ésta únicamente como una suma de artificios de orden mecánico. Es necesario dotar al vocablo de una mayor elasticidad, darle un significado similar a lo que representa dentro del diálogo, el idioma: el medio que hace posible la comunicación, el intercambio de ideas y sensaciones provocadas por una situación común. El idioma de *Los siete samurais* no es el erudito que emplea el director de *Cómicos*. Por el contrario: es el más simple y primitivo; se limita a contar un hecho, a desarrollarlo y darle la necesaria conclusión. No puede establecerse una separación entre el modo de contar y lo que se cuenta, ya que cada una de estas partes complementa a la otra. Así ha logrado Kurosawa una película unitaria, en la cual, siguiendo el hilo conductor de la técnica y la trama, se funden elementos tan diversos como la épica y la lírica, conservando cada cual su exacta importancia y dimensión.

El mejor cine occidental envidiaría momentos como el encuentro amoroso en el bosque, pleno de ternura y poesía o los aspectos plásticos de una batalla en la que los rostros de los luchadores se revisten de la fría pero no por eso menos hermosa apariencia de las máscaras. El exacto ritmo de cada una de las secuencias, la medida duración de las escenas, su fugacidad en ocasiones misteriosa, tiñe de magia una película que, realizada por un director con menos "garra" que Kurosawa, hubiera sido una cinta de acción más.

Dentro del ambiente de calor y violencia que se desprende de *Los siete samurais* nacen caracteres tan fuertes y bien definidos que parece a veces difícil encontrar, dentro de la historia del cine de acción, un antecedente más completo. Los aventureros de *La diligencia* comparados con los siete guerreros y los campesinos, semejan las desleídas imágenes de un viejo libro de estampas. Cada samurai es dueño de una personalidad recia y su contorno psicológico ha sido dibujado con precisión: allí están el amante de la perfección, el purista de la guerra; el guerrero frío y metódico; el aventurero locuaz y desquiciado; el aprendiz miedoso y basta una fugaz aparición en la pantalla para que ésta se llene del mundo que representa cada uno de los personajes.

No es ésta, sin embargo, la única aportación de Kurosawa al cine: hay algo más; algo que se desprende de la totalidad del film y que se convierte en la esencia de la película: un nuevo concepto del cine de acción. Sesenta años de films americanos y europeos sobre el tema habían convertido al género en algo monolítico que sólo el talento de cuatro directores lograba en ocasiones salvar. Pero aun ésto estaban limitados al lugar común. El dilema estaba basado sobre dos posibilidades de situación y una de resolución. La anécdota se presenta engarzada a la acción y sólo tiene por fin justificarla. Existe una diferencia de matiz entre una película de Huterning —pongamos por caso— y el Shane, de Stevens, pero una y otra pertenecen a la familia del *Western*, donde necesariamente la unidad tiene que identificarse en los dos polos: anécdota-movimiento e historia-acción que deben sobreañadirse entre sí. Lograr el balance sobre dos aspectos antagónicos sólo puede lograrse medianamente. Kurosawa salta esta barrera: elimina una de las partes que

Globo Rojo, *"poesía pura"*

habían constituído tradicionalmente la estructura de este tipo de cine. El espectador queda entonces metido en la gran telaraña del movimiento. No tiene importancia entonces la realidad o la irrealidad del asunto; la línea ondulante de la aventura puede conducirnos a los más extraños parajes, transportarnos directamente de la violencia a la poesía, de la historia a la absoluta detención del tiempo.

Si *Cómicos* pertenece al género de la técnica pura, *Balon rouge* pertenece al de la poesía pura. La imagen cumple con el imperativo cinematográfico de narrar un tema que literariamente podría no tener ningún valor, pero que transladado al cine, convertido en dinamismo y color, cobra la solidez de una obra maestra. *Balon rouge*, no es simplemente el ejercicio mecánico de un virtuoso. Las posibilidades que entrega el cine a un creador de ambiente y situaciones, han sido aprovechadas en su totalidad. La pequeñez del tema comparada con la madurez de la realización, demuestra que el cine es, fundamentalmente, creación.

Junto con Alf Sjömberg, Igmar Bergman representa dentro del cine sueco, la tendencia formalista. Discípulo de Sjömtrom y Stiller, Bergman se formó en la disciplina clásica. El cine sueco de la época muda era uno de los más ricos de Europa, pero con el advenimiento del parlante desapareció prácticamente de los mercados.

Sólo hasta 1942 Suecia logró producir un film de verdadera importancia: *Arriesgaron sus vidas*, de Alf Sjömberg. En 1944 otra película de este mismo director, ganó el premio a la mejor cinta extranjera exhibida en los Estados Unidos. El tema había sido extraído de una novela de Igmar Bergman y adaptado por éste al cine. De allí en adelante, su nombre ha estado asociado a la producción cinematográfica de su país, en calidad de argumentista, fotográfo y director. A él y a Sjömberg se deben los films más importantes producidos por Suecia durante el último decenio.

