al juicio final. ¿Recordáis los tremendos versos del *Dies irae*? A mí me estremece, me aterra —y me consuela— sobre todo uno de ellos: *quidquid latet apparebit*, «todo lo que está oculto se manifestará». Será la gran desvelación, la aparición de lo oculto de la realidad, la Verdad total. En su pequeña escala modestísima, eso hace el cine con la vida humana; entre todas las formas de ficción, es él quien desvela, revela lo escondido y lo pone a la luz de la pantalla; entonces vemos lo que las cosas son, lo que las palabras acaso han encubierto.

(24-X-64)

LA GRACIA

La simplificación de los conceptos que tratan de cosas humanas es una de las cosas más lamentables de este mundo. Asombra —y contrista— que mientras existen centenares de miles de nombres de especies de insectos, mientras el vocabulario técnico de cualquier oficio comprende cientos o miles de palabras, para nombrar los sentimientos que una persona puede de experimentar cuando se siente atraída hacia otra, nos baste con media docena mal contada: amor, cariño, afecto, simpatía, amistad... Algo parecido ocurre con los géneros literarios o artísticos, con los «temples» desde los cuales se representa o considera la vida humana, con las emociones que ello suscita. Cuando una película nos divierte y nos hace reír, casi automáticamente la interpretamos como una película cómica. ¿Es esto forzoso?

La última película que vi en Nueva York se

llama *What a Way to Go!* (estrenada en España con el título *Ella y sus maridos*); al volver a Madrid vi *El estafador*. Las dos son extremadamente divertidas y los espectadores se rien no poco. ¿Son dos películas cómicas? Tienen algunos puntos de coincidencia: la americana, dirigida por J. Lee Thompson, está fundada en la labor de una actriz, Shirley MacLaine, y todo lo demás es secundario —aunque haya en ella actores del calibre de Paul Newman, Robert Mitchum, Dean Martin...—; la italiana, cuyo director es Dino Risi, es Vittorio Gassman. Si se quita a estos dos actores, las películas desaparecen; y es sumamente improbable que con otros pudieran existir. Ambos han hecho películas de profunda sustancia dramática, a pesar de ser esencialmente «divertidos»: *The Apartment*, *Two for the Seesaw* (*Cualquier día, en cualquier esquina*), *Some Came Running* (*Como un torrente*); o bien, *Il sorpasso* (*La escapada*), del mismo Dino Risi.

Las dos películas tienen también considerable dosis de imaginación —y es lo que las hace tan divertidas—; *Ella y sus maridos* tiene una gran imaginación visual y plástica —el ataúd rosa que desciende por la escalera y actúa por su cuenta, las máquinas de pintar, el avión del millonario Robert Mitchum, la fatal aventura de éste con el toro a quien pretende ordeñar, distraído, confundiéndolo con una de las vacas—; *El estafador* lo fía todo más al gesto y la situación: la estafa al joyero con la involuntaria complicidad de la pastelera, las dos bodas: la falsa, que parece verdadera, y la verdadera, que parece una burda imitación.

Abundan, sin duda, los efectos cómicos; pero no creo que se trate de dos películas cómicas, sino de dos historias contadas con extraordina-

ria *gracia*. Constantemente la intención va más allá de esos efectos: Shirley MacLaine tiene una biografía de sucesivos matrimonios y viudeces; tras unos cuantos jocundos episodios, nos aparece una vez y otra afligida, con enlutadas tocas; y a poco, otra vez ilusionada, entusiasmada, cariñosa, mimosa, inocente, disparatada, embarcada en otro matrimonio que terminará como el anterior: con la muerte del marido. Vittorio Gassman va de una estafa en otra, inventando trucos sin cuento, con un cinismo ilimitado que no logra sofocar del todo una bondad que no es ninguna virtud —por lo menos, ningún principio moral—, sino simplemente el buen humor. Pero podríamos decir, invocando a Pero Grullo y tomándolo, como debe hacerse, en serio, que *el buen humor es bueno*. El gran supuesto del personaje de Vittorio Gassman es ese principio de conducta, tan celtibérico —aunque por lo visto florece también en otras Penínsulas—, que se formula así: «al prójimo contra una esquina» (hay otras fórmulas todavía menos «literarias»). Pero Gassman, y quizás esto sea el matiz italiano, procura que las esquinas no sean muy agudas, y, si es posible, que no sean de piedra berroqueña. Y para ser un verdadero *pícaro* en el sentido clásico español le falta la voluntad de refregar a sus víctimas la evidencia de que han sido engañadas, de que han «hecho el primo», de que él es mucho más listo; es, en el fondo, demasiado utilitario y casi un infeliz.

En rigor, no hay verdadera historia. *El estafador* no es una película en la cual transparezca todo un lado de la vida humana, como en *La escapada*; sus episodios se agotan en lo que son, producen a lo sumo un efecto de acumulación, al sumarse. En cambio, *Ella y sus maridos*, por debajo de la broma ilimitada, de la alegría con-

tagiosa, entre duelo y duelo, encierra una larvada clave dramática. Los maridos de Shirley MacLaine son víctimas del éxito. *Los peligros del éxito* podría ser su título. Tan pronto como alcanzan la prosperidad, se embalan, se entredan en ella, pierden su libertad, son arrastrados por la riqueza, la fama, la actividad, y triturados por ellas. Son demonios que no se pueden conjurar impunemente, genios que luego no se pueden volver a la botella, porque una vez desatados y en pleno rendimiento, el que los conjuró en favor suyo no los quiere despedir. La esclavitud —como casi todas las de este mundo— es voluntaria.

J. Lee Thompson y Dino Risi hubieran podido hacer dos «moralidades»; en lugar de ello, han preferido hacer sendas farsas. Se han situado en un temple distinto, que es el de la *gracia*, se han instalado en la alegría para «ver venir» lo que sucede cuando las cosas se hacen de cierto modo. Lo cómico es sólo un ingrediente, el condimento de estas películas. Es la tonalidad lo que cuenta, lo que yo llamaría la *pauta de la interpretación* de cuanto ocurre. De un modo más puro y superior en *Ella y sus maridos*, porque el cinismo de Vittorio Gassman y el gesto «desengañado» de Dino Risi disminuyen un tanto ese efecto, mientras que Shirley MacLaine parece haber nacido para realizarlo. Su manera de «tomar las cosas», de aceptar la vida y proyectarse hacia adelante, de hacerla suya y darle significación, es siempre y en todas las circunstancias el ejemplo más claro de eso tan evasivo y tan maravilloso que se llama la gracia.

EL CINE COMO ENCARNACION

Muchas veces me he preguntado por las posibilidades de llevar al cine las novelas de Unamuno. A primera vista, nada más difícil: la desnudez extrema de los relatos de Unamuno, esos relatos «dramáticos, acezantes, sin bambalinas», parece lo menos cinematográfico del mundo. Los intentos que hasta ahora se han hecho no son demasiado alentadores; unas veces, por pura deficiencia cinematográfica; otras, como en la reciente película de Miguel Picazo, *La tía Tula*, porque el director ha hecho una obra que muestra considerable maestría, pero deja enteramente fuera la sustancia de la obra de Unamuno, su inspiración, la figura de su personaje central, incluso el verdadero tema de la novela, para retener sólo una parte de su esquema exterior.

Sin embargo, no comprendo cómo los directores no sienten fuertemente la tentación de convertir en películas tres o cuatro novelas de Unamuno: son un desafío a su destreza, y esto siempre es tentador; prometen, si se acierta, obras de una intensidad incomparable; y algo más importante todavía: llevarlas a la pantalla significaría llevarlas a su perfección interna, quiero decir, darles lo que ellas piden y Unamuno en cierta medida les negó.

Intentaré explicarme. La genialidad de la novela de Unamuno —lo he dicho muchas veces— está empañada por dos defectos que suelo llamar «esencialidad» y «utopismo»: el construir los personajes con rasgos esenciales —olvidando que es esencial a la vida humana estar tejida de significativas trivialidades— y el olvidar que esa vida es intrínsecamente circunstancial, que estamos hechos, tanto como de nuestro proyecto

vital, de la circunstancia en la cual tenemos que vivir. Pues bien, el cine es eso: concreción, realidad, circunstancialidad. El cine es una cámara que enfoca realidades visuales, que tienen que estar ahí, con la infinitud de sus detalles inagotables, instantáneamente captados por la imagen; es, además, la sonoridad, los ruidos entrañables que hacen las cosas al moverse, al usarse, al caer, al romperse; la voz, en que se denuncia la intimidad en su verdadera concreción. Significa, además, y sobre todo, la encarnación de los personajes en actores, su conversión en unamunianos «hombres de carne y hueso», o como añadía: «el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano».

Lo que Unamuno omitió —salvo en *Paz en la guerra* y en *San Manuel Bueno, mártir*, que por eso son sus mejores novelas—, lo que falta en una obra cuya genialidad me parece indiscutible, lo pone el cine simplemente con ser cine. Automáticamente, con su mera existencia, corrige el error a que —no ciertamente sin algunas buenas razones— se abandonó Don Miguel desde su segunda novela. Siempre he soñado, por eso, con llegar a ver una película en la cual el drama íntimo de una novela de Unamuno, en que se revela tan profundamente un problema de personalidad, el del *quién* que vive y alienta y se proyecta y se sueña y agoniza, aparezca encarnado, de bulto, con relieve y realidad sensible, transmutado en auténtica «narración circunstanciada».

¿Cómo puede hacerse? ¿Cuáles serían los requisitos de esta empresa? Habría que preguntarse por las razones que llevaron a Unamuno a esa descarnada desnudez. La novela de su tiempo, sobre todo en España, estaba dominada por un «costumbrismo» contra el cual reaccionaban

los mejores —Galdós ante todo—, pero que gravitaba pesadamente sobre la narración: el «realismo» era más que nada «reísmo», «cosismo»; los personajes se convertían en «tipos» o «casos»; el mundo era un repertorio de cosas, que se describía como quien hace el inventario para una almoneda; la realidad humana iba siendo sustituida por la inerte acumulación de detalles físicos, psíquicos, sociales, pintorescos. Frente a esto, los autores del 98, a la cabeza de ellos Unamuno, intentan *novelar*, descubrir el auténtico latido humano, el puro acontecer en que la vida humana consiste. No era sorprendente que Unamuno el extremoso se venciera enteramente del otro lado. El cine tendría que respetar escrupulosamente lo que Unamuno quiso hacer —crear personajes únicos, insustituibles, cada uno de los cuales es un *quién* sin equivalente— e integrarlo con lo que desdeñó u olvidó: su encarnación y su mundo; en suma, su circunstancia íntegra.

La tarea principal de quien quiera hacer una película unamuniana es la reconstrucción de ese mundo *como tal mundo*, y esto quiere decir un mundo de *alguien*, no un mero escenario o un conjunto de cosas inertes o unas formas sociales vistas estáticamente. Tiene que cuidar también de que los actores que prestan su realidad física, visual, auditiva, expresiva, intuible a los personajes no traicionen el «yo» que a través de ellos va a manifestarse ante nosotros. Dicho con otras palabras, director y actor tendrían que comprender *quién* es aquél o aquélla de quien se trata; y para Unamuno alguien es, sobre todo, *quien quiere ser*. La acumulación de todas las precisiones reales —desde la fisiognómica a la sociología— es inoperante si no se sabe sobre *quién* se acumulan esas determinaciones, porque sólo eso les da su carácter hu-

mano real. Soy *yo* quien tengo que vivir en y con este cuerpo, en y con este mundo, en esta clase social, con esta situación económica, con este repertorio de creencias recibidas y de ideas aprendidas o inventadas, y yo soy el que imagino, proyecto, anticipó, quiero ser, gracias a todas esas cosas y a pesar de ellas.

Ese «yo» es el centro de organización del mundo, no por ningún egocentrismo caprichoso, sino porque el «yo» es, quiera o no, centro, y porque no hay más mundo que el *mío*, el *tuyo*, el *suyo*, y como yo estoy con los demás y mi vida está hecha de realidad social, el *nuestro*; pero entiéndase bien: el *nuestro*, que me pasa a *mí*, porque si se prescinde de esto, ni es nuestro ni es mundo.

Una vez comprendido esto que Unamuno cuenta, ¡qué delicia estremecedora sería verlo! Verlo acontecer, verlo hacerse ante nuestros ojos; ver integrarse lo que Unamuno escribió con lo que, sin duda, imaginaba en el hondón de su alma, pero, polémicamente, se negó a comunicar. Ver a San Manuel, es decir, a Don Manuel, en su Valverde de Lucerna, con el pueblo, la montaña y el lago; ver a Tula con «sus negros ojazos de luto», «como un cofre cerrado y sellado en que se adivina un tesoro de ternuras y delicias secretas», en la casa donde mantiene viva la tradición familiar, el depósito de la vida cotidiana y una cruel pureza de armiño penetrada de amor negado; ver a Augusto Pérez en su niebla, sentir a través de ella la realidad que se insinúa y huye, se afirma y se desvanece, como un sueño de Dios; ver, sobre todo, a Bilbao entero, en su vida trivial y en el dramatismo del sitio, las Siete Calles y la chocolatería de Pedro Antonio Iturriondo y las colinas coronadas de boinas y la concordia por debajo de la lucha.

Ya que los novelistas españoles no parecen demasiado dispuestos a beneficiar las increíbles minas que Unamuno descubrió, esperemos que el cine se decida algún día a hacerlas surgir y las derrame sobre las pantallas.

(7-XI-64)

B E C K E T

Los que temen la influencia de la literatura sobre el cine harían bien en ir a ver *Becket*, la película que Peter Glenville ha compuesto sobre el drama de Anouilh. No cabe nada más literario. Un tema de historia inglesa del siglo XII, con una considerable carga de política, teología y derecho canónico, elaborado con bastante retórica, sobre el cual se proyecta, por si fuera poco, la artificiosa poesía del *Murder in the Cathedral*, de T. S. Eliot, y que tiene inconfundiblemente detrás una obra teatral. ¿Y el cine?, se dirá. Ah, el cine es lo que se ha encargado de poner Peter Glenville.

La historia de Thomas Becket, archidiácono, amigo de Enrique II Plantagenet, canciller de Inglaterra, arzobispo de Canterbury, enemigo del rey, amigo siempre, muerto a los pies del altar por cuatro caballeros *overzealous* —«con exceso de celo»—, como dicen casi todos los historiadores, que cumplían o adivinaban los deseos de Enrique; canonizado dos años después, en 1172, venerado como Santo Tomás Becket o Santo Tomás de Canterbury, ejemplo para unos de la insumisión de la Iglesia frente al interés nacional, para otros de la independencia del Poder espiritual frente al Poder temporal, o simplemente frente a la fuerza; esa historia es atrac-

tiva, apasionante, tentadora para un historiador o un poeta, pero uno se preguntaría con irreverencia qué diablos tiene que hacer en una pantalla.

