

Se representa *Gigoló*, pieza en cuatro actos de Paul Gerald y Robert Spitzer, en traducción de Eleazar Canale M. Este traduce bien, aunque se dedica casi por completo al género chico. En esta vez, el nombrecito de la comedia no nos hacía esperar una excepción a la regla, ni su autor principal —Paul Gerald— cuyo *Toi et moi* nunca nos ha interesado. Cuando vimos que el productor de *Gigoló* era un cronista social confirmamos nuestras sospechas.

La obra no nos desengañó; es una antigualla más o menos bien hecha sin ningún valor artístico. Ha sido montada con fines comerciales, el “selecto público” la aplaude día tras día; no cabe duda, cumple su cometido: proporciona ganancias. Además, la afortunada realización escénica hace de la necesidad virtud, sacando ventaja del foro reducidísimo y llegando incluso a la novedad de sustituir ciertos objetos de uso común por meros diseños de alambre, según la moda elegante impuesta por decoradores y “escultores”. La dirección es ágil y las actuaciones entusiastas. En fin, si *Gigoló* no tuviera pretensiones de ser una obra teatral y fuera nada más una simple “revista” o *show* habría que aplaudirla. Pero no ocurre tal y esto es lo que importa.

¿Vamos a aplaudir una pieza sólo porque divierte a la “gente”, o por una factura habilidosa que encubre un contenido deleznable? ¿Vamos a tener que coincidir con la Señora de Perengano y los cronistas que se extasían con las proezas amorosas de este *gigoló* que, después de todo, resulta un buen chico? No. La facultad de juzgar es uno de los atributos del ser humano —o debiera serlo— y su ejercicio contribuye —o debiera contribuir— a la realización del hombre. El éxito de obras de tercera categoría como ésta, y la proliferación de salidas por todos los rumbos de la ciudad con fines exclusivamente comerciales en nada beneficia al desarrollo del teatro en México. De ahí que se haga indispensable la creación, por parte de las autoridades oficiales, de una gran compañía nacional en donde tantos esfuerzos dispersos se disciplinen y se organicen, en donde la preocupación máxima sea de carácter *formativo*. Formar, eso es lo importante. Formar autores, directores, actores, técnicos; formar un público inteligente y sensible, capaz de dejarse conquistar por lo bueno. El teatro comercial crece demasiado. ¿Cuándo le hará con-



...Este gigoló resulta un buen chico...

EL TEATRO

Por J. S. GREGORIO

trapeso el verdadero teatro, el que, solemne o alegre, irradia potencia espiritual?

• María Teresa Montoya ha organizado una breve temporada de homenaje a don Jacinto Benavente en el Teatro Ideal. He aquí un comediógrafo de poca aceptación en el medio intelectual y bastante alejado de nuestra sensibilidad. Ya se echaba de ver desde 1922, cuando llovieron las protestas en su propia patria porque le otorgaron el Premio Nobel de Literatura. Empero, no ha faltado quien lo comparase con George Bernard Shaw.

La copiosa producción de don Jacinto llena una época y tanto que, quizá por eso, nos parece hoy algo antañona. Sin embargo fué, según dice Azorín, “un escritor culto, elegante, ameno”, juicio revelador, pues trasluce a maravilla las virtudes de Benavente pero, también, sus innegables limitaciones.

La señora Montoya ha puesto *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán*, comedia en tres actos que escribiera Benavente hace unos treinta años y, por lo general, no incluida entre sus obras principales. A nosotros no dejó de interesarnos, a pesar de la actuación convencional —no tan criticable porque la pieza misma lo es— de la *troupe*

montoyesca y de la pésima escenografía —el mobiliario, sobre todo— que se le atribuye a Julio Prieto. Como en otras piezas más recientes de don Jacinto los personajes son judíos. ¿A qué se debe? ¿Qué interés tenía Benavente en lo judío? ¿O quizás era para no ofender a los “cristianos”? Porque la tesis —cínica, escéptica, conforme al gusto de don Jacinto— choca con las buenas costumbres (creo que ya no hace falta poner *buenas costumbres* entre comillas). *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán* sanciona el amor incestuoso de una pareja de medios hermanos, amor, o mejor, delito con atenuantes, es cierto, ya que ellos ignoraban su parentesco. El cinismo está en el compositor Werner (personaje caricaturesco de risa diabólica) que les da la bendición a sabiendas.

