

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 pintoresco 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".

escenográfica y, por otro, acentuar el carácter de uno de los protagonistas, que estaba perfectamente definido después de los cinco primeros parlamentos, para, hasta el último momento, presentar, al fin, el único suceso directamente relacionado con la anécdota, aunque en una forma tan oscura que su función dentro de ella sólo se advierte en el acto siguiente, por lo cual el primero resulta casi nulo y una de las primeras exigencias formales, la síntesis, se viola en una forma inadmisiblemente. En el segundo acto se repite este defecto. Más de la mitad del primer cuadro transcurre en la revelación de antecedentes que en nada o en casi nada se relacionan con lo ocurrido en el primero, y en el último instante se incluye otro pequeño suceso que permite el desarrollo del segundo cuadro, el cual se sostiene tan sólo debido a la ambigüedad de la situación creada, pero incluye una cantidad enorme de parlamentos inútiles y falsos, cuyo único valor se extrae del hecho de que el público conoce el "otro" aspecto de la situación. El primer cuadro del tercer acto repite casi por completo durante más de las tres cuartas partes de su desarrollo, las escenas de burdel del primero y, al fin en los últimos momentos, se produce el clímax; de este modo queda tan sólo el último cuadro para resolver toda la situación creada durante estos larguísima dos actos y medio. Pero no contento con esto, Usigli aumenta aún más acontecimientos, con el resultado de que en este cuadro la acción se transforma, se acelera, se revuelve y se soluciona en una forma tan precipitada que resulta inadmisiblemente, debido a la rapidez con que todos los personajes tienen que convertirse, inevitablemente, en lo contrario de lo que parecían. Además de esto, la caracterización es falsa. Insiste hasta el cansancio en detalles sin importancia, dejando en cambio sin aclarar otros muchos, tan sólo para mantener en secreto los datos que al autor le interesa ocultar. Los caracteres no se devienen naturalmente, sino que permanecen ocultos durante toda la obra con una personalidad que no es realmente la suya. Pero con esto lo único que se logra es que el espectador, acostumbrado ya a los hechos que han afirmado su carácter durante la acción, no acepte la personalidad que se le revela finalmente como verdadera, con lo cual resultan falsos de principio a fin. Así, "Jano", la niña-prostituta, no puede ser aceptada al final tranquilamente como niña exclusivamente, tan sólo porque ella lo dice y otro personaje lo confirma, sino que, a pesar de lo que el autor intente, se queda en su condición original. El padre-bueno se queda en eso y el que en el tercer acto aparece como padre-malo parece en realidad otro personaje. La madre, a la que sólo conocemos a través de relatos de los demás personajes, no interesa en ninguno de ellos porque en todos es diferente. La tía-honrada deja de existir cuando se transforma en tía-enamorada-asesina pero sin que se pueda creer en esta última personalidad porque el que haya esperado tanto tiempo para revelarla es inadmisiblemente y todas las pupilas y la patrona del burdel son nada más sombras, rellenas a base de detalles exteriores sin ninguna elaboración dramática. Por último, como es lógico, al fracasar la caracterización, las soluciones parecen absurdas y encaminadas única y forzosamente hacia un final feliz inaceptable dentro del marco de aparente "terribilidad" que se descu-

bre en el último cuadro, final que no es una solución sino un escape apresurado del embrollo en que el autor se metió.

A estos defectos formales, además hay que agregarle otro que deforma definitivamente la obra: el diálogo. Durante toda la pieza, cuando no se están diciendo alburas tontos y de pésimo gusto, se emplea un lenguaje retorcido e incongruente que traiciona por completo las intenciones de la caracterización. Jano, cuando es Mariana, la prostituta, no dice más que una larguísima serie de lugares comunes entre las prostitutas "interesantes" de toda la literatura de quinta clase, por lo que resulta imposible que le interese por eso al poeta, que, se supone, es muy inteligente y, cuando es Marina, la niña, habla como una adulta tonta. El poeta es de una cursilería sin límites, cita de continuo a López Velarde y se pone a recitar en los momentos más inoportunos, con lo cual es imposible creer ya no digamos que es inteligente, sino ni siquiera normal. El padre habla siempre como un ranchero simpático, nunca como el notario retorcido que se supone que es. La tía es tan cursi como el poeta. La encargada del burdel revela unas preocupaciones intelectuales y una pedantería tan poco común como improbable. Y todos los personajes exponen de continuo argumentos retóricos y falsos. Finalmente no puede pasarse por alto el hecho de que en el ambiente de provincia en el que el autor sitúa la acción, es materialmente imposible que ésta, dada su índole truculenta, no estuviera en boca de todos los demás habitantes del pueblo, con lo cual se traiciona la lógica más elemental y se hace a un lado uno de los elementos más importantes en este tipo de obras: la murmuración.