Crisis la primera película que dirigió Bergman puede considerarse como un anticipo de su estilo: lirismo en el tratamiento del tema, precisión y fortaleza en el desarrollo de los personajes. Y estas características son las que se hacen más patentes en *Secretos de Mujeres*, la película de Bergman que actualmente se exhibe en uno de los cines de esta ciudad.

La técnica de los *Sketchs* no es nueva en el cine. Utilizada por primera vez por Cenina en 1916, ha sido aprovechada en multitud de ocasiones por directores de las cuatro partes del mundo y casi ha llegado a convertirse en la salida fácil de argumentistas sin imaginación. *Secretos de Mujeres* es la primera cinta sueca que recurre a presentar cuatro historias añadidas entre si únicamente por la similitud de situaciones, si así se puede llamar a la infelicidad matrimonial de los personajes que desfilan por el film de Bergman.

Tres de los sketches merecen nota aparte, pues en ellos está patente la calidad del director, posiblemente uno de los más finos cinematografistas europeos contemporáneos. Se han utilizado allí el montaje y las sobreimpresiones no como una demostración de técnica, sino como una necesidad de la acción. Las primeras escenas de la película, una rana que croa y salta, son muestra del mejor cine y bastarían por si solas para demostrar las posibilidades de Bergman.

Las cuatro historias, pertenecen a la pluma de Hasse Elkalm, autor también del libreto de *Un solo Verano de Felicidad*. La tercera de ellas, fundamentalmente teatral fué explotada por Bergman a la manera del director de *La Soga*. Se compone de una sola secuencia y es a la cámara a quien toca en suerte dotar de agilidad y vida el reducido ambiente de un asesor. Quizá esta secuencia es lo mejor de la cinta, si se exceptúa un baile, el Can Can, casi cine puro de tendencia impresionista. El ambiente del segundo cuento es una obra maestra de los claros oscuros.

TEATRO

UNA COMEDIA MEXICANA

Por Francisco MONTERDE

Las compañías de comedia y drama no aguardaron esta vez la llegada del mes de febrero, para recobrar su ritmo, según la tradición hispana que repercutió muchos años en la vida teatral capitalina.

En la mayoría de los teatros de México sólo hubo una breve pausa, de las dos últimas semanas de diciembre a los primeros días de enero. Ya no habrá que repetir, pues, aquella frase con la cual se disculpaba la timidez de los empresarios.

La "dura cuesta de enero" se superó aquí, al anticiparse la alborada, aun dentro de los días invernales, con la apertura de una docena de salas de espectáculos, que ha animado a otras compañías a seguir su ejemplo.

EL TEATRO DE LA COMEDIA

Entre los teatros que volvieron a abrir al público sus puertas en el mes de enero, se cuenta el teatro de la Comedia, donde ahora está representándose una nueva obra de Rafael Solana Jr.: *A su imagen y semejanza.*

Ese teatro, que inició con acierto sus actividades al inaugurarlo Celestino Gorostiza, con el estreno de su comedia *Columna social,* surgió —a iniciativa del mismo Solana— para ser, preferentemente, hogar de comediógrafos mexicanos.

Si no lo ha sido de manera constante, porque una voluntad, por firme que sea, tiene que acatar las opiniones contrarias de un grupo de coaccionistas que coacciona a aquélla, sí ha servido para que en él se monten obras de autores mexicanos, más o menos afortunadas, que han alternado con las extranjeras.

PERSPECTIVA DE UN COMEDIOGRAFO

Rafael Solana Jr., crítico militante, bien preparado para opinar sobre imágenes, diálogos y notas, ha sido —antes y después de pasar por las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM— poeta, novelista, cuentista y ensayista.

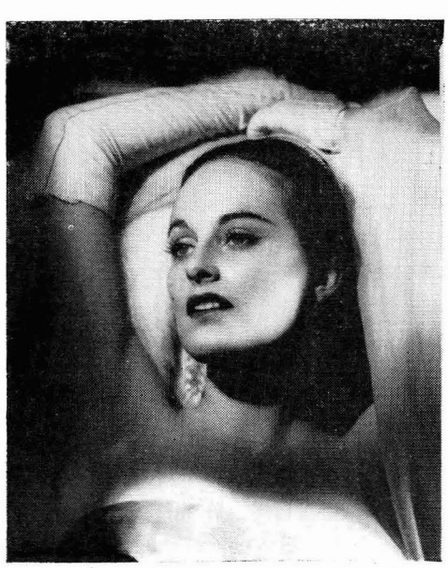
Tras la experiencia recogida a través de sus múltiples ejercicios literarios, llegó a la escena, hace un lustro, con el éxito inicial: *Las islas de oro,* al que siguieron otras obras —hasta tres en un mismo año—, con prisa juvenil que sólo tuvo una tregua, el año precedente.

