

zador ejecuta una serie de alardes técnicos casi vanguardistas como el de mostrarnos, en la persecución de un hombre por un tanque (¡para que no abramos tanto la boca ante Hitchcock!), el mundo al revés. Es decir: el cielo abajo y la tierra arriba. Lo formidable del caso es que no hay en ello nada de gratuito, y, por lo tanto, nada de vanguardista en el sentido barato que suele dársele al término. El realizador, simplemente, se ha dejado llevar por el ritmo mismo de la acción y su reflejo psicológico en el protagonista. En Chujrai hay lo que falta en tantos directores: el gusto de *crear* imágenes transfiguradas por la visión subjetiva, de descubrir las mil maravillas de un mundo que espera a ser revelado por el cine.

Paradójico por naturaleza, el cine de un Chujrai, como antes el de un Dovjenco, desarma a la crítica acostumbrada a enjuiciar al cine por reglas de tres. La crítica, con frecuencia, no se vale sino de palabras y sólo de palabras. Para estigmatizar a un Chujrai pueden encontrarse decenas: sensiblería, esquematismo, formalismo, romanticismo trasnochado, cursilería, etcétera. ¡Qué se yo! Pero tales juicios peyorativos, apoyados en las mil teorías existentes sobre "lo que debe ser el cine" o sobre "las diversas condiciones y requisitos que deben cumplirse para realizar un buen film" quedan ridiculizados ante la mera presencia de un realizador capaz de comunicarnos su sensibilidad.

(Una última consideración sobre Chujrai: el realizador, consecuente con sus ideas, gusta de "desmilitarizar" a sus personajes militares. El aspecto casi paternal de los altos oficiales y jefes revolucionarios de sus films no obedece tanto a una idea de concesión como a las exigencias de su humanismo).

SOBRE LOS ÚLTIMOS ESTRENOS

No he podido ir al cine, en este último mes, con la frecuencia acostumbrada. Creo que no me he perdido gran cosa. Personas dignas de crédito me han asegurado que asistir a la exhibición de *Salomón y la reina de Saba* equivale a presenciar el entierro artístico de King Vidor. No me gustan los entierros, pero, como Santo Tomás, necesito ver para creer. El viejo King ha sido, a lo largo de su carrera, mucha pieza, y no puede dársele así como así por enterrado.

El estreno más interesante de las últimas semanas ha sido, a simple vista, el de *El kimono escarlata* (*The crimson kimono*), film norteamericano de Samuel Fuller. Fuller no es un cualquiera: recuérdese su admirable *House of bamboo* (*La casa del sol naciente*). Verdadero hombre-orquesta, autor completo, Fuller es tan buen director como mediocre argumentista. Y ese último Fuller es el que echa a perder, en gran medida, su *Kimono*. De cualquier manera, quienes deseen darse cuenta de cómo se hace el gran cine pueden ir a ver la película y retirarse a la mitad de la misma, en el momento en que a Fuller —típico realizador norteamericano, hecho para los films de acción— le da por sentirse dramaturgo y psicólogo. Lastima.

La gente de buen gusto se ha sentido obligada a ver a Paul Muni en *Esclavo del deber* (*The last angry man*), de Da-

niel Mann. En lo personal, odio las "performances" de actor, aun de un actor que hace treinta años empezó muy bien como *Caracortada* y que acabó echándose a perder al sentirse la reencarnación de Zola, Pasteur, Juárez, etcétera. (Sólo las limitaciones de su sexo le impidieron interrutar a Madame Curie.)

También vi *El hambre nuestra de cada día*, película mexicana de Rogelio González. No dudo de las buenas intenciones del realizador, pero ya se sabe que "de buenas intenciones, etcétera". González, pese a todo, tiene la habilidad de dar a

sus personajes cierto aire popular. Rosita Quintana sería, en *El hambre*, una perfecta Borola Burrón si no fuera tan difícil imaginarse a una doña Borola capaz de tomar conciencia de sus deberes sociales. Por lo demás, la "audacia" del film no se ve por ninguna parte: atacar a los hambreadores y a los acaparadores es el recurso de quienes no pueden, no saben o no quieren analizar las causas profundas de su existencia. Tales especímenes son más un efecto que una causa. Y González acaba de protegerse situando la acción de su film en 1940.

