

de una determinada música, pero también es posible que no llegue a darse nunca. Hay aficionados que permanecen fieles toda su vida a la Quinta Sinfonía de Beethoven o a la *Inconclusa* de Schubert. Y en cuanto a su aceptación de una música que oída por primera vez le resultó impotente, la cosa resulta de sumo interés para lo que vengo diciendo. La audición de una misma obra, a fuerza de repetirse, abre en su sensibilidad nuevos surcos fucados en deleite. Su oído, que no percibió nada coherente ni significativo en la primera audición, descubrirá en la enésima valores estéticos que le causarán admiración y deleite. Todo es cuestión de tiempo. Entre la música nueva —o que tal sea para el aficionado— y el oyente no adiestrado en escuchar novedades es muy raro el amor a primera vista. El amor vendrá tras muchos encuentros en que se vayan revelando los atractivos que durante el primero permanecieron ocultos.

Eso nos debe llevar a una cierta cautela en nuestras reacciones ante la música que



Stravinsky. "una misma generación acepta lo que ayer rechazó"

escuchamos por primera vez. Aparte de que es muy difícil, aun para el músico, aquilatar los méritos de una obra en su primera audición, desconfiamos siempre de nuestras reacciones negativas, pues es muy posible —casi seguro— que al cabo de los años nos encontremos rectificándonos por completo. Tanto como podemos llegar a fastidiarnos de una música bien conocida si la oímos con demasiada frecuencia, así también por la audición frecuente podemos llegar a gustar de una música que al principio nos pareció horrible o insignificante.

En eso consiste, justamente, la educación que no es la que nos viene de los hombres de la generación anterior a la nuestra. Y que hace que, al evolucionar nuestro propio gusto, evolucione a su vez el de ese público continuo, abstracto que se extiende a lo largo de los siglos.

# E L C I N E

Por Emilio GARCIA RIERA

ESCLAVO DE LA AVARICIA (*God's little acre*). Película norteamericana de Anthony Mann. Argumento: Philip Yordan, sobre una obra de Erskine Caldwell. Foto: Ernest Haller. Música: Elmer Bernstein. Intérpretes: Robert Ryan, Aldo Ray, Tina Louise, Buddy Hackett. Producida en 1958 por Sidney Harmon. (United Artists.)

ANTHONY MANN no es sólo un espléndido técnico sino un excepcional creador de situaciones específicamente cinematográficas. Es decir: pocos como él conocen el secreto de dar a los hechos evidentes, claros, tomados de la realidad, una forma propia del cine y nada más que del cine. Por ello, es un excelente realizador de "westerns", films cuya calidad no depende casi nunca de los valores literarios del guión en que se inspire, sino de los de su propia estructura cinematográfica. (Por algo se dice, con bastante razón, que el "western" es el cine norteamericano por excelencia.)

A la vez, Mann resulta, por lo mismo, perfectamente inadecuado para llevar al cine una novela como *God's little acre*, de Erskine Caldwell. Para hacer una buena versión cinematográfica de una obra literaria, se precisan cuando menos uno de estos dos requisitos: o que el novelista y el realizador estén tan identificados que la concepción literaria del tema de uno corresponda a la cinematográfica del otro (esto ocurre rarísimas veces, por no decir que casi nunca), o que el realizador, desentendiéndose absolutamente de la intención del novelista, tome de éste el tema para recrearlo según su propia interpretación del mismo. En ese caso, que siempre es motivo de indignadas protestas por parte de quienes siguen creyendo que el cine es un arte derivado, la novela es abordada como la realidad misma, desconociendo los valores estéticos e ideológicos que el literato haya dado previamente a su tema. El cineasta tiene perfecto derecho a hacerlo, en igual forma que un literato, para recrear el tema de Don Juan, por ejemplo, no tiene por qué ceñirse a la intención de Tirso de Molina o a la de Zorrilla.

