

luego un nuevo orden, bastante riguroso por cierto.

Otro ejemplo elocuente y del mismo linaje es lo sucedido con el politonalismo. Parece éste la consecuencia natural e inevitable de la creciente independencia de las voces en el tejido polifónico. Por otra parte, ya estaba en germen en las fugas reales del siglo XVIII y en algún pasaje de Mozart que es hoy un *locus classicus* siempre que se trata de esta cuestión. Por qué, pues, no surgió el politonalismo en el siglo XIX —que esa habría sido su hora, según la más elemental lógica determinista— y esperó al XX para hacer su aparición, es cosa que se explica solamente si admitimos que el hombre sea hacedor de la historia. Los compositores románticos, creyentes en la necesidad de una totalidad única y soberana, no podrían haber admitido lo que el politonalismo significa. Fue necesario que llegasen los del presente siglo, con su afán de experimentación y su repugnancia por todo lo que huele a dogma, para que el politonalismo se

pusiese en práctica. Darius Milhaud, dechado de despreocupación, lo llevó en seguida al extremo: un abigarramiento de tonalidades tal, que es como un positivo atonalismo, es decir, lo contrario en principio del politonalismo, algo semejante, en fin, a ese blanco grisáceo producido en el *disco de Newton* por la fusión de los siete colores del espectro. Pero el politonalismo se salva con un Manuel de Falla, al subordinar las diversas tonalidades simultáneas a una principal, radical, generadora, que es la del bajo, la cual justifica o legitima a las demás según las leyes de la resonancia natural.

He ahí, pues, a la luz de esos hechos, cómo lo que parece más revolucionario —por insólito— no es a veces sino fruto de una sumisión fatalista a determinada corriente natural. Mientras que una actitud de reacción —parada o retroceso— puede equivaler a toda una revolución. En último término, la historia de la música, como la historia en general, depende en gran parte de la voluntad del hombre.

una amplia zona, que iba del campo de la historia al científico, a través de la música y la literatura.

Sus miradas se fijaron sucesivamente, para revivirlos, en los rasgos de algunos héroes y artistas, y en aquellos de quien, no menos heroico, se destacó por su tenacidad y su penetración, en la conquista de realidades científicas trascendentes.

De ese modo, antes de ir —con su padre como intérprete— al encuentro de Pasteur, resucitó en la escena a alguno de los literatos, como Jean de La Fontaine, y a un músico: Mozart, para ser más tarde el realizador de *Historias de Francia*, y el animador, en la pantalla, de una sombra caduca: la del mayor de los Luíses.

El comediógrafo que, como el dramaturgo, pensaba no sólo en los espectadores —y las espectadoras— de Francia sino en un vasto público integrado, cada noche, por gente de diversas latitudes, recorrió casi todos los caminos de la comedia, de la grave a la festiva.

En ésta, sin pretender llegar al dominio, en lo cómico, de un amo de las situaciones como Tristán Bernard, rival sin rencillas, anduvo por todas las sendas en que sus pies se sentían más seguros, antes de la inmovilidad injusta.

Dentro del triángulo habitual en la escena parisense —cuyas artistas suavizaba a veces, no obstante las audacias de sus monólogos que llegaron a hacer brotar el rubor bajo los afeites— se situó indistintamente en cada uno de los ángulos opuestos, sin preferir aquel que resultaría más favorable para su orgullo masculino.

Como director y guía de tribu teatral cosmopolita, acogió con frecuencia elementos extraños —alguno, de origen español— que ponían en sus actuaciones el toque exótico, el pintoresquismo propio del “meteco” desdeñado por otras empresas y compañías menos eclécticas que la suya.

Fiel a una tradición que ilustró en sus orígenes aquel Jean Baptiste Poquelin, llamado más tarde Molière, combinó sus amores con el arte escénico, y de cada esposa con aptitudes de actriz —o viceversa— hizo la figura femenina central de los conjuntos que él encabezaba.

Así fue, hasta el último día de su vida de intérprete, el amante afortunado, al menos en apariencia, que en la melancolía del otoño —que, a los demás, parecería invierno— aún encontró apoyo firme, a imagen del Hefestos mitológico, en la áurea hermosura, para dar con decisión los pasos finales.

Próximo a su ocaso, el comediante era todavía eje de aquel teatrillo con butacas afelpadas, cuidadosamente cubiertas al finalizar la función, como un ajuar de provincia, y uno de los actores que debía conocer el viajero curioso, al recorrer la capital de Francia.

Allí aparecía, dentro del marco de las exhumaciones de su repertorio preferido, el primer actor —arrogante, bajo el increíble peso de casi tres cuartos de siglo— que fraseaba siempre con claridad, aun en los momentos en que su voz llegaba al susurro, al murmurar en el oído de la amada una frase de ternura.

