



"el profesional era un músico completo"

blada o sustentada por otro linaje de conocimientos que no se adquieren en los conservatorios—, y no le bastará con tocar perfectamente un instrumento.

La hostilidad que la mayoría de los virtuosos sienten y exhiben contra la música contemporánea, demuestra irrefutablemente su radical incultura. El virtuoso se formó —y deformó— por el contacto constante y exclusivo con su limitado repertorio. Fuera de éste, la música no existe para él. Toda la que se haga habrá de ajustarse a los patrones generales de aquellas piezas. Si no, no será música. Y como la desbordada autoridad de que le inviste la fama en cuanto virtuoso se le sube, tarde o temprano, a la cabeza, acaba lanzando opiniones en tono de oráculo, opiniones que —no haría falta decirlo— son casi siempre otras tantas majaderías.

A veces también la vanidad le lleva al virtuoso a otro linaje de desvarios no menos peligrosos para el inocente aficionado: la dirección de orquesta o la composición. Y volvemos a encontrarnos en el caso de antes. ¿Cómo el virtuoso que no hizo otra cosa en toda su vida que tratar de dominar la técnica de un instrumento, que, como hemos visto, cada vez que habla de música demuestra su ignorancia, va a ser capaz de dirigir bien una orquesta o de escribir una obra que tenga consistencia y no sea un mero pastiche de su autor favorito? Pero el prestigio del virtuoso —al fin y al cabo ¿no es un músico célebre?— lleva a muchos a ver en su obra o en su dirección de orquesta excelencias que en realidad están absolutamente ausentes de ellas.

Todo eso me recuerda lo que alguna vez dijo García Morente y que no deja de corroborar —aunque en otro plano— lo que estoy exponiendo aquí: "No hay nada más descorazonador, sobre todo en el transcurso de estos treinta o cuarenta últimos años, que el espectáculo que los científicos más ilustres en sus disciplinas positivas ofrecen cuando se meten a filosofar sin saber filosofía. El hecho de haber descubierto una nueva estrella en el firmamento o de haber expuesto una nueva ley de la gravitación universal, no autoriza ni mucho menos legítima, que un físico de toda la vida, un matemático

de toda la vida, se ponga de pronto, sin preparación alguna, sin ejercitación previa, a hacer filosofía. Suele ocurrir lamentablemente que grandes espíritus científicos, que tienen toda nuestra veneración, toda nuestra admiración, hacen muchas veces el ridículo, porque se ponen a filosofar de una manera absolutamente pueril y casi salvaje"... "El hecho, por ejemplo, de haber descubierto la neurona, el elemento mínimo del sistema nervioso, no puede autorizar a un neurólogo, por ilustre y sabio que sea, a escribir las banalidades y trivialidades más pedestres sobre los problemas elementales de la filosofía".

Eso lo dice Morente a propósito de la diferencia fundamental que existe entre

la ciencia y la filosofía. Una mente, una gran mente científica no está capacitada, por el mero hecho de ser una gran mente, para el ejercicio de la filosofía. El filósofo ha de partir, para serlo, de una posición muy diferente de la del científico. Y además ha de manejar unos métodos de investigación muy distintos de los que se emplean en las ciencias positivas. Pues bien, de igual manera, el que quiera componer o dirigir una orquesta o entender la evolución de la música ha de proceder con métodos y partir de posiciones que el virtuoso desconoce por completo, salvo honrosas excepciones. Porque una cosa es ser cabalmente todo un músico y otra tener impecablemente un instrumento.

