la segunda profesión —dice Taha Hussein— es el de que en ciertos casos puede desviar al escritor o al artista de su verdadera y sagrada misión. Esto no me parece evidente. No hay ejemplo, que yo sepa, de un hombre que haya tenido la pasión o la locura de escribir y no haya podido, tarde o temprano, de una manera o de otra, satisfacer esa apetencia y cumplir su destino literario. No sé que la segunda profesión haya impedido jamás a un escritor decir lo que tenía que decir, o haya restringido la efusión espontánea de un talento, contrariado el libre juego del genio, retrasado, frenado, moderado o detenido una producción intelectual cualquiera." Y el autor aduce en apoyo de sus afirmaciones los casos de Aristóteles, preceptor de Alejandro; Plinio el Joven, alto funcionario del Imperio romano; Bacon, estadista del Rino de Inglaterra; Chateaubriand, embajador de Francia y después ministro; Mallarmé, profesor; Giraudoux, diplomático; Rabelais, doctor en medicina; Paul Valéry, redactor en la agencia Havas; Duhamel, médico; Montesquieu, jurista; Leconte de Lisle, bibliotecario; Petrarca, diplomático; Cervantes, soldado... La lista es interminable.

Por su parte, Virgil Thomson señala con agudeza los peligros que encierra para el compositor el ejercicio de ciertas actividades musicales, como son la de intérprete y la de profesor. "Los intérpretes —dice—, cuando se ponen a escribir, son músicos muy poco temerarios. El virtuoso compositor no tiene más que una idea en su cabeza: *escribir bien* para su instrumento." No olvida ciertamente la gran tradición de Corelli y Scarlati a Wagner, pasando por Mozart, Beethoven, Chopin y Liszt. Pero cree que, pasada, como parece estarlo, la era de los grandes descubrimientos en el dominio de la técnica instrumental, el ejercicio del oficio de ejecutante —o director de orquesta— traba más que estimula la imaginación, la inventiva del compositor y limita su horizonte musical. Y por lo que respecta a la actividad profesoral del compositor, declara rotundamente: "A veces me parece que la enseñanza es la peor de las galeras en que pueda embarcarse un compositor —quiero decir, si hace de ella su principal fuente de ingresos—. Como ocupación ocasional y en pequeñas dosis, puede por el contrario, clarificar y refrescar el espíritu, exactamente igual que *un poco* de crítica y de periodismo musical. En grandes dosis está mucho menos indicada, porque produce preocupación por *la música de los demás*. La obra del profesor carece de claridad. Su estilo tendrá tendencia a lo recargado y gárrulo, una forma del *academismo*, ya que este término designa en general un estilo en el que los medios utilizados, elaborados y sabios, resultan desproporcionados al resultado obtenido."

Paralelamente, Taha Hussein cree ver en el plano literario más ventajas para el escritor en una segunda profesión no literaria, aunque no es tan rotundo como Thomson en sus afirmaciones. "Me inclinaría a opinar —dice— que la profesión más alejada de sus tendencias personales es la que mejor sirve al escritor, si la experiencia no viniera a infligirme constantes mentís. Milita al menos en su favor que deja al que la ejerce más disponibilidad que un cargo para el cual haya sido considerado apto un intelectual. Si es albañil o almirante, tiene más probabilidades de guardar intactas sus disposiciones espirituales cuando se pone a su mesa de trabajo. Por el contrario el escritor que escoge una profesión muy próxima a la literatura, como el periodismo, el cine, la radio, se halla quizá expuesto a una especie de deslizamiento insensible de lo uno a lo otro. Puede nacer cierta confusión entre la profesión y el arte, por decirlo así." Eso mismo, añadiré por mi cuenta, es lo que puede acaecerle al compositor que prefiere como segunda profesión la música de cine, teatro ligero y radio.

Los posibles peligros que entraña la segunda profesión los puede evitar el compositor con sólo tener en cuenta hasta qué punto ésta le deja en libertad para dar forma a sus intuiciones más amadas o, por el contrario, afecta, para bien o para mal, su actividad creadora. Y también hasta qué punto esa segunda profesión puede absorber su tiempo. Pero una vez bien elegida y dosificada, le procurará —como afirma Hussein— "una libertad absoluta, que en definitiva es la condición más importante para no malgastar sus dones ni desperdiciar sus facultades".

