

wyler,
el jansenista

CROZIER y Fraisse revisan, pues, el proceso de ese pasado azaroso, tan fácilmente olvidado, y los métodos de que sus responsables se han servido para dar apariencia de validez y más años de vida al «american way of life».

La conclusión de Crozier implica un compromiso: «Debemos luchar para devolver al mundo el sentido de los valores de revuelta y de libertad». La de Fraisse es aún más radical: «Ellos quieren asegurar la felicidad general en el confort material y psicológico, y a nosotros sólo nos preocupa el avance hacia el reconocimiento del hombre por el hombre».

EDUARDO G. RICO

"las noches lúgubres",
de alfonso sastre

SASTRE es, sobre todo, dramaturgo y hombre de teatro. No obstante, ha abordado también otros géneros: el ensayo y, muy ocasionalmente, la poesía; la mayoría de las veces desde ese supuesto previo de su condición de dramaturgo y hombre de teatro. "Las noches lúgubres" (Editorial Horizonte.—Madrid, 1964), nos muestra a un Alfonso Sastre que hasta ahora no conocíamos: un Alfonso Sastre que se interna en el género narrativo. En efecto, este libro consta de dos novelas cortas: "Las noches del Espíritu Santo" y "Delirium", y de una colección de veinte cuentos —algunos de extremada brevedad— agrupados bajo el título de "Las células del terror". Más allá de la extensa galería de personajes, se alza un protagonista que está presente en cada página y en cada situación: el terror. Este se nos manifiesta a través de la reactualización de viejos mitos, como el vampirismo, o bien en situaciones actuales de represión, de explotación, etc. De cualquier modo, la pretensión —evidente— del autor es indagar no tanto en los objetos determinantes del miedo y el terror, sino más bien en sus consecuencias: todo el libro es una muestra muy rica y variada de situaciones de terror. En muchas de ellas, las causas podrían ser otras de las que son en el relato, y esto no cambiaría de ningún modo la problemática de éste. En cierto sentido, al lector le queda un ancho margen de libertad para completar el libro. Es más: en alguno de los relatos que componen "Las células del terror", no hay siquiera la más leve pista que nos hable de las causas o fuentes originarias y determinantes. Queda explícita, solamente, la situación y cuanto hay de absurdo y trágico en ella.

Si "Las noches lúgubres" —en cuyo prólogo el autor anuncia un segundo libro de características similares: "Nuevas noches lúgubres"— se aísla del conjunto de la obra dramática de Alfonso Sastre; es decir, si se enjuicia aisladamente y como tal libro de relatos, una crítica rigurosa y formulada desde un punto de vista narrativo, objetaría probablemente a "Las noches lúgubres" su condición de libro tardío. Después de Poe y de Kafka, por ejemplo, cuya obra narrativa es —resulta obvio decirlo— una investigación hasta sus últimas consecuencias del terror y en el absurdo, estas dos novelas cortas y esta colección de breves relatos de Sastre no dejan de ser relativamente ingenuos. Varias veces he escrito que uno de los objetivos fundamentales que ha de proponerse la actual narrativa española es la superación del naturalismo, asimilando —y, claro está, trascendiendo— la gran aventura estética de un Joyce, un Kafka, etc. Pero, en fin, de lo que se trata es de trascender, no de quedarse a la mitad de un camino que ellos recorrieron holgadamente. Después de "La metamorfosis", pongamos por caso, es muy difícil intentar, como Sastre declara haber intentado, "decir algo sobre el techo determinable de la imaginación dialéctica y, por tanto, sobre el umbral de la fantasía pura". Es muy difícil intentarlo y es muy arriesgado declarar ese intento cuarenta años después de la muerte de Kafka.

Hecha esta aclaración, la de que el presente libro no responde a tan ambicioso objetivo propuesto por el autor, "Las noches lúgubres" se nos aparece como lo que realmente es: un excelente, un magnífico libro de relatos, de prosa muy ceñida, de problemática viva e inquietante, presentada a menudo por Sastre de manera humorística. Ese contraste, humor-pateísmo, confiere un especial atractivo al libro. Estos, y otros muchos valores de forma y contenido, hacen de "Las noches lúgubres" una obra literaria de evidente interés. En consecuencia, esta excursión de Sastre en un género literario que hasta ahora no había practicado, puede considerarse afortunada. Pero, naturalmente, Alfonso Sastre seguirá contando en nuestra literatura por lo que era, por lo que es: un gran dramaturgo.

