



Marlon Brando

de sus innumerables transformaciones de ser a ser humano, de individuo a persona, aunque ahora en un nivel distinto a la mayor parte de sus anteriores interpretaciones.

Era una gran tentación —y facilísimo— pasarse de la raya y falsificar inmediatamente el personaje. Bastaba bajarlo o subirlo un poco de nivel. De todas las posibles interpretaciones Brando ha escogido la más difícil y la menos brillante... pero también la más rica en sugerencias, la más exacta, la más verdadera. La de un gran actor.

A PROPOSITO DE...

Por fin acaba de celebrarse en México un homenaje a Luis Buñuel exhibiéndose durante una semana siete de sus películas realizadas en México (aunque en copias verdaderamente infumables y criminalmente presentadas). Entre estas películas se encuentra *Ensayo de un crimen*. Esta cinta se estrenó en Francia el año pasado, y he aquí la lista de los críticos que la incluyeron entre las diez mejores películas presentadas en aquel país durante el año: Henri Agel (en 2º lugar), André Bazin (en 9º lugar), Jean Domarchi (10º), Jacques Doniol Valcroze (3º), Claude de Givray (9º) Jean-Luc Godard (8º), Féreydoun Hoveyda (1º), Pierre Kast (1º), Louis Marcorelles (7º), Claude Mauriac (5º), Luc Moullet (3º), Alain Resnais (7º), Jacques Rivette (5º), Georges Sadoul (5º) y François Truffaut (8º).

Destaca el hecho de que estos críticos representan a veces tendencias radicalmente opuestas. Hay críticos sensatos (Doniol Valcroze, Bazin, Mauriac), los hay desenfadados (Hoveyda), los hay de tipo social (Sadoul), los hay entusiastas casi exclusivos del cine norteamericano (Truffaut, Rivette, Domarchi) y los hay a su vez realizadores y documentaristas (Resnais). Pero todos coinciden. Y la competencia no era fácil, pues incluía películas de la categoría de *Noches de Cabiria*, *El puente del río Kwai*, *Un rey en Nueva York*, *El crepúsculo de un cirquero*, *Doce hombres en pugna*, *Puerta de Lilas*, etc.

Si comparamos esta selección con la poca importancia concedida en México a *Ensayo de un crimen*, encontraremos resultados muy significativos...

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE y José Luis IBÁÑEZ

TREBOL DE MUERTE

THE OLD LADIES es el título original de esta obra inglesa, escrita por Rodney Ackland, y que llega a México, después de veintitres años de estrenada en Londres, para inaugurar el teatro Arcos Caracol.

May Beringer, Lucy Amorest y Agatha Payne comparten, por una coincidencia, la frustración y la decadencia de sus vidas. May se aferra desesperadamente a sus recuerdos (ilustrados en una figura de ámbar) para luchar contra su insatisfacción, mientras que Lucy conserva la esperanza (el regreso de un hijo cuyo paradero desconoce) y Agatha hace todos los esfuerzos imaginables para acabar de arrebatarse sus símbolos y destruir a las otras dos. Finalmente, destruye a la más débil, a May, mas no consigue destruir a la esperanza.

Tal como está escrita, *Trebol de muerte* trasluce sus intenciones, pero no las realiza. No es posible llevar a cabo un estudio dramático de tres caracteres supuestamente tan complejos, sosteniéndolos durante tres actos sobre uno y medio de sus rasgos solamente; refiriéndose con insistencia a una frustración común sin establecer claramente sus causas y (para remate) bajando el telón sin definirnos qué consecuencias tendrá en los otros dos



Trebol de muerte, M. Douglas y M. T. Rivas

la muerte de uno de los tres personajes presentados. *Trebol de muerte* termina solemnemente como un enigma con: la muerte de May, la sorpresa de Lucy unida al mutismo de Agatha ante el suceso... y nuestro más absoluto desconcierto.