## E L C I N E

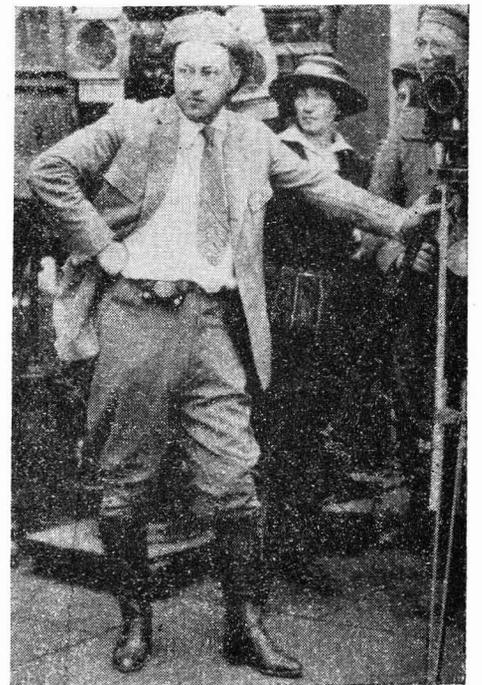
Por Emilio GARCIA RIERA

CECIL B. DE MILLE

**A** LA EDAD de 77 años ha muerto Cecil Blount de Mille. Setenta y siete años de los que más de cuarenta fueron dedicados al cine. ¿Sería justo, en nombre del indiscutiblemente bajo nivel estético de su obra, ignorar todo lo que ha representado este autor de más de setenta películas en la historia del cine norteamericano? Hablar de De Mille es, en cierto modo, hablar de Hollywood. En su obra encontramos una moral característica que se particulariza por la necesidad de hacer frente a dos imperativos contradictorios. Por una parte, el de hacer dinero, a como dé lugar, explotando al máximo los gustos, por pobres que sean, del gran público. Por otra parte, el imperativo de satisfacer el tradicional puritanismo norteamericano, fiel guardián del orden establecido y enemigo acérrimo del menor asomo de rebeldía. Para De Mille, cada película constituyó un verdadero problema por cuanto debía gustar, tanto a los rectos y severos caballeros de Filadelfia o Boston, con algún pasajero del "Mayflower" en su árbol genealógico, como al simple entusiasta de unas buenas pantorrillas. Pero, ¿no ha sido ese el eterno problema de Hollywood? Es verdad que, junto a ese Hollywood que tan perfectamente representa De Mille, está el Hollywood de los rebeldes, el que nos ha dado centenares de hermosas películas, el Hollywood que hoy parece cobrar tan inusitada fuerza que la muerte de De Mille se antoja simbólica. Pero lo cierto es que la fuerza ha estado casi siempre, en medio siglo de cine norteamericano, del lado de la tremenda maquinaria de la que De Mille fuera pieza tan importante.

Hijo de dramaturgos, Cecil B. de Mille heredó su afición por el teatro. Escribió dos obras: *Stampede*, con David Belasco y *The return of Peter Grim*. Pero, en 1913, el emprendedor Jesse Lasky le encarga la realización de *The squaw man*, un film de Oeste protagonizado por el entonces famoso Dustin Farnum. Es curioso constatar que, como tantos otros realizadores norteamericanos, De Mille, cultivador de todos los géneros, fue sin-

gularmente afortunado en el *western*. Y es en sus *westerns* donde resulta posible encontrar lo poco que de verdadero artista tenía nuestro hombre. Después de *The squaw man* que, por cierto, fue la primera película que se rodó en Hollywood, suburbio de Los Angeles, De Mille realiza unos cuantos films más con Dustin Farnum (entre ellos *Cameo Kirby*, en 1914) y en 1915 obtiene un enorme éxito con *The cheat* (o *Forfeiture*) sombrío melodrama interpretado por el excepcional actor japonés Sessue Hayakawa. Siguen unos cuantos films protagonizados por la cantante de ópera Geraldine Farrar y el que habría de ser el más importante galán de aquella época: Wallace Reid. Así, realiza, sobre temas archisobados y archiconocidos, pero de imán taquillero, *Carmen*, en 1915; *María Rosa*, en 1916; *Joan the woman*, coloreada a mano, 1916, y *The woman god forgot*, en 1917. Pero todavía no se puede hablar de un "estilo Cecil B. de Mille". Este surge como resultado de la tremenda impresión causada en nuestro hombre por el cine de Grif-



Cecil B. de Mille, en 1917



Cecil B. de Mille dirigiendo *The squaw man*

fifth, muy particularmente por *Intolerancia* (1916), y por una obsesión moralizadora que alimenta, con su creciente influencia, el zar del cine norteamericano William T. Hays, autor del famoso código que lleva su nombre.

Algunos de los títulos de las películas que De Mille realiza entonces indican a las claras sus intenciones: *We can't have everything* (*No podemos tenerlo todo*), en 1919, *For better, for worse* (*en bonanza y adversidad...*), en 1919, *Don't change your husband* (*No cambie de marido*) en 1919, *Male and female* (*Macho y hembra*), en 1919, *Why change your wife?* (*¿Por qué cambiar de esposa?*) en 1919, *Forbidden fruit* (*El fruto prohibido*), en 1920. Todas estas películas protagonizadas por Gloria Swanson, están dominadas por el prurito de denunciar y dar solución a los problemas matrimoniales propios de la alta sociedad contemporánea, quizá agudizados en aquellos años de postguerra. Todo ello en una atmósfera fastuosa y rica, en medio de grandes cortinajes y de los espléndidos baños que tanta fama dieran a De Mille. Y todo ello, hay que decirlo, sin descuidar el cultivo de lo erótico. Gloria Swanson no es sólo la bella mujer cuyo ejemplo debe o no seguirse, según el caso, sino motivo de las más escalofriantes sugerencias sexuales, el baño y la cama parecen constituir todo su mundo.