Todo ello se reduce, en fin a un problema moral. La aceptación de una segunda profesión por parte del artista que no puede vivir de su arte, ni heredó de sus padres una fortuna, ni casó con mujer acaudalada, ha de brotar de su conciencia. No será para él un mero expediente que resuelva su problema económico, pero le deje un amargo sabor de fracaso. El artista no tiene por qué considerarse un ser excepcional al que no deban alcanzar las más vulgares y prosaicas preocupaciones vitales. Como Hussein pregunta, y con razón, "¿tiene un artista derecho a ser solamente un señor que esculpe el mármol o que pone colores sobre un lienzo?" Y añade: "El que no tiene fortuna personal, ni espera ninguna herencia milagrosa, ni trata de ganarse la vida como cualquiera de sus semejantes, bajo pretexto, a menudo falaz, de que sólo sirve para escribir y que toda otra ocupación lo desviaría de lo que es más importante en su vida, éste corre gran riesgo de ser un parásito inútil y dañoso en la sociedad, tanto más peligroso cuanto que contribuye a la confusión de los valores, introduce falsos problemas y compromete el renombre de la literatura." Donde Taha Hussein dice "escribir" y "literatura" pongamos nosotros "componer" y "música", y todo ese párrafo resultará válido para el examen que estamos haciendo. Como se ve, el problema tiene hondas raíces morales.

Pero aún hay más. Y es el aspecto de la profesión artística en cuanto vocación. La vocación auténtica de un compositor, de un pintor, de un poeta consiste en un afán insobornable por hacer música, pintura o poesía. No por un afán de ganarse la vida haciendo alguna de esas tres cosas. En eso también hay que estar de acuerdo con el escritor que aquí comento, cuando afirma que un verdadero médico no escoge la medicina porque sea lucrativa, ni un abogado auténtico decide defender una causa porque el cliente prometa una gran cantidad de dinero. El compositor auténtico se entrega a la composición porque necesita componer, y nada más. Y su música será mejor si acepta ganarse la vida para poder escribirla, que si la escribe para ganarse la vida. Considerar la obra de arte como un producto sagrado y al mismo tiempo pretender que se convierta en una mercancía de elevado precio, revela una grave confusión moral, en cuyo fondo se oculta un egotismo que no puede dejar de contaminar las fuentes mismas de la creación artística.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

EL FIN DEL REY DEL CRIMEN (*The rise and fall of legs diamond*), película norteamericana de Budd Boetticher. Argumento: Joseph Landon. Foto: Lucien Ballard. Intérpretes: Ray Danton, Karen Steele, Elaine Stewart. Producida en 1959 (WB-Milton Sperling).

Las películas de "gangsters" producidas en Hollywood durante el período 1925-1940, respondían a la necesidad de reflejar en el cine un fenómeno social de actualidad. Pero, con los años, este género se ha vuelto histórico-legendario al igual que el de las películas del oeste.

Así, al realizar un film de gangsters se plantea hoy el problema de reconstruir una época ya pasada, con todas sus notaciones características. Pero parece que para ello no basta con vestir a los figurantes a la moda de los años veinte, ni con tener el cuidado de que los coches, los teléfonos o la decoración de las casas que aparecen en la película sean los de la época en que transcurre la acción. Para el cineasta norteamericano actual se plantea, sobre todo, el problema de recrear la atmósfera, el tono mismo de la época. Y esa atmósfera y ese tono se encuentran reflejados, precisamente, en el cine de gangsters realizado en los años de la prohibición, de la crisis económica y en el de los años 30.

Es decir; esa época sólo es reconocible a efectos cinematográficos, a través de la versión que el mismo cine dio de ella. Para el cine, la "verdad" de aquellos años no es tanto la documental, la histórica, como la que se desprende de las películas que en aquel tiempo realizara Von Sterberg (*Underworld,* sobre todo), Howard Hawks (*Caracortada*), William Wellman (*El enemigo público*), Mervyn Le Roy (*El pequeño César*), etc. Un cine de solera como el norteamericano se debe a sus tradiciones y no puede permitirse el lujo de desconocer la realidad creada por él mismo.