Pero en el caso de *God's little acre*, Mann ha intentado ser fiel a Caldwell sin identificarse con él. Y, a la vez, ha sido incapaz de recrear el tema. Así, ha resultado una película sin trasfondo ideológico, una película que no sabemos qué demonios nos quiere demostrar.

Mann ha dado, es verdad, espléndida forma a algunas escenas. Pero estas adquieren únicamente valor en sí mismas, al margen de su significación dentro de la trama. He aquí un ejemplo que quizá aclare lo que quiero decir: en un pasaje de la película, Will Thompson y Griselda, semidesnudos, se desean sin atreverse a tocarse. El realizador, haciendo sucederse lentamente, disolviéndose uno en otro, los primeros planos de ambos personajes, sugiere la idea del acercamiento físico tan deseado y que no llega a consumarse. Espléndida visión cinematográfica del deseo. Pero del deseo así, en abstracto. Olvidamos casi por completo que ese deseo lo

viven dos personajes concretos de una novela y que, por lo tanto, juega su papel dentro de un todo ideológico y estético que el cineasta no ha sabido conseguir.

Los "westerns" están hechos, precisamente, a base de valores generalizados: la violencia, el heroísmo, la audacia. Valores que acostumbran sustraerse a un juicio moral. Mann es un cineasta eminentemente descriptivo, capaz de alcanzar una belleza elemental a base, únicamente, de intuición. Lo literario le estorba. Ojalá que, olvidando de una vez por todas su manía de pretender compararse a un Kazan o a un Preminger, vuelva a los temas que le son propios. Por lo pronto, hay que esperar mucho de ese *Man of the west*, realizado sobre un guión de Reginald Rose (guionista de *Doce hombres en pugna*) y protagonizado por Gary Cooper, el actor más grande con que cuenta el género del Oeste desde hace treinta años.

LA REBELDE DEBUTANTE (*The reluctant debutante*). Película norteamericana de Vincent Minnelli. Argumento: William Douglas Home. Foto (Cinemascope-Metrocolor): Joseph Ruttenberg. Música: Eddie Warner. Intérpretes: Rex Harrison, Kay Kendall, John Saxon, Sandra Dee, Angela Lansbury. Producida en 1958 por Pandro S. Berman (MGM).

Quizá pudieran resumirse las virtudes de Vincent Minnelli diciendo que se trata de un realizador capaz de hacer agradable lo que en cine suele ser más desagradable: las situaciones teatrales, el diálogo excesivo. De *The reluctant debutante* pudo salir, con el mismo guión y hasta con los mismos actores (pese a que Harrison y la Kendall son excelentes) la comedia más aburrida del mundo. Pero si Minnelli ha fracasado hasta ahora en sus intentos de convertirse en un autor "serio" (recuérdese *Lust for life*, aquel desigual film sobre la vida de Van Gogh) se mantiene como un animador excepcional de los géneros en los que el buen gusto, la agilidad y el sentido del ritmo cuentan por encima de todo.

Y es que Minnelli es un "director" típico, con muy poco de verdadero "autor". Sus films no reflejan casi nunca su pensamiento, su actitud moral. Así, lo que de satírico tenga *The reluctant debutante* no se debe a la necesidad que haya sentido su realizador de oponerse a algo, de criticar lo que él considere criticable. En cambio, Minnelli logra que sus actores rindan al máximo, que los decorados sean "brillantemente discretos", que Joseph Ruttenberg logre efectos fotográficos admirables y, sobre todo, que su film transcurra con tal fluidez que olvidamos por entero el origen teatral de su trama.

ARMAS DE MUJER (*Les bijoutiers du clair de lune*). Película francesa de Roger Vadim. Argumento: R. Vadim y Jacques Remy, sobre una novela de Albert Vidalie. Foto (Cinemascope-Eastmancolor): Armand Thirard. Mú-

sica: Georges Auric. Intérpretes: Brigitte Bardot, Stephen Boyd, Alida Valli, José Nieto, Fernando Rey, Maruchi Fresno. Producida en 1958 por Raoul J. Levy.

