



Cyd Charisse.— "Maravilla de mujer"

William Wyler, por ejemplo, hubiera hecho seguramente un film "correcto", pero didáctico, solemne y, por lo tanto, insoportable, con el mismo guión y los mismos actores de Ray utilizó para un extraordinario *Rebelde sin causa*. Dependió del director, y sólo de él, el lograr ese revelador retrato del personaje que encarnara James Dean. Ray ha sabido siempre profundizar lo suficiente en sus personajes como para que sepamos mucho más de ellos que lo que podríamos saber ateniéndonos exclusivamente al guión mismo de sus películas. El secreto está en la forma en que se utiliza al actor, pero también en los movimientos de cámara, en el empleo del tiempo y del espacio cinematográficos; en fin: en todo lo que hace creador el trabajo de quien dirige un film.

¿Por qué a Ray no le ha interesado profundizar en la psicología de los personajes de *Party Girl*? Misterio. El abogado de gansters que encarna Robert Taylor y la bailarina interpretada por esa maravilla de mujer que es Cyd Charisse, podrían haber sido, aún dentro de la anécdota convencional del film, objeto de una labor de análisis, de revelación por parte del director. Como lo fueron el maestro de *Bigger than life* (*Delirio de locura*), el "héroe" de *Amargo triunfo*, los protagonistas de *Rebelde sin causa*, el Jesse James de la *Leyenda de los malos* y otros personajes creados (esa es la palabra) por Nicholas Ray.

Ni siquiera hay en *Party Girl* una aceptable recreación de la época en que se desarrolla la acción (los años del gansterismo desenfadado). Y Ray nos demostró en *Infierno verde* (*Wind across the everglades*) que sabe recrear la atmósfera de

un tiempo pasado. Hay, eso sí, algunos buenos detalles de dirección, una habilísima e inteligente utilización del cine-mascope, los bailes de la monumental Cyd... Demasiado poco, en verdad. Quizá ello fuera bastante para un director común y corriente, pero no para un auténtico realizador de películas. De un realizador que sabe que el valor de una película depende sobre todo de lo que la imagen misma nos dice, y no de lo que se nos dice utilizando a la imagen como simple medio de ilustración.

DIEZ SEGUNDOS AL INFIERNO

(*Ten seconds to hell*) película inglesa de Robert Aldrich. Argumento: Robert Aldrich y Teddi Sherman, sobre la novela *The Phoenix*, de Lawrence P. Bachmann. Foto: Ernest Laszlo. Música: Kenneth V. Jones. Intérpretes: Jack Palance, Jeff Chandler, Martine Carol. Producida en 1958. (Hammer-Seven Arts, distribución: Artistas Unidos).

El caso de Aldrich acaba de aclarar todo lo antes expuesto. El realizador de *Kiss me deadly*, *Ataque* y *The Big knife* (*Intimidaciones de una estrella*) ha dado siempre, aún en sus mejores películas, la impresión de bailar sobre la cuerda floja. Es decir: se trata de un hombre que sabe utilizar la imagen pero que no se fía de ella. Todo su cine ha sido construido partiendo de la necesidad de demostrar determinadas tesis de orden social. Santo y bueno: ello es legítimo y, si se quiere, necesario. El problema está en el procedimiento. Aldrich se apoya en el carácter simbólico dado *a priori* a sus personajes y situaciones, a la vez que en un superabundante diálogo que no deja lugar al equívoco, que tiende a excluir toda posibilidad de sugerencia. La concepción previa del film está por encima del film mismo.

Partiendo de esta base, Aldrich puede hacer un buen film si se reúnen casi milagrosamente, como en *Ataque*, toda una serie de condiciones: ideas justas, guión bien desarrollado, adecuación entre forma y contenido. Aun así, *Ataque*, película que todos defendimos por la nobleza de su mensaje, no era una auténtica obra de creación cinematográfica. Había en ella algo de artificioso, de falso. (Querría verla de nuevo para fundamentar mi opinión). Pero la cuestión está en que si hay que establecer una diferencia entre el Ray de *Rebelde sin causa* y el de *Party Girl*, es para mí evidente que el Aldrich de *Ataque*, una película buena, es el mismo que el de *Diez segundos al infierno*, una película mala. En este último film vuelven a barajarse elementos similares a los barajados en *Ataque*: un mensaje pretendidamente noble (a mí no me lo parece, desde luego), simbolismo, diálogos largos y pesados, tratamiento formal efectivo y un poco efectista. La única diferencia que hay, en el fondo, entre una película y otra, es la de que nos gustaba el mensaje de la primera y no nos gusta el de la segunda: en los días en que los neo-nazis hacen de las suyas resulta difícil tragarse esa apología de una Alemania Occidental resurgiendo de sus cenizas como un Ave Fénix.