De ahí el gran interés de la película que es objeto de este comentario. Budd Boetticher, hasta ahora, no ha sido sino un buen realizador de "westerns", interpretados, casi siempre, por uno de los sucedáneos de Gary Cooper: Randolph Scott. (Los otros sucedáneos son Joel McCrea y Rod Cameron, que yo recuerde.) Entre esos films cabe anotar como dignos de mención *Westbound* (*Patrulla de audaces,* 1958) y *The tall T* (*Los cautivos,* 1958). (Ni qué decir tiene que,

en su momento, hube de "descubrirlos", pues ambos se exhibieron sin publicidad y en programas dobles.) Boetticher se revelaba, a través de ellos, como un realizador de "westerns" inferior a Anthony Mann, sin duda, pero por encima de otros más conocidos como Delmer Daves y John Sturges. De cualquier forma, se trata de un buen artesano, ejemplo de cierto tipo de directores que, según creo, sólo se da en el cine norteamericano.

Me explicaré. Boetticher no es un artista consciente, cultivado, que al abordar el tema del gangster "Legs" (Piernas) Diamond se haya impuesto determinadas obligaciones estéticas. Él ha procedido como el alfarero que continúa, sin planteárselo intelectualmente, una tradición artesanal.

Naturalmente, hay tradiciones y tradiciones. La alfarería o la música popular anónima de unos países es muy superior a la de otros. Yo creo que el verdadero creador cinematográfico, el artista consciente —Bergman, Buñuel, Andrei Vadja— puede ser de cualquier país, aun aquél en el que no se haga cine con regularidad. Pero una tradición popular no se improvisa: un Boetticher sólo puede producirse en los Estados Unidos, donde el cine forma parte, prácticamente, del folklore nacional, a pesar —lo sé perfectamente— de ser una industria manejada por poderes financieros bien localizados.

Por ello, sería inútil preguntarle a Boetticher si se ha inspirado, para realizar su *Legs Diamond*, en un Sternberg, o si la frecuencia con que utiliza el plano medio —o plano americano, es decir: aquel que enfoca al personaje de la cintura para arriba— y el plano general fijo obedece a una necesidad de estilo impuesta "a priori". En su película hallamos la huella de Sternberg, efectivamente, y es indudable que los emplazamientos de cámara contribuyen poderosamente a dar al film la atmósfera necesaria, por cuanto son los emplazamientos tradicionales del cine clásico de "gangsters". Pero Boetticher ha llegado a todo ello instintivamente, por el simple hecho de ser beneficiario de una tradición en cuyo marco se ha desarrollado como cineasta.

Dicho todo lo anterior, cabe advertir que la película de Boetticher resulta un espléndido exponente del género a que pertenece. Pero si la película merece nuestra atención por sus valores estéticos, nada despreciables (en el tratamiento cinematográfico de la violencia, Boetticher, como buen realizador norteamericano, ha llegado casi al virtuosismo), resulta todavía más interesante enfocada desde un punto de vista sociológico. Diríase que a través del personaje del gangster, se lleva el planteamiento de los ideales del *americano típico* a sus últimas consecuencias. En cada gran gansgter hay un posible jefe de empresa, un *self-made-man*. Al encumbrarse y convertirse en un personaje poderoso, el delincuente adquiere particularidades psicológicas que lo asemejan a cualquier magnate que actúe dentro de los marcos de la ley. De él podrá decirse cualquier cosa menos que es un *fracasado*.

Si las *buenas conciencias* han insistido en atacar a las películas de gangsters no ha sido tanto porque, como suelen aducir, inspiren un mal ejemplo a la juventud. En realidad, el peligro está en que esa juventud compruebe que, tal como se plantea la lucha por la vida, los medios para alcanzar el éxito son lo menos importante; lo importante es el éxito mismo. Es decir: el gangster no constituye un ejemplo pernicioso cuando se abre camino con una ametralladora, sino cuando adopta, ya en la cumbre, actitudes de caballero de industria. Entonces resulta difícil distinguir al hombre "decente" del que no lo es.

