

modo más claro y profundo podría expresarse? Pero el lector sabe muy bien que esos versos nada tienen que ver con el amor entre mortales, y que en ellos San Juan de la Cruz expresa una experiencia de orden místico. El santo poeta tuvo que recurrir a un lenguaje radicalmente humano para comunicarnos lo que en ninguna lengua tiene medios de expresión propios. He ahí la necesidad del símbolo, he ahí la aparente transferencia de un fenómeno espiritual de su propio plano a otro en que analógicamente puede hacérsenos menos incomprensible.

Pues bien, eso mismo ocurre con el *ethos* musical. La blandura que en el teatro puede representar cumplidamente un deliquio de amor profano, será la misma —porque el lenguaje musical no nos proporciona mayor variedad de símbolos— que haya de emplearse en el templo a la hora de expresar el amor divino. Lo cual quiere decir —y esto es a lo que íbamos— que esos símbolos, o conceptos musicales simbólicos, no son en sí buenos ni malos ni nacen necesariamente de esta o la otra clase de sentimientos.

La supervivencia de la creencia *ética*, en lo que a la música se refiere, se debe en parte a la intervención de los literatos en la interpretación de un arte cuyos conceptos son de por sí inefables. Novelistas y poetas —y tras ellos el ingenio aficionado— no saben ni pueden hablar de música si no es en términos literarios. Y sin querer, o queriendo, ven reflejada en una obra musical la figura humana del compositor, o la suya propia. En un ensayo que acabo de leer sobre la música en el *Diario* de Julien Green encuentro frases de éste que son sumamente reveladoras de tal mecanismo. Por ejemplo: "Escuchando música de Chopin la otra noche, con el placer que siento habitualmente, me pregunté de pronto: ¿Qué le falta, pues? Y la respuesta ha llegado inmediatamente: 'Corazón'. Esta suntuosa ostentación de melancolía, estos gritos desesperados, estos sollozos de tristeza, no brotan del corazón, son una falsificación para el uso de almas sensibles, que pueden ser muy duras." Para quienes conozcan a fondo la obra y la persona de Chopin resultará muy claro el origen libresco y la tremenda falsedad de tal juicio. Julien Green al escribir así recordaba ciertas cosas que andan en las biografías de Chopin, e influido por ellas llegó a ver en la obra del compositor un *ethos* absolutamente fantasmagórico. Pero en cuanto al mecanismo de la interpretación totalmente subjetiva, las siguientes frases son elocuentemente reveladoras: "¿Qué mal puede haber en escuchar una bella música? Pues bien: Por el recuerdo de un acontecimiento ya lejano en el pasado, nos corrompe y nos deja el gusto de la felicidad terrestre." ¿No está eso bien claro y no viene a confirmar mi tesis de que el *ethos* musical no es más que el fruto de la asociación entre una determinada música —y yo diría aún más: de un determinado estilo— y el recuerdo o la presencia de un determinado estado de ánimo nuestro?

Pero eso no quiere decir que la música sea ajena en todos sentidos a la moral. Y es lo que vamos a ver en la segunda parte de este ensayo.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

LIVIA (*Senso*) película italiana de Luchino Visconti. Argumento: L. Visconti y Suso Cecchi D'Amico con la colaboración de Tennessee Williams y otros, sobre un cuento de C. Boito. Foto: (Technicolor), Robert Krasker. Música: 7ª Sinfonía de Anton Bruckner. Intérpretes: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti. Producida en 1954.

HACE TIEMPO, Luis Alcoriza dio de *Cuando pasan las cigüeñas* un juicio que me pareció perfecto. Más o menos, dijo lo siguiente: La película de Kalatozov es un melodrama, pero vale por cuanto acude a las *fuentes mismas* del género. Yo creo que tal juicio es aplicable a *Senso*. Cincuenta años de cine han hecho del espectador más o menos culto un implacable juez de toda película cuyo tema esté sujeto a las convenciones propias de un género. Y, sin embargo, esas convenciones tienen un origen legítimo, puesto que responden a la necesidad de reproducir en términos dramáticos las pasiones verdaderas del ser humano.

Suele ocurrir (casi siempre ocurre) que la convención implica insinceridad y falseamiento. Entonces, e s t a m o s, por ejemplo, ante el melodrama típico, en el sentido peyorativo que solemos dar al término. Pero lo que Visconti ha hecho es alcanzar la sinceridad por encima de la convención. Su personaje, Livia, podría ser un personaje de melodrama. Pero su pasión es verdadera y aterradora: es la pasión erótica desencadenada, quemante, ante la que es muy posible sentir escalofríos. (Y, francamente, estoy asombrado ante el buen número de personas razonables que no los han sentido.)