Así pues, el cine de Aldrich está sujeto a contingencias extra-cinematográficas. El realizador, teóricamente, hace el cine que quiere: escoge el guión y los actores, vigila el montaje. Pero los resultados son independientes de sus intenciones. Jean Renoir dijo más o menos, que poco se puede confiar en un director que se disponga, sobre la base de unos elementos dados, a lograr con ellos, forzosamente, un buen film; en la misma forma en que no se puede predecir el éxito de una pareja de amantes que se proponga "hacer un hermoso niño" el sábado a las ocho.

TEATRO

DESPERTAR DE PRIMAVERA

Por Juan GARCÍA PONCE

EL GRUPO TEATRAL de la Escuela Nacional de Arquitectura ha inaugurado el Teatro de la Ciudad Universitaria con el drama en tres actos de Frank Wedekind, *Despertar de primavera*.

La obra elegida para esta inauguración data de fines del siglo pasado, pero conserva todavía toda su efectividad escénica y es aún una obra auténticamente rebelde, anticonformista. Su autor, Frank Wedekind, es una de las figuras más sugestivas del teatro alemán de esa época. Director de la famosa revista humorística "Simplicissimus", autor e intérprete de canciones obsenas, actor y poeta, el estreno de la mayor parte de sus obras teatrales se vio acompañado siempre de escándalos, protestas y aún demandas judiciales. En el prólogo a *La Caja de Pandora*, otro de sus dramas, cuya edición fue recogida por las autoridades y cuya representación se prohibió en la Alemania del Kaiser (ojo Lic. Peredo, allí esta su lugar), Wedekind afirma que todo su teatro aspira a revelar "la esencia del mundo y del hombre" con el propósito de

"imponer a la moral burguesa una moral humana". Y *Despertar de primavera* no es la excepción. La obra no es otra cosa que una ardiente y apasionada defensa del derecho del hombre a ser libre, a seguir sus impulsos vitales sin represiones de ninguna clase. En el transcurso de la acción, el autor enfrenta a una serie de adolescentes que despiertan a la vida (y por esto mismo actúan con absoluta y sincera naturalidad) con los principios al uso de la moral burguesa, representada por los adultos. De acuerdo con su correcto sentido de lo que es la moral humana, Wedekind acepta como positivo todos los impulsos naturales de estos jóvenes y ataca a los mayores, acusándolos de deformar la vida, ensuciarla y frustrarla. "¡No creo en la dignidad del pathos! —dice Hans, uno de los jóvenes en el transcurso de la acción—. Nuestros antepasados nos muestran sus caras alargadas tan sólo para encubrir su tontería. Entre ellos se llamarían idiotas como nosotros no los llamamos. Conozco eso... Si algún día soy millonario levantaré un

monumento a Dios... Representaré la vida como un plato de leche agria con azucar y canela por encima... Hay quien lo tira y luego gime... Hay quien lo revuelve todo y se afana... ¿Y por qué no limitarse a probarlo?". En este parlamento se encuentra el verdadero sentido del drama. En principio, todos los jóvenes tienen razón porque están vivos; pero, bajo la presión de la moral burguesa, algunos de ellos tirarán la vida, otros se afanarán en vano y el protagonista, al final, después de rechazar la invitación de su amigo muerto, terminará simplemente por aceptarla. Por este motivo, Wedekind trata con simpatía y deferencia a los jóvenes, llenando de una delicada poesía todas sus acciones; y en cambio aborda a los adultos desde un punto de vista cruel e irónico.

A parte de este valiosísimo mensaje, la obra representa en el aspecto formal una serie de peculiaridades que contribuyen definitivamente a ser posible su resistencia al paso del tiempo. Junto con Büchner que empleó este sistema cincuenta años atrás, Wedekind debe ser considerado uno de los más significativos precursores del expresionismo alemán. En *Despertar de primavera*, escrita en la época en que el realismo de Ibsen y Hauptmann se imponía aparatosamente, ni la caracterización, ni la construcción, ni el lenguaje son realistas. Como ya hemos dicho antes, todos los adultos que intervienen en la acción están tratados desde un punto de vista irónico que los convierte en verdaderas caricaturas. No son en realidad personas, caracteres, sino símbolos de fuerzas negativas a las que el autor no acepta. Y los jóvenes, aunque tratados desde el punto de vista opuesto no son tampoco caracteres de acuerdo con el sentido que esta palabra tiene en el teatro realista; son ejemplos vivos de los diferentes aspectos de una problemática común a todos los adolescentes. Su interés, su curiosidad por el misterio de la vida que se abre ante ellos, los unifica dentro de un común denominador y su forma de actuar está determinada tan solo por el tipo de carácter que representan. De este modo, todos los personajes actúan como representantes de dos fuerzas abstractas: el bien y el mal, tal y como lo entiende el autor. La construcción no sigue una línea directa de acción lógicamente encadenada, sino que, con un ritmo al que podríamos calificar de cinematográfico, desarrolla pequeñas escenas con significado propio, que se cierran en sí mismos, para sacar de la suma de ellas el resultado total de la trama. Cada uno representa un aspecto parcial del problema general. El diálogo renuncia a todas las características del lenguaje realista. Wedekind no intenta caracterizar a cada uno de los personajes con una especial forma de hablar, sino que usa un lenguaje general para todos ellos. Este lenguaje es una transposición que permite que los personajes digan directamente por medio de acertadas metáforas e imágenes lo que cada uno siente o desea. Alcanza efectividad no a través de la fidelidad realista, sino de la claridad poética. Gracias a todo esto, la acción puede revelar los propósitos del autor con una veracidad teatral absoluta dentro de una historia que es más que el relato directo de una serie de sucesos, una parábola que ejemplifica dramáticamente la imagen del mundo de su autor.