Cráneo vigoroso, de águila real, dominaba al público: la mirada vítrea de los oscuros ojos, en contraste con las mejillas que, a pesar del diestro maquillaje,

# T E A T R O

AL MEDIAR la penúltima semana del pasado mes de julio, se extinguió la vida del primer actor Sacha Guitry. Con él ha perdido el teatro a quien fue una de sus más representativas figuras, en la primera mitad de este siglo.

De hecho, el actor había dejado de existir, para la escena, un par de años antes; desde que la neuritis, al privar de movimiento sus extremidades inferiores, lo abatió en un sillón de inválido, del cual no volvió a levantarse.

El escritor —dramaturgo, comediógrafo, libretista, adaptador y autor de guiones cinematográficos, ensayista y poeta— aún alentó algunos meses; pero sin haber dejado de pensar en el escenario y la pantalla, donde él desarrolló una actividad tan intensa.

Comprometido heredero de un nombre que prestigió su padre —el primer actor Lucien Guitry—, aunque nacido en Rusia, vivió desde su juventud en Francia, casi siempre en París, que fue testigo de sus éxitos, como autor e intérprete de sus propias comedias, tras los titubeantes comienzos en el lustro inicial de la presente centuria.

Pertenecía Sacha Guitry a ese grupo excepcional de actores que, además de serlo a conciencia, escribían obras para protagonizarlas y que, en los dos planos —el de la creación literaria y el de la recreación interpretativa—, se situaban en puntos descolantes.

El hombre de teatro que fue, con devoción constante, Sacha Guitry, de ese modo vivió doblemente sus creaciones, y si en alguno de los múltiples aspectos que con ellas abarcaba, hubo excesos en cuanto a la realización, podía explicarlo el ímpetu vital del hombre.

Alcanzó aún Sacha Guitry, en su plenitud —que se extendió generosamente desde la anteguerra hasta días vecinos a los actuales—, esa etapa del teatro francés en la cual los autores volvían con frecuencia los ojos hacia los personajes de mayor relieve en el pasado.

## SACHA GUITRY DESAPARECE

Por Francisco MONTERDE

Por ello, entre las reconocidas vanidades del autor y actor de teatro y cine, de las que tanto hablaban sus compañeros —y él supo alimentar las murmuraciones, con abundantes, regocijadas anécdotas—, nunca existió la de insistir en mostrarse a los espectadores con inalterable fisonomía.

El acervo del dramaturgo —y del autor de argumentos cinematográficos, en la etapa final de su existencia— abarcó



Sacha Guitry—“rico en matices y recursos”

dejaban percibir las huellas de los decenios. Su rostro era ya como una expresiva máscara de Indonesia.

El escritor, ensayista y poeta —que en años recientes aún fatigaba las prensas, para dar a sus versos caprichosos estuches— pretendía escaparse de la prisión en que le encarceló su mal, con esas evasiones.

Encadenado a su sillón de enfermo, la

imaginación le llevaba al país libre de la fantasía, en el que sólo pudo aproximarse a Napoleón Bonaparte en su postrer fracaso.

A pesar de éste, a pesar de los excesos y vanidades —que sólo venían a ser una confirmación de su valor humano—, Sacha Guitry dejó sin duda en el recuerdo de quienes alguna vez le vieron actuar, la convicción de que se hallaban en presencia de un verdadero actor, rico en matices y recursos.

miento de lo estrictamente humano rebasa cualquier técnica. Al contacto de la vida, el realizador se ha impregnado de una visión del mundo que no deja nada a la fantasía, a la improvisación. Llamémosle un vago por sus andanzas, pero un vago activo que ha visto cómo se muere, y cómo se ama.

—Si filmé mi primera película, un corto metraje, según un cuento de Edgar Poe: “El corazón revelador”. Después hubo algo que se llamó “Agente nazi” con Conrad Veidt, y varias realizaciones humorísticas como por ejemplo “Los asuntos de Marta”, mi película preferida junto con “El que debe morir”. La filmé a principios de la guerra con un presupuesto insignificante y en 18 días. Hay mucho de Lubitsch en ella. “El fantasma de Canterville” vino más tarde pero no amerita comentarios, ya que sólo acabé lo empezado por Norman McLeod. De todos modos creo haber encontrado ahí mi verdadera ruta.

Sus ojos lípidos se abren y se cierran rápidamente. Un teléfono verde recoge las primeras noticias de esta noche parisina. Allá las mesitas se cubren de platos olorosos. “¡Hola guapas!”

—Pero, ¿por qué diablos, entonces no volvió a filmar película de este género?

—Porque tuve la desgracia de dirigir “Naked City”, y de cosechar el título de realista.