Senso tiene grandes virtudes en orden a lo formal. Con una mínima erudición sobre cuestiones de pintura, literatura e historia italianas, pueden hacerse consideraciones todo lo interesantes que se quieran sobre el arte suntuoso, espléndido, de Luchino Visconti. Desgraciadamente, no poseo tal erudición y debo conformarme con decir que estamos ante un realizador de cine que, además de serlo de verdad, tiene las mejores virtudes del buen director teatral y que, ade-

más, está dotado de un singular sentido plástico. De ahí su maravillosa utilización de los decorados, del vestuario y del color en la composición de cada escena.

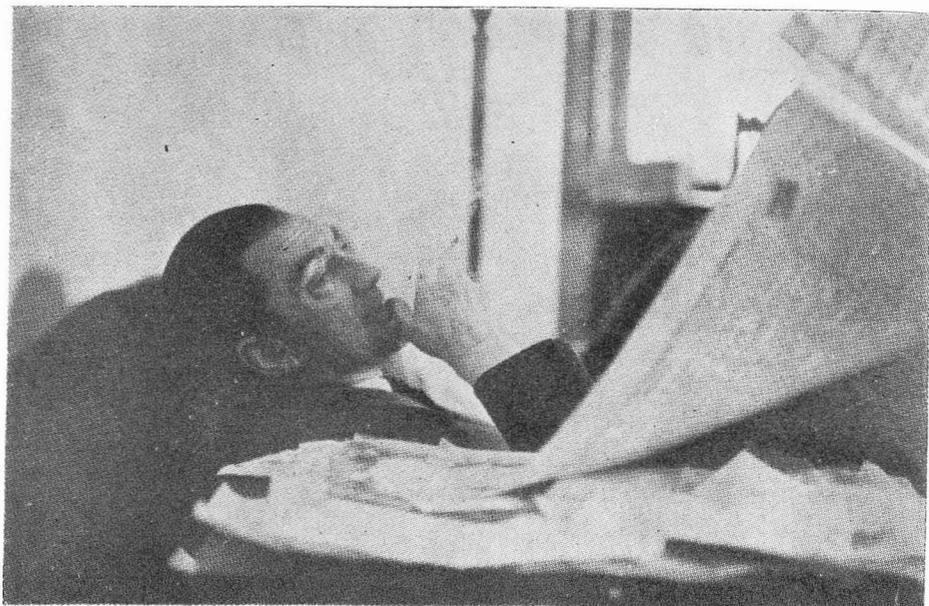
Así, Visconti reconstruye, muy al estilo italiano, la epopeya garibaldina del siglo pasado; buen pretexto para una ópera típica, grandilocuente, que oscile entre lo ridículo y lo sublime. Sin embargo, aunque muchos apologistas de *Senso* encuentren en ello sus máximos valores, creo que todo el alarde formal de nada serviría de no oponer a ese tono de gran ópera lo que casi por definición es anti-operístico: la sinceridad. Livia, predispuesta por entero a ser una heroína, a encuadrar perfectamente dentro de un medio patriótico exaltado, lista a bordar banderas, a repartir volantes y, en fin, a ser un personaje congruente con su época, tendrá que ser, pese a todo, fiel a sí misma y tendrá que oponer al heroísmo colectivo su propio heroísmo de mujer apasionadamente enamorada.

¿Exaltación del individualismo? No. Exaltación del ser humano, aunque parezca paradójico; del ser humano cuyo valor está determinado, en gran medida, por su capacidad de sentir una gran pasión, vaya esa pasión en contra de lo que sea. No, no hay en ello nada de individualismo, ya que el individualismo es frío y egoísta. Livia se equivoca, al apasionarse por un hombre que no lo merece. Pero fueron pasiones tan fuertes, sinceras y auténticas como la suya las que animaron a sus compatriotas garibaldinos. Y es la pasión la que, en general, da un sentido a la existencia.

Alida Valli, mujer y actriz privilegiada, está excelente. No puede decirse lo mismo de los demás intérpretes.

TÚ, MI CONEJO Y YO (*The geisha boy*). Película norteamericana de Frank Tashlin. Argumento: F. Tashlin. Foto (Vista-Visión, Technicolor): Haskell Boggs. Intérpretes: Jerry Lewis, Marie McDonald, Sessue Hayakawa. Producida en 1958 (Paramount).

