

fue dictada o soplada al oído, se la encontró al despertar, como los niños se encuentran los juguetes el 25 de diciembre. Eso es lo que vulgarmente se llama *inspiración* y lo que se ajusta al concepto goethiano de *creación*. Pero con sólo temas o ideas no se hace una obra musical: lo que hay que decir exige que sepamos cómo decirlo. Y ahí comienza a trabajar la inteligencia y hasta la picardía del compositor, y con ellas, a su servicio, el saber, el oficio. Si el compositor ignora cómo se le ocurrió un tema, tiene que saber, en cambio, por qué utiliza tal acorde, por qué modula a tal tonalidad, por qué un determinado pasaje tiene tantos compases —ni uno más ni uno menos—, por qué lo orquesta de esta y no de aquella manera, etc. Y si se da el caso de que en alguno de esos puntos lo hecho por él no es cosa deliberada, consciente, sino fruto del azar o de la inspiración, pero al mismo tiempo es lo que allí conviene, estará obligado a saber por qué lo aceptó como conveniente. Y para saberlo tendrá que sentirse *compositor*.

Pero, después de todo, eso mismo sucede en las artes literarias —y ahí sí que no hay duda de que tenemos que habérnoslas con el lenguaje—. Salvo en los experimentos superrealistas de escritura automática —que pueden tener valor como simple diversión, como juego de azar o como material interesante para el psicólogo o el psiquiatra, pero no como obra literaria—, el escritor también necesita componer lo que tiene que decir. No pensaba Gracián en la música, sino en la literatura cuando afirmaba: "Lo que no está compuesto, no es más que una rudísima indigesta balumba, asqueada de todo buen gusto; las cosas bien compuestas, a más de lo que alegran con el desembarazo, deleitan con su concierto." Y líneas adelante: "Cansóse en balde la invención sublime de los conceptos, la sutileza en los discursos, la studiosidad en la varia y selecta erudición, si después lo desazona todo un tosco desaliño." El escritor —como el músico— ha de saber decir lo que tiene que decir, y si es poeta su tarea se complicará sobremediana, solicitando a un tiempo por la necesidad de darse a entender y la de respetar la inviolabilidad del fenómeno poético, en el que se entrecruzan elementos conceptuales y elementos rítmicos. Cuando Góngora dice, por ejemplo,

*¡Oh, cuánta al peregrino el amebeo  
alterno canto dulce fue lisonja!*

está atendiendo a ambas solicitaciones, es decir, está *componiendo* lo que tiene que decir de manera que, a riesgo de dificultad para el lector, pueda saltar la chispa poética del pedernal del concepto. En realidad, su labor en tal coyuntura tiene ya mucho de la del arquitecto. ¿Y podría afirmar Goethe que esos versos salieron fundidos de una vez del espíritu de Góngora, que no son fruto de tenaz y larga labor?

Con mayor razón podremos afirmar que la música concebida como arquitectura depende esencialmente de la composición. De *El arte de la fuga* a la más reciente obra dodecafónica, el sentido y el trabajo arquitectónico justifican una gran parte de la música conocida. Y la única que carece realmente de composición es la de los pésimos músicos que se creen genios —subconsciente procedimiento de eludir estudio y trabajo— y escriben al correr de la pluma. Falta de composición, su obra tampoco puede as-

pirar a la categoría de creación, pues en realidad se ha quedado en estado fetal. Le falta orden y concierto. Es lo que vio Juan Ramón Jiménez en Neruda, cuando afirma que "un poema entendido y escrito, traducido u original, es una unidad organizada", y que eso no lo ha conseguido hasta ahora el autor de *Canto general*. Para organizar una música, como para organizar un poema son necesarias dos cosas: intuición y trabajo. Y el

trabajo no puede realizarse sin tiempo, sin paciencia. La intuición guía el trabajo y dice en un determinado momento: "¡Alto!" ("No lo toques ya más, que así es la rosa"). Por lo general tarda en decirlo, porque la obra tarda en cristalizar. Pero ese es el precio de la perdurabilidad. "Una flor, presto es hecha y presto deshecha; mas un diamante, que tardó en formarse, apela para eterno", dice Gracián.

# E L C I N E

Por J. M. GARCIA ASCOT

DON QUIJOTE de GREGORI KOZINTEV.