El recuerdo de *Intolerancia* con sus diversas tramas superpuestas, conducentes todas a demostrar los mismos principios morales, habría de llevar a De Mille a utilizar el mismo recurso en varios de sus films (*Male and female*, *Why change your wife?*), así como en su obra más ambiciosa: *The ten commandments* (*Los diez mandamientos*), en 1923. Este es el film en el que, de hecho, se manifiesta plenamente el De Mille del que todos tenemos idea. *Los diez mandamientos* consta de dos tramas paralelas. Una de ellas transcurre en los tiempos bíblicos y la otra en la época contemporánea. En la primera se afirma el De Mille amante de lo "grandioso", de las enormes construc-

ciones al estilo de *Intolerancia*, el De Mille que convierte a la *Biblia* en su guión fundamental. En la segunda trama reincide el De Mille de la época de los baños, implacable acusador de la sociedad moderna y que todavía nos habrá de dar, en 1924, otro film de título explícito: *Changing husbands*. En *Los diez mandamientos*, por si pudiera haber alguna duda sobre su solvencia moral, De Mille se apoya con toda perspicacia en las *Sagradas Escrituras*. Pero, sigamos insistiendo, sin desdeñar los recursos eróticos que son, al fin y a la postre, los que garantizan un público abundante.

De Mille es, naturalmente, un hombre de derechas. Como tal, no desdeña la oportunidad de hacer propaganda antisoviética en *The Volga boatman* (*El botero del Volga*), film de 1926. Pero su filón está en la *Biblia*, y es así como obtiene un enorme éxito en 1927 con *The king of kings* (*Rey de Reyes*), basada en la vida de Cristo. (Este film se exhibe todavía en México con motivo de la Semana Santa, en los cines de barriada). Ni en esta ocasión el realizador resiste la tentación de convertir a María Magdalena en una rica y sugerente cortesana, provista, como es natural, de baño y cama.

Llega el cine parlante y De Mille parece sufrir, como tantos otros, un colapso. Muchos suponen que su carrera ha terminado. Sin embargo *Chicago*, una película suya realizada en 1928 con sonido, tiene relativo éxito. Pero De Mille no habrá de volver a ser De Mille sino hasta 1932, cuando realiza *The sign of the cross* (*El signo de la Cruz*), a la que siguen *Cleopatra*, en 1934, con la famosa escena del baño de Claudette Colbert, y *The Crusades* (*Las Cruzadas*), en 1935. Aunque no precisamente a través de la *Biblia*, la antigüedad, con todos sus fastos y oropeles, siguen inspirando al ya veterano cineasta.

Y ¡lo que son las cosas! He aquí que en 1935 De Mille realiza un excelente film del Oeste, superior en lo estético a todo lo realizado desde *Los diez mandamientos*: *The plainsman* (*La jornada glo-*

*riosa*). Es un brioso y agradable relato de las hazañas de los legendarios Wild Bill Hickock (Gary Cooper), Calamity Jane (Jean Arthur) y Buffalo Bill (James Ellison). El realizador, para entonces, parece haber comprendido la necesidad de acudir a los más diversos temas y de llevar un ritmo de producción por el que dirige al principio un film por año, y después un promedio de uno cada tres años. Así surgen *The Buccaneer* (*El Buzcajero*), sobre la vida del pirata Jean Laffite, en 1937; *Union Pacific*, otro buen western, en 1939; *N. W. Mounted Police* (*Los siete jinetes de la victoria*), sobre las hazañas de la policía montada del Canadá, en 1940; *Reap the wild wind* (*Piratas del Caribe*) de ambiente marítimo, en 1941; *The story of Doctor Wassell*, sobre la vida de un héroe de la segunda guerra mundial, en 1944; *Unconquered* (*Los inconquistables*), que relata la vida de los primeros colonos norteamericanos, en 1948; *Samson and Delilah* (*Sansón y Dalila*), en 1951; *The greatest show on earth* (*El espectáculo más grande del mundo*), de ambiente circense, en 1953; y su último film: una segunda y monumental versión de *Los diez mandamientos*, realizada en 1956 y que todavía no hemos visto en México.