Las películas de Frank Tashlin están, sobre todo, compuestas de imágenes relampagueantes. Lo más probable es que



Luchino Visconti. "la sinceridad por encima de la convención"



Livia.-Una escena con F. Granger y C. Marquand

de cada uno de sus *films* no recordemos bien la historia, pero sí esas síntesis geniales que, a través de un solo cuadro o de una sola escena, el realizador ha sabido dar de la psicología del ciudadano norteamericano medio. Recuérdese de "*The girl can't help it*" (*Tú sabes lo que quiero*, 1956) la escena en la que Jane Mansfield, una de esas rubias incendiarias presentes en casi todos los *films* de Tashlin, se pasea con dos botellas de leche apoyadas en los pechos, ocasionando que a un buen señor, con sólo verla, se le rompan los cristales de las gafas. Esa rubia representa algo así como el ideal inaccesible del estadounidense. O aquella otra escena, realmente maravillosa, de *Oh, for a man!* (*En busca de un hombre*, 1957), en la que el pobre empleado de una compañía de publicidad (Tony Randall) alcanza la felicidad absoluta el día en que recibe una llave para usar el baño de los "ejecutivos". O la del espectador cinematográfico típico (Jerry Lewis) de *Hollywood or bust* (*Entre la espada y la pared*, 1957), pertrechado hasta lo inverosímil de refrescos, dulces, palomitas de maíz, etc. O aquella otra de *Rock-a-bye-baby* (*Papá soy yo*, 1958) en la que Jerry Lewis y su novia se acuerdan, de repente, de que ya están casados. "¿Qué esperamos?", dicen echando a correr. Poco después tienen no sé cuántos mellizos, superando el récord de un torero mexicano. Y Jerry con un clavel en la boca, baila un zapateado. ¡Ah, ese complejo sexual de los norteamericanos!

Tashlin la ha emprendido con las estrellas tipo Mansfield a través de la propia Jane; con el *Rock'n roll*, dándonos un verdadero recital del mismo en *The girl can't help it*; con el cine (aquel asombroso "baile egipcio de Marilyn Maxwell en *Rock-bye-baby!*), y, muy especialmente, con la televisión. En *Rock-a-bye-baby* vemos a una pobre viejecita, automatizada por la TV, siguiendo al pie de la letra las recomendaciones del anunciante. (Después, no habrá de hacer ningún caso de la "novedad" que ese mismo anunciante ofrece: una película con John Bunny y Flora Finch, cómicos famosos en los Estados Unidos allá por 1912.)

Así, en su cine Frank Tashlin ha reflejado en forma insuperable el medio que le rodea y, de paso, ha renovado el géne-

ro cómico, que tan tristemente languidecía en el Hollywood de las glorias de Chaplin, Keaton, Lloyd, Langden, W. C. Fields y los hermanos Marx.

He querido referirme al conjunto de la obra de este excelente realizador porque la verdad es que *The geisha boy* es, seguramente, su peor *film*. Y no sería justo juzgar por él a un hombre que quizá se ha visto obstaculizado en esta ocasión por los productores.

Lo ocurrido es que la película empieza muy bien. En los títulos, Tashlin ya nos juega, según su costumbre, una broma: mientras desfilan los nombres de actores, técnicos, etc., una linda y casta japonesita va haciendo la presentación. Pero el "directed by Frank Tashlin" es presentado por una japonesa desnuda (las letras le tapan las "partes prohibidas", claro está) de aspecto decididamente nada casto. Después se nos dan los ingredientes necesarios para que nos dispongamos a pasar un buen rato: Jerry Lewis, gracioso en su sana idiotez, la imprescindible rubia (Marilyn Maxwell) y un viaje al Japón en el que no faltarán alusiones al "sayonaresco" Marlon Brando. Y empiezan a sucederse algunas imágenes divertidas: el "strip-tease" de la rubia al bajar del avión, una curiosa versión de la guerra coreana, Bob Hope hablando por televisión... en japonés, la construcción de un puente al estilo "Río Kwai", la conversión del Fujiyama en el emblema de la Paramount Pictures (1) y el tremendo momento en que Jerry es "degradado" y tiene que pasar por la honda pena de entregar su silbato de "boy-scout".

Pero, poco a poco, la increíble, sensiblera y estúpida historia de un niño japonés se va apoderando de la película. Tashlin se nos muestra en uno de sus peores aspectos al tratar de dar una personalidad cómica adulta a ese niño en la misma forma en que ya lo ha hecho con un conejo. El director se ha dejado enredar por la historia de su *film* y ha hecho las más tristes concesiones al gusto general. ¡Ojalá que ello no marque el comienzo de una decadencia que sería lamentabilísima!