Despertar de Primavera.— "imponer a la moral burguesa una moral humana"

Sin desprenderse por completo de los defectos naturales de un grupo de aficionados, la interpretación que ofrece de esta obra el grupo de la Escuela Nacional de Arquitectura no es exacta, pero sí muy interesante y está realizada dentro de una saludable intención auténticamente experimental.

La dirección de Juan José Gurrola obedece a una concepción escénica original y consciente, pero no siempre contribuye a afirmar de una manera rotunda los valores del texto, e inclusive en algunas ocasiones los diluye. Gurrola realizó toda la dirección escénica dentro de un sistema que más o menos sigue las exigencias del estilo creado por Bertold Brecht. La acción debe revestir las características de un apólogo y afectar al público tan solo por medio de una estricta identificación intelectual, no emotiva, de los sucesos que se desarrollan en la escena. Para lograr esto, la "emoción" que puede existir en el texto es contrarrestada por el empleo arbitrario de la música y las luces; los actores deben actuar con absoluta frialdad, haciendo incapie en el hecho de que son nada más intérpretes de una serie de sucesos que deben ser considerados objetivamente; la escenografía debe limitarse a un esencialismo que permita el libre desarrollo de la acción, pero que no destruya el carácter ficticio, teatral de ésta. En estos sentidos, el propósito de Gurrola se logra en gran medida; pero desgraciadamente no siempre es el que conviene a la obra. Wedekind no renuncia como Brecht a la emoción, sino que al contrario la busca, por lo que el sistema elegido por Gurrola a pesar de su interés y novedad, no es el más efectivo. Sometida a él, la obra pierde varias de sus cualidades y la interpretación, aunque espectacular, resulta demasiado exterior, superficial.

A parte de esta objeción de carácter general, hay que señalar que Gurrola no entendió o no supo hacer que los actores proyectaran con la debida claridad el carácter irónico, la forma caricaturesca que el autor le dio al mundo de los adultos, por lo que el significado de este se pierde un poco; cortó arbitrariamente

una de las escenas fundamentales para la comprensión del texto (aquella en la que su madre hace abortar a Wendla) y agregó algunos parlamentos innecesarios; movió a los actores de un modo siempre original, pero no siempre preciso y muchas veces demasiado gratuito, disminuyendo la intensidad dramática de las escenas; y, sobre todo, descuidó de una manera lamentable la dicción de los actores por lo que el texto resulta a veces incomprensible.

Todas estas objeciones pueden parecer excesivas si tenemos en cuenta que se trata nada más de un grupo de aficionados; pero Gurrola tiene una intuición y un talento escénico natural indiscutible, y creemos que después de cinco experiencias debería haber superado estas limitaciones, que impiden que la representación alcance la calidad que podría haber tenido, aunque nadie puede negarle su interés.

En general, todos los actores encargados de representar a los jóvenes comprenden a la perfección su papel y lo proyectan con claridad y justicia; pero también casi todos adolecen de la defectuosa dicción señalada con anterioridad. Por esto, no vacilamos en mencionar en primer lugar entre ellos a Luz del Amo, que, además de asimilar el carácter y el significado de su personaje, dijo con toda claridad sus parlamentos y permitió que éste se proyectara perfectamente. Junto a ella, destacan también Lucille Urencio, justa, conmovedora y exactamente dentro del tono que exigía su Wendla Berman; Gastón Melo, magnífico intérprete de Melchor Gabor, y Roberto Dumont, muy exacto como Mauricio Stiefel; pero, como ya hemos dicho, con la excepción de Juan Ibáñez, a quien no se le entiende una sola palabra de su extenso monólogo, todos los jóvenes cumplen con admirable exactitud. De los actores encargados de interpretar a los adultos, sólo debe mencionarse a Nancy Cárdenas, que, a pesar de la equivocada dirección de Gurrola supo convencer rotundamente como la Sra. Gabor.

Muy exacta, afirmando el ambiente y de buen gusto, el vestuario de Luz del Amo.