En todos esos films, pese a su diversidad temática, De Mille sigue acudiendo a sus eternos recursos. Y sigue haciendo gala de su magistral hipocresía, para decirlo de una vez.

Pero negar la importancia de De Mille y de la concepción del cine que representa sería necio, sin duda. De Mille ha llenado toda una etapa del cine norteamericano y su obra, por muchos motivos, siempre tendrá un gran interés.

Quien haya hojeado el estupendo libro de Lo Duca *L'erotisme au cinema* habrá reparado en una foto en la que el pecho cubierto de Hedy Lamarr luce mucho más provocativo que cuando apareciera desnudo en *Extasis*. En su capacidad de lograr tales efectos residió el gran secreto de De Mille... y el de Hollywood.

#### ULTIMOS ESTRENOS

GRISBI (*Touchez pas le Grisbi*). Film francés de Jacques Becker. Argumento: J. Becker, Maurice Griffe y Albert Simonin, sobre una novela del último. Foto: Pierre Montazel. Música: Jean Wiener. Intérpretes: Jean Gabin, Jeanne Moreau, Rene Dary, Dora Doll, Delia Scala. Producida en 1954.

Los films llamados de la "serie negra", como *Grisbi*, tienden a mostrarnos al bajo mundo sujeto a sus propias leyes morales. Se distinguen del común de las películas policíacas en que no existe el típico contraste entre los buenos (la gente decente, los policías) y los malos (los bandidos). Los personajes de la "serie negra" son siempre delincuentes que forman un mundo aparte regido por su propia escala de valores.

Jacques Becker, que ha heredado de su maestro Renoir el gusto por lo paradójico, parece haber realizado *Grisbi* para demostrar que esa escala de valores no es, en definitiva, diferente a la comúnmente aceptada. Los gangsters de su film saben lo que es la amistad, el sentido del honor. Inclusive, uno de ellos sueña con retirarse a la vida privada como cualquier bur-

gués cansado de lidiar por la existencia. Becker se recrea al mostrárnoslo como una persona normal, que gusta de acostarse temprano y encuentra placer en el tranquilo amor de una muchacha de rostro virginal y maneras aristocráticas. Con prolijidad de detalles, vemos cómo ese gangster cena frugal y metódicamente, se cepilla los dientes, se pone el pijama, fuma un último cigarrillo y se duerme tranquilamente.

Hay en todo ello un evidente deseo de poner en entredicho todo lo que entendemos por moral o, mejor dicho, de señalar su valor relativo. *Grisbi* no es un film negativo porque exalte la vida de la delincuencia, sino por el pesimismo y la amargura que lo animan. Su tremenda consecuencia es la de que un gangster puede sentirse tan aburrido de la vida como un oficinista, aunque la conciencia no le remuerda lo más mínimo.

Ese gusto por lo paradójico propio del realizador se manifiesta también en su técnica. Becker acostumbra iniciar sus escenas dándonos un fragmento equívoco del espacio en que se desarrollan. Con el plano general, a continuación, parece burlarse de la deducción que hayamos sacado. ¿Creía que eso era así? Pues no. Y lo malo es que uno acaba pensando que lo que pasa es que estamos ante un realizador que no sabe qué hacer con su talento.

#### ORO DE NAPOLES (*Oro di Napoli*).

Film italiano de Vittorio de Sica. Argumento: V. de Sica, Cesare Zavattini y J. R. Marotta, sobre una novela del último. Foto: Aldo Tonti. Música: Alessandro Cicognini. Intérpretes: Silvana Mangano, Erno Crisa, Eduardo de Filippo, Vittorio de Sica, Sophia Loren, Paolo Stoppa, Toto. Producida en 1955.

*Oro de Nápoles* se ha exhibido en México incompleta. Siendo una película que consta de cinco episodios, sólo hemos podido ver cuatro: falta el protagonizado por Toto. (*Lo que no ha impedido a un crítico capitalino encontrar "soberbia" la actuación de Toto.*)

La película decepciona un poco porque uno va con la idea de que de De Sica cabe siempre esperar un nuevo *Ladrones de bicicletas* o un nuevo *Umberto D.* Pero, por lo visto, hay que aceptar el derecho de cualquier realizador, por talentoso que sea, a hacer una obra menor de cuando en cuando. Juzgada así, como obra menor, *Oro de Nápoles* tiene, indiscutiblemente, valores muy apreciables.