1 Si no recuerdo mal, algo por el estilo sucedía en *Road to Utopia* (1945), de Hal Walker, con el trío Crosby-Hope-Lamour.

DOS FILMS FRANCESES DE CLAUDE AUTANT-LARA:

UN CERDO A TRAVÉS DE PARÍS

(*La traversée de Paris*) Argumento: Jean Aurenche y Pierre Bost, sobre un cuento de Marcel Ayme. Foto: Jacques Nateau. Música: Rene Cloerec. Intérpretes: Jean Gabin, Bourvil. Producida en 1956.

AMOR PROHIBIDO (*En cas de malheur*)

Argumento: Aurenche y Bost, sobre una novela de Georges Simenon. Foto: J. Nateau. Música: R. Cloerec. Intérpretes: Jean Gabin, Brigitte Bardot, Edwige Feuillere, Nicole Berger, Franco Interlenghi. Producida en 1958.

En 1946, Autant-Lara adaptó la novela de Raymond Radiguet, *Le diable au corps* para hacer un *film* virulento y tierno a la vez, un *film* que atacaba a las "buenas costumbres" y al patriotismo de banderas y discursos. A esa maravillosa película, que descubriera a Gerard Philippe y que se exhibiera en México con el título de *El diablo y la dama*, siguió, entre otras, la formidable *Posada roja* (*L'auberge rouge*, 1951), único *film* decente que ha interpretado Fernandel en toda su vida, o cuando menos desde la postguerra y que quizá por ello fue estrenado aquí como *film* de relleno en un cine de segunda categoría. En ese *film*, Autant-Lara ridiculizaba ferozmente al dogmatismo, a la hipocresía religiosa. Después, se han exhibido en México, del mismo director, *Trigo joven* (*Le blé en herbe*, 1953) y *Rojo y negro* (1954), excelentes adaptaciones de Colette y de Stendhal.

Y así llegamos a la presentación casi simultánea en México de dos de los últimos *films* de ese hombre agresivo e inconforme.

Ojalá *La traversée de Paris* sirva para que los intelectuales "snobs" de todas partes se sientan aludidos. El personaje interpretado por Gabin, que tan bien los representa, se divierte irresponsablemente y Autant-Lara parece divertirse también con él. La película tiene un tono alegre, de comedia. Situaciones chuscas, Bourvil y Gabin muy agradables, etc. Todo en regla. ¡Oh, el esprit parisien!... Y de pronto, ¡zas!. La bofetada. En un momento alucinante, espantoso, Autant-Lara cambia bruscamente de tono. El juego termina y mientras Gabin, el pintor, hombre refinado en busca de emociones fuertes, se salva porque los nazis no ven en él sino a un individuo curioso y divertido, Bourvil, el hombre del pueblo, resulta la verdadera víctima de las imprudencias del otro y se aleja en un camión hacia su terrible destino.

Ahí debía haber terminado la película. Pero los productores, interesados en que el público respire tranquilo y se sienta cómodo, "sugirieron" a Autant-Lara que realizase una última escena, francamente conformista, en la que se vuelve al tono ligero, intrascendente de casi todo el *film*. De todos modos, ahí queda lo hecho por el realizador y los productores no pueden, pese a todo, engañarnos con respecto a sus intenciones.

En cambio, por lo que se refiere a *Un cas de malheur* hay un abismo entre las intenciones del realizador y el resultado obtenido. He leído con verdadera extra-

ñeza, después de ver el *film*, las siguientes palabras de Autant-Lara, en las que enjuicia a sus personajes: "Gorillot (Jean Gabin) actúa, puede ser, en contra de lo que se entiende por moral burguesa, pero, por lo menos a mis ojos, según la verdadera moral... Ya que tanto él como Yvette (Brigitte Bardot), a lo largo del *film*, progresivamente, se desligan de las escorias de su vida y se encaminan, pese a todo, hacia una mayor pureza. Y es en esa tendencia en lo que reside a mis ojos lo esencial del personaje..."

Es decir: según Autant-Lara, se está insistiendo, como lo hiciera en *Le diable au corps*, en el tema del amor liberador, del amor capaz de destruir la cárcel en que las conveniencias humanas encierran al ser humano.

A mí ese es un tema que me resulta, efectivamente, profundamente moral, y por eso aplaudía a rabiar, hace unos meses, *Los amantes de Malle*. Pero, ¡por Dios!, ¿qué tiene eso que ver con la triste historia del Sr. Gorillot, burgués al empezar la película y burgués al terminarla, que no encuentra ningún inconveniente en hacerse de una querida y, a la



Un cerdo a través de París

vez, tolerar amablemente a su esposa? ¿Qué tiene que ver el amor liberador con esa pequeña prostituta absolutamente satisfecha de su papel de simple adorno, de vil parásito?