Pues bien, ahí está la respuesta, ahí está proyectándose en brillantes colores ante los ojos de millones de hombres, la mayoría de los cuales no tenían la menor idea de la existencia del arzobispo, muchos de los cuales no saben siquiera por dónde cae el siglo XII.

Todo consiste en que Peter Glenville se ha molestado en *hacer una película*. No ha pedido que se la den ya hecha, que el tema sea ya de por si cine; no se ha contentado tampoco con fotografiar un drama teatral o hacer representar un capítulo de historia. Ha acometido esa empresa de «encarnación» cinematográfica que tantas veces pido y tan pocas encuentro, ha convertido en imágenes, sonidos, voces y gestos la sustancia íntegra del drama histórico y humano; el resultado es una espléndida película que absorben con placer esos mismos que se están enterando al mismo tiempo de todo aquello que se cuenta. Y estos espectadores sienten, junto al placer estético, esa otra forma de delicia, tan de nuestro tiempo, que es el *placer histórico*.

Para ello, Peter Glenville ha buscado y encontrado dos actores, Richard Burton y Peter O'Toole, que dan admirable realidad humana a Becket y al rey. Los dos representan prodigiosamente sus papeles, O'Toole no menos que Burton. ¿Mero teatro? Pienso que no: el uso del primer plano y el del movimiento en grandes escenarios —la escena de la playa— hacen que esa representación sea puramente cinematográfica. La fotografía es perfecta, y los rostros enormes comunican toda la expresión que la

fisiognómica puede llevar consigo: donde las palabras y las acciones terminan, empieza esa otra forma de revelación de la intimidad que hasta ahora había estado reservada a la vida efectiva y ahora se ha incorporado al espectáculo, ya que el cine nos ha permitido por primera vez asomarnos a unos ojos o ver lo que dice sin hablar una boca. Y en el otro extremo, las vueltas y revueltas de un caballo pueden expresar con extraña fuerza e inmediatez la perplejidad de un alma, la indecisión de un hombre que no sabe qué hacer porque no sabe qué pensar.

En buena medida, *Becket* es la historia personal de la relación entre Tomás y Enrique; su amistad, sus correrías juntos, la admiración de Enrique por el amigo mayor, más experto, más inteligente; la rivalidad apasionada, el odio tejido de afección insuperable, la necesidad y la imposibilidad de entenderse. Pero si no fuera más que eso, el interés sería menor: Tomás es Santo Tomás de Canterbury; Enrique es Enrique II de Inglaterra; el drama de ambos es, además de una historia, el drama de la historia medieval. La teología y el derecho canónico y la política están transmutados cinematográficamente; no son conceptos, son formas y colores, imágenes, estampas. La pompa cortesana y, sobre todo, la liturgia. La catedral cuenta por sí misma la mitad de la historia —las catedrales parecen haberse hecho para que se apodere de ellas el cine y las recree y multiplique sus perspectivas y les dé plena realidad—. La escena de la excomunión, cuando suenan las palabras latinas en boca de Richard Burton —y entonces nos damos cuenta de lo que nos hace perder, aun siendo muy decoroso, el doblaje—, se invierten los cirios, apagan sus llamas contra el suelo y caen con un ruido seco que nos hace sentir el

frio de la nave, la dureza de la cera, el frio y dureza de la excomunión, de la exclusión de la Iglesia, de la expulsión a las «tinieblas exteriores», es una obra maestra de cine. No hay que saber nada, no hay que pensar nada; mejor dicho, las imágenes y los sonidos nos fuerzan a ello, introducen la comprensión, casi con violencia, en nuestra mente, mejor que un capítulo de un libro de historia.

La Edad Media «enorme y delicada», las tensiones entre sajones y normandos, la unidad dividida de la Cristiandad, lo que va en un pergamino, un privilegio, una jurisdicción, el derecho a una coronación —¿Canterbury, York?—, la fe profunda y el cinismo, el no creer en nada que sigue creyendo, la sinceridad de la hipocresía, el oportunismo que de repente se queda inmovilizado, como a su pesar, porque acaba de tropezar con las mismas raíces de la persona, todo esto aparece en el enorme retablo animado, vivo, gestualante, ritual e histriónico, que es *Becket*.

Y por debajo de todo ello, detrás de las pieles y los brocados y la piedra y la música y el *Dies irae* y la sangre, más allá de la responsabilidad que sobreviene a Tomás cuando siente que, piense lo que piense y quiera lo que quiera, es arzobispo y tiene que defender, hasta la muerte, el honor de Dios, en el último reducto queda la historia de dos muchachos, casi dos niños, Enrique y Tomás, que se quieren, quizá por parte del rey con ignorada turbiedad adolescente, que juegan hasta muy entrada la madurez, sin poder entenderse ni poder olvidarse, con la corona y la mitra como dos juguetes que se han puesto y ya no se pueden quitar.

DELICIAS DE LA CONVENCION

Imaginese cuál sería la reacción de un espectador a quien se invitase a ver una segunda película hecha en el estilo y con los procedimientos de *Les parapluies de Cherbourg*. Probablemente sentiría una insuperable pereza, y se le haría muy cuesta arriba enfrentarse de nuevo con el mismo artificio. Y, sin embargo, *Los paraguas de Cherburgo*, de Jacques Demy, es en algún sentido una película deliciosa.

La historia arranca en una estación de servicio; el dueño, el obrero que repara un automóvil y el cliente dicen cosas triviales sobre un Mercedes que ya está listo; lo único es que lo dicen... cantando. Y así toda la película. Una melodía la cruza en su integridad, la baña en un flujo sonoro y conduce la acción. Los personajes cantan a media voz y dicen las cosas más corrientes del mundo, sin excluir las formas habituales de saludo y cortesía. El lenguaje es artificial, convencional, hasta encorsetado, sin el menor aire coloquial —y esto aparece reforzado precisamente por la introducción infrecuente de algún coloquialismo deliberado, lindante con la vulgaridad, que sirve de «cerro testigo» y así subraya el ceremonioso y atildado contexto—. ¿Qué quiere decir esto? ¿Es una película musical? No precisamente. ¿Es una ópera cinematográfica? Tampoco; el canto es, como tal, mínimo. ¿Será una zarzuela? En algunos momentos lo parece, pero también está lejos de ella. Es una película «bañada en música», como algo puede estar al baño de maría. Conviene tomar en serio esta imagen: se trata precisamente de limitar la intensidad de la música y del cante, como el baño de maría limita el calor; diríamos

que se ha intentado realizar una película *integra y tibiamente* musical. Si se prefiere otra imagen, diríamos que la música —mejor aún, el cante— es lo que los boticarios llaman «excipiente adecuado»: el vehículo inocuo, por lo general azucarado, que lleva el principio activo, o sea la acción, el contenido narrativo o dramático.

¿Es esto cinematográfico? Me parece peligroso restringir *a priori* los límites y las posibilidades del cine, determinar qué es cine y qué deja de serlo. Como en todo, y más aún en cine, arte visual, habría que responder: con verlo basta. El experimento de Demy ha resultado hasta cierto punto positivo; pero es muy dudoso que se pueda repetir. *Los paraguas de Cherburgo* es una película apoyada esencialmente en Catherine Deneuve (*Geneviève*), una muchacha rubia, simple, elemental, de gran belleza minimamente expresiva, de fino encanto visual, apacible, monótono, fresco, ingenuo; el contrapunto de la melodía. Sin ella, o con otra muchacha de menor o distinto atractivo, la película sería insostenible. La madre, Anne Vernon, se ajusta también certeramente; Nino Castelnuovo y Marc Michel y los restantes actores, de una manera más sustituible, encajan en ese tono armónico.

Esta, si no me engaño, es la clave. Jacques Demy ha creado un conjunto, un mínimo mundo mágico y cerrado, todo ajuste, donde ya resulta aceptable cualquier cosa. La fotografía en color es de fina belleza; la tienda, el piso de *Geneviève* y su madre, las acogedoras, cursis habitaciones empapeladas («lo cursi abriga», me dijo una vez Ortega), las calles de la ciudad, el juego de paraguas del comienzo, el pavimento bajo la lluvia, todo ello nos introduce en un ámbito convencional, irreal, que no soportaría la menor crítica exterior, pero en el cual se puede perma-

necer con tal de no salir ni un momento. Es una cápsula hermética que no tolera la menor fisura. Dentro de ella, el espectador se instala y goza de las delicias de la convención, lo mismo que el lector del siglo XVIII se enfrascaba en la lectura de *Las delicias de Holanda*.

Naturalmente, tiene que estar con el alma en un hilo. Si esa irreal burbuja, esa frágil ampolla, se rompe, todo se hace añicos y nos quedamos con una historia mínima y desmañada, unos caracteres insuficientes, un ritmo que sería la negación del cine. Pero mientras no pase eso, mientras sigamos dentro de la convención, hipnotizados en ese espacio cóncavo, estamos a salvo.

¿Es una película original? ¿Es innovadora? Habría que ponerse de acuerdo sobre las definiciones. Si «original» quiere decir lo que no se ha hecho antes, habría que responder afirmativamente; pero hay cosas que no se han hecho antes porque no se han debido hacer, porque, aunque se hayan ocurrido, se ha decidido no hacerlas. Como en la biología, en el arte hay también lo que podríamos llamar condiciones internas de viabilidad. Y no me atrevería a decir que *Los paraguas de Cherburgo* significa una innovación, porque esta palabra tiene una significación activa: es introducir algo nuevo, alumbrar una nueva posibilidad. No es éste el caso, porque no es un camino que se pueda seguir; es una novedad, pero no una innovación.

En definitiva, la inspiración de *Los paraguas de Cherburgo* es arcaizante y nostálgica —de ahí precisamente su problemática, insegura, limitada delicia—. Es en el cine el equivalente, el «homólogo» del teatro en verso. No olvidemos que durante siglos y siglos el teatro ha sido eso; el verso ha sido el «excipiente» de la acción dra-

mática. En verso se pueden decir las cosas que no pueden decirse. Así, todo el teatro barroco español. Por ejemplo, en *La vida es sueño*, Rosaura le puede decir a un caballo:

*Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
destas desnudas peñas,
te desbocas, arrastras y despeñas?*

O Clotaldo, para intimar a Rosaura y a Clarín a que se entreguen, expresa su «¡Manos arriba!» en esta forma:

*Rendid las armas y vidas,
o aquesta pistola, áspid
de metal, escupirá
el veneno penetrante
de dos balas, cuyo fuego
será escándalo del aire.*

A la luz de esta inspiración arcaica habría que ver y entender *Les parapluies de Cherbourg*. En su burbuja irisada, irónica, dulcemente cursi, podemos refugiarnos un momento; pero hay que salir a la intemperie, a dejarnos mojar por el agua de lo real, de la que ningún paraguas nos puede ni debe proteger.

EL EQUILIBRIO

No se puede decir que la concepción del hombre que tiene Tennessee Williams sea particularmente alentadora. Todo su teatro viene a decírnos que cuando se levantan las vestiduras que recubren al hombre —y a la mujer, por supuesto— y se agitan un poco, empiezan a salir cucarachas, y en ocasiones arañas. Sin duda en las almas humanas —y en las biografías de hombres y mujeres, que no es exactamente lo mismo— anidan con frecuencia estos menudos e inquietantes animales. Quizá Tennessee Williams exagera, y su «densidad de población» real sea menor que la que en sus obras aparece. A esto respondería el autor —creo que alguna vez ha dicho algo semejante— que sin duda hay almas más limpias, seguras y serenas que las que él presenta, pero que con ellas no hace obras teatrales. Está, qué duda cabe, en su derecho; con tal de que no implique que «las cosas son así».

Me explicaré un poco más. Lo que me preocupa no es el aspecto estadístico de la cuestión, el que las figuras de Williams sean excepcionales —al fin y al cabo, con excepciones se ha hecho la máxima parte de la ficción universal: ¿es que encontramos a Medea, Edipo o Hamlet en cualquier esquina?—, sino que se insinúe que *las cosas son así*, porque no se trata de cosas, sino de personas. Quiero decir que no hay una «naturaleza» que el psiquiatra o el dramaturgo nos descubran y muestren, sino vidas biográficas, programáticas, libres, que pueden ser «así» o de otra manera, que en cada instante están decidiendo ser —y están siendo efectivamente— una cosa u otra. Dicho con otras palabras, que sean cualesquiera los bichos que aniden en las

almas, la vida humana no consiste en ellos; y no porque sean repugnantes, sino porque son «cosas», y la vida no consiste en cosa alguna, sino en lo que yo hago con todas ellas.

Estas reflexiones me han sido sugeridas por una película de John Huston, basada en una obra teatral de Tennessee Williams, *The Night of the Iguana*, que vi hace unos meses en los Estados Unidos, precisamente en el estado de Tennessee, y ahora he vuelto a ver con el título *La noche de la iguana*, sin más pérdida —pero no es poca— que la de las voces originales de sus actores. Y éstos son, nada menos, Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr y Sue Lyon, la muy joven, bella, armoniosa y sensual *Lolita* de hace un par de años.

Por detrás de la película está la obra teatral, de estructura muy clásica y severa, y se la advierte por todas partes; pero Huston sabe demasiado de cine para no haber superado esa limitación y hacer una película. La representación es sumamente cinematográfica: los personajes se mueven, suben y bajan, haciendo recorridos expresivos de su intimidad, se demoran en primeros planos, muestran su rostro y su corporeidad de manera irreducible a todo teatro.

La noche de la iguana, para tratarse de un tema de Williams, es singularmente moderada; quiero decir, que, a pesar de todas las cucarachas —y abundan, ciertamente— nos deja algún respiro. Los personajes están fuertemente *afectados* —creo que ésta sería la palabra adecuada—, pero no son el mero receptor pasivo de sus pasiones —en general malas pasiones—, como ocurre en otras obras suyas. La pasión es, sin duda, pasiva, como su etimología indica, es algo que se padece —*páthos*—, pero hay que eludir una trampa insidiosa: olvidar que *quien* padece

la pasión no es pasión, no es pasivo, sino alguien que hace algo bien activo: padecer y *tomar esa pasión de una manera o de otra*. Y esto —sólo esto— hace que sea humana, que exista un drama, que no se trate sólo de un capítulo de patología, muy interesante para los patólogos pero que no tendría el menor interés biográfico.