Sátira de una película policial.
Tomado de *Mad*.

La historia de "Legs" Diamond, por lo tanto, es la historia de un hombre que logró *sobresalir* y que, por ello, resultó digno de admiración. Y a tales consecuencias morales se llega no porque lo haya querido Boetticher, sino por la fuerza misma de los hechos, Boetticher mismo trata de disimular la admiración que siente por su personaje repitiendo la clásica moraleja de "quien mal anda mal acaba" e insistiendo en que hay una serie de satisfacciones morales a las que el delincuente no podrá aspirar. Actitud muy loable, pero nada convincente. La verdad cruel, desnuda, es que las películas de gangsters exhiben toda la hipocresía de un sistema social que establece, como premisa para el éxito, la necesidad que todo hombre tendrá de pasar por encima de sus semejantes. Films como el de Boetticher son demasiado sinceros para el gusto de las *buenas conciencias*. Pero para el espectador interesado en comprobar como se refleja en el cine el espíritu de nuestro siglo, resultan documentos de un valor inapreciable.

PATHER PANCHALI, película hindú de Satyajit Ray. Argumento Dulai Datta. Foto: Subrata Mitra. Música: Rabishankar. Intérpretes: Kum Banerjee y otros. Producida en 1955.

Pather Panchali es, sin duda, una buena película pero, sinceramente, no creo que sea una obra maestra. Y me parece que muchos de los valores poéticos que se le encuentran deben cargarse a cuenta de lo que de insólito tiene para nosotros el medio en que se desarrolla el film. En ese sentido, las películas, japonesas, hindúes, birmanas o coreanas entrañan siempre un gran riesgo para su correcta valoración crítica. Ya se ha hablado de eso en otras ocasiones.

Pero hay que ser justos. Satyajit Ray tiene la honradez que le faltaba a su Inagaki, el del innoble *Hombre del carrito*, y no creo que haya tratado, conscientemente, de protegerse en lo exótico. Ray ha querido relatarnos la historia de una familia campesina sin desdeñar las implicaciones sociales que del relato puedan desprenderse. En tal sentido me parece pueril negar su inspiración neorrealista: el mismo prurito de objetividad, la misma ausencia de la intriga cinematográfica tradicional, el tono naturalista de la actuación, etc. Incluso, ese gusto por lo que de pintoresca, de fotogénica tiene la miseria. De algunas escenas (por ejemplo, la de la banda pueblerina que toca el *Tiperary* desafinando horriblemente) no puede decirse otra cosa sino que son curiosas, pintorescas.

Hay en el film una suerte de recreo en los momentos muertos con el que se alcanza la densidad temporal, la vivienda de las horas transcurridas. En ello, para mí, reside la mejor virtud de Ray. Pero ese dominio del *tempo* cinematográfico no es sino un medio para dar de la realidad reproducida el mayor número de dimensiones posibles, una profundidad psicológica y poética que el director alcanza en algunos momentos: Cuando se nos presenta al niño Apu, al que su hermana "obliga" a abrir los ojos ante la vida, o cuando el padre se entera de la muerte de su hija, o en ese terrible instante en el que la anciana dirige a su cuñada una sonrisa. Todos esos momentos equivalen a revelaciones súbitas. Son chispazos que justifican y dan un sentido al film pero, paradójicamente, nos dan también una idea de todo lo que Ray ha explorado, de todas las posibilidades no aprovechadas de llegar más y más al fondo en el estudio de la psicología de los personajes.

En ello no veo una incapacidad por parte del cineasta, sino un pudor, una voluntad de contención que lo lleva a no expresarse con toda la libertad necesaria. Uno se queda con la sensación de que de Satyajit Ray hay que esperar mejores cosas. Sobre todo si sabemos que *Pather Panchali* es su primer film, inicio de una trilogía cuya segunda y

tercera partes, tituladas *Aparajito* y *El mundo de Apu*, quizá veamos algún día. Por lo pronto, saludemos con entusiasmo a ese admirable realizador hindú, pero sin caer en los excesos de compararlo, por ahora, a un Resnais, un Bresson o un Orson Wells.