**T**ODA PELÍCULA realizada sobre una gran obra literaria (gran obra no sólo cualitativa, sino cuantitativamente) ha de ser, forzosa y necesariamente, incompleta. Ha de traicionar inevitablemente la *suma* de hechos que se encuentran en el original. La única manera de evitar esto sería filmando la obra literaria en su *totalidad* con su texto íntegro y exacto sin omitir aquellas partes en que habla el autor. Pero entonces —y dejando a un lado la imposibilidad material de esta empresa— lo más probable es que se traicionaría en gran parte al lenguaje cinematográfico y sólo quedaría una transposición de texto a imagen con poco margen para la creación.

Partamos por lo tanto de este principio: toda crítica *cuantitativa* a la película *Don Quijote* resulta absolutamente ociosa.

De hecho, toda versión cinematográfica del Quijote (como por ejemplo de *La Guerra y la paz*, *Moby Dick*, *Los Hermanos Karamazov*, *Fortunata y Jacinta* o *Grandes ilusiones*) no puede ser más que un *ensayo* cinematográfico sobre o alrededor de la obra literaria.

Lo importante, en todos los casos, es la *fidelidad* de la realización en imágenes

del —o de un— *espíritu* de la obra original.

Creo ciertamente que el Quijote ruso es fiel a un espíritu sino totalmente, si genuinamente quijotesco. El intento de plasmar en imágenes una de las interpretaciones de las infinitas a que puede dar lugar el personaje, está logrado. Si existe en esencia en *El Quijote* ese aspecto de infinita bondad, de suave ternura y profundo desamparo que Cherkasov imprime al personaje. Si existe en esencia en *El Quijote* el aspecto festivo y alegremente ingenuo de Sancho. Si existe en la obra original mucho del ambiente reproducido en la película con la mejor voluntad. Es claro que existe mucho más. Pero no se puede en ningún caso hablar de traición. El haber hecho una película francamente buena, a ratos magnífica, sobre un original tan infinito es ya de por sí un acto de gran categoría.

Y así como la obra es inagotable, inagotables serían los comentarios que sobre su realización filmica se podrían hacer. Dentro de las inevitables discrepancias la más grave, a mi entender, reside en la carencia de carácter *evolutivo* de los dos personajes principales. En efecto; es fundamental en la novela la lucha interna —y progresiva— que Don Quijote sostiene contra la infiltración de la realidad en el vuelo de su espíritu. El triunfo final y amargo de esta realidad es la única causa de su muerte. Don Quijote se *sanchifica*, y al hacerlo, al recobrar la razón, pierde la razón de ser y de vivir. Al contrario Sancho, a lo largo de la obra, se hace receptor del hermoso sueño de su amo. Lo que era interés venal se convierte en él en extraordinaria fe, en nuevo impulso de vida y de imaginación. Sancho se *quijotiza* y en el lecho de muerte de su amo cumple en forma verdaderamente sublime la doble corriente que fluye del uno al otro en toda la segunda parte de la obra.

Pues bien, esto no está en la película. Y es lo más grave —por ser lo más esencial— de la adaptación. En muchos casos el orden de las aventuras y su exactitud (Sancho no acompaña al Quijote en su primera salida, etc.) no tiene mayor importancia, pero haber puesto la aventura de los molinos al final —probablemente por ser la de mayor recuerdo y efecto plástico— es un error monumental. Esta aventura corresponde en espíritu exclusivamente a la primera parte de la novela: aquella parte en que el entusiasmo de Don Quijote no está todavía empañado por la duda, la dolorosa grieta interna de la razón. Esta secuencia es —sumada a los demás detalles de la película— la demos-



Don Quijote— "acto de gran categoría"

tración de esta carencia principal, que las otras, en realidad, no cuentan mucho.

Y no cuentan mucho porque en la película hay amor por la obra. Y ternura, y un afán de fidelidad al espíritu que merece ser honrado. Y hay también creaciones. Creaciones plásticas de extraordinaria belleza. En primer lugar todas las escenas en el Castillo, en donde —recreados con fervor y maravilloso gusto— Grecos tras Grecos asombran la mirada y se entrecortan con los furtivos ecos de un bufón de Velázquez y un fraile de Zurbarán. Después, la llegada de Sancho a la Insula Barataria, secuencia de herencia eisensteiniana conducida con maestría y una verdadera fiesta de composiciones y colores.