Esto, que suele olvidar, lo ha tenido presente en *La noche de la iguana*. Sus personajes son todos, cual más, cual menos, desequilibrados. Naturalmente. No podríamos esperar otra cosa. Pero no son «un desequilibrio», sino hombres y mujeres que, sin tener equilibrio, marchan por la vida. Para ello tienen que buscarlo. Andan por la cuerda floja, mientras otros, más afortunados, marchan por el camino real, y algunos, con los ojos vendados, simplemente lo creen. En eso consiste el drama. Los esfuerzos que cada uno hace para conseguir, para conservar un precario equilibrio, para «ir tirando». Hannah (Deborah Kerr) suele hacer unas inspiraciones profundas; Maxine (Ava Gardner) prefiere las melancólicas alegrías de la carne; Charlotte (Sue Lyon) es demasiado joven y su desequilibrio es como la oscilación de una flecha inseguramente disparada y que aún no ha encontrado su trayectoria; el reverendo Laurence Shannon (Richard Burton) se reparte entre el ron, la sensualidad y el juego retórico de la palabra.

Son cuatro personajes —cinco, si se cuenta al viejísimo poeta Nonno, tan semejante a la iguana, con recuerdos de Robert Frost, Carl Sandburg y hasta un poco Bertrand Russell— de fuerte realidad, que son lo que intentan ser y no acaban de lograr nunca. Hay una escena, casi al final de la película, en que Deborah Kerr cuenta ciertas experiencias suyas a Richard Burton —atado en una hamaca, porque se ha pue-

to frenético—, que es la culminación de todo el drama. Pocas veces unas palabras —sobre todo, claro está, en su expresión original— han significado cinematográficamente tanto; porque no son unas palabras meramente enunciadas, sino *dichas* por la boca, la voz, los ojos, los gestos de la mujer que las pronuncia.

A pesar de todo lo que hormiguea en *La noche de la iguana*, a pesar de la ingénita exageración de Tennessee Williams y de su afición a lo morboso —porque es un gran aficionado—, que le quita última seriedad, el espectador sale en alguna medida esperanzado. ¿Porque hay algún motivo de optimismo? Sería pedir demasiado; no, simplemente porque el autor —y esto es lo que significa, sobre todo, Ava Gardner— ha dejado seguir andando a sus personajes, les ha concedido ese borbollón de agua, aunque sea encenagada y no clara, como en el verso de Machado, en que el hombre consiste.

(28-XI-64)

UN NUEVO ANTONIONI

Hace poco ha estrenado Michelangelo Antonioni su primera película en color: *Il deserto rosso* (*El desierto rojo*). Su personaje central, como tantas veces, es Mónica Vitti; su historia, como tantas veces también, es un mínimo; idas y venidas, actos de justificación no evidente, tedio y frustración. Como siempre, extremado virtuosismo. ¿En qué está la novedad de esta película, que he podido ver en Roma, y que en tantos sentidos contrasta con esta ciudad?

Es sorprendente el ascetismo deliberado con que Antonioni rehúye o desdefía las bellezas de

Italia. En un país donde es difícil volver los ojos sin que tropiecen con una hermosura antigua, con una ruina romana, o una torre románica, o una basílica, o un palacio renacentista, o unas paredes ocre con vanos de sobrecogedora armonía, o unos tejados expresivos y palpitan tes, Antonioni se detiene en solares, pilones, descampados, casas inertes, urbanizaciones muertas desde su nacimiento. Quizá piensa que la belleza debe ser la que el cine, gran mago, crea, sin apoyarse en la de las cosas mismas. Y no puede negarse que consigue frecuentes imágenes de desolado esplendor.

Pero esta vez Antonioni ha elegido el color, y este elemento revolucionario ha tomado por sorpresa la película entera. Antonioni ha pasado sus ojos por el mundo de la industria: fábricas, muelles de descarga, simples solares, barcos mercantes, almacenes, grúas, aparatos. Con todo ello hace, en vez de realismo o neorrealismo, irrealismo y surrealismo, según el temple de cada instante. El color está manejado con extremado arte; cada plano se sustantiva y adquiere significación independiente. Todo se subordina al efecto visual, cromático. Aquí reside la novedad de *El desierto rojo*, en ello estriban también su belleza y su limitación.

Hasta ahora, Antonioni se había propuesto mostrar que nada vale la pena. Siempre he dudado de dos cosas: una, de que eso sea verdad; otra, de que valga la pena intentar decirlo. Pero la fuerza del color, como si fuera la fuerza del destino, cambia todo ello; lo que *quiere decir* Antonioni pasa a segundo plano; lo decisivo es lo que *dice*: las imágenes. La historia ni nos interesa ni nos convence; pero se nos quita toda gana de discutir y de discurrir: abrimos los ojos y miramos. La cámara va inventando, una tras

otra, bellezas sin designio y apenas con significación.

En este sentido, y a pesar de su ascética sobriedad, *El desierto rojo* es una película barroca: los detalles se sobreponen a la estructura; como en el edificio barroco la ornamentación disuelve la arquitectura, aquí cada plano cromático proclama su independencia y deja que el drama descienda a simple montaje.

El desierto rojo es un espectáculo cinematográfico admirable; pero dudo que sea *buen cine*. ¿Por qué? Porque es fiel sólo a la mitad de sus exigencias; a la visualidad, si; al movimiento interno en que el cine consiste, no. Hace dos meses vi, en este Nueva York donde ahora escribo, una breve película de quince minutos que se proyectaba en el pabellón de Johnson Wax, en la Feria mundial, y que es lo que más me interesó de ésta. Se titula *I am alive* (*Estoy vivo*) y es un «documental», un conjunto de escenas prodigiosas de brillantez, fuerza y gracia. Pues bien, en esta película todo está vibrando, significando, aconteciendo. A pesar de que no hay «argumento» o drama, cada escena es intrínsecamente dramática. *El desierto rojo*, en cambio, es un guión realizado; quiero decir que éste es visible, no queda oculto por la acción, nos parece irlo leyendo, con sus indicaciones técnicas, a medida que vamos viendo la película.

En ello veo una limitación y, si se me permite decirlo, una trampa. Porque la ausencia de fluencia nos hace fijar la atención en cada uno de los primores formales; es la sustantivación del estilo, de los elementos, de los detalles, el barroquismo disfrazado de simplicidad. Hay películas admirablemente hechas, cuidadas, compuestas de planos perfectos, pero no lo vemos porque su movimiento nos lleva en volandas.

Y así debe ser, aunque se escape gran parte del talento del director, aunque éste no lo haga constar a cada paso. Es el precio de la elegancia; y el cine es —debe ser— un arte elegante.

(5-XII-64)

EL ESPLENDOR

En Nueva York es casi imposible ver *My Fair Lady*. Invariablemente el cartel indica que no hay billetes, y sólo una gran anticipación puede acercar a su elusiva pantalla. En Washington, ciudad menos poblada y sin la concentración de Broadway, he tenido mejor suerte.

My Fair Lady es, como se sabe, un musical hecho en 1956 sobre una comedia de George Bernard Shaw, *Pygmalion*, que dio tema hace muchos años para una estupenda película de Leslie Howard y Wendy Hiller. Este musical ha estado seis años y medio en el cartel en Nueva York. Y ahora Warner Bros y George Cukor han hecho una película. El musical, que no es ópera, ni opereta, ni zarzuela, es una creación norteamericana muy feliz y original. Y cuando el cine se apodera de uno de ellos y sabe ser fiel a la doble inspiración, el resultado es extraordinario. Ahí está *West Side Story*, por si se quiere un ejemplo. Casi todas las cualidades relevantes que encontramos y ponderamos en muy diversas películas están juntas en *West Side Story*, y lo están, en otra forma, en *My Fair Lady*.

Allí se trataba de lirismo y tragedia en los barrios del Oeste de Nueva York; aquí hay humor y comedia, en el Londres anterior a la Primera Guerra Mundial, donde los coches de caballos conviven con los primeros automóviles y

parece, como en el verso de Jorge Guillén, que «el mundo está bien hecho». Es la historia bien conocida de Eliza Doolittle, la florista *cockney*, que habla el más desgarrado y plebeyo inglés, y Henry Higgins, el profesor de fonética que, Pigmalión de esta Galatea, la convierte en una dama exquisita, por obra del lenguaje. Al pronunciar como Dios manda, o como mandan no se sabe qué oscuras normas lingüísticas, la realidad entera de Eliza Doolittle se depura y levanta, despierta a nueva luz y desconocidas perfecciones.

El ingenio de Shaw era muy grande; en *My Fair Lady* está conservado, con un poco menos ácido, y combinado con otras formas de ingenio; a mi juicio, no pierde, sino que gana, porque la película es menos *clever*, menos «lista» que la comedia, y la listeza es una gran plaga de nuestro tiempo —y la escondida úlcera que priva de verdadera grandeza a Shaw y causará su muerte literaria.

La música de Alan Jay Lerner y Frederick Loewe cambia el «temple» de la ficción. La coreografía disuelve los restos de comedia, sin olvidar que lo ha sido. Finalmente, el cine introduce su magia: la presencia, las perspectivas cambiantes, los diversos planos, el resplandor de las cosas recreadas, magnificadas por la proyección, animadas, refulgentes. *My Fair Lady* es una acumulación de perfecciones tratadas con elegancia, sin insistir en ellas, sin hacer que nos detengamos en cada una. Pasa con pie ligero, como quien baila, por detalles que han requerido larga atención, esfuerzo y dinero; pero en la pantalla todo eso se olvida, y aparecen sólo los resultados.

Es difícil conseguir más esplendor, resultado de la convergencia de innumerables talentos. Ca-

da escena está compuesta con acierto infalible. Los actores, Rex Harrison (Higgins), Stanley Holloway (Alfred Doolittle), Wilfrid Hyde-White (el coronel Pickering), hasta las floristas, verduleras y borrachos, lo mismo que las damas y caballeros de Ascot o de la Embajada, son *lo que tienen que ser*. Y Audrey Hepburn, más de lo que puede pedirse.

Su transformación es tan perfecta que no sucumbe a la tentación fácil de «negarse» primero para «revelarse» después. Es maravillosa desde la primera aparición, y cada estadio o fase es irrenunciable. En la obra de Shaw cuenta sobre todo Higgins (por eso se llama *Pygmalion*), aquí lo decisivo es *My Fair Lady*. ¿Por qué? ¿Por una decisión arbitraria? No, porque se trata de cine, arte de presencias y realidades, y lo que está en juego es la realidad de Eliza, vendiendo flores, bailando entre las verduleras o en la Embajada, desollando el inglés o destilándolo en el alambique de su voz transfigurada.

Los ojos y los oídos salen de esta película llenos de gratitud. El mundo cinematográfico está decididamente bien hecho. ¡Qué extrañas maravillas ha sabido buscar, recoger, mover, inventar George Cukor! En tres horas de proyección no hay un paso en falso ni un momento de hastío o trivialidad.

Pero, ¿es esto sólo? ¿No es una película lingüística? ¿Qué quiere decir esto? ¿Será posible que se pueda llevar a la pantalla el drama de una pronunciación? ¿No tendrá *My Fair Lady* algún misterio escondido, que la levante, como decía Cervantes de sus *Novelas ejemplares*?

LA LENGUA Y EL TEMPLE DE LA VIDA

El núcleo de *My Fair Lady* es la transformación de Eliza Doolittle, la florista callejera que despelleja el inglés, en la dama refinada que puede bailar con príncipes y embajadores sin que sospechen su origen. El taumaturgo es un profesor de fonética, Henry Higgins, capaz de localizar con error de cinco millas —dos si es dentro de Londres— la pronunciación de cualquier inglés, verdadero virtuoso de los fonemas. Esto parece poco tema, y sobre todo poco cinematográfico. Y, sin embargo —ya lo he dicho—, *My Fair Lady* es una de las más extraordinarias películas que se han hecho en los últimos años. Y no basta para explicarlo la convergencia de talentos, desde Shaw hasta Audrey Hepburn, pasando por Cukor, Lerner, Loewe y Rex Harrison, porque una película requiere un tema en que todas las destrezas se realicen y produzcan una realidad estrictamente cinematográfica. ¿Cómo puede hacerse una película fonética?

Una vieja idea mía es que el cine es una nueva forma de antropología, de «conocimiento del hombre», si se quiere, de análisis de la realidad humana. Justamente el cine ensaya perspectivas inaccesibles a las demás formas de pensamiento —el cine es también una forma original de pensamiento, y por eso hace falta un entrenamiento especial para comprenderlo—, y por consiguiente alcanza facetas desconocidas de la realidad, escorzos nunca antes contemplados.

Una de las cosas que más me han inquietado siempre es que el hombre es una realidad extrañísima, que no está dada sin más, que no es siempre «lo mismo», sino que está siempre de buen o mal humor, alegre o triste, plácida o

agresiva, deprimida o exaltada, derramada sobre el exterior o cerrada y huraña; en suma, en un *temple* o en otro, sin posible neutralidad. Lo mismo que las cosas tienen color, el hombre tiene una coloración temperamental que condiciona en cada instante su vida y le da una significación concreta. Este temple —que es también una «temperatura»— es variable, pero cada persona tiene uno *habitual*; y aunque es personal, se superpone a ciertas pautas genéricas que son sexuadas, o de edad, o de país, o de clase social. Es decir, que hay una serie de «estratos» o capas del temple, y que las variaciones de éste se producen a través de esos estratos, afectándolos de diversas maneras. Una enorme porción de la convivencia, del trato humano, consiste en el manejo de esos temples, empezando por el propio, y lo grave es que carecemos de toda claridad sobre ese tema enorme y apasionante, y por tanto de las técnicas más elementales. No puede decirse cuánto complica eso la vida entera y, sobre todo, las relaciones humanas más finas: el amor, la amistad, la docencia, la política —porque la política, cuando existe, es una fina relación humana bien distinta de la ganadería.

Pues bien, el hombre se pasa la vida diciendo cosas, y sobre todo diciéndoselas a sí mismo. De cada una de ellas dice algo, y lo que dice de su conjunto, lo que dice de la vida en general, se manifiesta en *cómo* lo dice. De ahí que el hablar encierre la clave de la interpretación general del mundo y de la vida, de la manera como el hombre o la mujer se sienten en el mundo y se hacen a sí mismos.

Este es el tema subterráneo y más profundo de *My Fair Lady*, el «misterio escondido, que la levanta», para usar otra vez las palabras cer-

vantinas. La fonética es el vehículo de esa general tonalidad del mundo. Los sonidos son gestos mentales y vitales que reflejan una manera de «instalación», en los cuales ésta se realiza. No olvidemos que se trata del inglés, y el inglés es primariamente una fonética que disuelve y funde cualquier clase de palabras y hace con ellas «inglés». Si se tratara de otra lengua, por ejemplo de la nuestra, las cosas serían un poco distintas, y habría que buscar el centro de organización de la realidad lingüística. Cuando Eliza empieza a pronunciar de otra manera, su psique entera, su rostro, su cuerpo van adaptándose a la nueva tonalidad. Toda su vida se ordena de manera diferente. Al refinamiento de la dicción exquisita, flexible y rigurosa a un tiempo, acompaña el de la voz, los movimientos de labios y lengua, los gestos de las manos, la tensión muscular, la armonía de los miembros, y desde ahí parte la gran transformación de los sentimientos y hasta las ideas. «Nada hay dentro, nada hay fuera; lo que hay dentro, eso hay fuera.» En esta frase de Goethe está larvada toda una antropología, que se despliega ante nuestros ojos en esta maravillosa película musical.