RETO AL DESTINO (*Odds against tomorrow*), película norteamericana de Robert Wise. Argumento: Jonh O'Killens y Nelson Gidding, sobre la novela de William McGivern. Foto: Joseph Brun. Música: John Lewis. Intérpretes: Harry Belafonte, Robert Ryan, Shelley Winters, Ed Gegley, Gloria Grahame. Producida en 1959 por Robert Wise (United Artists).

Reto al detino prueba que Robert Wise es uno de los realizadores actuales más interesantes de Hollywood y que los aciertos de su film anterior, *La que no quería morir*, no fueron tan casuales como pudiera haberse creído.

La presencia de un verdadero autor de cine se comprueba en la reiteración de sus obsesiones, en su interés por determinados tipos humanos y en la forma peculiar en que estos son retratados por él. De tal manera, no es difícil encontrar un parentesco entre el personaje que interpretara Susan Hayward y los que aparecen en este nuevo film de Wise. Puede decirse que todos ellos representan a la Norteamericana desplazada: son los desperdicios que la sociedad rechaza por el hecho mismo de ser poseedores, en forma declarada y manifiesta, de los vicios y corrupciones propios del *american way of life*.

Así, la protagonista de *La que no quería morir* llevaba el estigma de una prostitución favorecida y estimulada (puesto que la prostitución es un fenómeno, según se dice, "necesario") por una sociedad que acababa castigándola hipócritamente. De igual manera cabe advertir la mano de esa sociedad en el odio racial que provoca la mutua eliminación de los dos personajes principales de *Reto al destino*. Pero lo que hace de Wise un elemento casi subversivo es su notoria identificación con tales personajes: A pesar de las lacras que la vida social les ha hecho adquirir, Wise descubre en ellos una gran calidad humana y, sobre todo, un anhelo indomable de libertad. Esos personajes son libres cuando son ellos mismos y no lo son, cuando la sociedad se expresa a través de ellos. Entre los cineastas norteamericanos de hoy, sólo Orson Welles y Frank Tashlin pueden compararse a Wise por la virulencia de su actitud crítica.

Lo malo de *Reto al destino* está en haber hecho desembocar el film en un final simbólico, absolutamente innecesario. La función crítica de la película queda invalidada desde el momento mismo en que el realizador se protege en esa subordinación de lo real a las necesidades del símbolo. Eso era, por ejemplo, lo que hacía de *Huida en cadenas*, de Kramer un film artificioso y falso.

Pero en el caso de la película de Wise, ese final resulta tanto más inexcusable, por cuanto el realizador ha demostrado antes su capacidad de afirmar las verdades sin el concurso de circunstancias prefabricadas. Wise, antiguo colaborador de Orson Welles en el *Ciudadano Kane* tiene un enorme sentido del cine: El corte de su film, al igual que el de *La que no quería morir*, es un prodigio de inteligencia. Cada escena es cortada, no en el momento en el que "ya se ha dicho todo", sino en el momento en que han sido dados los elementos necesarios para que el espectador *comprenda*. De tal manera, algunos de los momentos culminantes, decisivos, de la trama, son simplemente sugeridos y no mostrados: tal procedimiento elíptico obliga al espectador a un trabajo cerebral por el que él mismo contribuye a dar una coherencia al mundo propuesto por Wise.

Por otra parte, encontramos en Wise ese gusto por la experimentación que hace del espacio cinematográfico un terreno propicio a mil exploraciones. Gracias a ello, lo insólito surgirá en imágenes cotidianas, aparentemente dotadas de un simple valor objetivo. El Central Park de Wise será, a la vez el Central Park que todos podemos reconocer y un nuevo Central Park, transfigurado por la visión del realizador. Ello atañe también a los actores. El elenco es, *a priori*, excelente. Pero ni el formidable Belafonte, ni Ryan, uno de los mejores actores de Hollywood, ni Begley, ni las extraordinarias Winters y Grahame, ejemplos de una madura sensualidad pocas veces descubierta por el cine, valen por sí mismos, sino por su adecuación al estilo de Robert Wise.

TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

JULIETA O LA CLAVE DE LOS SUEÑOS

En arte *todo verdadero estilo es* inimitable. Intentar repetirlo conduce por lo general no a la recreación sino a la parodia. Y esta característica aumenta en razón directa del énfasis con que la *apariencia* exterior, más fácilmente imitable, contribuye a prefigurar el sentido profundo del estilo en sí. Por esto es imposible, por ejemplo, seguir en literatura el camino de Joyce o Proust sin caer en el ridículo o el plagio. Y lo mismo pasa en pintura con Van Gog o Renoir y muchos más.

Descubrir el motivo de esta regla no es difícil. Cuando lo es realmente, el estilo es siempre producto de una *necesidad interior del creador*. Nace como una envoltura natural de las vivencias que él desea expresar y está supeditado a éstas. No puede, nunca, aplicarse a la inversa, tratando de adaptar las vivencias (o la carencia de ellas) a una envoltura elegida de antemano.

En estos sentidos, dentro de la creación escénica, Poesía en voz Alta, tiene un estilo propio, que es el resultado de las exigencias que justifican al grupo como tal. Los elementos de este estilo son muy marcados y reúnen un amplio número de peculiaridades meramente formales, que el grupo emplea como legítimos recursos escénicos, porque poseen un auténtico sostén interior que las hace efectivas. Los diferentes programas de Poesía en voz Alta han demostrado ya con suficiente claridad la validez estética de ese estilo, que, por los elementos señalados antes, entra con absoluta exactitud dentro de los que no pueden ser imitados nunca.

Esta es la limitación fundamental que conduce al fracaso la puesta en escena de *Julieta o La clave de los sueños*, obra en tres actos de Georges Neveux, dirigida por Héctor Azar para el Teatro Estudiantil de la UNAM: pretende seguir el estilo de Poesía en Voz Alta.

Estrenada hace unos cuantos años, la obra de Neveux parece ahora mucho más anticuada que cualquier "misterio" medieval y carece por completo de interés. Plagada de "clichés" seudopoéticos y de recursos técnicos en desuso, no tiene ni siquiera la mínima coherencia indispensable para que la trama pueda seguirse con interés. Y, además, está redactada utilizando un lenguaje pobre e ineficaz que fracasa al intentar recrear un mundo imaginario de muy cortos alcances y sin ningún significado real.

Para elaborar *Julieta o La clave de los sueños*, Neveux utiliza exclusivamente elementos oníricos. Pero los aplica no para revelar con mayor libertad y penetración el sentido oculto de la realidad, sino para deformarla a su antojo, sin ocuparse de la lógica natural de los sucesos. Gacias a esto, en la obra nada necesita explicación; todo, supuestamente, debe valer por sí mismo. Sólo que, por desgracia, lo que sucede en la escena no tiene la calidad teatral suficiente para sostenerse a base de su propia belleza y no alcanza ningún valor. Así, durante dos actos el público asiste a la representación de un sueño, que no le le importa y que no conduce a nada sino solamente *es*. Con increíble ingenuidad, Neveux construye la obra sobre la base de que el espectador no advertirá que se trata de un sueño hasta el tercer acto; pero el recurso es tan viejo y está tan mal empleado que esto es imposible. Cuando, en el tercer acto, como gran revelación descubre el juego y como relleno presenta una serie de personajes que nada tienen que ver con los anteriores y cuya caracterización es indigna de un *sketch* de quinta categoría, este descubrimiento no sorprende a nadie. En cambio, la decisión final del protagonista (que regresa al tedioso sueño de los dos actos anteriores) sí resulta sorprendente; pero por estúpida. Ningún ser normal regresaría voluntariamente a un mundo tan aburrido y su sacrificio por Julieta no nos importa, pues no sabemos en qué consiste ese sacrificio, a qué vida renuncia para regresar al sueño.

Julieta o La clave de los sueños tendría algún interés si Neveux hubiera logrado crear un mundo onírico con valores propios convincentes o que de alguna manera se relacionaran con el mundo real, nos diera una idea más clara de éste. Ninguna de las dos cosas ocurre y la obra fracasa.

¿Cómo se justifica, la elección de este texto malo y anticuado para ser representado por el Teatro Estudiantil? De