Es también magnífica la escena de los pellejos de vino, con reminiscencias de Doré y Daumier. Y lo son igualmente la secuencia del león, la lucha con el molino y la figura del Quijote embozado paseando de mañana por una callejuela. Y fuera de lo magnífico hay mucho bueno de verdad.

La actuación es excelente (si exceptuamos al cura y al bachiller) y resulta extrañamente *española* en casi todos los casos. El paisaje está perfectamente adaptado a pesar del reproche absurdo de la presencia de cerros y quebradas en la llanura manchega. Una vez más el detalle carece de toda importancia si hay adaptación de espíritu. Lo importante de la llanura manchega es su remisión al cielo, su desembocadura física y espiritual en él. Y en el accidentado terreno que pisan en la película el Quijote y Sancho existe la misma remisión y el mismo movimiento espiritual. Falta algo de *espacio*, sí, y echamos de menos alguna larga jornada hecha solamente de diálogos entre amo y escudero. Hubiera sido muy necesaria en la primera parte. Y también echamos de menos a Clavileño...

... Pero con lo que la imagen nos ofrece basta para agradecer a su realizador el haber logrado una película tan digna y cargada de tanto fervor, de tanta ternura, de tanto respeto por esa *nuestra* obra.

UNA LECCION DE AMOR (*En lektion i Karlek*) de INGMAN BERGMAN.

El año pasado vimos en México *Secretos de mujeres* (Kvinnors Vantam) realizada por Bergman en 1952. En aquella deliciosa película alternaban con una delicadeza y una naturalidad verdaderamente soberbias la gracia, la sensibilidad y el más humano sentido de la vida. La obra no estaba totalmente lograda, pero apuntaba la posibilidad de realizar —en el mismo tono— una película perfecta, exquisita, maravillosa. En *Una lección de amor* Bergman cumple esta promesa.

A lo largo de hora y media el joven realizador sueco alterna el encanto, la ternura, la farsa y la poesía. Todos los elementos se encadenan o alternan con la mayor justeza y con un desenfado que probablemente ningún otro realizador de hoy consiga en tan alto grado. La película es una curiosa mezcla de lo más moderno del lenguaje cinematográfico y lo más tradicionalmente humano de la vida cotidiana. Pero entendámonos. Al hablar de "lo más moderno" no nos referimos en ningún caso a un corte de tipo sensacionalista, ni a efectos o búsquedas de imagen en ángulos poco usuales (lo cual por otra parte resulta ya bastante anticuado a veces). No, lo moderno de Bergman consiste en dar por entendida cierta —ya existente comprensión del público por la



Ingmar Bergman— "escritor y director"

continuidad cinematográfica. Se trata de un pacto de inteligencia, de un juego de desarrollo en que se otorga al espectador la dignidad de conocer las reglas. Lo moderno en *Una lección de amor* es la elaboración casi casual de las escenas, la construcción siempre imprevisible. En una palabra, la falta de *ripio*. Diríamos casi la falta de *rima*, generalmente esperada y ya formada fonéticamente en el espectador. Pero para conseguir esto, Bergman no recurre a la sorpresa, al torcer la línea probable o vagamente prevista. No, lo logra dando a su obra un aspecto *casual*, casi accidental, mezclando en forma maravillosa el rigor de su arbitrariedad subjetiva (la elección de la escena, de su diálogo y de su forma de desarrollo) y la aparente objetividad, sometida a los azares de la acción misma. Bergman, amo en todo momento, desaparece también en cada momento.

Pero hablábamos antes de "lo más tradicionalmente humano de la vida cotidiana". También aquí hay que aclarar algo —y es que para las obras de Bergman todo vocabulario se vuelve estrecho, limitador, engañoso. Es cierto que en la película casi nada se sale de lo que pudiéramos en rigor llamar neo-realismo. Pero es que se trata de un asunto de *dimensiones*, de dimensiones extra-físicas. En el aparente neo-realismo de tres dimensiones

de la obra brota y empapa todo constantemente una cuarta dimensión, un espíritu que ondea y reviste mil formas distintas. Llámesele a veces poesía, a veces ternura, a veces ingenio, a veces humorismo. En realidad es *inteligencia*. Una inteligencia que juega con las "formas formales" y opera en profundidad. Una inteligencia que no sólo ordena esas formas sino que es "perpendicular" a la pantalla; del fondo del sentido humano de la acción al fondo del sentido humano del espectador.