Por esto es esencial un personaje en el que no se insiste mucho: el coronel Pickering. A la educación fonética de Higgins añade Pickering, que es la cima de la cortesía, la educación sentimental, yo diría la conexión entre los sonidos y los sentimientos. A la vez que Higgins le impone, casi a la fuerza, los sonidos correctos de las vocales, Pickering la hace sentirse «Miss Doolittle», la invita a sentarse, le habla con respeto y dulzura, espera de ella la dama que ha de ser, la que tiene, podríamos decir, «en la punta de la lengua».

Sólo el cine podría darnos esto con tal perfección e intensidad. De todas las maneras de expresión y significación, es el cine la que menos «explica», la que más «muestra». En el cine *vemos acontecer*, que es a lo más que puede aspirar el pensamiento. Y al ver la realidad deliciosa y compleja de Audrey Hepburn manifestarse ante nosotros, abrirse y pulirse y resplandecer al conjuro de unas vocales armoniosas y unas consonantes que acarician y no arañan, pensamos que la lengua es un misterioso sistema de riendas invisibles con las cuales se podría conducir a la humanidad, si alguna vez los hombres se decidieran a tratarse a sí mismos humanamente.

(26-XII-64)

INDICE DE TITULOS

- A Day at the Races* (*Un dia en las carreras*), de Sam Wood (1936), 313.
- A Farewell to Arms* (*Adiós a las armas*), de Charles Vidor (1957), 327.
- A Farewell to Arms* (*Adiós a las armas*), novela de Ernest Hemingway, 214-327.
- A Girl Named Tamiko* (*Una muchacha llamada Tamiko*), de John Sturges (1962), 338.
- A New Kind of Love* (*Samantha*), de Melville Shavelson (1963), 406, 408.
- A Night at the Opera* (*Una noche en la Opera*), de Sam Wood (1935), 219, 313.
- A nous la liberté* (*Viva la libertad!*), de René Clair (1931), 336.
- A pie, a caballo y en coche* (véase *A pied, à cheval, en voiture*).
- A pied, à cheval, en voiture* (*A pie, a caballo y en coche*), de Maurice Delbez (1957), 31.
- A Shot in the Dark* (*El nuevo caso del inspector Clouseau*), de Blake Edwards (1964), 507.
- A View from the Bridge* (*Panorama desde el puente*), de Sidney Lumet (1962), 123, 124, 125.
- A View from the Bridge* (*Panorama desde el puente*), drama de Arthur Miller, 123.
- Adiós a las armas* (véase *A Farewell to Arms*).
- Agárrame ese vampiro* (véase *Tempi duri per i vampiri*).
- Alarma en California* (véase *The Littlest Hobo*).
- Amores célebres* (véase *Les amours célèbres*).
- Amores con un extraño* (véase *Love with the Proper Stranger*).
- Animal Crackers* (*El conflicto de los Marx*), de Victor Heerman (1930), 219, 313.
- Aparajito*, de Satyajit Ray (1957), 91.
- Apur Sansar*, de Satyajit Ray (1959), 91-94.
- Around the World in 80 Days* (*La vuelta al mundo en ochenta días*), de Michael Anderson (1956), 55, 57.
- Ask Any Girl* (*Todas las mujeres quieren casarse*), de Charles Walters (1959), 226.

- Au coeur de la vie (El río del búho)*, de Robert Enrico (1961), 341, 344.
- Aventura en Roma* (véase *The Pigeon That Took Rome*).
- Ayer, hoy y mañana* (véase *Ieri, oggi e domani*).
- Bad Day at Black Rock (Conspiración del silencio)*, de John Sturges (1954), 60.
- Bajo diez banderas* (véase *Sotto dieci bandiere o Under Ten Flags*).
- Ballata o soldate (La balada del soldado)*, de Grigori Chukhrai (1959), 38.
- Barabba (Barrabás)*, de Richard Fleischer (1961), 119.
- Barrabás* (véase *Barabba*).
- Becket (Becket)*, de Peter Glenville (1964), 25, 527, 528.
- Becket ou l'honneur de Dieu*, drama de Jean Anouilh, 525.
- Behold a Pale Horse*, de Fred Zinnemann (1964), 509.
- Ben Hur (Ben Hur)*, de William Wyler (1959), 103.
- Benigno, hermano mío*, de Arturo González (1963), 247, 248.
- Bigger than Life*, de Nicholas Ray (1956), 72.
- Billy Rose's Jumbo (Jumbo)*, de Charles Walters (1962), 244-246.
- Blanca Nieves y los siete enanitos* (véase *Snow White and the Seven Dwarfs*).
- Blockheads (Héroes de tachuela)*, de Edward Sutherland (1938), 356.
- Boccaccio '70*, de Luchino Visconti, Federico Fellini y Vittorio de Sica (1961), 264, 265, 268.
- Bonjour, tristesse*, novela de Françoise Sagan, 106.
- Bonjour, tristesse (Buenos días, tristeza)*, de Otto Preminger (1958), 106, 108.
- Breakfast at Tiffany's*, novela de Truman Capote, 324.
- Breakfast at Tiffany's (Desayuno con diamantes)*, de Blake Edwards (1961), 326, 408.
- Bridge to the Sun (Puente al sol)*, de Etienne Perier (1961), 195.
- Bringing Up Baby (La jirafa de mi niña)*, de Howard Hawks (1938), 29.
- Buenos días, tristeza* (véase *Bonjour, tristesse*).
- Camille (Margarita Gautier)*, de George Cukor (1936), 32.
- Can-Can (Can-can)*, de Walter Lang (1960), 226.

- Candilejas* (véase *Limelight*).
Cape Fear (*El cabo del terror*), de J. Lee-Thompson (1962), 120.
Carmen Jones (*Carmen Jones*), de Otto Preminger (1954), 305, 306, 338.
Cena de acusados (véase *Marie-Octobre*).
Centauros del desierto (véase *The Searchers*).
Cincuenta y cinco días en Pekín (véase *Fifty-Five Days at Peking*).
Cinderella (*La Cenicienta*), de Walt Disney (1949), 236.
Cinerama, 126-130, 202-206.
Cléo de 5 a 7 (véase *Cléo de 5 à 7*).
Cléo de 5 à 7 (*Cléo de 5 a 7*), de Agnès Varda (1962), 36, 39, 60.
Cleopatra (*Cleopatra*), de Joseph L. Mankiewicz (1963), 402, 403, 406.
Coartada para un crimen (véase *Les bonnes causes*).
Colinas ardientes (véase *The Burning Hills*).
Comment réussir en amour (*Cómo triunfar en amor*), de Michel Boisrond (1963), 486.
Cómo atrapar un marido (véase *The Mating Game*).
Cómo triunfar en amor (véase *Comment réussir en amour*).
Como un torrente (véase *Some Came Running*).
Con faldas y a lo loco (véase *Some Like It Hot*).
Conquest o Marie Walewska (*Maria Walewska*), de Clarence Brown (1937), 446, 447.
Conspiración del silencio (véase *Bad Day at Black Rock*).
Constance aux enfers (*Un balcón sobre el infierno*), de François Williers (1963), 390, 392, 393.
Cualquier día en cualquier esquina (véase *Two for the Seesaw*).
Cuando el viento silba (véase *Whistle Down the Wind*).
Cuatro pasos por las nubes (véase *Quattro passi tra le nuvole*).

Chantage contra una mujer (véase *Experiment in Terror*).
Charade, novela de Peter Stone, 442.
Charade (*Charada*), de Stanley Donen (1963), 422-424, 485.
“Chikamauga” (“La batalla de Chicamauga”), episodio de *Au coeur de la vie*, de Robert Enrico (1961), 342.

- Chronique d'un été*, de Jean Rouch y Edgar Morin (1961), 38.
- Davy Crockett and the River Pirates* (*Los piratas del Mississippi*), de Norman Foster (1956), 77.
- Days of Wine and Roses* (*Días de vino y rosas*), de Blake Edwards (1962), 307, 308, 325, 408, 509.
- Del rosa... al amarillo*, de Manuel Summers (1963), 319, 320.
- Der Besuch der alten Dame* (*La visita de la vieja señora*), drama de Friedrich Dürrenmat, 513.
- Der Prozess* (*El proceso*), novela de Franz Kafka, 214, 216, 218.
- Desayuno con diamantes* (véase *Breakfast at Tiffany's*).
- Desierto rojo* (véase *Il deserto rosso*).
- Destry Rides Again* (*Arizona*), de George Marshall (1939), 63.
- Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*), de Ingmar Bergman (1956), 172.
- Diario de una doncella* (véase *Le Journal d'une femme de chambre*).
- Días de vino y rosas* (véase *Days of Wine and Roses*).
- Días sin huella* (véase *The Lost Weekend*).
- Die Brücke* (*El puente*), de Bernhard Wicki (1959), 455, 513.
- Divorcio a la italiana* (véase *Divorzio all'italiana*).
- Divorzio all'italiana* (*Divorcio a la italiana*), de Pietro Germi (1961), 284, 286, 287.
- Do Ustad*, película india, 91.
- Doce hombres sin piedad* (véase *Twelve Angry Men*).
- Doctor Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*¿Teléfono rojo?* *Volamos hacia Moscú*), de Stanley Kubrick (1963), 496, 498.
- Donovan's Reef* (*La taberna del irlandés*), de John Ford (1963), 339.
- Dos cabalgan juntos* (véase *Two Rode Together*).
- Dos semanas en otra ciudad* (véase *Two Weeks in Another Town*).
- Duel in the Sun* (*Duelo al sol*), de King Vidor (1946), 363-366.
- Duelo al sol* (véase *Duel in the Sun*).
- Duelo en el barro* (véase *The Thousand Hills*).
- Duelo en la alta sierra* (véase *Ride the High Country*).
- Dulce pájaro de juventud* (véase *Sweet Bird of Youth*).

- El Aguilucho* (véase *Napoleón II, l'Aiglon*).
El año pasado en Marienbad (véase *L'Année dernière à Marienbad*).
El apartamento (véase *The Apartment*).
El asesino está en la guía (véase *L'Assassin est dans l'annuaire*).
El asesino poeta (véase *Lured*).
El cabo del terror (véase *Cape Fear*).
El cebo (véase *Es Geschart am Hellichten Tag*).
El Cid, de Anthony Mann (1965), 103, 110, 112, 114, 468.
El Circo, de Miguel M. Delgado (1942), 244.
El conflicto de los Marx (véase *Animal Crackers*).
El crimen se paga (véase *Le crime ne paie pas*).
El día más largo (véase *The Longest Day*).
El diario de Anna Frank (véase *The Diary of Anne Frank*).
El eclipse (véase *L'eclisse*).
El empleo (véase *Il posto*).
El estafador (véase *Il mattatore*).
El éxito (véase *Il successo*).
El fantasma va al Oeste (véase *The Ghost Goes West*).
El favorito de la Reina (véase *The Virgin Queen*).
El filo de la navaja (véase *The Razor's Edge*).
El Gatopardo (véase *Il Gattopardo*).
El globo rojo (véase *Le ballon rouge*).
El gran espectáculo (véase *The Big Show*).
El gran juego (véase *Le grand jeu*).
El grito (véase *Il grido*).
El hombre del impermeable (véase *L'Home à l'imperméable*).
El hombre que mató a Liberty Valance (véase *The Man Who Shot Liberty Valance*).
El inspector (véase *Lisa o The Inspector*).
El ladrón de Bagdad (véase *The Thief of Bagdad*).
El manantial de la doncella (véase *Jungfrukällan*).
El maquinista de la General (véase *The General*).
El mayor espectáculo del mundo (véase *The Greatest Show on Earth*).
El milagro de los lobos (véase *Le miracle des loups*).
El montacargas (véase *Le monte-chARGE*).
El mundo cómico de Harold Lloyd (véase *Harold Lloyd's World of Comedy*).
El mundo está loco, loco, loco (véase *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*).
El noviazgo del padre de Eddie (véase *The Courtship of Eddie's Father*).

- El nuevo caso del inspector Clouseau* (véase *A shot in the Dark*).
El pisto, de Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry (1958), 212.
El premio (véase *The Prize*).
El Presidente (véase *Le Président*).
El pretendiente (véase *Le Soupirant*).
El proceso (véase *Der Prozess*).
El proceso (véase *Le procès o The Trial*).
El puente (véase *Die Brücke*).
El puente sobre el río Kwai (véase *The Bridge on the River Kwai*).
El quinteto de la muerte (véase *The Lady Killers*).
"El río del búho" (episodio de *Au coeur de la vie*).
El séptimo cielo (véase *The Seventh Heaven*).
El séptimo sello (véase *Det sjunde inseglet*).
El silencio (véase *Tystnaden*).
El tercer hombre (véase *The Third Man*).
"El trabajo" ("Il lavoro"), episodio de Luchino Visconti en *Boccaccio '70* (1961), 266.
El tren de las 4,50 (véase *Murder! She Said*).
El tulipán negro (véase *La tulipe noire*).
El último de la lista (véase *The list of Adrian Messenger*).
El verdugo, de Luis G. Berlanga (1963), 382, 385.
Elektra (*Electra*), de Michael Cacoyannis (1962), 390, 391, 393.
Ella y sus maridos (véase *What a Way to Go!*).
Empezó con un beso (véase *It Started with a Kiss*).
En busca del Paraíso, programa de Cinerama, 126.
En cas de malheur (*En caso de desgracia*), de Claude Autant-Lara (1958), 193.
En caso de desgracia (véase *En cas de malheur*).
En lektion i kärlek (*Una lección de amor*), de Ingmar Bergman (1954), 173.
Entrega especial (véase *Special Delivery*).
Es Geschäft am Hellichten Tag (*El cebo*), de Ladislao Vajda (1959), 76.
Esa clase de mujer (véase *That Kind of Woman*).
Escándalo en las aulas (véase *Term of Trial*).
Escape from East Berlin (*Túnel 28*), de Robert Siódman (1962), 339.
Ese desinteresado amor (véase *Love is a Ball*).
Espia por mandato (véase *The Counterfeit Traitor*).
Esplendor en la yerba (véase *Splendor in the Grass*).
Estoy vivo (véase *I am Alive*).
Experiment in Terror (*Chantaje contra una mujer*),