No sólo nos lo dice la publicidad, sino un sector de la crítica sería: Vadim es la gran esperanza del cine francés. Es el joven director de quien más se puede esperar en Francia, por su talento e inteligencia.

Y, efectivamente, en *Dios creó a la mujer* y, sobre todo, en *Sucedió en Venecia* (*Sait on jamais?*) se advertía una gran originalidad, un gusto muy especial por crear los más curiosos contrastes entre el ambiente y los personajes, por dar a cada ambiente matices y valores nuevos. Vadim tenía algo de rebelde cuando destruía la ligazón que tradicionalmente une en el cine un medio determinado a unos personajes determinados. En *Sait on jamais?* Venecia no era ya el marco para una historia de gondoleros y turistas. Sus personajes eran gangsters que parecían escapados de los barrios bajos de París o de Londres. Y Vadim se recreaba con todo ello haciendo abstracción de los valores argumentales, contándonos historias casi estúpidas.

Cabía esperar que el realizador, una vez superada la etapa de los ejercicios de estilo, se dignara de una vez por todas decirnos algo interesante, que para eso es el cine. Pero *Les bijoutiers du clair de lune* (*Los joyeros del claro de luna* se llama el film en francés, como se podía haber llamado *Ensalada con mayonesa*) no sólo supera, por su argumento, en estupididad a los anteriores films de Vadim, sino que nos hace dudar muy seriamente del talento de su realizador.

Vadim desprecia el argumento de su film hasta el grado de no vacilar en acudir a los peores recursos melodramáticos. Todo para darnos unas imágenes muy curiosas y originales, sin duda, de una An-

dalucía nunca vista en cine. Pero ello es muy poco frente a la aplastante vulgaridad de esa historia con mozo valiente, señor feudal y francesita apasionada. Pero es que, además, Vadim sacrifica valores necesarios en la dirección de un film. El ritmo es catastrófico, pues no hay una medida adecuada de tiempo cinematográfico. La música está perfectamente mal empleada. La dirección de actores es pésima. Es verdad que resulta difícil lograr algo en ese terreno teniendo que hacer decir los increíbles diálogos que el guión contiene, pero Brigitte Bardot (sí, sí, ya sé, tan sensual a la vez que ingenua, parecida a un simpático animalito en época de celo, etc., etc.) podía haber estado un poco menos abominable. O sea, que lo único que vale la pena es ese empleo tan curioso, en verdad, que se hace de la imagen. Para ser justos, hay que decir que Vadim es de los pocos realizadores que, cuando menos, sabe llenar la pantalla de cinemascopio. Pero eso es poco, muy poco, demasiado poco para quien se supone que ha surgido como relevo de los Renoir y de los Clair.

¡Ah, pero eso sí! Los films de Vadim, con su erotismo elemental, obtienen enormes ganancias. Raoul J. Levy sabe lo que hace y lo malo es que correspondería al público, en todo caso, obligar a Vadim a que, de una vez por todas, nos demostrara que es un buen cineasta, si es que de verdad lo es.

LA INDISCRETA (*Indiscreet*), película norteamericana de Stanley Donen. Argumento: Norman Krasna sobre su propia pieza *Kind sir*. Foto (Technicolor): Frederick A. Young. Música: Richard Bennett. Intérpretes: Cary Grant, Ingrid Bergman, Phyllis Calvert, Cecil Parker. Producida por Stanley Donen en 1958 (Warner Brothers)

El éxito de *Kiss them for me* (*El beso del adiós*) animó a Cary Grant y a Stan-



Esclavo de la Avaricia. "sin trasfondo ideológico"

ley Donen a seguir trabajando juntos, e, inclusive, a convertirse en productores asociados. Así ha surgido la "Grandon", una más entre el buen número de firmas independientes o semi-independientes que hoy dan una nueva fisonomía a Hollywood.

