

ante todo la verdad. Con "La ciudad desnuda" quise hacer una película sobre Nueva York, y así sucedió. Con "El que debe morir" quise hablar de la isla de Creta; y Vaneck, Servais y Ronet, estrellas del film, llegaron a identificarse en tal forma con los campesinos del pueblo, que para mi mayor satisfacción logré una película sin estrella.

—¿La estrella no se justifica para usted?

—Se justifica siempre que sea uno de los personajes. Creo que un actor se ha de sentir como tal según sus posibilidades de asimilación en beneficio de la obra. Un actor no se transforma. Por eso hay que escogerlos con cuidado y animarlos suavemente a realizar lo que uno desea. ¿Cómo los escojo? Mirándolos en los ojos.

—¿Tiene usted la impresión de dominar su oficio?

—Todavía no.

La televisión bosteza. Pero la salida de los teatros ha llenado de bote en bote el pequeño recinto sagrado del club. Ludmilla Tcherina impresiona, al tratar de caminar con naturalidad.

—¿Recuerda usted con simpatía películas posteriores como "Los demonios de la libertad", "Los bajos fondos de Frisco" o "Les forbans de la nuit"?

—Algún provecho habré sacado al filmarlas: ahora veo las cosas que hubiera debido hacer, y que no hice. Me gustaba, por ejemplo, mucho el tipo que representaba Richard Widmark en "Les forbans de la nuit". Era una especie de don Nadie que soñaba con una identidad, con ser alguien. Pero a mi gran pesar, tuve que hundir el asunto en un melodramatismo inútil. No, mi intención no fue, esta vez, pintar una ciudad.

—Y ¿"Rififi entre los hombres?" Hubo quien lo comparara con "Cuando duerme la ciudad", de Huston.

Dos taponos se alcanzan con risa apagada en el techo de baja estatura.

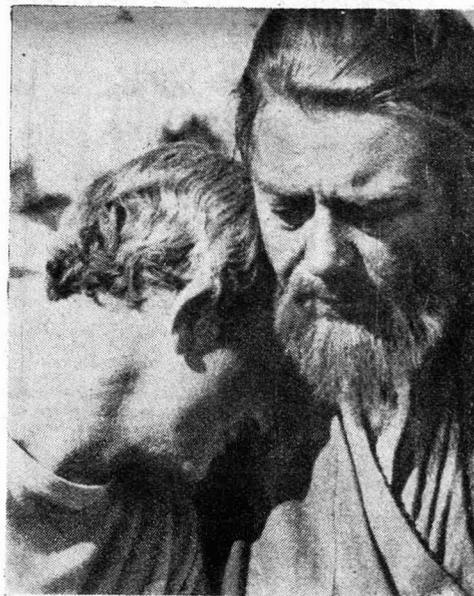
—Adapté el argumento en ocho días. Se trataba de filmarlo en seguida o de abandonarlo. Me encerré. Luego llevé el *script* al productor. En la novela, el robo se extendía sobre una página y media; pero yo había decidido transformarlo en algo más substancial. Gustó. Ya tenía planeado todos mis emplazamientos de cámara, cuando me advirtieron que Huston tenía algo parecido en "Cuando duerme la ciudad". Pensé que más valía ver la película antes de comenzar. Pero estábamos tan ocupados que sólo lo logré dos días antes de iniciarse la filmación, y me pareció al fin y al cabo bastante diferente.

Compuso Dassin un trozo de música para flauta en "El que debe morir", que en cierta escena, desempeña un papel activo. La música para él es como un elemento sonoro, revelando la pista por seguir. Si tuviese que optar por un género, optaría por la ópera que combina todas las artes del teatro, hasta las plásticas, y cuyo significado en la obra dramática no es nada relativo.

—Lo creo muy sensible a las bellas artes, en particular a la pintura. ¿Pinta usted?

—Desgraciadamente no. Pero todos mis hijos son pintores de talento.

—Volvamos a "El que debe morir", su película más personal, ya que fue la primera que pudo realizar a su antojo. La más excesiva también. Trató usted una



Dassin y J. Servais en "El que debe morir"

crisis humana en un marco sobrehumano. ¿Por qué?