La obra principia a desaparecer mucho antes de que haya caído el primero de los tres telones, pues la caracterización es débil e incompleta, el diálogo paupérrimo, y los recursos en general son ingenuos. No por falta de material, sino por la manera de aprovecharlo y diluirlo, Rodney Ackland ha escrito torpemente esta obra, cuyo propósito exigía una evolución congruente de sus personajes para sostener los símbolos establecidos por las acciones de las tres mujeres y con ellos encontrar un objeto dramático convincente.

A nosotros nos pareció que el autor confió demasiado en el talento de las tres únicas actrices que intervendrían en la escenificación de su obra, y así lo que queda de *Trebol de muerte* (contrariamente a sus propósitos) es un estudio inconsistente y superficial de tres personajes femeninos.

Seguramente en una obra de más sólidas bases, la compañía que representó ésta hubiese encontrado un lucimiento espectacular de las facultades que nos han hecho apreciar en otras de sus intervenciones. En esta ocasión sus esfuerzos se han estrellado contra un texto estéril, y la consecuencia es un lamentable desperdicio. Doña Prudencia Griffell y María Douglas soportaron con mucha dignidad las limitaciones de sus personajes. María Teresa Rivas recurrió a gestos y tonos de voz demasiado obvios, y nos pareció que físicamente no correspondía a la personificación de Agatha Payne. A la dirección de J. de J. Aceves se le escaparon las deficiencias de *Trebol de muerte*, y llega a participar de ellas, cuando como en el tercer acto permite que las puertas de las habitaciones queden abiertas y Lucy, ilógicamente, no escuche las llamadas de auxilio de May. La escenografía de Julio Prieto es agradable, y hubiese resultado perfectamente expresiva, de haber establecido con claridad la separación entre las habitaciones de May y Agatha, ya que frecuentemente llegan a confundirse como una sola.

Hay un punto más que debemos señalar a propósito de esta producción: la traducción hecha por Eleazar Canale. Nos parece censurable porque utiliza un español corrompido y descuidado, que además permite percibir sin esfuerzo la construcción propia del diálogo en inglés.

LA VIDA CON PAPA

Howard Lindsay y Russell Crouse han tenido la suerte de ver cómo su comedia *Life with father* se ha sostenido durante ocho años en Broadway, y que gracias a esta circunstancia la obra se sigue representando en muchos países y en varios idiomas.

En realidad se trata de una comedia como muchas otras; sólo que a ésta el público le concedió ocho años consecutivos de cartel, y como ninguna otra obra ha conseguido superar o igualar su record, *La vida con papá* sigue presentándose, llena cualquier teatro y permanecer en él durante mucho tiempo. Vive aún, y se sostiene dignamente, porque su estructura es muy firme y hay un equilibrio bien logrado entre diálogo, situación y personajes. Uno se olvida de ella a los cinco minutos de haberla visto, porque esta forma de reflejar la vida familiar resulta sosa por superficial, y por su aplicación del sentido del humor que notoriamente se esfuerza por ser inofensivo. Es por ello que Clarence y Vinnie siempre serán bien recibidos por el público: representan el aspecto más exterior, más estereotipado y menos comprometedor de un matrimonio.

Esta fase de la vida con papá y mamá es la de bromas, los problemas de solución inmediata y simple; las enfermedades de fácil cura; las visitas inoportunas; y, naturalmente, la escasez de servidumbre eficaz. Ciclo que las comedias españolas y norteamericanas nos han hecho aprender perfectamente de memoria, pero que el público siempre está en mejor disposición de favorecer, aun cuando a veces le dé lo mismo escuchar el diálogo que no hacerlo.

Este tipo de público (el más abundante) ha encontrado en el Teatro de los Insurgentes su espectáculo ideal. Allí tiene la seguridad de encontrar más o menos lo mismo cada vez, de manera que no hay engaño posible y por el precio de su boleto recibe lo que busca y pide.