Pero *Indiscreet*, primer resultado de esa asociación, representa en cierto modo un sacrificio para el joven y talentoso Donen. Casi todo lo que de bueno tiene la película puede atribuirse a Norman Krasna, veterano y hábil autor especializado en comedias a base de personajes encoquetados, así como al par de actorazos que encabeza el reparto. Frente a ellos, Donen se mantiene en un segundo término, convertido en simple "metteur en scene". De su arte propio, *Indiscreet* da pocos testimonios. En todo caso, vale anotar la escena de la conversación telefónica (de lecho a lecho), con sus dos acciones paralelas montadas en un mismo cuadro: viejo recurso que Donen ha rejuvenecido y que tan magistralmente empleara en *Funny face* (*La cenicienta en París*).

*Indiscreet* es una típica comedia americana desprovista, afortunadamente, de las preocupaciones psicoanalíticas que desnaturalizan al género después de su mejor época (la de los años 1935 a 1945, con Hawks, McCarey, Cukor, Stevens, Leisen y sobre todo, con Lubitsch). Ingrid Bergman, siempre encantadora y gran actriz, no tiene nada que envidiar a las Colbert, Russell, Dunne o Hepburn de entonces. Y Cary Grant sigue siendo el mismo que compitiera tan afortunadamente por aquellos años con Melvyn Douglas, Fred Mac Murray y James Stewart.

Todo ello está muy bien. Muy agradable, muy divertido. Pero uno hubiera preferido ver al Donen de *Funny face*.

(Me imagino que en *Indiscreet* hay un buen empleo del color, porque Donen es hombre de buen gusto. Pero no puedo afirmarlo por culpa de la pésima proyección del cine "Las Américas", una de las salas de mayor lujo en la capital.)

MADRES MODERNAS (*Le cas du docteur Laurent*), película francesa de Jean Paul Le Chanois. Argumento: J. P. Le Chanois, adaptado por él mismo y René Barjavel. Foto: Henri Alekan.



Armas de mujer. "historia con mozo valiente, señor feudal y francesita apasionada"

Música: Joseph Kosma. Intérpretes: Jean Gabin, Nicole Courcel, Sylvia Monfort. Producida en 1956.

Le Chanois es el eterno defensor de las verdades evidentes y plenamente comprobables. Ya nos demostró en *L'école Buisonnière*. (El despertar a la vida, 1948), que los maestros de escuela son dignos del mayor respeto. Como lo son, por sus buenos sentimientos, los trabajadores del tipo del taxista que fuera personaje principal de *Sans laisser d'adresse* (Domicilio desconocido, 1951). Ahora en *Le cas du docteur Laurent* nos demuestra lo conveniente y humano que es el parto sin dolor.

El empeño de Le Chanois no es inútil. Pues si en un plano teórico nadie discute sus tesis, la verdad es que, en la vida real, ni los maestros de escuela ni los taxistas tienen el trato que merecen, ni la práctica del parto sin dolor deja de chocar con toda suerte de obstáculos. Y como a Le Chanois le indignan esas cosas, y pone gran sinceridad en combatirlas, sus películas resultan simpáticas y de todo punto recomendables. Le Chanois, dentro de todo, hace un cine necesario y útil.

Pero lo cierto es que las propias limitaciones de sus temas mantienen al realizador en un plano discreto por lo que a lo estrictamente cinematográfico se refiere. Sus historias son lineales, directas. Todo queda dicho y nada sugerido. Los personajes que las viven, no son, en realidad, sino esquemas. Todo ello le impide llegar a esa aprehensión de lo contradictorio, de lo multifacético que caracteriza al verdadero arte.

Jean Gabin, como es natural, no tiene en *Le cas du docteur Laurent* ningún problema para interpretar su personaje tipificado al máximo. Como no los tuvo Bernard Blier en el caso de los otros dos films de Le Chanois mencionados.

**EL AMERICANO TRANQUILO** (*The Quiet American*), película norteamericana de Joseph L. Mankiewicz. Argumento: Mankiewicz, sobre obra de Graham Greene. Foto: Robert Krasker. Música: Mario Nascimbene. Intérpretes: Michael Redgrave, Audie Murphy. Claude. Georgia Moll. Producida por Mankiewicz 1957 (U. A.).