Nápoles ha sido tradicionalmente motivo de empalagosas cintas folklóricas, empeñadas en mostrarnos lo pintorescos que son sus habitantes. De Sica, a su vez, ha procurado no perder de vista los rasgos característicos de esa población meridional. Ya se sabe: alegría, bullicio, música y miseria. Pero su propósito fundamental ha sido el de darnos la verdadera dimensión humana de los napolitanos. El resultado es discreto. Como en casi todos los films a base de episodios, la anécdota o las anécdotas, mejor dicho, se convierten en el árbol que no deja ver el bosque. En ese tipo de películas no cabe casi nunca el reposo; todo debe desarrollarse rápidamente, a la manera de un cuento in-

genioso. Por ello, la escena más hermosa de "Oro de Nápoles" choca con la propia naturaleza del film. Me refiero al momento en que Silvana Mangano duda durante largo rato en si debe volver o no con su esposo. Esa escena, tan típicamente cinematográfica por su mutismo, por el valor representativo que adquieren la casa del marido y el coche en el que la protagonista podría alejarse, por la expresión del rostro de la actriz, es frecuen-

temente silbada por el público. ¿Por qué? Porque el público no ha sido preparado en el transcurso de un corto relato para aceptarla. Porque esa escena, en esencia, no corresponde al ritmo general del film.

En suma, yo diría que De Sica carece de la superficialidad de un Duvivier, tan adecuada para que ese tipo de películas guste al público. En *Oro de Nápoles* el realizador está demasiado por encima del tema.

# T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

## JANO ES UNA MUCHACHA

COMO TODOS LOS AUTORES Rodolfo Usigli tiene, entre su producción, obras fallidas; pero muy pocas de ellas reúnen una serie de desaciertos tan grandes como *Jano es una muchacha*. Usigli ha intentado siempre elevar sus piezas a la categoría de obras de tesis, elaborándolas como demostración de las teorías que él mismo sustenta acerca del especial carácter del mexicano. Como en realidad es un muy perspicaz observador y un espléndido ensayista, en general, alcanza sus propósitos, con lo que ha contribuido no poco a afirmar el valor meramente teatral de varias de sus obras, que alcanzan una calidad y una trascendencia muy poco común dentro del nivel medio del teatro mexicano. Para realizar *Jano es una muchacha*, sin embargo, el autor ha recurrido a uno de los puntos más débiles, menos afortunados, de todo su acopio teórico: el que atañe a la sexualidad, aspecto en el que Usigli mezcla una serie de oscuros y deformados conceptos freudianos, extraídos más de las obras de Lenormand que de Freud mismo, con aportaciones personales, para derivar las conclusiones hacia la crítica social y llegar a una serie de enunciados moralistas.

De este modo, *Jano es una muchacha* se apoya desde un principio sobre una base teórica deficiente; pero aparte de esto, en el aspecto meramente teatral, reúne una

serie de defectos casi increíbles en un autor con la pericia técnica y la experiencia de Usigli.

El primer error puede encontrarse en la elección de la anécdota. Usigli acumula un gran número de peripecias, ocurridas en distintas épocas (una en el presente con una trayectoria hacia adelante, otras en el pasado que simplemente son relatadas por alguno de los personajes) correctamente ligadas, pero que resultan no sólo excesivas, sino, por la necesidad de dejar demostrada la teoría que el autor ha elaborado *a priori* sobre ellas, improbables, falsas. Después el sistema narrativo, la construcción dramática elegida para relatar estas anécdotas es francamente desequilibrada. El autor opta por presentar primero la acción que se desenvuelve en el presente, para después, en el último momento, revelar los hechos acontecidos anteriormente, que en cierta forma deben explicarla y justificarla. Pero este sistema lo obliga a dejar dos actos y medio casi vacíos de acontecimientos y a tener que rellenar, en cambio, la segunda mitad del tercero con una asombrosa acumulación de sucesos que caen uno tras otro, anulándose mutuamente. Vemos así que en el primer acto tienen lugar una serie de escenas de burdel totalmente antidramáticas (descontando su mal gusto y exterioridad) cuya única función parece ser, por un lado, afirmar un ambiente, que estaba logrado ya con la sola indicación



Jano es una muchacha. "reposición con fines bastardos".