La producción de *La vida con papá* le ofrece al espectador mencionado un decorado de Julio Prieto aparatoso, muy bien construido, lujoso, amplio, que ayuda notablemente a un desarrollo más ligero de la representación; un decorado muy realista y cinematográfico, como al público le gusta. Por otra parte, las actuaciones y la dirección conservan una armonía que da a la función un decoro elogiabile, y si bien no puede encontrarse allí algo que provoque nuestro entusiasmo, tampoco hay nada que provoque nuestro desagrado.

Esta idea de un teatro neutro, nosotros no la compartimos. Es triste ver que el público acude al teatro con el mismo espíritu con que se sienta a ver el álbum fotográfico de su abuelita. Es un tipo de teatro que siempre existirá, pero que no por ello puede bastarnos en ninguna circunstancia. De ahí que la armonía entre texto, decorado y actuación, por esta vez no sea suficiente para obtener un aplauso entusiasta, y que a pesar de que Manolo Fábregas y Malú Gatica desempeñen sus papeles de Clare y Vinnie correctamente, y que los apoye un conjunto muy homogéneo de donde destacan, por su simpatía y sus ya evidentes posibilidades, los niños Jorge Kreutzmann y Xavier Gómez. La dirección, como ya se apuntó, es acertada y supo aprovechar con inteligencia los elementos más expresivos del decorado de Julio Prieto, que así luce y funciona ampliamente durante la representación.

LOS SUEÑOS ENCENDIDOS

Como segundo programa de su temporada 1957-58, la Unión Nacional de Autores ha llevado a escena, en el Teatro Juárez, *Los sueños encendidos*, obra en tres actos de un nuevo autor mexicano: Luis Moreno.

Los sueños encendidos es, o pretende ser, una obra realista, de acción interior, en la que la progresión dramática se basa en la revelación y la evolución de un punto de vista a otro, de un cierto número de personajes que se prestan por sus características especiales a dar vida teatral a una idea moral o a demostrar, con sus actos, la veracidad de una tesis. A ellos se les reúne bajo una anécdota general, cuyas peripecias los envuelven y revelan su interioridad. El triunfo o fracaso del autor en un caso como éste depende de la profundidad que logre alcanzar en el tratamiento de los personajes, de la veracidad que se desprenda de la caracterización y de su evolución poste-

rior, de la exactitud en la construcción, de la calidad y belleza del diálogo, y de la sensatez y claridad con que llegue a conclusiones precisas y convincentes.

En *Los sueños encendidos* el diálogo funciona dramáticamente, a pesar de que en varias ocasiones el autor se deja llevar por el afán de hacer *literatura* y hace que los parlamentos no sólo se tambaleen y tropiecen, sino que se acerquen demasiado a lo cursi e inadecuado, especialmente porque acumulan imágenes sobre bases falsas. La construcción permite que la anécdota se desarrolle con naturalidad. No podría calificarse como absolutamente correcta, porque la falta de experiencia del autor lo ha hecho incurrir en falsos aprovechamientos, como el recurrir a la presencia de personajes que exclusivamente subrayan el ambiente o facilitan la exposición de los antecedentes, y así, las escenas se recargan con exceso y el desarrollo de la trama se hace moroso.

Ahora bien, ¿hasta qué punto ha logrado Luis Moreno profundizar en sus personajes, convirtiéndolos en representantes característicos de un determinado ambiente, y hasta qué extremo éstos actúan después de acuerdo con la caracterización establecida por el autor para presentarlos en escena? Sin lugar a dudas la intención de *Los sueños encendidos*, más que demostrar la veracidad de una tesis, es la de hacer compartir al público el sentido de una idea: la de que el amor y la actitud sexual tienen un valor absoluto en la vida humana, y que no deben ser coartados por ninguna regla moral, ningún prejuicio social, ningún sistema educativo, ni ningún afecto familiar. Para desarrollar esta idea, Luis Moreno ha creado cuatro personajes fundamentales: Piedad, que deberá elegir entre el amor (y con él la libertad), o la obediencia, o los principios en los que ha sido educada y que el medio ambiente le impone; Loreto, una mujer que ha convertido su conocimiento del amor y de su libertad sexual en justificación de una vida; Lupe, la hermana de Piedad, que se ve afectada emocionalmente por los acontecimientos aun cuando no participa activamente de ellos; y Justina, la madre de las dos muchachas, que representa las fuerzas a