Por lo general, a los buenos directores de Hollywood les ha gustado muy poco jugar al anticomunismo en sus films. Y es que en las contadas ocasiones en que lo han hecho han salido bastante mal parados. (King Vidor, por ejemplo, fracasó completamente con su *Camarada X*, allá por 1940.)

Por ello tenía interés en ver lo que el inteligente Mankiewicz, uno de los llamados "diez grandes de Hollywood", era capaz de hacer con esa historia de Graham Greene que transcurre en Indochina durante los días de la guerra entre Francia y el Viet-Minh.

Y Mankiewicz, en efecto, ha tratado de hacer anticomunismo "inteligente". Se ve que a él, como a tantos americanos, le preocupa una cosa: ¿cómo es posible que haya personas "cultas", "occidentales" que le hagan el juego a esas "hordas" comunistas, salvajes y "orientales"? A través del personaje que encarna Michael Redgrave, un periodista inglés, se nos



La rebelde debutante. "agilidad y sentido del ritmo"

habrá de dar la respuesta: su escepticismo e inconsciencia le llevan a ser instrumento de los pérfidos asiáticos e, inclusive, a provocar la muerte del "quiet american", un muchacho cargado de buenas intenciones, todo un "boy scout" incapaz de mentir. Ese último personaje, que interpreta Audie Murphy, simboliza al "ideal", según se repite una y otra vez.

Todo eso es, en verdad, demasiado... ¿cómo diría?, demasiado "occidental",... en el peor de los sentidos. Efectivamente, hay un esquematismo de izquierdas, que ha estado de moda criticar en los últimos tiempos. Pero ¿y el viejo y tradicional esquematismo de las derechas? "The quiet american" nos recuerda que sigue rozagante, y que, en él puede caer, inclusive, un hombre tan listo y tan capaz de utilizar el buen lenguaje cinematográfico como Mankiewicz, notable realizador de *All about Eve* (*La malvada*) y de *La condesa descalza*.

**DE ENTRE LOS MUERTOS** (*Vértigo*), película norteamericana de Alfred Hitchcock. Argumento: Alec Coppel y Samuel Taylor, sobre novela de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. Foto (Vistavisión, Technicolor): Robert Burks. Música Bernard Herrman. Intérpretes: James Stewart, Kim Novak, Bárbara Bel Geddes. Producida por Alfred Hitchcock en 1958 (Paramount).

En su pequeño libro sobre Hitchcock, los críticos franceses Eric Rohmer y Claude Chabrol hacen un concienzudo estudio de la obra de este realizador. Ambos forman parte de una especie de secta que tiene a Hitchcock en la más alta estima. Y hay que admitir que defienden su posición con inteligencia y verdadero ánimo indagador.

En efecto, puede que Hitchcock sea algo más que el "amo del suspense", y algo más que un realizador brillante y super-

ficial. Es muy posible, que toda su obra esté dominada, en última instancia, por una constante ideológica y ética. Y es probable que en la típica multivalencia de los personajes de sus films sea dado encontrar, no un simple recurso dramático, sino la posición metafísica del realizador con respecto al ser humano. En *La ventana indiscreta*, en *El hombre equivocado* y ahora, en *Vértigo*, como en casi todos los films de Hitchcock, encontramos al personaje que no es dueño de su destino, que paga culpas ajenas, que carga sobre sus espaldas las responsabilidades colectivas de la raza humana frente a Dios. En *Vértigo*, la presencia de una monja en la escena final de la película no tiene nada de casual.

Muy bien. Pero siempre he pensado que a todo ello le falta la fuerza de la evidencia. Porque la verdad es que si Hitchcock rinde tributo a sus ideas, por encima de todo cuida de su prestigio de director "taquillero". *Vértigo* es un film hecho, sobre todo, para entretener al público. Y lo consigue. Auxiliado eficazmente por un espléndido fotógrafo "de cabecera", Robert Burks, Hitchcock nos da una lección de buena técnica cinematográfica. Y lo más probable es que ello sea lo que prive en nuestro recuerdo del film.