- de Blake Edwards (1962), 168, 169, 307, 309, 325, 408, 465, 509.
- Fanfán el invencible* (véase *Fanfan la Tulipe*).
Fanfan la Tulipe (*Fanfán el invencible*), de Christian-Jaque (1952), 420.
- Fedra* (véase *Phaedra*).
- Fellini ocho y medio* (véase *Otto e mezzo*).
- Fifty-Five Days at Peking* (*Cincuenta y cinco días en Pekín*), de Nicholas Ray (1963), 355.
- Five Miles to Midnight* (*Un abismo entre los dos*), de Anatole Litvak (1962), 187, 189, 190.
- For Whom the Bell Tolls* (*Por quién doblan las campanas*), novela de Ernest Hemingway, 379.
- For Whom the Bell Tolls*, de Sam Wood (1943), 493.
- Fra Diavolo o The Devil's Brother* (*Fra Diavolo*), de Hal Roach & Charles Rogers (1933), 63.
- Fresas salvajes* (véase *Smultronstället*).
- Friendly Persuasion* (*La gran prueba*), de William Wyler (1956), 76.
- Gigi* (*Gigi*), de Vincente Minnelli (1958), 72.
- Go West* (*Los hermanos Marx en el Oeste*), de Edward Buzzell (1940), 219, 313.
- Gone With the Wind* (*Lo que el viento se llevó*), de Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood (1939), 103.
- Guerra y paz* (véase *War and Peace*).
- Gycklarnas afton* (*Noche de circo*), de Ingmar Bergman (1953), 172.
- Hakada no Shima* (*La isla desnuda*), de Kanrto Shindo (1961), 104, 121.
- Harold Lloyd's World of Comedy* (*El mundo cómico de Harold Lloyd*), film de montaje (1961), 146.
- Héroes de tachuela* (véase *Blockheads*).
- High Noon* (*Sólo ante el peligro*), de Fred Zinnemann (1952), 46, 59, 198, 363, 400, 476, 478, 479, 509.
- Hiroshima mon amour* (*Hiroshima mon amour*), de Alain Resnais (1959), 165, 222.
- Horizontes de grandeza* (véase *The Big Country*).
- Hotel Internacional* (véase *The V. I. P. s.*).
- How the West Was Won* (*La conquista del Oeste*), de Henry Hathaway, John Ford y George Marshall (1962), 130, 202-205.
- I Am Alive* (*Estoy vivo*).
- I'll Cry Tomorrow* (*Mañana lloraré*), de Daniel Mann (1956), 307.

- I Married a Witch* (*Me casé con una bruja*), de René Clair (1942), 41.
- I Tartassati* (*Los defraudadores*), de Steno (1959), 356.
- Ieri, oggi e domani* (*Ayer, hoy y mañana*), de Vittorio de Sica (1963), 499, 501, 503.
- Il deserto rosso* (*Desierto rojo*), de Michelangelo Antonioni (1964), 536, 538.
- Il Gattopardo* (*El Gatopardo*), de Luchino Visconti (1963), 349, 352.
- Il Giudizio Universale* (*Juicio Universal*), de Vittorio de Sica (1961), 231, 233.
- Il grido* (*El grito*), de Michelangelo Antonioni (1957), 183, 184.
- Il mattatore* (*El estafador*), de Dino Risi (1960), 518, 519.
- Il posto* (*El empleo*), de Ermanno Olmi (1961), 121.
- Il sorpasso* (*La escapada*), de Dino Risi (1962), 386, 434, 436, 518, 519.
- Il successo* (*El éxito*), de Mauro Morassi (1963), 434, 437.
- Irma la Douce* (*Irma la Dulce*), de Billy Wilder, 295, 296, 375, 503.
- Irma la Dúice* (véase *Irma la Douce*).
- It Happened One Night* (*Sucedió una noche*), de Frank Capra (1934), 335.
- It Happened Tomorrow* (*Sucedió mañana*), de René Clair (1944), 41.
- It Started With a Kiss* (*Empezó con un beso*), de George Marshall (1959), 30.
- It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (*El mundo está loco, loco, loco, loco*), de Stanley Kramer (1963), 410, 411, 419.
- It's a Wonderful Life* (*¡Qué bello es vivir!*), de Frank Capra (1946), 315, 316.
- Jour de fête*, de Jacques Tati (1948), 30.
- Judgement at Nuremberg* (*Vencedores o vencidos*), de Stanley Kramer (1961), 131, 414, 475.
- Juicio universal* (véase *Il Giudizio Universale*).
- Julio César* (véase *Julius Caesar*).
- Julius Caesar* (*Julio César*), de Joseph L. Mankiewicz (1953), 404.
- Jumbo* (véase *Billy Rose's Jumbo*).
- Jungfrukällan* (*El manantial de la doncella*), de Ingmar Bergman (1959), 60, 173.
- Kanal* ("Alcantarilla"), de Andrzej Wajda (1956), 87.

- Kind Hearts and Coronets (Ocho sentencias de muerte)*, de Robert Hamer (1949), 175, 176, 178, 179.
- L'Affaire Saint-Fiacre (Maigret en el caso de la condesa)*, de Jean Delannoy (1959), 53.
- L'Année dernière à Marienbad (El año pasado en Marienbad)*, de Alain Resnais (1961), 164, 166, 218, 251.
- L'Assassin est dans l'annuaire (El asesino está en la guía)*, de Léo Joannon (1962), 247, 248.
- L'avventura (La aventura)*, de Michelangelo Antonioni (1960), 38, 104, 183.
- La aventura* (véase *L'avventura*).
- La balada del soldado* (véase *Ballata o soldate*).
- La bella americana* (véase *La Belle américaine*).
- La belle américaine (La bella americana)*, de Robert Dhéry (1961), 29.
- La Cenicienta* (véase *Cinderella*).
- La conquista del Oeste* (véase *How the West Was Won*).
- La dama de las Camelias* (véase *Dame aux Camélias*), novela de Alexandre Dumas, hijo, 32.
- La dama del lago* (véase *The Lady in the Lake*).
- La dama desconocida* (véase *The Phantom Lady*).
- La delación* (véase *La dénonciation*).
- La dénonciation (La delación)*, de Jacques Doniol-Valcroze (1962), 250, 252.
- La diligencia* (véase *Stagecoach*).
- La dolce vita*, de Federico Fellini (1959), 179, 183.
- La escapada* (véase *Il sorpasso*).
- La fiesta de mi niña* (véase *Bringing Up Baby*).
- La gata negra* (véase *Walk on the Wild Side*).
- La gran evasión* (véase *The Great Escape*).
- La gran prueba* (véase *Friendly Persuasion*).
- La guerra de los botones* (véase *La Guerre des boutons*).
- La guerra des boutons (La guerra de los botones)*, de Yves Robert (1962), 149, 152.
- La hora final* (véase *On the Beach*).
- La imagen de la vida humana*, libro de Julián Marías, 156.
- La isla de Arturo* (véase *L'isola di Arturo*).
- La isla desnuda* (véase *Hakadano Shima*).
- La llama de Nueva Orleans* (véase *The Flame of New Orleans*).
- La llave* (véase *The Key*).
- La noche* (véase *La notte*).

- La noche de la iguana* (véase *The Night of the Iguana*).
La noche de los maridos (véase *The Bachelor Party*).
La notte (*La noche*), de Michelangelo Antonioni (1960), 183, 185.
La pantera rosa (véase *The Pink Panther*).
“La rifa” (“La riffa”), episodio de Vittorio de Sica en *Boccaccio '70* (1961), 267.
“La rivière du hibou” (“El río del búho”), episodio de *Au coeur de la vie*, de Robert Enrico (1961), 341.
La tentación vive arriba (véase *The Seven Year Itch*).
La tía Tula, de Miguel Picazo (1963), 521.
La tía Tula, novela de Miguel de Unamuno, 521.
La tulipe noire (*El tulipán negro*), de Christian-Jaque (1964), 420, 443.
La Verbena de la Paloma, zarzuela de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega, 361, 362.
La Verbena de la Paloma, de José Luis Sáenz de Heredia (1963), 361, 362.
La vida secreta de Walter Mitty (véase *The Secret Life of Walter Mitty*).
La visita del rencor (véase *The Visit*).
La vuelta al mundo en ochenta días, novela de Julio Verne, 56.
La vuelta al mundo en ochenta días (véase *Around the World in 80 Days*).
Las cuatro verdades (véase *Les quatre vérités*).
“Las tentaciones del doctor Antonio” (véase “Le tentazioni del dottore Antonio”), episodio de Federico Fellini en *Boccaccio '70* (1961), 265.
Las vacaciones del señor Hulot (véase *Les vacances de monsieur Hulot*).
Laurey y Hardy en el Oeste (véase *Way Out West*).
Le ballon rouge (*El globo rojo*), de Albert Lamorisse (1956), 121.
Le crime ne paie pas (*El crimen se paga*), de Gérard Oury (1961), 213, 254, 256.
Le grand jeu (*El gran juego*), de Robert Siodmak (1954), 339.
Le journal d'une femme de chambre (*Diario de una doncella*), de Luis Buñuel (1964), 422, 444, 504, 505.
Le journal d'une femme de chambre, novela de Octave Mirbeau, 442.
Le miracle des loups (*El milagro de los lobos*), de André Hunnebelle (1961), 77.
Le monte-charge (*El montacargas*), de Marcel Bluwal (1963), 261, 262.

- Le petit monde de Don Camillo (El pequeño mundo de Don Camilo)*, de Julien Duvivier (1951), 248.
- Le Président (El Presidente)*, de Henri Verneuil (1960), 48, 54, 121.
- Le Président (El Presidente)*, novela de G. Simenon, 48.
- Le procès o The Trial (El proceso)*, de Orson Welles (1962), 214, 251.
- Le soupirant (El pretendiente)*, de Pierre Etaix (1962), 219, 220, 222.
- L'eclisse (El eclipse)*, de Michelangelo Antonioni (1962), 183, 488, 491.
- Leon Morin, prêtre*, de Jean-Pierre Melville (1961), 223.
- Les amours célèbres (Amores célebres)*, de Michel Boisrond (1959), 254, 255.
- Les bonnes causes (Coartada para un crimen)*, de Christian-Jaque (1963), 443.
- Les dimanches de Ville d'Avray (Sibila)*, de Serge Bourguignon (1962), 426.
- Les parapluies de Cherbourg (Los paraguas de Cherburgo)*, de Jacques Demy (1963), 529, 532.
- Les quatre cents coups (Los cuatrocientos golpes)*, de François Truffaut (1959), 105.
- Les quatres verités (Las cuatro verdades)*, de Hervé Bromberger, Luis G. Berlanga, Alessandro Blasetti y René Clair (1962), 210, 213, 254.
- Les vacances de monsieur Hulot (Las vacaciones del señor Hulot)*, de Jacques Tati (1953), 98, 100.
- L'Home à l'imperméable (El hombre del impermeable)*, de Julien Duvivier (1956), 248.
- Light in the Piazza (Luz en la ciudad)*, de Guy Green (1961), 356.
- Limelight (Candilejas)*, de Charles Chaplin (1952), 63.
- Lisa o The Inspector (El Inspector)*, de Philip Dunne (1962), 454.
- L'isola di Arturo (La isla de Arturo)*, de Damiano Damiani (1962), 223, 224.
- Lo que el viento se llevó (véase Gone with the Wind)*, 103.
- Loco por el circo (Merry Andrew)*.
- "L'oiseau moqueur" ("El pájaro burlón"), episodio de *Au coeur de la vie*, de Robert Enrico (1961), 341.
- Lolita*, novela de Vladimir Nabokov, 94, 95.
- Lolita*, de Stanley Kubrick (1962), 94, 95, 98, 534.
- Lonely Are the Brave (Los valientes andan solos)*, de David Miller (1962), 141, 195, 198, 338, 389.

- Los Bandeirantes* (véase *Os Bandeirantes*).
Los cuatro jinetes del Apocalipsis (véase *The Four Horsemen of the Apocalypse*).
Los cuatrocientos golpes (véase *Les quatre cents coups*).
Los defraudadores (véase *I Tartassati*).
Los Diez Mandamientos (véase *The Ten Commandments*).
Los hermanos Marx en el Oeste (véase *Go West*).
Los pájaros (véase *The Birds*).
Los paraguas de Cherburgo (véase *Les parapluies de Cherbourg*).
Los piratas del Mississippi (véase *Davy Chockerr and the River Pirates*).
Los siete magníficos (véase *The Magnificent Seven*).
Los Tarantos, de Rovira Beleta (1963), 305.
Los tres caballeros (véase *The Three caballeros*).
Los valientes andan solos (véase *Lonely Are the Brave*).
Love is a Ball (*Ese desinteresado amor*), de David Swift (1962), 406, 407.
Love with the Proper Stranger (*Amores con un extraño*), de Robert Mulligan (1963), 414, 415.
Lured (*El asesino poeta*), de Douglas Sirk (1947), 65.
Luz en la ciudad (véase *Light in the Piazza*).
Madame Sans Gène, de Christian-Jaque (1961), 120.
Madre India (véase *Mother India*).
Madre Juana de los Angeles (véase *Matka Joanna ad Aniolorum*).
Maigret en el caso de la condesa (véase *L'Affaire Saint-Fiacre*).
Mañana lloraré (véase *I'll Cry Tomorrow*).
Margarita Gautier (véase *Camille*).
Maria Walewska (véase *Conquest*).
Marie-Octobre (*Cena de acusados*), de Julien Du vivier (1959), 121.
Matar un ruiseñor (véase *To Kill a Mockingbird*).
Matka Joanna ad Aniolorum (*Madre Juana de los Angeles*), de Jerzy Kawalerowicz (1961), 457.
Me casé con una bruja (véase *I Married a Witch*).
Merry Andrew (*Loco por el circo*), de Michael Kidd (1958), 244.
Mi bella acusada (véase *The Notorious Landlay*).
Mi tío (véase *Mon oncle*).
Mr. Hobbs Takes a Vacation (*Un optimista de vacaciones*), de Henry Koster (1962), 98, 101.