¿Fuego artificial de ingenio? Si, lo hay. Pero también mucho más. Un mucho más que se sumerge y rebrota en el momento exacto. Un mucho más que de repente nos golpea en el pecho con su profundidad humana, con su ternura, con su sensibilidad, con su joven y conmovedora sabiduría.

Toda la película es magnífica; de cada secuencia merece hablarse. Pero si hemos de hacer una selección podemos señalar entre otras el espléndido diálogo del abuelo y la nieta y la no menos extraordinaria jornada del padre y la hija. Hay que añadir varias escenas del matrimonio: el despertar el día del cumpleaños del abuelo, la revelación de su amor, y sobre todo la escena junto al canal, milagro de gracia y de ternura.

La interpretación está a la altura de la película —que va es decir—. Gunnar Björnstrand y Eva Dahlbeck son una pareja perfecta (que ya habíamos podido admirar en la secuencia del elevador en *Secretos de mujeres*) y la adolescente Harriet Andersson realiza en forma perfecta el difícilísimo papel de una edad indefinida, con el profundo y tremendo desgajamiento de la inminente transformación en "mujer".

Ahora bien: *Secretos de mujeres* es de 1952 y *Una lección de amor* de 1954. Desde aquella, Bergman ha realizado cinco películas más que son: *El verano con Monika* (Sommaren Med Monika — 1952), *El crepúsculo de un cirquero* (Gycklarns Afton — 1953) *Sueños de mujer* (Kvinnodrom — 1955) y *Sonrisas de una noche de verano* (Sommarnattens leende — 1955), Premio del humor poético en el Festival de Cannes de 1956.

¿Cuándo veremos alguna de estas obras? Esperemos y no olvidemos el nombre de su realizador. Porque Ingmar Bergman, escritor, adaptador, guionista y director de sus propias obras es ya sin duda alguna, uno de los más grandes directores del cine actual, del cine nuevo, de este cine que ya es el cine de mañana.



Patrulla infernal— "corte vigoroso y modernísimo"

## OTRAS PELICULAS

CODICIA (*La manche et la Belle*) de HENRI VERNEUIL.

Verneuil, aplicado trabajador del cine, busca en esta película inspiración en los temas norteamericanos de "serie negra" (James Hadley Chase, Dashiell Hammet, Raymond Chandler). Y sobre un argumento del primero de estos, trata de construir una película en la tradición de *Double Indemnity*. Pero echamos de menos el ritmo hollywoodiense indispensable en estos temas. Verneuil es un director muy profesional, pero no consigue que la aplicación y el cuidado reemplacen la sintaxis exacta.

A lo largo de todo esto, florece el efecto inútil y sobrecargado: Henri Vidal que cae y no cae de un precipicio, una huida provisional de Isa Miranda del coche (para añadir un poco más de crueldad al crimen) y un final francamente deplorable.

Una tremenda y poderosa imagen emerge de esta previsible y paciente construcción: la última mirada de Isa Miranda segundos antes de morir. Quizá sin quererlo —o queriendo solo lograr un efecto seguro y fácil— Verneuil alcanza aquí de repente, una rara intensidad visual.

En esta película muy poco más que mediana, Isa Miranda nos entristece con la evocación de su gran personalidad pasada. Henri Vidal está menos mal que de costumbre (o quizás sea sólo un caso de mimetismo y que coinciden sus defectos con la personalidad desdibujada y vaga de su personaje). Mylène Demongeot no parece ser la "revelación" que anuncian en Francia. Ambigua y correcta nada más, habrá que esperarla en otras películas de mayor alcance.

BAYONETAS DE ACERO (*Steel bayonets*) de MICHAEL CARRERAS.

Película de guerra, pero inglesa. Y uno dice "no debe ser mala". Pues bien: no hay palabras para calificar esta película abominable y estúpida que recuerda uno de aquellos dibujos de almanaque de "encuentre usted los errores". Nunca sabremos por qué Leo Genn, un excelente actor de teatro Shakespeariano y de cine digno, ha aceptado participar en esta "cosa". Pero es verdad que también participaba en *Más allá de Mombasa*...

PATRULLA INFERNAL (*Paths of Glory*) de STANLEY KUBRICK.