Solana, que ha pasado por la escena sin que logre retener mucho tiempo su mirada, dispuesto a abarcar a la vez diversos campos, alcanzó la madurez, como autor dramático, al estrenarse en 1955 *Debiera haber obispas.*

"A SU IMAGEN Y SEMEJANZA"

Este título —que procede, claro está, de un versículo bíblico, al cual alude uno de los personajes, en parlamento próximo al clímax— corresponde a una nueva comedia de Solana, sugerida por sus contactos con la vida musical, como las páginas de *La música por dentro.*

El desencanto de un director de orquesta que ve triunfar a otros por su apostura y movimientos, le hace urdir la superchería en la que tiene como cómplices a su propia esposa y a un memorizador que lo suple, como director extraordinario.



"su armónica belleza"

"se afirmó como primer actor"

El amor desvía el plan —menos inverosímil en su realización que en la forma en que lo expone, con efectos teatrales previstos, el personaje que aparece como director, no sólo de orquesta— y el desenlace, lógico, resulta a pesar de ello inesperado para los espectadores.

UN "CUARTETO" TEATRAL

Como casi siempre que un autor dramático limita hasta el mínimo el número de los personajes que intervienen en una acción, las cuatro figuras, humanas —no obstante que se ven los hilos de las marionetas que coinciden en los dedos ágiles del director— cumplen con justeza sus funciones.

El director de orquesta que ha saturado el ambiente en que actúa; la esposa, cuyas transitorias infidelidades aquél estimula secretamente; el solista de aspecto exótico y nombre sugerente por las resonancias en él contenidas, y el simulador que es simple reflejo de quien lo creó "a su imagen y semejanza", forman un teatral cuarteto.

La comedia, que principia y concluye con diálogos telefónicos —en los que el público añade la parte que no escucha—, sigue una línea bien trazada, con malicia de autor que apunta, en la última frase, la reanudación del proceso.

INTERPRETES, DIRECCION

Lorraine Chanel, la actriz que con esta obra pasa de la pantalla a la escena —la primera que aparece ante los espectadores—, justifica, no sólo por su armónica belleza, la elección para actuar junto a Guillermo Orea, que se afirmó como primer actor en 1956.

Con ambos, seguros en dicción y matices, alternan los actores jóvenes Ramón Gay y Noé Murayama —para quien el papel de solista parece cortado especialmente—, y a ellos se une, oportuna, la voz de Rubén Zepeda Novelo, a través del micrófono.

Luis G. Basurto, secundado por Héctor Gómez, dirigió *A su imagen y semejanza,* que para él no ofrecía dificultades ni planteaba problemas, y la escenografía fue atinadamente resuelta por David Antón.

L I B R O S

PEDRO CAFFAREL PERALTA, *Díaz Mirón en su obra.* Editorial Porrúa. México, 1956. 179 pp.

Ventajoso como puede ser para el crítico el conocimiento personal del artista, por otra parte puede ser también motivo de ofuscación. El juicio de la crítica tiende a oscilar reclamado por atracciones ajenas al arte, sobre todo cuando se trata de un hombre como Salvador Díaz Mirón: sus desgracias merecen simpatía; sus violencias repugnan. Y el que debiera ser análisis sereno de la obra, acaso tome intempestivamente los derroteros de una exposición en favor o en contra del hombre.

Caffarel Peralta conoció y trató "con alguna proximidad al poeta"; y afrontando los mayores peligros a que esta circunstancia lo enfrenta, se decidió a escribir tal estudio como éste, en que la obra del poeta aparece explicada, precisamente, en razón directa del hombre.

El fin que se propone en estas páginas es demostrar la inexactitud de la opinión, generalmente admitida, de que en Díaz Mirón hubo dos poetas: el romántico y el parnasiano; la que se sustenta como si cierto momento "significase la muerte de un hombre y el advenimiento de otro". A esta opinión Caffarel Peralta opone el resultado de sus estudios, con que mira a probar que Díaz Mirón fue romántico siempre, y que en el cambio de su técnica hubo sólo una depuración determinada por graves traumas psicológicos. El no ve sino una "conversión", donde generalmente se buscan diferencias esenciales.

La "conversión" hubo de efectuarse cuando el poeta estuvo preso por haber dado muerte a un hombre. "Ahí, para publicar a los siglos su venganza", dice el autor de este libro, "el orgullo de un poeta, mártir del genio, patológico y monstruoso, se convirtió. Abjuró de la lírica fácil —el romanticismo— y al acicate del sufrimiento nació 'la estética del brusco estímulo mayor'. Para que los siglos lo respetasen era necesario labrar la venganza en los más duros mármoles y dominar las más rebeldes formas, bien que sin otros cinceles que los de su inmutable estro"... De manera que en Díaz Mirón hubo siempre un solo poeta, como hubo siempre un solo hombre. Y para demostrar que esto es así y no de otro modo, examina numerosos aspectos, entre los más representativos de la lírica díazmironiana, aplicando, cuando la ocasión lo requiere, el más minucioso análisis estilístico.

Especial importancia tienen los temas tratados bajo los rubros: "La estética del brusco estímulo mayor", "Ideas directrices" y "Persistencia de estructuras románticas". Pero todas las partes del libro, aun las menos tensas, concurren congruentemente al logro del proyecto inicial. En todas se refuerza la tesis de que internamente existe una inalterable unidad en la trayectoria poética de Díaz Mirón.