Resulta así que *Jano es una muchacha*, además de no tener ningún interés como obra de tesis, carece por completo de cualidades teatrales. Y con esto pasamos a una pregunta inevitable ¿por qué esta reposición? Usigli tiene en su haber obras no sólo notables, sino extraordinarias, que merecían mucho más claramente este honor. ¿Por qué escoger, pues, esta obra, que no sólo no aumenta su prestigio, sino que lo disminuye cuando han transcurrido más de cinco años de su último estreno en México? No es realmente significativa dentro de su producción total; no necesitaba reivindicarse pues obtuvo un gran éxito de público cuando fue estrenada y no tiene ningún valor especial, descontando sus indudables posibilidades de taquilla debido a la atracción morbosa del tema ¿es por esto, entonces, por lo que fue repuesta? Si es así, y algunos detalles de la puesta en escena permiten suponerlo, no puede decirse que los productores hayan procedido limpiamente con el mejor de los autores mexicanos, que se merecía sin lugar a dudas una reposición que implicara fines menos bastardos.

Fernando Wagner dirigió esta reposición con indudable acierto, limando las partes más ásperas del texto y vigilando con sumo cuidado la difícil continuidad del mismo. Aunque no puede dejar de reprochársele el exceso con que subrayó algunas de las escenas "atrevidas" con un vestuario "audaz".

El reparto en general cumple, sobrellevando en la mejor forma posible las contradicciones de los personajes.

La escenografía de David Antón muy bien resuelta, dando el tono y el ambiente indispensables.

## L I B R O S

ARTEMIO DE VALLE-ARIZPE, *Anecdotario de Manuel José Othón*. Letras Mexicanas, 44. Fondo de Cultura Económica. México, 1958, 172 pp.

El sabor inverosímil de las aventuras del poeta potosino está más cerca de la fábula que de la historia. Si las anécdotas divierten, el pasatiempo se paga a costa de la alta imagen que el lector tenía del poeta. (Siempre sucede lo mismo: los anecdotarios contribuyen más al rebajamiento que a la gloria de los artistas.) ¡Qué desagradable enterarse de que cierta noche el autor de "Idilio salvaje" se comió tres platos de frijoles, y otras trivialidades por el estilo!

C. V.

CARMEN ROSENZWIG, *Mi pueblo*, Cuadernos del Unicornio, 16. México, 1958, 8 pp.

Entre los escritores que han publicado en esta colección (algunos por primera vez, otros ya conocidos) la autora se distingue por sus virtudes literarias. *Mi pueblo* más que un relato es una serie de reflexiones llenas de bello sentimentalismo y de ternura poética. La escritora no olvida su condición femenina para imitar cierta *desgarrada* tendencia de la literatura actual. En ella todo es auténtico: la inteligencia, el oficio y los sentimientos.

C. V.

TITA VALENCIA, *El hombre negro*, Cuadernos del Unicornio, 22. México, 1958, 12 pp.

Sobre un fondo de miseria urbana se describe minuciosamente la agonía de un obrero que trabaja en la calle. (El sol aparece como elemento obsesivo.) No se nos ahorran, hasta llegar a la crueldad, las sensaciones físicas que torturan al personaje; pero estas mismas sirven para despertar una conmiseración hacia sus sufrimientos. Dos tendencias se entrecruzan, y equilibran la narración: por una parte una fría objetividad, y por la otra un gusto por los detalles impresionistas y pintorescos.

C. V.

FRITZ WAGNER, *La ciencia de la historia*, Problemas Científicos y Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1958, 544 pp.

No piense el lector que en este volumen encontrará una elaboración filosófica original acerca del problema científico de la historia. Quiero decir, no se trata de un nuevo punto de vista sobre la ciencia de la historia. Por el contrario: esta obra intenta presentar —a manera de guía, pedagógicamente— los "momentos" más importantes de la historia de la historiografía y ello desde Heródoto hasta Max Weber; es decir, en su totalidad, prácti-