FERNANDO MOLINERO

CON diez años de retraso nos llega «Horas desesperadas», de William Wyler. Se trata de un film sólidamente construido que acredita la veterania de este realizador, uno de los más prestigiosos del cine americano. Al mismo tiempo se ha repuesto uno de los films más famosos de Wyler: «Cumbres borrascosas», producida en 1939, según la popular novela de Emily Bronte.

Son dos obras lo suficientemente representativas de su estilo como para intentar realizar algunas precisiones sobre el cine de este autor. Su época de esplendor corresponde a los años cuarenta y tantos. Desde entonces hasta hoy ha realizado una serie de títulos que permanecen como clásicos en la historia del cine americano: «Los mejores años de nuestra vida», «La heredera», «Brigada 21», «Vacaciones en Roma», «La gran prueba» y «Horizontes de grandeza». La simple enumeración de estos títulos sugiere una primera aproximación a la obra de Wyler: esa diversidad temática podría indicar una falta de personalidad por parte del realizador, pero en todos los films citados hay una nota común que les distingue como creaciones de un mismo autor. Esa característica afín es la profundización psicológica: a Wyler le interesa la descripción de un determinado medio social a través de una exacta definición de los personajes; así no es extraño que el cine de Wyler esté fundado primordialmente sobre los actores: su puesta en escena se basa en el gesto y la actitud del intérprete. Wyler concentra todo su interés en la expresividad del actor. Prescinde, por así decirlo, de todo artificio mecánico, de toda convención de planificación y montaje, para atender primordialmente a la interpretación. De esta forma surge espontáneamente el «estilo Wyler» que influiría, al cabo de los años, en las más modernas tendencias cinematográficas.

Una necesidad narrativa y dramática le obliga a Wyler a realizar tomas largas en las que toda la acción es seguida ininterrumpidamente, sin cortes de montaje. Años después, y por diferentes razones, Antonioni llevaría hasta su extremo límite este procedimiento del plano-secuencia. (No quiero referirme al «experimento» de Hitchcock en «La cuerda», film con tantos planos como bobinas, ya que su artificiosidad mecánica le priva de todo interés.)

En Wyler, el movimiento de cámara no es expresivo o significativo en sí mismo, ya que su estricta función es encuadrar al actor de la forma más precisa posible para que lleve a cabo su representación. Los larguísima diálogos en que se resuelven la mayor parte de las situaciones en sus films, son captados por la cámara en plano general corto: los personajes aparecen perfectamente colocados en el encuadre; el movimiento de uno de ellos no suele modificar el cuadro, no exige una corrección de la cámara; ésta se desplazará cuando un momento dado del diálogo lo imponga. Se logra así una concentración dramática fuertemente sugestiva. Por ejemplo, en «Horas desesperadas» tenemos la escena en que Arthur Kennedy rodeado de sus colaboradores discute con Gig Young en la cocina de un restaurante, cuando están preparando la operación para rodear la casa en que está refugiado Bogart. En primer término, sentado, se encuentra Whit Bissell hablando por teléfono. El espectador atiende, sin embargo, a la acción que se desarrolla en segundo término, hasta que un leve travelling de retroceso concede su importancia en la acción a Bissell, que queda integrado en la escena.

«Cumbres borrascosas», incontrolable historia romántica, ha sido tratada por Wyler con esta misma sequedad, esta austeridad terrible que hizo comentar al crítico francés André Bazin que Wyler era «el jansenista de la puesta en escena». El texto superromántico de Emily Bronte ha sido filtrado en la realización naturalista —que no realista— de Wyler. Precisamente los momentos que Goldwyn —productor del film— quiso que halagaran la mentalidad romántica americana, han sido vistos por Wyler con escasa convicción y el resultado es muy mediocre: incluso los actores son incapaces de moverse con naturalidad dentro de esos personajes algonados de sentimentalismo. Lo estupendo de la película —aún vigente al cabo de los veintidós años de su realización— es la absoluta justeza con que están tratadas la mayoría de las situaciones, esa extraordinaria capacidad de Wyler para rendir sensible una escena dramática con la mayor economía de medios y, a menudo, de forma elíptica: la muerte del padre de Cathy, por ejemplo.

Como excepción, posiblemente una de las muy raras en toda la obra de Wyler, un movimiento de cámara que podría denominarse «simbólico»: la escena en que vemos la nueva vida de Merle Oberon, casada con David Niven, está narrada con el mismo movimiento de grúa que describió el momento en que Merle Oberon y Laurence Olivier acudieron, tiempo atrás, clandestinamente, a esa casa para contemplar un baile de sociedad. Y pese al jansenismo del autor y a la ruptura de estilo que supone, ese doble movimiento de grúa es uno de los hallazgos más considerables de la película.

JESUS GARCIA DE DUEÑAS