- Mon oncle (Mi tío)*, de Jacques Tati (1958), 78.
Monsieur Verdoux (véase *Monsieur Verdoux*), de Charles Chaplin (1947), 63.
Mother India (Madre India), de Khan Ramjakhian Menhboob (1956), 91.
Mujeres frente al amor (véase *The Best of Everything*).
Murder in the Cathedral (Asesinato en la catedral), drama de T. S. Elliot, 525.
Murder! She Said (El tren de las 4.50), de George Pollock (1963), 465.
My Darling Clementine (Pasión de los fuertes), de John Ford (1946), 400.
My Fair Lady, comedia musical de Alan Jay Lerner y Frederick Loewe, 539.
My Fair Lady, de George Cukor (1946), 539-543.
- Napoleón II, l'Aiglon (El aguilucho)*, de Claude Boissel (1961), 446, 447.
Never on Sunday (Nunca en domingo), de Jules Dassin (1960), 38, 178, 206, 208.
Nine Hours to Rama (Nueve horas de terror), de Mark Robson (1962), 328, 338, 419.
Ninotchka (Ninotchka), de Ernst Lubitsch (1939), 239-242.
Noche de circo (véase *Gycklarnas afton*).
Noi gangsters (Nosotros los gangsters), de Léo Joannon (1959), 248.
Nosotros los gangsters (véase *Noi gangsters*).
Nueve horas de terror (véase *Nine Hours to Rama*).
Nunca en domingo (véase *Never on Sunday*).
- O pagador de promessas (El cumplidor de promesas)*, de Anselmo Duarte (1962), 78.
Ocho sentencias de muerte (véase *Kind Hearts and Coronets*).
On the Beach (La hora final), de Stanley Kramer (1959), 355, 413.
One, Two, Three (Uno, dos, tres), de Billy Wilder (1961), 375.
Orfeo negro (véase *Orfeu Negro*).
Orfeu Negro (Orfeo negro), de Marcel Camus (1959), 78, 80, 107, 304, 305.
Os Bandeirantes (Los Bandeirantes), de Marcel Camus (1961), 78.
Otto e mezzo (Fellini ocho y medio), de Federico Fellini (1963), 300, 301.

- Pamplinas*, de Buster Keaton, 146, 344.
- Panorama desde el puente* (véase *A View from the Bridge*).
- Pasión de los fuertes* (véase *Darling Clementine*).
- Period of Adjustment* (*Reajuste matrimonial*), obra teatral de Tennessee Williams.
- Period of Adjustment* (*Reajuste matrimonial*), de George Roy Hill (1962), 371, 372.
- Peter Pan*, de Walt Disney (1952), 236.
- Phaedra* (*Fedra*), de Jules Dassin (1962), 207, 304.
- Pièges* (*Trampas*), de Robert Siodmak (1939), 65, 248.
- Pigmalión* (véase *Pygmalion*).
- Pinocchio* (*Pinocho*), de Walt Disney (1940), 235-238.
- Pinocho* (véase *Pinocchio*).
- Plácido*, de Luis G. Berlanga (1961), 22, 23, 212.
- Pocketful of Miracles* (*Un gángster para un milagro*), de Frank Capra (1961), 21, 77.
- Polyana* (véase *Pollyanna*).
- Pollyanna* (*Polyana*), de David Swift (1960), 77.
- Por quién doblan las campanas* (véase *For Whom The Bell Tolls*).
- Psicosis* (véase *Psycho*).
- Psycho* (*Psicosis*), de Alfred Hitchcock (1960), 189.
- Puente al sol* (véase *Bridge to the Sun*).
- Pygmalion*, comedia de George Bernard Shaw, 539, 541.
- Pygmalion* (*Pigmalión*), de Anthony Asquith (1938), 539.
- Quattro passi tra le nuvole* (*Cuatro pasos por las nubes*), de Alessandro Blasetti (1942), 103, 211, 248.
- ¡Qué bello es vivir!* (véase *It's a Wonderful Life*).
- Raíces profundas* (véase *Shane*).
- Reajuste matrimonial* (véase *Period of Adjustment*).
- Ride the High Country* o *Guns in the Afternoon* (*Duelo en la alta sierra*), de Sam Peckinpah (1962), 227, 228.
- Rome, Julie a tmá* (*Romeo, Julieta y las tinieblas*), de Jiri Weiss (1959), 472.
- Romeo, Julieta y las tinieblas* (*Rome, Julie a tmá*).
- Rose Marie* (*Rosemarie*), de Mervyn LeRoy (1953), 76.
- Rosemarie* (véase *Rose Marie*).

- Saludos Amigos (Saludos amigos)*, de Walt Disney (1942), 236.
- Samantha* (véase *A New Kind of Love*).
- Sawdust and Tinsel ("Serrín y lentejuelas")*, de Ingmar Bergman (1953), 172.
- Seis destinos* (véase *Tales of Manhattan*).
- Seven Brides for Seven Brothers (Siete novias para siete hermanos)*, de Stanley Donen (1954), 76, 485.
- Shane (Raíces profundas)*, de George Stevens (1952), 203, 398, 400, 401.
- Sibila* (véase *Les Dimanches de Ville d'Avray*).
- Siete novias para siete hermanos* (véase *Seven Brides for Seven Brothers*).
- Silly Symphonies (Sinfonías inocentes)*, de Walt Disney, 236.
- Sinfonía española*, de Jaime Prades (1964), 468, 471.
- Sinfonías inocentes* (véase *Silly Symphonies*).
- Sissi (Sissi)*, de Ernest Marischka (1955), 267.
- Smultronstället (Fresas salvajes)*, de Ingmar Bergman (1957), 173, 175, 431, 432.
- Snow White and the Seven Dwarfs (Blanca Nieves y los siete enanitos)*, de Walt Disney (1938), 236.
- Solo ante el peligro (High Noon)*, de Fred Zinnemann (1952), 46, 59.
- Some Came Running (Como un torrente)*, de Vincente Minnelli (1958), 226, 518.
- Some Like It Hot (Con faldas y a lo loco)*, de Billy Wilder (1959), 355.
- Special Delivery (Entrega especial)*, de John Brahm (1955), 72.
- Sotto dieci bandiere o Under Ten Flags (Bajo diez banderas)*, de Duilio Coletti (1960), 197.
- Splendor in the Grass (Esplendor en la yerba)*, de Elia Kazan (1961), 160, 162, 163.
- Stagecoach (La diligencia)*, de John Ford (1939), 203, 288, 290, 291, 339, 363, 365, 366, 400.
- Su Excelencia el Embajador* (véase *The Ugly American*).
- Su pequeña aventura* (véase *The Thrill of It All*).
- Sucedió mañana (It Happened Tomorrow)*.
- Sucedió una noche* (véase *It Happened One Night*).
- Summer and Smoke (Verano y humo)*, drama de Tennessee Williams, 198.
- Summer and Smoke (Verano y humo)*, de Peter Glenville (1961), 199, 201.
- Susan Lennox, Her Fall and Rise (Susan Lennox)*, de Robert Z. Leonard (1931), 32, 33.
- Suspense... hora cero* (véase *Zero Hour!*).

- Sweet Bird of Youth*, drama de Tennessee Williams, 198, 199, 201.
- Sweet Bird of Youth* (*Dulce pájaro de juventud*), de Richard Brooks (1961), 199, 201.
- Tales of Manhattan* (*Seis destinos*), de Julien Duvivier (1942), 213, 254.
- Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (véase *Doctor Strangelove*).
- Tempi duri per i vampiri* (*Agárrame ese vampiro*), de Steno (1960), 64.
- Term of Trial* (*Escándalo en las aulas*), de Peter Glenville (1963), 258.
- That Kind of Woman* (*Esa clase de mujer*), de Sidney Lumet (1959), 188.
- The Absent Minded Professor* (*Un sabio en las nubes*), de Robert Stevenson (1960), 78.
- The Apartment* (*El apartamento*), de Billy Wilder (1960), 295, 359, 375, 518.
- The Bachelor Party* (*La noche de los maridos*), de Delbert Mann (1956), 120.
- The Best of Everything* (*Mujeres frente al amor*), de Jean Negulesco (1959), 153.
- The Big Country* (*Horizontes de grandeza*), de William Wyler (1958), 400.
- The Big Show* (*El gran espectáculo*), de James B. Clark (1961), 244.
- The Birds* (*Los pájaros*), de Alfred Hitchcock (1963), 268, 269, 338.
- The Bridge on the River Kwai* (*El puente sobre el río Kwai*), de David Lean (1957), 78.
- The Burning Hills* (*Colinas ardientes*), de Stuart Heisler (1956), 45, 76.
- The Counterfeit Traitor* (*Espia por mandato*), de George Seaton (1962), 157.
- The Courship of Eddie's Father* (*El noviazgo del padre de Eddie*), de Vincente Minnelli (1963), 395.
- The Diary of Anne Frank* (*El diario de Anna Frank*), de George Stevens (1958), 121.
- The Flame of New Orleans* (*La llama de Nueva Orleans*), de René Clair (1941), 41.
- The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*), de Rex Ingram (1921), 25.
- The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*), de Vincente Minnelli (1961), 25, 28, 174.
- The General* (*El maquinista de la General*), de

- Buster Keaton & Clyde A. Bruckman (1926), 146, 147, 313, 344.
- The Ghost Goes West* (*El fantasma va al Oeste*), de René Clair (1935), 40.
- The Great Escape* (*La gran evasión*), de John Sturges (1963), 481.
- The Greatest Show on Earth* (*El mayor espectáculo del mundo*), de Cecil B. de Mille (1952), 244.
- The Honeymoon Machine* (*Zafarrancho en el Casino*), de Richard Thorpe (1961), 194.
- The Key* (*La llave*), de Carol Reed (1957), 188.
- The Lady in the Lake* (*La dama del lago*), de Robert Montgomery (1946), 205.
- The Lady Killers* (*El quinteto de la muerte*), de Alexander Mackendrick (1955), 70.
- The List of Adrian Messenger* (*El último de la lista*), de John Huston, 378, 379, 422, 423, 486.
- The Littlest Hobo* (*Alarma en California*), de Charles R. Rondeau (1958), 281.
- The Longest Day* (*El día más largo*), de Ken Annakin, Elmo Williams, Bernhard Wicki, Gerd Oswald y Andrew Marton (1961), 102, 134, 136, 138, 195, 198.
- The Lost Weekend* (*Días sin huella*), de Billy Wilder (1945), 307.
- The Magnificent Seven* (*Los siete magníficos*), de John Sturges (1960), 76.
- The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*), de John Ford (1962), 114, 191, 195, 339.
- The Mating Game* (*Cómo atrapar un marido*), de George Marshall (1958), 77.
- The Misfits* (*Vidas rebeldes*), de John Huston (1961), 66, 67.
- The Night of the Iguana* (*La noche de la Iguana*), de John Huston (1964), 534, 536.
- The Notorious Landlady* (*Mi bella acusada*), de Richard Quine (1962), 87, 89.
- The Parent Trap* (*Tú a Boston y yo a California*), de David Swift (1961), 77.
- The Phantom Lady* (*La dama desconocida*), de Robert Siodmak (1943), 169.
- The Pigeon That Took Rome* (*Aventura en Roma*), de Melville Shavelson (1962), 357.
- The Pink Phanter* (*La pantera rosa*), de Blake Edwards (1963), 406, 408, 507.
- The Prize* (*El premio*), de Mark Robson (1963), 418, 421.

- The Razor's Edge* (*El filo de la navaja*), de Edmund Goulding (1946), 307.
- The Searchers* (*Centauros del desierto*), de John Ford (1956), 76.
- The Secret Life of Walter Mitty* (*La vida secreta de Walter Mitty*), de Norman Z. McLeod (1947), 376, 377.
- The Seven Year Itch* (*La tentación vive arriba*), de Billy Wilder (1955), 375, 376.
- The Seventh Heaven* (*El séptimo cielo*), de Henry King (1937), 336.
- The Ten Commandments* (*Los Diez Mandamientos*), de Cecil B. DeMille (1956), 103.
- The Thief of Bagdad* (*El ladrón de Bagdad*), de Michael Powell, Ludwig Berger y Tim Whelan (1939), 196.
- The Third Man* (*El tercer hombre*), de Carol Reed (1949), 28, 121, 460, 461.
- The Third Man* (*El tercer hombre*), novela de Graham Greene, 460.
- The Three Caballeros* (*Los tres caballeros*), de Walt Disney (1944), 236.
- The Thrill of It All* (*Su pequeña aventura*), de Norman Jewison (1963), 406, 407.
- The Ugli American* (*Su Excelencia el Embajador*), de George Englund (1963), 272, 276.
- The V.I.P.s* (*Hotel Internacional*), de Anthony Asquith (1963), 360, 361.
- The Virgin Queen* (*El favorito de la Reina*), de Henry Koster (1955), 77.
- The Visit* (*La visita del rencor*), de Bernhard Wicki (1964), 513.
- The Young Doctors* (*Vivir es lo que importa*), de Phil Karson (1961), 252.
- These Thousand Hills* (*Duelo en el barro*), de Richard Fleischer (1958), 45, 46.
- Tirez sur le pianiste*, de François Truffaut (1960), 105.
- To Kill a Mockingbird*, novela de Harper Lee, 415.
- To Kill a Mockingbird* (*Matar un ruisenor*), de Robert Mulligan (1962), 414, 415, 417.
- Todas las mujeres quieren casarse* (véase *Ask Any Girl*).
- Todo el oro del mundo* (véase *Tout l'or du monde*), de René Clair (1961), 40, 41, 42.
- Tom Jones or the History of a Foundling*, novela de Henry Fieldins, 438.

- Tom Jones (Tom Jones)*, de Tony Richardson (1963), 439-441, 503.
- Tom y Jerry (Tom and Jerry)*, personajes de dibujos animados, 236.
- Tout l'or du monde (Todo el oro del mundo)*, de René Clair (1961), 40-42.
- Trampas* (véase *Pièges*).
- Trial, The o Le Procès (El Proceso)*, de Orson Welles (1962), 214, 251.
- Tú a Boston y yo a California* (véase *The Parent Trap*).
- Túnel 28* (véase *Escape East Berlin*).
- Twelve Angry Men (Doce hombres sin piedad)*, de Sidney Lumet (1957), 38, 121.
- Twenty-One Days Together (Veintiún días juntos)*, de Basil Dean (1937), 60.
- Two for the Seesaw (Cualquier día en cualquier esquina)*, de Robert Wise (1962), 225, 518.
- Two Rode Together (Dos cabalgan juntos)*, de John Ford (1961), 191.
- Two Weeks in Another Town (Dos semanas en otra ciudad)*, de Vincente Minnelli (1962), 191.
- Tystnaden (El silencio)*, de Ingmar Bergman (1963), 429-431, 433, 441.
- Un abismo entre los dos* (véase *Five Miles to Midnight o Le Couteau dans la plâtre o The Third Dimension*).
- Un balcón sobre el infierno* (véase *Constance aux enfers*).
- Un día en las carreras* (véase *A Day at the Races*).
- Un gángster para un milagro* (véase *Pocketful of Miracles*).
- Un optimista de vacaciones* (véase *Mr. Hobbs Takes a Vacation*).
- Un sabio en las nubes* (véase *The Absent Minded Professor*).
- Una lección de amor* (véase *En lektion i kärlek*).
- Una muchacha llamada Tamiko* (véase *A Girl Named Tamiko*).
- Una noche en la Ópera* (véase *A Night at the Opera*).
- Uno, dos, tres* (véase *One, Two, Three*).
- Veintiún días juntos (Twenty-One Days Together)*.
- Vencedores o vencidos* (véase *Judgement at Nuremberg*).