TEATRO

MARCO POLO

Por Juan GARCÍA PONCE

EN LA ACTUALIDAD, unánim e m e n t e, Eugene O'Neill es considerado el más grande dramaturgo norteamericano; puede decirse, inclusive, que el teatro de su país, ocupado antes de su aparición en producir tan sólo intrascendentes comedias costumbristas y traducciones de las obras de *boulevard* europeas, nace con él y que aparte de la brillante generación de la década de 1930-40 que supo llevar a la escena los problemas sociales de la época de depresión y de los dramas de Arthur Miller últimamente, después de él no ha vuelto a encontrar el camino que con tan espléndida seguridad O'Neill señalara y se pierde en la inútil y gratuita truculencia de las piezas de Tennessee Williams, en los limitados conflictos psicológicos de Inge y Anderson o en la vacua comicidad de las fáciles comedias de Axelrod.

El teatro de O'Neill, realizado dentro de los más diversos estilos, desde el realismo al expresionismo, desde la crónica épica hasta la comedia satírica, se caracteriza por el sentido trágico con que el autor logra reflejar la lucha del hombre por encontrar su lugar en el mundo. Sus obras abarcan una vasta temática que le obliga a buscar nuevos recursos expresivos continuamente; pero la técnica no aparece en ellas nunca como fin sino como estricto medio, indispensable para expresar los conflictos que le preocupan. Por esto, si su papel como innovador es muy importante, queda, sin embargo, relegado a un segundo término ante la profundidad de la problemática que su libre empleo de la escena le permita abordar.

Hijo de irlandeses y educado dentro de la religión católica, O'Neill no logró, a pesar de esto, liberarse del influjo del puritanismo y su teatro está dentro de la corriente maniqueísta común a la gran mayoría de la literatura norteamericana. El bien y el mal como fuerzas perfectamente diferenciadas entablan en sus obras una batalla interminable, en la que el hombre que aspira a colocarse en las filas del primero, pero es incapaz de liberarse del segundo, es la víctima ciega e impotente. El autor crea así una lucha de fuerzas superiores a los protagonistas, que dota a sus obras de un auténtico espíritu trágico. El verdadero drama se desarrolla en el interior de los protagonistas y al

proyectarse hacia afuera en sus relaciones con los demás da lugar al conflicto. Pero no es en la proyección exterior, entre hombre y hombre donde debe buscarse la solución, sino en la interior, entre hombre y dios. El espíritu trágico de O'Neill encuentra su sentido en esta búsqueda de la divinidad que le permita al hombre situarse en el mundo.

Sin apartarse jamás por completo de esta preocupación fundamental, en el prolongado examen de la realidad vital norteamericana que es su teatro, O'Neill se ha ocupado, algunas veces, sin embargo, de problemas que están relacionados nada más indirectamente con ella. La lucha de fuerzas ocupa siempre el sitio principal y es la que da motivo al conflicto; pero en esas ocasiones no se refiere a los "fines últimos", sino a problemas parciales de la sociedad. Así han nacido obras como *¡Ah, soledad!*, *La fuente*, *Diferente* y *Los millones de Marco Polo*. Y esta última ha sido elegida por los directores del Teatro del Seguro Social para iniciar su temporada en el Teatro Xola.

Los millones de Marco Polo es esencialmente una sátira contra el espíritu materialista del norteamericano medio, del que el protagonista, Marco Polo, es una irónica transposición. Para darle una perspectiva más amplia a su intención, O'Neill recurre al eficaz sistema de alejar la historia en el tiempo y construir una especie de apólogo por medio del que los defectos del héroe se harán más evidentes. La anécdota tiene así las características de una fábula en la que a través de los ojos del espíritu conoceremos la vida de este infeliz comerciante. A lo largo de ella, vemos como Marco Polo, que es el producto lógico de las estúpidas enseñanzas de sus mayores, pasa por la juventud sin pena ni gloria, incapaz de percibir el amor como algo más que un tratado comercial entre dos familias ricas y de expresar su ternura con otra cosa que el oro y la plata, viaja por el mundo y conoce otras civilizaciones sin que se le ocurra sacar de ellas nada que no sea dinero, es amado sin percibir la pasión que ha provocado y sin poder gozar por tanto de ella, acepta que lo desprecien y se burlen de él con tal de que le permitan aumentar su capital; rechaza la poesía, la belleza, la sabiduría y no es capaz en toda su vida de