En la comedia no todo es desverguenza. La conciencia de la crisis le imprime un sello especial dándole, mediante observaciones y requisitorias, una indudable categoría, lo cual constituye un rasgo que aproxima a Benavente con Shaw.

No andaba tan descaminado el escritor que los comparaba. Claro que el autor irlandés calaba más hondo, pero ambos tienen de común, también, cierto positivismo finisecular; poseen un espíritu laico, tienen

algo de librepensadores, compartiendo, además, el amor por el teatro y la maestría técnica. Si Shaw es superior se debe a que insufla mayor vida a sus personajes. Los de Benavente, en cambio se alimentan de la retórica.

Una última palabra sobre la imprevención de ciertos viejos actores: Ricardo Mondragón, esposo de la Montoya, dice con toda tranquilidad “programa” en vez de “pogrom”, término ruso conocido por todo hombre culto, cuyo significado se puede ver en cualquier diccionario enciclopédico.

• Vimos la reposición, dentro de la temporada 1954 de la Unión Nacional de Autores, de *La mujer legítima*, pieza en tres actos de Xavier Villaurrutia, muy bien dirigida por Luis G. Basurto. Encabezando el reparto se encontraban Anita Blanch —que la estrenó hace unos diez años— y Augusto Benedico. Ellos estarán muy bien en *Don Juan Tenorio* pero no en una obra de Villaurrutia. En cambio, Tara Mac Nair y Antonio Carbajal revelan grandes dotes, ella en ese papel que tanto nos recuerda a la malvada niña de *Infamia*. El mecanismo de esta obra de Lillian Hellman lo tiene la del poeta mexicano: la historia de una calumnia, los atisbos psicológicos. ¿Qué de extraño si Villaurrutia admiraba tanto a la Hellman? La construcción en ambos es excelente, pero, en *La mujer legítima*, no convence el final; el desarrollo de la pieza no hace explicable ese súbito entendimiento de los dos hermanos que pretende solucionar el conflicto, y solucionarlo casi amistosamente. El tono discreto y pudoroso de Villaurrutia contrasta con la aspereza de la autora norteamericana.

Alguien recordaba que *La mujer legítima* no agradó nunca a los jóvenes intelectuales amigos de Villaurrutia, pero, a nuestro juicio, es una obra que honra al teatro mexicano, sin que por ello la consideremos como extraordinaria. Villaurrutia era talentoso, hacía bien las cosas, pero nada más.

En esta ocasión la escenografía la arruinó un tanto. El retrato de la desaparecida debía constituir, mientras figura en escena, un foco de atención permanente, ya que sirve para explicar la conducta anómala de su hija Marta. Una pintura, o una fotografía mayor, de carácter diferente, hubiera sido lo indicado. La Madona que se entrevé exactamente en el centro se justificaría en otro sitio.

• En *Una ciudad para vivir* (ocho cuadros divididos en dos

actos, según dicen los programas), el productor Orive Alva y el autor y director Ignacio Retes se propusieron hacer más cine que teatro. La obra consiste en una sucesión de estampas simples y directas, sin atacar problemas de unidad o estructuración y sin preocupaciones por el material expresivo. A Retes le ha importado la agilidad cinematográfica y no el trazo de los caracteres o la arquitectura de las situaciones. Por eso, aun cuando la pieza tiene cierto contenido noble (la prefiguración de la ciudad del porvenir), no llega a sentar ninguna tesis y sí sólo a proporcionar una mo-

desta salida al conflicto del protagonista que decide trabajar con sus manos para poder subsistir, abandonando el ingrato oficio de escritor.