- Venere imperiale* (*Venus impertal*), de Jean Delanoy (1962), 339.
Venus imperial (véase *Venere imperiale*).
Verano y humo (véase *Summer and Smoke*).
Vida privada (véase *Vie privée*).
Vidas rebeldes (véase *The Mistifs*).
Vie privée (*Vida privada*), de Louis Malle (1962), 193, 198.
Viridiana, de Luis Buñuel (1961), 504-507.
/Viva la libertad! (véase *A nous la liberté*).
Vivir es lo que importa (véase *The Young Doctors*).

Walk on the Wild Side (*La gata negra*), de Edward Dmytryk (1961), 153, 154, 156, 372.
War and Peace (*Guerra y Paz*), de King Vidor (1956), 103.
Way Out West (*Laurel y Hardy en el Oeste*), de James Horne (1937), 63.
West Side Story, de Robert Wise & Jerome Robbins (1961), 82-84, 163, 198, 225, 304, 305, 539.
What a Way to Go! (*Ella y sus maridos*), de J. Lee-Thompson (1964), 518-520.
Whistle Down the Wind (*Cuando el viento silba*), de Bryan Forbes (1961), 149, 150, 152.

Yesterday, Today and Tomorrow (véase *Ieri, oggi e domani*).

Zafarrancho en el Casino (véase *The Honeymoon Machine*).
Zero Hour! (*Suspense... hora cero*), de Hall Bartlett (1958), 157, 159, 160.

INDICE DE NOMBRES

- Aimée, Anouk: 300, 434, 437.
Alford, Philip: 415.
Amaya, Carmen: 305.
Ameche, Don: 63.
Anderson, Michael: 55.
Andreu, Simón: 392.
Andrews, Dana: 157, 159.
Anouilh, Jean: 525.
Antonioni, Michelangelo: 38, 104, 183, 185, 186, 198, 487-491, 536, 537.
Arthur, Jean: 399.
Astaire, Fred: 88.
Attenborough, Richard: 482.
Azcona, José Luis: 384.
Aznavour, Charles: 105, 212, 335.
- Baccaloni: 357.
Badham, Mary: 415, 417.
Baker, Carroll: 203.
Baker, Diane: 319, 419.
Balin, Ina: 253.
Ball, Lucille: 65.
Bardot, Brigitte: 193, 212.
Barnes, Alan: 149, 151.
Barrymore, Lionel: 316, 364.
Bartlett, Hall: 157.
Baxter, Ann: 153.
Beatty, Warren: 161, 163.
Beery, Wallace: 335.
Begley, Ed.: 199.
Belafonte, Harry: 306.
Bergen, Polly: 120.
Bergman, Ingmar: 60, 105, 171-175, 198, 214, 336, 429, 430, 431, 433, 453, 487.
Bergman, Ingrid: 493, 513, 516.
Berlanga, Luis G.: 22, 23, 210, 212, 254, 255, 382-385.
Bernstein, Leonard: 82.
Bierce, Ambrose: 341, 344.
Bizet, Georges: 306.
Blasco Ibáñez, Vicente: 25-27.
Blasetti, Alessandro: 103, 210-212, 254, 255.
Blauwal, Marcel: 216, 262.
Boisrond, Michel: 254, 486.
Boissol, Claude: 446.
Borgnine, Ernest: 234.
Bourguignon, Serge: 426, 427, 429.
Bourvil: 42, 137.
Boyd, Stephen: 244.
Boyer, Charles: 25, 446.
Brando, Marlon: 272, 273, 275.
Brion, Françoise: 252, 253.
Bromberger, Hervé: 210, 211, 254.
Bronston, Samuel: 110, 355, 368.
Brooks, Richard: 201.
Buchholz, Horst: 329.
Buñuel, Luis: 294, 441-445, 504-507.
Burdick (Eugene) & Le-derer (William J.): 272.
Burton, Richard: 361, 526, 527, 534, 535.

- Cacoyannis, Michael: 390, 392.
 Camus, Marcel: 78, 107, 304.
 Canova, Judy: 29.
 Cantinflas (Mario Moreno): 55, 58.
 Capote, Truman: 324, 325, 327.
 Capra, Frank: 21, 315-317, 319, 335.
 Capucine: 153, 406, 409.
 Cardinale, Claudia: 300, 352, 406, 409.
 Caron, Leslie: 213.
 Castelnuovo, Nino: 530.
 Catselli, Aleka: 391.
 Cerrudo, José: 323.
 Cleplewská, Anna: 457.
 Clair, René: 40-43, 210, 213, 254, 335.
 Clift, Montgomery: 68, 131.
 Cobb, Lee J.: 25.
 Colbert, Claudette: 63.
 Cooper, Gary: 60, 76, 106, 335, 477, 479, 493, 509.
 Corral, Pedro del: 322.
 Cotten, Joseph: 364, 460, 462, 463.
 Courcet, Nicole: 426.
 Cukor, George: 541, 542.
 Curtis, Tony: 355, 378.
- Chakravarty, Alok: 93.
 Chaplin, Charles: 31, 33, 240, 412.
 Charlisse, Cyd: 192.
 Charlot (Charles Chaplin): 31, 63, 220, 222, 311, 336.
 Chaterjee, Sonmitra: 92.
 Chevalier, Maurice: 65, 248, 406.
 Christian-Jaque: 420, 443.
 Christie, Agatha: 52, 465-467.
- Dandridge, Dorothy: 306.
 Darrach, Henry Bradford: 292, 293.
 Darrieux, Danielle: 225.
 Davis, Bette: 21, 24, 240.
 Dassin, Jules: 38, 178, 206-208.
 Darnell, Linda: 157.
 Dawn, Marpessa: 78.
 Day, Doris: 244, 245, 406, 407.
 De Filippo, Peppino: 265.
 De Sica, Vittorio: 231, 233, 265, 499, 500, 502.
 De Wilde, Brandon: 399.
 Déa, Marie: 65.
 Delannoy, Jean: 339.
 Delon, Alain: 352, 420, 421, 488.
 Demich, Irina: 137.
 DeMille, Cecil B.: 244, 335.
 Demongeot, Mylène: 106.
 Demy, Jacques: 529, 530.
 Deneuve, Catherine: 530.
 Dhéry, Robert: 29.
 Dietrich, Marlene: 63, 131, 240, 335.
 Disney, Walt: 77, 235-238.
 Dmytryk, Edward: 153, 154.
 Donald, pato (Donald Duck), personaje de Walt Disney: 236.
 Donen, Stanley: 422, 485.
 Doniol - Valcroze, Jacques: 250.
 Douglas, Kirk: 141-145, 192, 378.
 Douglas, Melvyn: 241.
 Duarte, Anselmo: 78.
 Durante, Jimmy: 244.
 Duras, Marguerite: 165.
 Dürrenmatt, Friedrich: 513.
 Duvivier, Julien: 213.

- Edwards, Blake: 168, 307, 310, 325, 327, 406, 408, 507-509.
Ekberg, Anita: 181, 182, 265, 266.
Englund, George: 272, 276.
Enrico, Robert: 341, 343.
Eory, Iran: 362.
Etaix, Pierre: 219-221.
Eurípides: 207, 391, 393.
Ewell, Tom: 375-377.
- Fabrizi, Aldo: 356.
Fairbanks, Douglas: 77.
Fellini, Federico: 179, 182, 265, 268, 300, 301.
Fernán-Gómez, Fernando: 248, 249.
Fernadel: 234, 247, 248.
Ferrer, José: 328.
Fielding, Henry: 438-441.
Fisher, Kay: 64.
Fleischer, Richard: 119.
Fonda, Henry: 137, 203.
Fonda, Jane: 153, 371, 372.
Forbes, Bryan: 152.
Ford, Glenn: 21, 23, 25, 30, 169, 170, 395, 397, 406, 407, 465.
Ford, John: 114-118, 191, 198, 203, 288-291, 339, 363.
Franciosa, Anthony: 371, 372.
Francis, Arlene: 407.
Fry, Christopher: 120.
Funès, Louis de: 356.
- Gabin, Jean: 51, 53, 54, 465.
Gable, Clark: 66, 68, 69, 336.
Galbó, Cristina: 322.
Gandhi, Mahatma: 328-330, 419.
- Garbo, Greta: 32-36, 239-243, 280, 335, 336, 446, 447.
Gardner, Ava: 355, 356, 534-536.
Garland, Judy: 131.
Garner, James: 406, 482.
Gassman, Vittorio: 233, 388, 389, 434-436, 518-520.
Gazzara, Ben: 253.
Germi, Pietro: 284, 287.
Glenville, Peter: 201, 258, 525, 526.
Gozzi, Patricia: 426, 428, 429.
Grant, Cary: 29, 63, 422, 423, 425, 465.
Green, Guy: 356.
Greene, Graham: 124, 460.
Guinness, Alec: 78, 176, 177, 214, 335.
Gustafsson, Greta (véase Greta Garbo).
- Hammett, Dashiell: 63.
Hardy, Oliver: 63, 311, 356, 508.
Harrison, Rex: 404, 541, 542.
Hartley, Mariette: 228.
Harvey, Laurence: 153, 336.
Hathaway, Henry: 203.
Hayden, Sterling: 157.
Hedren, Tippi: 270.
Heflin, Van: 399.
Hemingway, Ernest: 124, 327.
Hepburn, Audrey: 325-327, 335, 422, 423, 425, 485, 541, 542, 545.
Hepburn, Katharine: 29.
Heston, Charlton: 110, 113, 355-357.
Hiller, Wendy: 539.

- Hitchcock, Alfred: 268, 269, 271, 338.
 Holden, William: 157, 158.
 Holmes, Sherlock (personaje de Arthur Conan Doyle): 52, 53, 425, 464, 465.
 Holliday, Judy: 29.
 Holloway, Stanley: 541.
 Hossein, Robert: 262.
 Howard, Leslie: 539.
 Howard, Ronny: 395.
 Huston, John: 66, 378-381, 422, 486, 534.
 Hutton, Jim: 371.
 Hyde-White, Wilfrid: 541.
 Isbert, José: 383, 385.
 Jannings, Emil: 335.
 Jewison, Norman: 406, 407, 408.
 Jones, Jennifer: 364, 365.
 Jones, Shirley: 396.
 Jourdan, Louis: 361.
 Jürgens, Curd: 137.
 Jurado, Katy: 479.
 Kafka, Franz: 214, 215, 218, 251.
 Karas, Anton: 460.
 Karlson, Phil: 252.
 Kawalerowicz, Jerzy: 457.
 Kaye, Danny: 244, 377.
 Kazan, Elia: 160-162.
 Keaton, Buster: 146, 148, 220, 311, 344.
 Kellogg, Ray: 403.
 Kelly, Grace: 479.
 Kerr, Deborah: 106, 534, 535.
 Knight, Shirley: 199.
 Koscina, Sylva: 64, 211.
 Koster, Henry: 98, 100.
 Kramer, Stanley: 410, 411, 413, 414.
 Krüger, Hardy: 212, 426.
 Kubrick, Stanley: 496.
 Ladd, Alan: 398.
 Lagerkvist, Pär: 119, 120.
 Lamorisse, Albert: 121.
 Lancaster, Burt: 133, 352, 378.
 Lange, Hope: 21, 406, 407.
 Laughton, Charles: 197, 240.
 Laurel, Stan: 63, 311, 356, 508.
 Lawford, Peter: 137.
 Lee, Christopher: 69.
 Lee, Harper: 415.
 Lee-Thompson, J.: 518, 520.
 Leigh, Vivien: 60.
 Lemmon, Jack: 88, 295, 297-299, 309, 310, 355, 360, 494.
 Lerner, Alan Jay: 540, 542.
 Lewis, Jerry: 508.
 Lindblom, Gunnar: 413, 432, 434.
 Litvak, Anatole: 187, 189.
 Loewe, Frederick: 540, 542.
 Lollobrigida, Gina: 339.
 Loren Sophia: 110, 114, 187-189, 265, 335, 494, 500-502.
 Lorenzini, Carlo ("Carlo Collodi"): 235, 238.
 Loy, Myrna: 63.
 Lubitsch, Ernst: 239, 241, 335.
 Lumet, Sidney: 123-125.
 Lumière, Louis y Auguste: 294.
 Lyon, Sue: 95, 534, 535.
 Lloyd, Harold: 146-148, 311, 412.
 Mac-Donald, Philip: 378-380, 422.

- Mac-Laine, Shirley: 29, 55, 224-226, 240, 295, 297-299, 335, 360, 503, 518-520.
Maigret, Comisario (personaje de G. Simenon): 51, 53, 54, 425, 464, 465.
Malden, Karl: 203.
Malle, Louis: 193, 198.
Manfredi, Nino: 383.
Mankiewicz, Joseph L.: 402, 404, 405.
Mann, Anthony: 110.
Mañas, Alfredo: 305.
Marais, Jean: 77.
March, Fredic: 252, 253.
Mariotto: 357.
Marshall, George: 63, 203.
Martinelli, Elsa: 357.
Marton, Andrew: 403.
Marx, Hermanos (Harpo, Chico, Groucho, Zeppo): 146, 178, 219-222, 311-314, 412.
Mason, James: 94, 494.
Massari, Lea: 262.
Mastroianni, Marcello: 181, 183, 193, 284, 287, 300, 500, 501.
Maurier, Daphne du: 268, 269.
McCrea, Joel: 227.
McQueen, Steve: 414, 416, 482, 483.
Meersman, Kay: 223, 224.
Menezes, Gloria: 78.
Mercouri, Melina: 38, 178, 260-208, 304.
Merrill, Dina: 397.
Michel, Marc: 530.
Mickey, Ratón (Mickey Mouse), personaje de Walt Disney: 236.
Miles, Sarah: 259, 261.
Miles, Vera: 115.
Miller, Arthur: 66, 123, 124.
Miller, David: 141, 143.
Mills, Hayley: 77, 149, 151.
Mimieux, Yvette: 356.
Minnelli, Vincente: 25-27, 191, 193, 394, 396.
Mirbeau, Octave: 442.
Mistrik, Ivan: 472.
Mitchell, Thomas: 21, 288, 290, 315, 364.
Mitchum, Robert: 120, 121, 137, 378, 518.
Monroe, Marilyn: 66, 68, 69, 355, 375, 376, 378.
Mora y Aragón, Jaime de: 233.
Morassi, Mauro: 434, 437.
Moreau, Jeanne: 442, 444.
Morgan, Michèle: 255, 390, 392.
Morin, Edgar: 38.
Mulligan, Robert: 414, 415.
Murray, Don: 46.
Negulesco, Jean: 153.
Nettleton, Lois: 371.
Newman, Paul: 199, 406, 419, 518.
Niven, David: 55, 106, 355, 356, 406, 409.
Noël-Noël: 31.
Novak, Kim: 88, 494.
O'Hara, Maureen: 98.
Olivier, Laurence: 60, 258-260.
Olmi, Ermanno: 120.
Onesti, Lina: 323.
O'Toole, Peter: 526.
Oury, Gérard: 254.
Page, Geraldine: 199, 207.
Palmer, Lilli: 157, 158.
Pallotta, Gabriella: 357.
Papas, Irene: 390, 391.
Peck, Gregory: 120, 203, 364, 415, 494, 510.