“La ciudad desnuda”, el primer golpe de Dassin; técnicamente, por las dificultades de filmar en las calles de Nueva York, la elogiaron. Pero eso no fue todo: hubo constantemente aquel estado de gracia, aquel momento intuitivo, que lograba reunir en una misma imagen el punto de vista del técnico y del artista en un equilibrio perfecto. Las palabras neo-realismo y neo-verismo no tienen valor alguno con él, para tratar de catalogar su aportación a la pantalla. Trata Dassin de traducir las sensaciones que le producen los cuadros de la vida cotidiana. Y la labor del director parece borrarse tácitamente detrás de la composición vigorosa, detrás de la acción, lo que, claro, le da un relieve inusitado, una soltura sin par.

—¿Cuál es su plan de trabajo?

—Medito minuciosamente las posibilidades de cada toma. Es casi una tortura. Pero no consigo por lo general decidirme hasta tener frente al ojo de la cámara los actores, o más bien seres humanos rodeados de sus accesorios de trabajo, ambientados. Me muevo por supuesto con mayor agilidad en exteriores. Necesito

# E L C I N E

## JULES DASSIN: RIFIFI, SOFOCLES Y PARIS

Por Alain LIPKES

SON LAS DIEZ de la noche en un París caluroso. Siluetas medio desvestidas inundan en un vaivén mecánico el apacible escenario del “Rond-point”; se paran de repente, atraídas por un periódico desplegado, por un perfume desconocido; se sonríen. Allí va... ella! ¿Sería...? Pero ya desaparece tras el biombo dormido de los árboles. ¡Un momento! Carreras, silbato, y chirridos acaban delante de una escalera elíptica al final de la cual se despliega un mundo de esencias, de media luz, de cuchicheos...

—¿No sería su última película, “El que debe morir”, la marca de una evolución, el pasaje de un estilo realista a un estilo épico?

El rostro interrogado se arruga momentáneamente con esta sonrisa irónica que tienen las figuras yacientes de los sarcófagos etruscos.

—Sentí en mí algo superior al instinto, posiblemente por el respeto que le tengo a la obra original de Kazantzaki. Es un griego, y más que un griego, un cretense. El cretense siente y ve cosas heroicas. No ve un cerro sino un monte; y mi personal admiración por la tragedia griega me llevó a comulgar en esta película con Sófocles y Eurípides. Tal vez no haya hecho más que teatro, y claro, teatro filmado, pero experimenté una gran alegría al poder plantear un problema lo suficientemente tremendo para originar imágenes de suma violencia.

—Hablemos, pues, Jules Dassin, de su formación teatral, en los Estados Unidos.

Pasan bandejas cargadas con licores. Surgen caras curiosas y conocidas. Se instalan por grupos. Se espían.

—Desde niño supe que iba a desarrollarme a través del teatro. Empecé a los seis años, haciendo en la escuela el papel de un árbol de navidad. Más adelante logré juntarme con el teatro yiddish, “Artef”. Por un espacio de siete años estuve actuando, y a la par, acomodando al público o vendiendo programas, cuando era preciso hacerlo. Al cumplir los 18 años, empecé a trabajar en un hotel, y durante los períodos de vacaciones, se detenían un día o dos compañías teatrales, a las cuales tenía yo que atender en la mesa y también dirigir en sus ensayos.

Pero mi concepto de dirección no era aún bien claro, ya que a los 21 años emprendí por Europa un viaje maravilloso, como vagabundo.

La grabadora se para un instante. Los vasos se llenan. Del bar contiguo se desprenden Jean Renoir y Leslie Caron en busca de silencio.

—¿Cuándo comenzó usted a escribir?

—Encontré un día un productor que me pidió que le escribiera por 50 dólares un argumento radiofónico. El asunto que le llevé le gustó y volví a escribir varias



Alfred Hitchcock y Jules Dassin

veces, adaptando en particular “El abriego”, de Gogol.

—¿Y el cine?

—Había yo montado una obra en Nueva York. No recuerdo mayor fracaso. Pero me propusieron en seguida una estancia en Hollywood en calidad de observador. Tampoco recuerdo dinero ganado más fácilmente. Me quedé seis meses y luego...

—¿Y luego?

—Me dieron las gracias. Le diré que me había impresionado mucho el cine ruso de aquel entonces. Dóvjenko, Poudóvkine, Eisenstein, Nicolas, Ekk, Vasílief lo eran todo para mí.

—¿Pero no hubo en todo Hollywood, quién influyera...?

—Sí. Kanin e Hitchcock. Hitchcock sobre todo. Con él hice mi aprendizaje. Comíamos juntos y acostumbraba cubrir el mantel con dibujos de las próximas tomas. Pero no se aprende a dominar un oficio con sólo frecuentar un maestro, hay que ver también el resultado de sus conocimientos plasmados en algo...

El hombre es sencillo, amable, acogedor, por no decir inteligente. Su conoci-



Dassin y R. Manuel preparan el atraco de Rififi