En Retes volvemos a encontrar al director de amplia visión y proyección cinematográficas y a un autor menos vulnerable. *Una ciudad para vivir* es ante todo un triunfo escénico (plataforma giratoria en un foro no teatral), a pesar de los cambios de luces innecesarios y artificiosos y de los tropiezos de ciertos actores que decían "producción" en vez de "dirección" y se equivocaban constantemente.

E L C I N E

Por FOSFORO II

• El cine: "Hércules sin empleo".

• La cinematografía ha logrado el milagro industrial de sanforizar, en menos de medio siglo, a varios millones de seres. Para mantener el ritmo equilibrado entre la mayor producción y el menor esfuerzo, el cine exige que el espectador no pueda ya estirarse ni encogerse. Ante una situación dada, llorar; ante otra, reír. Emociones de enchufe: la institución de las "estrellas". Ellas ayudan a captar, instantáneamente, toda una gama de estados de ánimo que ya no es necesario preparar, comprender, o vivir. Errol Flynn: valentía. Martine Carol: sensualidad. Eric von Stroheim: odio. Ann Harding: abnegación. Cada uno, es la oblea de acto puro. Cada vez que sus siluetas parpadean en la pantalla, toda circunstancia de lugar, tiempo, o lógica se suspende para que las virtudes y pecados capitales brillen, encarnados en quienes, hasta ayer, por completo ajenos a este destino emblemático del Siglo xx, prestaban sus servicios en la fuente de sodas, en el Uniprix, en la granja de Alabama.

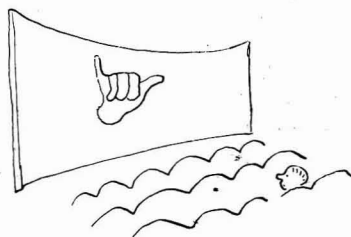
• Andrés Henestrosa —Mark Twain de las letras patrias— dixit: Lo mexicano es lo crepuscular; luego Arturo de Córdoba hace el único cine de profunda raíz nacional.

• Ver para vivir. Vivir para ver. Los niños, señor, ya no leen a Defoe y Stevenson porque *ven* a Robinson y a Long John Silver en el cine, la televisión y los monitos. ¿Y no existe todo un cataclismo de

revistas hechas para verse, no para leerse: Life, Look, Quick, Peep, Rip, Strip, la jitanjáfora de cemento? El reino del cine es el de los ojos, a expensas de cualquier otra percepción. Los ojos del público son los botones que el cine aprieta para generar su energía: en los noticieros, se chifla o se aplaude a un jefe de Estado, porque se le *ve*; en el Cinemascope, se desea a una mujer, porque se la *ve*. No se podría amar a las estrellas cinematográficas —*comme il faut*— en la oscuridad.

• Hollywood y el puritanismo: todas las cosas son obra de Dios, o del diablo.

• "La fábrica de sueños". Como el Gumbriel de la novela de Aldous Huxley (a quien bastaban unas barbas postizas para sentirse El Hombre Com-



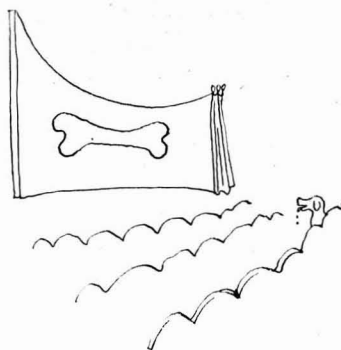
pleto) el cinemadicto penetra en la cueva oscura, pegajosa de novios y muéganos, y se convierte en gran gourmet, profundo catador, luchador heroico, amante prodigioso. ¡Cuántos cueros cabelludos, arrancados domingo a domingo en las polvosas praderas, no guardará en el armario!