las que la primera de ellas debe enfrentarse para realizar sus deseos. A estos cuatro personajes presentes físicamente en el escenario, y que tienen las cualidades necesarias para serlo, se une el padre (ausente) que influye decisivamente en la anécdota y motiva varias discusiones, y cinco personajes más que funcionan nada más como medios de información o para dar ambiente (y que para tales fines resultan excesivos). La elección de los personajes principales es acertada y éstos se prestan debidamente para dar vida escénica a la idea del autor; pero ¿se profundiza lo suficiente en ellos? ¿Se logra convertirlos en personajes reales y convincentes y actúan después con la lógica debida? No por completo, y éste es el principal defecto de *Los sueños encendidos*. La veracidad y la precisión con que los cuatro personajes principales quedan establecidos hacia la primera parte de la obra se transforma después en ingenuidad por parte del autor, y ello distorsiona el sentido de las acciones con efectos contrarios a sus propósitos.

Los sueños encendidos tiene, sin embargo, una virtud fundamental: la sinceridad con que fue escrita. Uno puede sentir claramente que los defectos de la obra obedecen, más que a una falta de recursos, a la estrecha perspectiva que puede ir implícita en la necesidad irreprimible de exponer y discutir este problema y a ese sincero apasionamiento de la idea. A esto se debe también que las conclusiones de la obra sean vagas e inconsistentes por unilaterales (quizá porque el mismo autor no haya encontrado aún la respuesta concreta).

Además de esta sinceridad y apasionamiento se advierten ya en Luis Moreno, como autor de *Los sueños encendidos*, una destreza para establecer con exactitud el ambiente a que se va a referir; su capacidad de observación y un claro sentido de la progresión dramática, que si bien no le han bastado esta vez para redondear y hacer de su obra una pieza madura, sí son cualidades propias del dramaturgo.

Fernando Wagner dirigió la producción de *Los sueños encendidos*, presentada por la Unión Nacional de Autores. Los aspectos elementalmente técnicos de su escenificación (luces, desplazamientos, etc.) funcionaron correctamente. Además el director logró disfrazar con habilidad algunas deficiencias peligrosas del diálogo; aunque en varias ocasiones permitió que las actrices recurrieran a gestos demasiado enfáticos y en general proyectaran sus emociones por fórmulas que han sido muy repetidas y explotadas en otras representaciones.

La escenografía de David Antón es agradable, está bien solucionada y recrea con exactitud el ambiente provinciano.

La actuación es irregular. Magda Guzmán, como Piedad, a veces afectada, a veces natural, no desvirtúa su personaje, pero tampoco logra proyectarlo con eficacia. Andrea Palma, presenta a su personaje, durante el primer acto, con derroche de simpatía, y en el segundo y el tercero se conforma con el efecto fácil, y la imagen de Justina se le escapa. La mejor del reparto es Lola Tinoco, como Loreto: he aquí una actriz excelente que completa los rasgos proporcionados por el autor, reafirmando y enriqueciendo su caracterización con muy elogiabiles y personales re-



"Ana Ofelia Murguía hace de Juana"

cursos. El resto del reparto, con excepción de Celia Manzano (que enfatiza demasiado sus actitudes) y Eric del Castillo (que no supo cómo imprimirle a su Gerardo cierta fuerza que contrarrestase la insignificancia de este personaje), actúa discretamente y conserva el propósito que el autor le dio a sus papeles: apenas darse a notar.