En el momento de entregar estas cuartillas a la imprenta, acabo de ver *Patrulla infernal* que merecería mucho más que unas breves líneas. En esta película Kubrick confirma las esperanzas iniciadas en *Casta de malditos*.

Un corte vigoroso y modernísimo, un tono "grande" y una técnica sorprendente se unen a un tema sin concesiones y de gran alcance para darnos una imagen del nuevo cine norteamericano y del talento de uno de sus mejores realizadores. En este poderoso conjunto sólo una sombra: un posible exceso de cine exterior, de virtuosismo camerístico que se opone muchas veces al tema de la obra, esencialmente interior. Nos hubiera gustado poder ver otra versión de la misma historia realizada por Bresson por ejemplo. Pero no le quitamos nada a Kubrick. Es de los directores que están haciendo cine de verdad, y, como Bergman, abren la puerta al cine de mañana.

# T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE y José Luis IBAÑEZ

## PANORAMA DESDE EL PUENTE

MUERTO O'NEILL, que era probablemente el único, entre los dramaturgos contemporáneos, que dotaba a un texto del auténtico sentido trágico que se proponía, la aparición de Arthur Miller es, sin lugar a dudas, el hecho más sobresaliente dentro del teatro norteamericano. Miller aporta a la escena un concepto, en cierta forma tradicional pero al mismo tiempo personalísimo, de lo que el drama moderno significa, representa. El hombre, el medio social en el que se desenvuelve, sus obligaciones para con éste, sus derechos sobre éste, encierran la preocupación fundamental de Miller. *Panorama desde el puente* expresa una nueva preocupación: alcanzar una dimensión trágica dentro de un planteamiento moderno.

Por ello la obra, llevada a escena en México bajo la dirección de Seki Sano, desarrolla los acontecimientos en una forma que corresponde y se identifica muchas veces con la establecida por los autores griegos. Miller mezcla elementos trágicos que corresponden tanto al héroe griego como al personaje moderno; excluye de éstos a la religión; y agrega, en cambio, la protesta contra la organización social y lega, la denuncia de la corrupción de un medio en el que el hombre ha perdido el derecho a luchar por su sobrevivencia y el sentido de la justicia se ha distorsionado completamente por la aplicación ciega de leyes absurdas y discriminatorias.

Eddie Carbone, el protagonista de la obra, es un héroe trágico; víctima inevitable, que camina sin poderlo evitar, a pesar suyo, hacia su destrucción; dominado por impulsos que no le es dado superar porque no puede comprenderlos, ya que están más allá de sus posibilidades mentales. Pero Eddie es al mismo tiempo

miembro activo de una sociedad determinada y por tanto, no está solo, sus actos ponen en movimiento fuerzas que le son ajenas como individuo, pero no como ente social, por tanto comprometido con la gente que le rodea y que en una forma u otra se ve involucrada por sus acciones, aun en la forma más indirecta. En esta dualidad, en este conflicto del hombre consigo mismo y con sus semejantes, está el sentido que Miller da a su obra. Presenta al hombre ante el misterio, víctima de sus propios impulsos, dominado por fuerzas cuyo origen le es ajeno (tragedia clásica) y, al mismo tiempo, al hombre frente a los hombres: juez y parte, siempre comprometido, responsable ante la sociedad y por esto mismo obligado a juzgarla y a servirla.

Pero también es notable en Miller la forma estricta en que hace corresponder ideas y medios de expresión. En *Panorama desde el puente* hay un equilibrio tal entre tema, forma, diálogo y personajes, que la obra se convierte en una de las más absorbentes experiencias que puedan recordarse.

La forma en que Miller ha indicado exteriormente el contacto de dos mundos lejanos entre sí es muy expresiva. Primeramente ha introducido en la estructura de la obra un comentario de la acción a la manera griega, mediante el personaje de un abogado que hace las veces de coro; y después, como parte importante de la escenografía, incluye un ornamento de características griegas también, que sobresale de los elementos típicamente brooklinianos que predominan. Ambos elementos establecen el propuesto contraste entre la realidad presente y el pasado difuso, transformado, que sin embargo ha logrado sobrevivir hasta hoy. De ese contacto entre dos mundos, en *Panorama desde el puente* nace un nuevo universo



Panorama desde el puente— "dimensión trágica dentro de un planteamiento moderno"