No deja de ser curioso que los críticos franceses a quienes más admiro y respeto (entre ellos, el inolvidable Andre Bazin) hayan aplaudido en su tiempo un *film* que a mí me parece tan rematadamente malo y, lo que es peor, tan sucio. Y es que, evidentemente, se corre un gran riesgo al estar demasiado al tanto de cómo piensa un cineasta y de lo que debe esperarse de él. Quizá se juzga a la persona y a sus intenciones y no al *film*. Y, en cine, ¡qué difícil es ser un verdadero *autor*! Independientemente de sus intenciones, lo cierto es que Autant-Lara, hombre honrado y valiente, no ha podido impedir que la película se le escape, dejando de ser realmente *suya*. Si alguna posición ideológica se advierte en *En cas de malheur* es, en todo caso, la de Simone. Lo que es bien lamentable.

Por eso, tanto Autant-Lara como casi todos los demás miembros de su generación, tendrán mucho que aprender de la "nueva ola", la de los Chabrol y los Malle, dueños y artífices casi por entero de sus películas. Y que, a Autant-Lara, *Un cas de malheur* se le ha escapado lo prueba el hecho de que cada uno de los actores parece defenderse según sus posibilidades. Y, naturalmente, la pobre B. B. es la que sale peor librada.

TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

A NINGUNA DE LAS TRES

LA UNIDAD ARTÍSTICA Y CULTURAL del Bosque, en colaboración con la Secretaría de Educación Pública, ha organizado una temporada de Teatro Clásico encaminada a presentar, a los alumnos de secundaria y preparatoria, ejemplos vivos de las obras que tienen que estudiar en sus cursos de literatura.

El teatro clásico, que hasta ahora, por lo general, era conocido por los estudiantes solamente a través de una serie de datos, nombres, fechas y títulos de obras, carentes por completo de interés, podrá ser así experimentado por ellos como un objeto vivo, dentro de su verdadera dimensión, no sólo a través de la cátedra sino en su verdadero lugar: sobre la escena. Los autores dejarán de ser nombres desprovistos de personalidad real y resucitarán por medio de sus obras; los personajes recobrarán su encanto, adquirirán nuevamente vida, se harán reconocibles.

De este modo, el proyecto, además de sus indiscutibles cualidades didácticas, puede contribuir notablemente al desarrollo del verdadero teatro en México, fomentando la creación de un público que muy probablemente sin él permanecería indiferente o, peor aún, prejuiciado.

Dentro de esta temporada, tan llena de posibilidades, se ha puesto en escena ya, en el Teatro del Bosque, en funciones matinales, *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, dirigida por Salvador Novo, y se está representando en la actualidad *A ninguna de las tres*, de Fernando Calderón, bajo la dirección de Héctor Mendoza.

Desgraciadamente no tuvimos oportunidad de ver la primera de las obras; pero hemos asistido a una de las representaciones de la segunda y el espectáculo es admirable; y no sólo por la calidad de la representación, de la que hablaremos más adelante, sino también por la conducta del público, que, en la función que hemos presenciado, estaba formado por los alumnos de dos escuelas secundarias oficiales y era, por tanto, tan difícil, inquieto y exigente como puede serlo el de cualquier "matiné" en un cine popular. Este público dejó de hacer escándalo apenas se levantó el telón, siguió con un interés absoluto el desarrollo del texto, exigió a los pocos inquietos un silencio total, se rió con entusiasmo y espontaneidad cuando había que hacerlo, aplaudió larga y generosamente a los intérpretes y sólo demostró impaciencia cuando las deficiencias del texto permitían que el interés decayera; fue, en resumen, un público justo, inteligente, atento, comprensivo y, sobre todo, vivo, sincero, sin prejuicios de ninguna clase, un público mucho mejor, más sensible, que el que en general asiste a los distintos teatros comerciales.

El éxito del experimento, entonces, es indiscutible; pero sería injusto dejar de señalar la importancia que tienen en él la corrección, el acierto con que la obra ha sido dirigida e interpretada.

La obra elegida, *A ninguna de las tres*, es la única comedia de Fernando Calderón, que fue una distinguida figura literaria en el México que, a principios del siglo pasado, empezaba a formarse como nación independiente. Calderón escribió también varios dramas en verso bajo el



A ninguna de las tres.—"excelente dirección de Héctor Mendoza"