—Traté de que apareciera entre el pueblo cretense la tradición del gran teatro griego, que sentía latir todavía en mí y en otros.

—¿Qué importancia atribuye usted, estimado Dassin, al montaje?

—El mayor regalo del cine al realizador reside justamente en el montaje, puesto que le ofrece la ventaja de escoger sus

imágenes. Y de clasificarlas. Tuve varias discusiones con actores teatrales. Para mí, el actor es más real en la pantalla que en escena. Con el montaje puedo lograr presentar al público sus mejores aspectos; puedo lograr su lucimiento. Lo que importa es seleccionar: los ojos de un actor, sus manos, su pelo.

Dassin trabaja por consiguiente con un *script* muy riguroso, es decir, lo suficientemente explícito para que él pueda concebir imagen por imagen el desarrollo de su película. Si al acabarse las diez o doce tomas de una escena, alguien se preocupa de repente por la —completamente olvidada— número 129, Dassin visualiza, en un breve instante, su montaje y ordena un cambio de cámara. Sus personajes están suficientemente presentes para que sea posible este regreso a tal o cual plano.

—... No, no tengo proyectos muy definidos. Tal vez, montar una obra teatral anualmente, intercalándola, claro, con alguna realización fílmica. En Francia por supuesto. Nací en los Estados Unidos, y soy americano de sentimiento. Pero es en Francia donde me siento más feliz, más desahogado, y es en Francia donde deseo trabajar. Un día, si algún tema me atrae, volveré con gusto a los Estados Unidos, pero una vez más, en París me siento *chez moi*.

Afuera corrían estrellas fugaces.

## LIBROS

OCTAVIO PAZ, *Las peras del olmo*. Imprenta Universitaria. México, 1957. 291 pp.

Dos extremos contrarios adopta, generalmente, la crítica y el ensayo en México: o retoma y prolonga viejas tesis, sin añadir, sin aportar realmente nada, o —extremo contrario— pone en entredicho todo valor y todo mérito. Ambas posiciones desembocan en una ausencia final de resultados, en sólo un silencio de palabras. Si una posición es cómoda y la otra carece de fundamentos, las dos son falsas. En el libro de Octavio Paz, en cambio, el lector se enfrenta ante una búsqueda verdadera y profunda, ante un autor consciente y auténtico. Viaje emprendido en verdad, a lo largo del libro se recogen los frutos de quince años de labor en el "periodismo literario y artístico", como dice el autor. El término "periodismo" —tan desacreditado en nuestro medio— apunta aquí sólo un hecho: el antecedente inmediato en publicación de los textos, ahora reunidos en la unidad de un libro.

La primera parte del libro, *Poesía Mexicana*, está constituida por una serie de ensayos y estudios sobre la aportación de los poetas mexicanos, desde el siglo XVI hasta los contemporáneos: José Gorostiza, Carlos Pellicer. Los poetas y los poemas son estudiados a través de tres grandes directrices: el momento literario en que se produjeron los poemas, el momento histórico que le tocó vivir al poeta y la posición misma de éste ante la vida. Así la poesía de Sor Juana —dice Paz— debe ser entendida una

vez aclarado el significado de su silencio: "Temo que no sea posible entender lo que nos dicen su obra y su vida si antes no comprendemos el sentido de esta renuncia a la palabra". Tablada, cosmopolita, viajero en el mundo de principios de siglo, pasa del modernismo al haikú japonés. López Velarde "condenado a una ambigüedad que sólo se resuelve en la poesía...", emparentado con el francés Laforgue, es el creador —afirma Paz— de un lenguaje nuevo y personal que asciende de lo cotidiano para luego "estallar en el aire opaco." Contrariamente a lo que se ha sostenido desde Henríquez Ureña, Octavio Paz afirma que la poesía mexicana no tiene sólo un tono neutro, sino que es rica en todas las tonalidades. Por otra parte, si bien se toma en cuenta el momento histórico del poeta, el propio poema escapa a la aprehensión de la historia, pues no es una noticia, "sino un hecho del espíritu". Al morir el poeta, el poema "Resiste a la noticia de su muerte".