LA ALONDRA

Bajo la dirección de Jaime Cortés el "Grupo de Actores" formado con alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Bellas Artes ha llevado a escena una de las obras más brillantes de Jean Anouilh: *La Alondra*. Anouilh hace en esta obra derroche de su sentido teatral, y demuestra que la escena no guarda secretos para él. Tomando como pretexto la biografía, tantas veces narrada ya, de Juana de Arco, Anouilh juega a la historia y al teatro, haciendo que la vida de Juana y la historia del desarrollo de una representación se mezclen y confundan continuamente. Los personajes son actores del drama histórico y "actores" en la obra que se representa. El espectador asistirá así a un juego, un juego dramático en el mejor sentido de la palabra y entre ironías y risas la historia se le revela de pronto con todo el impacto que puede alcanzar; los personajes son más vivos y humanos que nunca y participan de la historia sin comprender el peso que más adelante tendrán sus actos. El orden histórico no le interesa a Anouilh en esta obra: expone los acontecimientos de acuerdo con su valor meramente teatral, y así el relato da saltos hacia adelante y se brinca hechos que pueden parecer importantes, o regresa hacia atrás en busca del verdadero sentido de la vida de Juana, con deliberada libertad. Juana es al mismo tiempo la mártir, la guerrera gloriosa y triunfante y la niña alegre y sencilla; los jueces son grandiosos y ridículos, apabullantes o apabullados; el rey y la corte son ridiculizados o engrandecidos, pero siempre dotados con la más fina ironía. El teatro dentro del teatro. Todo es esencialmente parte del juego y puede cambiar de tono, de sentido o de orden, sin más motivación que las reglas del juego mismo. Así Anouilh muestra en esta obra al mismo tiempo las dos técnicas principales de su teatro: es al mismo tiempo el dramaturgo amargo y cruel hasta el cinismo que sabe profundizar y denunciar con absoluta sinceridad las lacras de la sociedad que trata, y el comediógrafo burlón y siempre irónico que juega al teatro, que hace que sus personajes jueguen a vivir, sin olvidar que todo es una comedia y lo importante es representarla.

Desgraciadamente, en esta representación, el director prefirió recurrir a la adaptación (notoriamente inferior) de la norteamericana Lillian Hellman, y no a la obra original, disminuyendo así las posibilidades de éxito. Por otra parte, la dirección resulta pobre en recursos y metódica y la obra se alarga hasta el cansancio.

En general la actuación es deficiente debido más que nada a que el texto fue dedicado a actores de una técnica particular, preparados para matizar con la debida variedad los largos parlamentos de que la obra está cargada; pero no puede dejar de mencionarse la interpretación que

Ana Ofelia Murguía hace de Juana. A pesar de que no logra proyectar en su totalidad la imagen compleja y clara de su personaje, revela en la actriz una capacidad de ternura y simpatía que se une a su evidente y esforzado estudio del pa-

pel para llevarla a sobresalir del conjunto.

La solución de la escenografía es correcta, pero sus elementos no lucen porque la combinación plástica es desafortunada y demasiado evidente, particularmente en lo que concierne al vestuario.

LIBROS

DE KAFKA A SU PADRE

Por Ramón ROMERO

FRANZ KAFKA en la primera edad acumuló en su espíritu una sensibilidad extrema, alimentada diariamente por una serie de observaciones del mundo exterior. Su placer al encontrar los detalles aligeró la memoria e hizo de ella una cámara donde pudo colocar bien especificados los pensamientos que habían de trazarse en el tiempo su vida de hombre infortunado. Esa cantidad de recuerdos, precisos, concluyentes, tornáronse al correr los días en el equipaje de emociones de su naturaleza enfermiza, de arraigo sombrío, de dolor, de culpa, tanto en lo que era bueno o malo, recogido por la sensibilidad, sin que pudiera precisar si estaba más allá o en la penumbra de la vida.

La *Carta a mi padre** es una recopilación de todas sus emociones recibidas en el hogar: ello indica una infancia desvalida y deformada por la riqueza de la sensibilidad de un organismo sin equilibrio, por alguna causa; y esa latencia del ensueño doloroso se apoderó con dominio propio de la memoria, ese venero rico de impresiones. Amor de hijo al padre, sin duda, pero ese amor era sometido al análisis constantemente en relación con las palabras y los hechos del hombre y del jefe del hogar, examen prolijo visto siempre a través de la sensibilidad de niño, de donde nacía el temor, o la repulsión a la aspereza, a la ironía, o a la inoportunidad de las palabras del padre.