• Si Henry James hubiera otorgado al cine sus definicio-

nes: "La mera encarnación monstruosa de inaudito resonante Ruido".

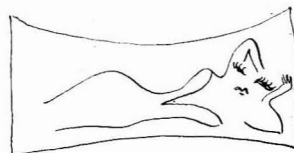
NOTICIERO

• *Kino-Pravda*. Piotr Ivanovitch se pasea, una espiga en el ojal, hierba rusa entre los dientes, a orillas del Volga. Los boteros cantan. Las robustas hijas del pueblo bailan. Un anciano mujik recita proverbios. Piotr Ivanovitch regre-



sa a Leningrado e inventa la penicilina, la pintura al óleo, la granada de mano y la llave de sol.

• *Sol de Medianoche*. Es la noche de San Juan. Las señoritas suecas nadan desnudas, cabezas llenas de jacinto, en la laguna. Las familias protestantes espían detrás de las cortinas, escoba en mano.



• *De Sica Zavattini*. Llueve sobre el Trastévere. En una esquina, comitiva de curas en bicicleta se cruza con manifestación comunista. Un niño chupa desconsoladamente cáscaras de limón. Excursionistas franceses cantan "Alouette" cabe el Coliseo. Un burócrata pensionado se dirige al Montepío. Dos adolescentes enamorados arrojan centavos a la Fuente de Trevi. Un perro gimie siguiendo la carroza fúnebre de su amo. Mujeres preñadas se arrojan al Tiber. Un banquero gordo se lima las uñas. Es la historia de un adulterio.

• *Café Dupont*. Mientras se desviste, Jacqueline decide que en toda confesión hay un elemento de voluptuosidad. Por eso, hay que confesarse en la cama. ¡Marranos! Ellos la arrastraron a ésto. ¡Qué habrá sido de Jack, el soldado

americano que le regalaba cigarrillos en el pajar, allá, en Normandía?

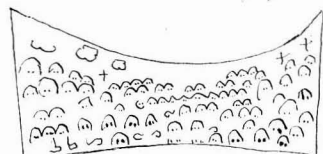
• *Big Ben*. Aparentemente, acaba de ser robado el Primer Folio de Shakespeare.

• *La jungla de asfalto*. Tony Sorrento es un muchacho rudo con corazón de oro. Cachetea a las chicas y a veces asalta bancos. Tony quiere un lugar en el mundo, ser un "big shot". Pero entonces recuerda a su madre. Como la de Whistler, Mom vive sentada junto a la pared, de perfil, y sólo habla italiano. ¿Cómo regenerarse, ser un buen americano? Tony construye un submarino en el sótano de su casa, se dirige al Estrecho de Behring y vuela todas las instalaciones militares que amenazan al mundo libre. Lo reciben en la Casa Blanca. La novia del barrio vuelve a abrirle los brazos. Toda la familia es objeto de un recibimiento con serpentinas en Manhattan.

• *Altos de Jalisco*. Nubes. Máximo y Magdalena se aman con pasión turbulenta. Pero sus familias sostienen un odio secular, viejo como los montes y el río. Más nubes. Magdalena es liquidada por su padre, El de la Voluntad de Hierro. Los indios se pasean con antorchas, estoicos. Máximo se lleva el cadáver de Magdalena a caballo, y las guitarras rasguean "El Jinete".

• Sine qua non: todo en el cine es previsible, pero todo debe aceptarse con sorpresa.

• Habría que investigar la relación profunda entre sexo e industria en el cine norteamericano. Estas texturas neumáticas, senos Firestone, sonrisas Neón, caderas General Electric, de las Marilyn, viven un poco de la mimesis con los muebles de cromo y los toldos de plástico, del estado de amalgama entre el hule y la carne.



• El cine casi nunca es arte porque no admite la recreación. No tolera otro contorno, otra configuración, otras sensaciones que los enfáticamente dictados en sus diez o doce rollos, proyección de 120 minu-