La segunda parte del libro, *Otros temas*, incluye ensayos e ideas sobre temas heterogéneos. De particular importancia son los primeros tres: *Poesía de soledad y poesía de comunión*, *Tres momentos de la literatura* y *El Surrealismo*. El autor hace hincapié en una cuestión de capital importancia: la poesía no sólo es depositaria de mitos y reveladora de sueños, sino que debe ser también una invitación "a vivirlos en pleno día". Se incluyen en esta parte del libro otros textos sobre poesía, literatura, pintura y temas de gran significación en nuestro tiempo.

Escrito en una prosa magnífica el libro de Octavio Paz suple una necesidad y constituye una valiosa aportación.

H. P.

MARIO MONTEFORTE TOLEDO, *Una manera de morir*. Tezontle. Fondo de Cultura Económica. México, 1957, 490 pp.

He aquí una novela de calidad oscilante. En momentos ofrece una representación abreviada de los hechos que describe. En otros, la prolijidad diluye la fuerza de los acontecimientos. Sin embargo, la novela posee una atmósfera, da cuenta de un mundo, de lo que allí acontece. Los personajes —exceptuando a Peralta, a Lamberto y a otros más— carecen de carácter: son más bien ideas que personas. Su presencia ayuda a que se modifique la ideología de Peralta, el héroe de la novela (uno es Peralta cuando trabajamos conocimiento con él y otro cuando le dejamos de ver). Este es un personaje suelto, tridimensional: posible. Le vemos oscilar entre la ortodoxia del Partido y el nihilismo. Es desde un principio, un ser enajenado. Le pesa tanto la libertad que abjura de ella y vuelve al Partido. Carece de fe, de convicciones: se reintegra al Partido en un intento desesperado de aferarse a algo, a alguien.

En el transcurso de la novela, Monteforte ofrece un pormenorizado cuadro de las actividades contradictorias, de las tácticas de lucha del único Partido con fisonomía propia que existe actualmente; nos enteramos de su fluir dialéctico.

*Una manera de morir* es una exaltación de la personalidad privada del hombre, en oposición de la personalidad pública que, según cree Monteforte Toledo, desvirtúa lo más auténtico del ser humano mediante transacciones y componendas.

E. C.

JULIO JIMÉNEZ RUEDA, *Estampas de los Siglos de Oro*. Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México. Imprenta Universitaria. México, 1957. 138 pp.

Este libro encierra una profesión de fe literaria. Después de leer el título, ya se comprende que es una profesión de fe hispanista. No podía ser de otro modo, puesto que los Siglos de Oro son un capítulo de nuestra propia historia literaria. En efecto: a los momentos de mayor prosperidad intelectual de España correspondió una mayor actividad en la colonización de América, y consecuentemente América se incorporó a esa etapa propicia como ninguna otra al auge de las letras, produciendo escritores que no desmerecían junto a los mejores de la Península.

*El habla de los conquistadores, Lope de Vega, Ensayo de interpretación, Don Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz*, son algunas de estas *Estampas* —diez aparecen en el libro— en que representando “hechos y hombres”, se ponen ante los ojos indiscutibles puntos de unión entre México y España.

Muchas cosas que no deben ser olvidadas aquí se dicen de manera que despiertan y cautivan la atención del lector. Julio Jiménez Rueda sabe cómo hacer esto. Las *Estampas* que ahora se publican juntas, fueron escogidas por el autor



entre estudios dispersos que han sido el fruto de sus meditaciones sobre la unanimidad que establecen los Siglos de Oro entre México y España; “unanimidad que no debemos romper so pena de perder siglos de cultura”.

A. B. N.

DIEGO LÓPEZ ROSADO, *Ensayos sobre historia económica de México*. Nota introductoria de José E. Iturriaga. Colección “Cultura Mexicana”, 17. Imprenta Universitaria. México, 1957. 247 pp.

El conocimiento científico y coherente de la historia política, social y cultural de México, sólo será posible cuando se conozca a fondo la historia de la estructura económica del país. Indudablemente. Lo económico está de tan estrecho modo vinculado con todos los demás factores de la vida de una nación, que es imposible tratar de temas de economía sin que aparezcan, como tallos que surgen de la misma raíz, otros temas que tal vez pudieron juzgarse independientes.