La vida del niño, tal como la recuerda cuando llega a la madurez, no es normal. Padece de una angustia dolorosa porque ve a su manera un mundo que le asusta y al que teme sin saber por qué. Rondan en su mente los fantasmas de ideas que a diario ha de recibir del exterior, ideas complejas y extrañas que ha de transformar de lo real a lo ideal en su imperiosa fantasía. Es la evasión constante de la mente hacia una visión adolorida, fenómeno producido por la neurosis hogareña, que solamente es posible cuando el dador, el padre en este caso, es del mismo grupo que el enfermo. El sedimento que forman los hechos y las palabras del padre se forma con amargura y desolación. Dice Kafka: "Por eso dividía el mundo en tres partes: la una, donde vivía yo, el esclavo, regido por leyes inventadas exclusivamente para mí, a las cuales, además, y no se por qué, no podía adaptarme por completo; luego, un segundo mundo, infinitamente lejano del mío, en el que vivías tú, ocupado en gobernar, impartir órdenes y enfadarte por su incumplimiento

to; y, finalmente, un tercer mundo, donde la gente vivía libre y alegremente, sin órdenes ni obediencia".

Esta neurosis hogareña la confiesa Kafka en otra parte: "Cuando reflexiono debo confesar que mi educación me ha dañado en muchos sentidos. Ese reproche alcanza a una cantidad de personas; es decir, a mis padres, a algunos parientes, algunas personas que visitaban regularmente nuestra casa... en fin, este reproche se insinúa a través de toda la sociedad como un puñal, y nadie, lo repito, nadie puede por desgracia estar seguro de que la punta de ese puñal no se le aparecerá de pronto por delante, por detrás o por el flanco".

Max Brod, el crítico y amigo íntimo de Kafka, solamente puede ver el contenido de la carta y no puede apreciar en su conjunto la idea persistente de su amigo, la de subestimar la personalidad del padre y esa presión del temor, de la debilidad y del autodesprecio que aparece en el mensaje; pero hay que suponer en Brod otra ideología y la ausencia de la sensibilidad enfermiza que dominó al gran novelista.

La *Carta* es la revelación del yo profundo de Kafka, fielmente conservada en la memoria prodigiosa del escritor, con esas emociones que aún viven en él tal como se sucedieron en sus días infantiles. Toda su obra obedece, posteriormente, a la sutil ensoñación de cómo veía y sentía en sus primeros años, con esa sensibilidad que le obliga a rebelarse contra la agresividad autoritaria del padre en el hogar o en el escenario del comercio con los dependientes, o con su mujer y los otros hermanos en quienes supone alegría y fortaleza de la vida.

Escenas sin importancia y solamente medidas por una emoción intelectual, semejante a una asociación de ideas, Kafka las clasifica en su interior con ese horror de las cosas consumadas, temblando de que así fuera cuando no es más que la aparatosa intención del padre al tratar de arreglar un hecho vulgar de la vida, y al describirlo Kafka experimenta un placer de dolor, de una culpa inexistente, suya y de su padre, de algo sucedido que traspasa el ambiente y lo recoge, al pasar, el ánfora del alma, toda estremecida por el ala del misterio. "También es verdad, dice Kafka, que prácticamente no me golpeaste nunca. Pero los alaridos, el enrojecimiento de tu rostro, el rápido movimiento al sacarte los tirantes y la colocación deliberada de los mismos sobre el respaldo de la silla casi era peor para mí. Es como cuando alguien debe ser ahorcado. Si efectivamente se lo cuelga, está muerto y todo ha pasado. Pero si debe

* Franz Kafka, *Carta a mi padre y otros escritos*. Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1955, 298 pp.