pensar en nada que no sea el dinero, para al final casarse con la novia de su juventud cuando ésta es ya una vieja gorda, y sentarse sobre sus millones a gozar con la envidia de una serie de estúpidos semejantes en todo a él. La historia de este pobre hombre es seguida paso a paso con ojos asombrados por los representantes del espíritu, a los que con sutil ironía O'Neill caracteriza como "exóticos" orientales. Al final de la representación, el mismo Marco Polo —el norteamericano típico— se levanta de una de las butacas, encoje los hombros aburrido, sin haber entendido ¡todavía! una sola palabra de nada, se sube a su lujoso automóvil y se aleja indiferente a seguir ganando millones. La intención de O'Neill es clara y el juego perfecto. El poeta habla para un público de sordos que verán siempre el mundo de la poesía y de la belleza, del amor y la sabiduría, como algo exótico y ajeno, y al final se levantarán sin haber entendido el sentido de la representación.

Desarrollada con cierta morosidad, con un gran aparato escénico y un formidable sentido teatral, *Los millones de Marco Polo* tiene una riqueza anecdótica que, aparte de sus valores satíricos, dota a la obra de un tono poético muy sugestivo. La representación del texto completo duraría probablemente más de tres horas, lo que indudablemente la hace una obra difícil; pero esta dificultad no justifica de ninguna manera la absurda mutilación del texto llevada a cabo por Ignacio Retes, director de la representación en el Teatro Xola. Retes empezó por reducir el título, cambiando *Los millones de Marco Polo* o *Marco millones*, como sería la traducción literal, por un inexpresivo *Marco Polo*, cuya misma inexpresividad adelanta el tono de la puesta en escena. Despojando de los "Millones", o sea de la sátira social, *Marco Polo* se transforma nada más en una aburrida comedia que narra las aventuras del protagonista en Oriente. Pero como ya hemos visto, ésta no era de ninguna manera la intención de O'Neill. La obra no es una crónica de aventuras, sino una sátira. Retes no supo ver esto, como lo comprueba el hecho de que haya cortado la primera escena de la obra, en la que se señala el punto de vista desde el que serán presentados los acontecimientos, y la última, en la que el sentido

de éstos se aclara definitivamente con la reacción de Marco Polo desde las butacas al contemplar su propia vida, y la representación no transmite los verdaderos valores del texto. Es necesario insistir en que la obligación del director es hacer efectiva la intención del autor y una dirección sólo es buena cuando es fiel. En el caso de *Marco Polo* nada de esto ocurre; pero además Retes tampoco ha sabido resolver correctamente las exigencias de movimiento escénico, tono, intensidad y ritmo de actuación de la especie de zarzuela en la que transformó a la obra. Toda ella transcurre dentro de un tiempo plano, parejo, en el que la ausencia de matices termina por hacer intolerable la acción.

La escenografía y el vestuario de Julio Prieto, aparatosas y monumentales, contribuyen a aumentar el aspecto azaruelado de la representación. Cada uno de los trajes, de los escenarios, corresponden a una imagen "típica" de los lugares exóticos en la que la abigarrada revuelta de colores, colgajos, jardines, salones, terminan por estragar al espectador. La impresión final es la de haber estado más que en un teatro en un circo de pueblo, con pretensiones de lujo.

Entre los actores destaca José Gálvez por la absoluta falsedad con la que proyectó la personalidad del protagonista. La más burda gama de gestos, actitudes y modulaciones de voz terminan por convertir a Marco Polo en un payaso absurdo, inexplicablemente tolerado por el Kan. Difícilmente puede encontrarse una interpretación tan equivocada como la de Gálvez. En este sentido, su trabajo es admirable. José Elías Moreno, convertido por obra y gracia de los cortes de Retes en un Kublai Kan tonto y aburrido, sale del paso en la mejor forma posible; lo mismo que Claudio Brook, el mutilado Chu-Yin. Alonso Castaño, torpemente retorcido en una inexplicable caracterización de viejo, hace ver bien a Reynaldo Rivera, el otro viejo, que al menos parece algo natural. Antonio Bravo borda un "castizo" Teobaldo, disfrazado de Papa antes de llegar a serlo. Y Leonor Llausas y Rosa Elena Durgel se limitan a parecerse a cualquier dama joven en las películas de aventuras americanas, convenientemente disfrazadas por Julio Prieto.