- Peckinpah, Sam: 227.
 Penella, Emma: 383.
 Peppard, George: 203,
 327.
 Perkins, Anthony: 187-
 189, 207, 208, 216, 217,
 335.
 Peters, Brock: 415.
 Picazo, Miguel: 521.
 Pickford, Mary: 335.
 Pinal, Silvia: 505.
 Poiret, Jean: 486.
 Pollock, George: 466.
 Powell, William: 63.
 Prades, Jaime: 468.
 Preminger, Otto: 106,
 108, 305, 306, 338.

 Quine, Richard: 88.
 Quinn, Anthony: 511,
 513.

 Rabal, Francisco: 488.
 Raimu: 335.
 Raines, Ella: 169.
 Rascel, Renato: 64.
 Ray, Nicholas: 355.
 Ray, Satyajit: 91.
 Reed, Carol: 460, 462, 463.
 Reed, Donna: 315.
 Remick, Lee: 169, 170,
 309, 310.
 Resnais, Alain: 164, 165,
 218.
 Reynolds, Debbie: 30, 203.
 Richardson, Tony: 439-
 441.
 Risi, Dino: 387, 389, 434,
 518, 520.
 Riva, Emmanuèle: 222,
 223.
 Robbe-Grillet, Alain: 165
 166, 218.
 Robbins, Jerome: 82.
 Robertson, Cliff: 244.
 Robinson, Edward G.:
 192, 419.

 Robson, Mark: 328, 330,
 338, 418-420.
 Rondeau, Charles R.:
 281.
 Rouz, Jacques: 380.
 Rovira Beleta, Francisco:
 305.
 Rowlands, Gena: 141, 142.
 Rutherford, Margaret:
 361, 466, 467.
 Ryan, Cornelius: 134.

 Sáenz de Heredia, José
 Luis: 361.
 Sagan, Françoise: 106-
 108.
 Sanders, George: 65, 507.
 Saval, Dany: 392, 486.
 Scott, Randolph: 227.
 Schell, Maximilian: 131,
 133.
 Schneider, Romy: 265-
 267.
 Seaton, George: 157.
 Seberg, Jean: 106, 107,
 109.
 Sellers, Peter: 95, 97, 406,
 409, 496, 497, 507, 508.
 Seyrig, Delphine: 166.
 Shankar, Ravi: 93.
 Sharif, Omar: 511, 512.
 Shavelson, Melville: 356,
 357, 406.
 Shaw, George Bernard:
 539-542.
 Signoret, Simone: 259,
 260.
 Simenon, George: 47-50,
 53, 54, 124.
 Simon, Simone: 336.
 Sinatra, Frank: 378.
 Siodmak, Robert: 65, 169,
 248, 338.
 Sjöström, Victor: 174.
 Smutná, Daniela: 472.
 Sommer, Elke: 419, 507,
 508.

- Sordi, Alberto: 233.
Spaak, Catherine: 387.
Stanwick, Barbara: 153.
Stapleton, Maureen: 123,
 124.
Stevens, George: 399.
Stevens, Stella: 397.
Stewart, James: 63, 98,
 115-118, 203, 315, 317,
 336.
Stone, Peter: 422.
Stoppa, Paolo: 352, 515,
 516.
Sturges, John: 60, 338,
 481.
Summers, Manuel: 319-
 323.
Swift, David: 406.
- Tagore, Sharmila: 92.
Tati, Jacques: 30, 78, 98,
 100, 220.
Taylor, Elizabeth: 360,
 404, 405.
Taylor, Rod: 270.
Tennyson, Alfred: 257,
 258.
Thiele, Rolf: 339.
Thorpe, Richard: 149.
Thulin, Ingrid: 25, 174,
 431, 432, 434.
Time, Magazine: 291, 292.
Tlomkin, Dimitri: 476.
Todd, Michael: 55, 56.
Tolstoi, León: 48.
Tone, Franchot: 169.
Totó: 356.
Tracy, Spencer: 60, 61,
 131, 133, 134, 412, 414.
Trevor, Claire: 289, 364.
Trintignant, Jean Louis:
 387, 434.
Truffaut, François: 105.
Valli, Alida: 460-462.
Vallone, Raf: 123-126,
 207, 208.
Varda, Agnès: 36, 60.
- Velasco, Conchita: 362.
Verlay, Bernard: 447.
Verne, Julio: 56, 57.
Vernon, Anne: 530.
Vidor, King: 363, 365.
Vilar, Leonardo: 78.
Villiers, François: 390,
 393.
Visconti, Luchino: 265,
 267, 268, 349.
Vittl, Mónica: 488, 537.
Voit, Mieczylav: 457.
- Wajda, Andrzej: 87.
Walters, Charles: 244,
 245.
Wayne, John: 114, 115,
 117, 137, 203, 289, 364.
Webb, James R.: 203.
Weiss, Jiri: 472.
Welles, Orson: 214, 216-
 218, 361, 460-462.
Wicki, Bernhard: 513.
Widmark, Richard: 131,
 203.
Wilder, Billy: 295, 298,
 355, 359, 375, 377.
Williams, Esther: 244.
Williams, Tennessee: 198,
 201, 371, 373, 374, 533,
 534, 536.
Winnicka, Lucyna: 457.
Winters, Shelley: 95.
Wise, Robert: 225.
Wood, Natalie: 83, 161,
 163, 164, 414, 416.
Woodward, Joanne: 406,
 407.
Wordsworth, William:
 160.
Wynter, Dana: 380, 422.
- Zanuck, Darryl F.: 103,
 134-136, 198.
Zavattini, Cesare: 231,
 233, 502.
Zinnemann, Fred: 49,
 476, 478, 509, 511, 512.

COLECCION UNIVERSITARIA DE BOLSILLO
PUNTO OMEGA

1. Jacques Rueff: *La época de la inflación*.
2. Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*.
3. Jean Charon: *De la física al hombre*.
4. M. García-Viñó: *Novela española actual*.
5. E. Mounier: *Introducción a los existencialismos*.
6. J. Bloch-Michel: *La «nueva novela»*.
7. J. Maritain: ... *Y Dios permite el mal*.
8. N. Sarraute: *La era del recelo*.
9. G. A. Wetter: *Filosofía y ciencia en la Unión Soviética*.
10. Urs von Balthasar: *¿Quién es un cristiano?*
11. K. Papaicannou: *El marxismo, ideología fría*.
12. M. Lamy: *Nosotros y la medicina*.
13. Charles-Olivier Carbonell: *El gran octubre ruso*.
14. C. G. Jung: *Consideraciones sobre la historia actual*.
15. R. Evans: *Conversaciones con Jung*.
16. J. Monnerot: *Dialéctica del marxismo*.
17. M. García-Viñó: *Pintura española neofigurativa*.
18. E. Altavilla: *Hoy con los espías*.
19. A. Hauser: *Historia social de la Literatura y el Arte*. Tomo I.
20. A. Hauser: *Historia social de la Literatura y el Arte*. Tomo II.
21. A. Hauser: *Historia social de la Literatura y el Arte*. Tomo III.
22. *Los cuatro Evangelios*.
23. Julián Marías: *Ánalisis de los Estados Unidos*.
24. Varios: *La nueva novela europea*.
25. Mircea Eliade: *Mito y realidad*.
26. Varios: *La civilización del ocio*.
27. Pasternak: *Cartas a Renata*.
28. A. Breton: *Manifiestos del surrealismo*.
29. G. Abetti: *Exploración del Universo*.
30. A. Latreille: *La Segunda Guerra Mundial* (2 tomos).
31. Jacques Rueff: *Visión cuántica del Universo. Ensayo sobre el poder creador*.
32. Carlos Rojas: *Auto de fe* (novela).
33. Vintila Horia: *Una mujer para el Apocalipsis* (novela).

34. Alfonso Albala: *El secuestro* (novela).
35. S. Lupasco: *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*.
36. Theo Stammen: *Sistemas políticos actuales*.
37. Lecomte du Noüy: *De la ciencia a la fe*.
38. G. Uscatescu: *Teatro occidental contemporáneo*.
39. A. Hauser: *Literatura y manierismo*.
40. H. Clouard: *Breve historia de la literatura francesa*.
41. H. von Ssachno: *Literatura soviética posterior a Stalin*.
42. *Literatura clandestina soviética*.
43. L. Pirandello: *Teatro*.
44. L. Pirandello: *Ensayos*.
45. Guillermo de Torre: *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*.
46. Guillermo de Torre: *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*.
47. S. Vilas: *El humor y la novela española contemporánea*.
48. H. Jürgen Baden: *Literatura y conversión*.
49. G. Uscatescu: *Proceso al humanismo*.
50. J. Luis L. Aranguren: *Etica y política*.
51. Platón: *El banquete, Fedón, Fedro*. Trad. de Luis Gil.
52. Sofocles: *Antígona, Edipo Rey, Electra*. Trad. de Luis Gil.
53. A. Hauser: *Introducción a la historia del arte*.
54. Carleton S. Coon: *Las razas humanas actuales*.
55. A. L. Kroebert: *El estilo y la evolución de la cultura*.
56. J. Castillo: *Introducción a la sociología*.
57. Ionesco: *Diario, I*.
58. Ionesco: *Diario, II*.
59. Calderón de la Barca: *El Gran Duque de Gandia* (comedia inédita). Presentación de Guillermo Díaz-Plaja.
60. G. Miró: *Figuras de la Pasión del Señor*.
61. G. Miró: *Libro de Sigüenza*.
62. Pierre de Boisdeffre: *Metamorfosis de la Literatura*, I: Barrès-Gide-Mauriac-Bernanos.
63. Pierre de Boisdeffre: *Metamorfosis de la Literatura*, II: Montherlant-Malraux-Proust-Valéry.
64. Pierre de Boisdeffre: *Metamorfosis de la Literatura*, III: Cocteau-Anouilh-Sartre-Camus.
65. R. Gutiérrez-Girardot: *Poesía y prosa en Antonio Machado*.
66. Heimendahl - Weizsäcker - Gerlach - Wieland - Max Born - Günther - Weisskopf: *Física y Filosofía. Diálogo de Occidente*.
67. A. Delaunay: *La aparición de la vida y del hombre*.
68. Andrés Bosch: *La Revuelta* (novela).
69. Alfonso Albala: *Los días del odio* (novela).
70. M. García Viñó: *El escorpión* (novela).
71. J. Soustelle: *Los Cuatro Soles. Origen y ocaso de las culturas*.
72. A. Balakian: *El Movimiento Simbolista*.
73. C. Castro Cubells: *Crisis en la conciencia cristiana*.

74. A. Tocqueville: *La democracia en América*.
75. G. Blöcker: *Líneas y perfiles de la literatura moderna*.
76. S. Radhakrishnan: *La religión y el futuro del hombre*.
77. L. Marcuse: *Filosofía americana*.
78. K. Jaspers: *Entre el destino y la voluntad*.
79. M. Eliade: *Mefistófeles y el andrógino*.
80. H. Renckens: *Creación, Paraíso y Pecado Original*.
81. A. de Tocqueville: *El Antiguo Régimen y la Revolución*.
82. L. Cernuda: *Estudios sobre poesía española contemporánea*.
83. G. Marcel: *Diario metafísico*.
84. G. Pullini: *La novela italiana de la posguerra*.
85. Léo Hamon: *Estrategia contra la guerra*.
86. José María Valverde: *Breve historia de la literatura española*.
87. José Luis Cano: *La poesía de la Generación del 27*.
88. Enrique Salgado: *Radiografía del odio*.
89. M. Sáenz-Alonso: *Don Juan y el Donjuanismo*.
90. Diderot-D'Alembert: *La Encyclopédie. Selección*.
91. L. Strauss: *¿Qué es Filosofía Política?*
92. Z. Brzezinski-S. Huntington: *Poder político USA-URSS*, tomo I.
93. Z. Brzezinski-S. Huntington: *Poder político USA-URSS*, tomo II.
94. J. M. Goulemot-M. Launay: *El siglo de las Luces*.
95. A. Montagu: *La mujer, sexo fuerte*.
96. A. Garrigó: *La rebeldía universitaria*.
97. T. Marco: *Música española de vanguardia*.
98. J. Jahn: *Muntu: Las culturas de la negritud*.
99. L. Pirandello: *Uno, ninguno y cien mil*.
100. L. Pirandello: *Teatro, II*.
101. A. Albalá: *Introducción al periodismo*.
102. G. Uscatescu: *Maquiavelo y la pasión del poder*.
103. P. Naville: *La psicología del comportamiento*.
104. E. Jünger: *Juegos africanos*.
105. A. Gallego Morell: *En torno a Garcilaso y otros ensayos*.
106. R. Sébillot: *Europa, esa utopía*.
107. J. Jahn: *Las literaturas neoafricanas*.
108. A. Cublier: *Indira Gandhi*.
109. M. Kidron: *El capitalismo occidental de la posguerra*.
110. R. Ciudad: *La resistencia palestina*.
111. J. Marias: *Visto y no visto, I*.
112. J. Marias: *Visto y no visto, II*.



El cine ha llegado a ser una de las realidades cotidianas de nuestra existencia. Y por ello ya no nos sorprende. «Consumimos» películas como cualquier otro producto que la técnica pone en nuestras manos.

Reflexionar sobre «lo visto y no visto» en la pantalla: he aquí la gran lección de Julián Marías en estas páginas que distan mucho de ser una compilación de críticas. Recogiendo palabras del mismo autor, estamos más bien ante «una antropología cinematográfica, hecha de imágenes interpretadas, de imágenes directamente inteligibles».

Dilatación de horizontes y redescubrimiento puntual de lo concreto, potencia liberadora y espejismo, experimento y espectáculo, el cine forma ya parte de nuestra historia, de nuestra psicología y sociología. Todas las pasiones humanas se dan cita en él, desde el miedo a la risa, desde el dolor al amor. Y el cine, a su vez, configura la acción y la pasión de los hombres del siglo XX. Dejemos, pues, que un filósofo —pensador de la vida y viviente encarnación del pensamiento— tome la palabra.