Una serie de ensayos —once de los trece que componen este libro, porque los otros dos son meramente históricos— no podría, por supuesto, trazar ni esquemáticamente lo que en razón de la economía fue la vida de México desde la época precortesiana hasta bien entrado el presente siglo, enfocando, por la naturaleza misma de estos trabajos, únicamente hechos aislados. Ni es ése su objeto. Pero como el autor, catedrático titular de historia económica de México, posee amplísima erudición tanto en economía como en historia, no es raro que el contenido de estos ensayos presente, dentro de marcos delineados con claridad y precisión, vislumbres reveladores de lo que es algo más que simple economía.

Este libro, pues, no iluminará los rincones más recónditos de nuestra historia política, social y cultural, como probablemente lo haría un estudio exhaustivo de la materia; pero sí le ofrece al lector curioso, como hace notar el autor de la Nota Introductoria, la oportunidad de asomarse “a once temas ligados precisamente con la historia económica de México”.

A. B. N.

JOHANNES BÜHLER, *Vida y cultura en la Edad Media*. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 292 pp.

A once años de distancia de la primera edición, el Fondo de Cultura ha editado de nuevo la importante obra de

Bühler en la magnífica traducción de Wenceslao Roces.

Parte el autor de los supuestos y antecedentes que dieron origen a la Edad Media: la antigüedad, el cristianismo, y las influencias germánicas. Analiza en seguida los ideales de vida que mueven al hombre medieval en sus ocupaciones cotidianas, para pasar a examinar, antes aun de las mismas producciones artísticas y culturales, el ritmo de vida, la tónica de vida que propicia y hace posibles dichas manifestaciones espirituales. Se estudian también las formas de supervivencia económica de la sociedad medieval y, por último, el capítulo final nos brinda una serie de cuadros de las pasiones y motivos vitales más comunes en aquella época: los cuidados del cuerpo, la inquisición, las brujas, y la situación de los judíos.

No es esta obra, se puede notar con sólo ver su índice, un acopio de fechas, nombres y ciudades, como los que suelen pasar con el nombre de historia, sino una incursión en la vida y en el mundo del hombre del medioevo; es una penetración, las más de las veces aguda, al ideal de vida y las vivencias del mundo occidental en la Edad Media. Pero no porque no se consignen fechas y nombres en rigurosa sucesión cronológica, no deja de respirar a lo largo de la obra la sabiduría y erudición del autor del libro, no como abrumadora y pedante carga sino como sazonadas intervenciones de la técnica historiográfica destinadas a robustecer e ilustrar el contenido y las tesis de la obra.

A. C.

SARA GARCÍA IGLESIAS, *Exilio*. Letras Mexicanas, 33. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 344 pp.

La presente novela desarrolla un tema de refugiados, españoles en su mayoría. La técnica sigue los actuales lineamientos. En forma simultánea, la autora desarrolla tres temas que, narrados sin ninguna conexión aparente, se unifican al final de la obra. Estos son: la familia Iturbide, Sebastián y el matrimonio Gutiérrez.

Los integrantes de la familia Iturbide, como casi todos los personajes de esta novela, no tienen consistencia, no fueron dotados de la suficiente vida para ser personajes; son sombras. Nombres solamente: Héctor, Guillermina, don Juan. Nombres que, al llegarles el turno, hablan —sin obrar— pesada y artificialmente, pese a los modismos con que la autora trata inútilmente de vitalizarlos. Giros, palabras costumbristas que no alcanzan a justificarse, y que la autora intenta legitimar a fuerza de comillas.

Guillermina es muy joven, una niña con aspecto de “machetera” que roba monedas de las alcancías. Estudia la hipótesis de Avogadro, y cuando alguien le pregunta, contesta así:

—¡ Me canso!

Y en seguida:

—“Ai” te va...

Y comienza a exponer sus conocimientos sobre la materia.

Pero, al mismo tiempo, es una mujer que comprende la vida y tragedia de su hermana Margarita, esposa del ingeniero Gutiérrez. Si ella y no la hermana hubiese sido la esposa, el matrimonio, con toda seguridad, no habría fracasado. Así es Guillermina.