Lástima que este esfuerzo, indudablemente serio, no haya alcanzado la dimensión artística que el texto le permitía tener.

LIBROS

EL TEATRO DE EMILIO CARBALLIDO

Por Jorge OLMO

RECIENTEMENTE, Emilio Carballido ha publicado en Letras Mexicanas¹ tres obras de teatro inéditas: *El relojero de Córdoba*, *Medusa* y *El día que se escaparon los leones*, acompañadas de su primera comedia: *Rosalba y los Llaveros*, estrenada hace diez años en el Palacio de Bellas Artes; poco después en Ficción, colección de la Universidad Veracruzana, apareció otra obra suya: *Las estatuas de marfil*.² Los dos volúmenes reúnen la producción teatral del autor en los últimos cinco años y con su publicación Carballido se coloca indiscutiblemente como el más importante dramaturgo mexicano de la década 1950-60.

La inclusión de *Rosalba y los Llaveros* en el primer libro cumple una precisa función como punto de partida desde el que se puede seguir la admirable trayectoria del autor. Es fácil descubrir que *Rosalba y los Llaveros* es estrictamente una comedia de costumbres. Construida con corrección, reúne un grupo de personajes perfectamente caracterizados, cuyas peculiaridades psicológicas, unidas al peso del ambiente social en el que se desenvuelven, dan lugar a una anécdota con todos los elementos del "enredo" tradicional. El diálogo ágil, el ritmo siempre ascendente de la acción y la justicia con que el comediógrafo soluciona finalmente el conflicto sin traicionar las exigencias del género la convierten en una buena comedia que, sin embargo, no trasciende las limitaciones naturales de este tipo de obras.

1 EMILIO CARBALLIDO, *Teatro. El relojero de Córdoba, Medusa, Rosalba y los Llaveros y El día que se escaparon los leones*. Letras mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México, 1960. 295 pp.

2 EMILIO CARBALLIDO, *Las estatuas de marfil*. Ficción. Universidad Veracruzana. México, 1960. 124 pp.



Marco Polo.— "absurda mutilación del texto"

Con ella, más que nada, Carballido demuestra que posee un gran sentido teatral, sabe ver a sus personajes y puede llevar mucho más adelante las posibilidades del género.

Esto es lo que hizo en sus obras posteriores: *Felicidad* y *La danza que sueña la tortuga*, en las que acentuando la importancia de la psicología particular de los personajes y abandonando casi por completo el tono costumbrista realizó espléndidos estudios de carácter dentro de la problemática tradicional de la clase media mexicana. La frustración sexual, la debilidad de la escala de valores de este medio, utilizados como temas centrales y desarrollados mediante el eficaz empleo de una técnica realista de gran efectividad, permiten situarlas como excelentes comedias de crítica social no exentas de sugestivos elementos poéticos.

Una obra más: *La hebra de oro*, en la que Carballido trata un tema semejante a el de las dos anteriores, pero en un plano onírico que le permitía mayor libertad técnica y sobre todo el libre empleo de un lenguaje poético de carácter totalmente subjetivo, cierra este ciclo. Puede decirse que durante él, antes que nada, Carballido logra adueñarse por completo de la técnica teatral, comprende el sentido de los recursos de su oficio y afina la capacidad expresiva de su voz; madura como autor.

Las cuatro obras posteriores, hasta ahora inéditas para la escena, son el resultado directo de esa madurez. En todas ellas Carballido utiliza sus conocimientos escénicos para alcanzar una libertad expresiva que le permite crear la forma teatral que su contenido requiere. Y ésta resulta eficaz siempre. Sin embargo el interés de las obras no es solamente formal. Por