Sin embargo, no puedo negar que la primera parte de *Vértigo*, dominada por la presencia de un personaje fantasmal, de un espectro, tiene un encanto indefinible. Ese encanto se pierde después, pero... ¡demonios! ¡Quizá sea demasiado pronto para pretender decir la última palabra sobre Hitchcock!

**AMBICION DE GLORIA** (*Stage Struck*). Película norteamericana de Sidney Lumet. Argumento: Ruth y Augustus Goetz, sobre pieza de Zoe Akins. Foto (Technicolor, Superscope): Franz Planer. Música: Alex North. Intérpretes: Henry Fonda, Susan Strasberg, Joan Greenwood, Herbert Marshall, Christopher Plummer. Producida en 1957 (RKO).

Si la publicidad de cine no fuera tan "genial" quizá se hubiera mencionado en los anuncios al director de esta película. Y no hubiera estado mal recordar que se trata del mismo de *Doce hombres en pugna*. Pero es pedir demasiado, sin duda. En fin, es una lástima que *Ambición de gloria* haya pasado desapercibida: es una buena película.

En sus dos primeras actuaciones como director, el joven Lumet ha debido enfrentarse a argumentos influidos, en una forma u otra, por el teatro. Pero si en *Doce hombres en pugna* lo teatral persistía únicamente en la forma, con su respeto a las tres unidades dramáticas, y Lumet tuvo mucha menos dificultad de la que es dado suponer en dar al tema un tratamiento cinematográfico, en *Ambición de gloria* lo específicamente teatral está en la naturaleza misma de la trama, en los diálogos, en las situaciones. Y es que los personajes mismos, gente de teatro, parecen mimetizados por el medio en que viven.

El hallazgo de Lumet está en haber sabido conservar las distancias entre cine y teatro. Lo que cuenta del film es su valor documental, por encima de la propia anécdota de Zoe Akins. La mirada cinematográfica escruta en lo teatral des-

cubriendo su artificio, pero sin destruirlo. De ahí que cuando Susan Strasberg, con una espléndida voz "teatral", recita un pasaje de *Romeo y Julieta*, no repararemos casi en lo absoluto en lo que dice. Los primeros planos de la actriz provocan un notorio desequilibrio: nos damos cuenta de que lo necesario en teatro puede ser superfluo en cine.

Por eso, "Stage struck" (algo así como "manía por el teatro", traducido muy libremente) es, a la vez que un homenaje al teatro, un ataque al teatro fotografiado. Lumet ha sabido hacer bien las cosas, y nos ha demostrado que es un auténtico hombre de cine, excelente en sus movimientos de cámara y en el juego de los planos: todo ello en función, claro está, de las necesidades de un tema tan complejo e interesante como el de su film. La utilización del color y de los actores es, por otra parte, notable.

Sidney Lumet y Stanley Kubrick son las dos grandes esperanzas del cine norteamericano.

EL ULTIMO PUENTE. (*Die letzte brücke*). Película germano-yugoeslava de Helmut Kautner. Argumento: H. Kautner. Foto: Elio Carniel. Música: Carl de Groof. Intérpretes: María Schell, Bernard Wicki, Barbara Rutting, Carl Mohner.

Hermoso film, *El último puente*. Y es que se trata de un film necesario: nunca está de más la exaltación del hombre, de sus nobles sentimientos.

Los alemanes nos mandan muchas películas de guerra. Casi todas con la misma cantinela, casi todas hechas con un morbo de deleite, con una especie de masoquismo que, para mí, tiene mucho más de siniestro que de otra cosa. Kautner, casi el único buen cineasta con que cuenta Alemania Occidental, tenía que ser la excepción. Por lo pronto, su film no participa del tono de los *Monte Casino*, sino que recuerda mucho más a aquel cine antifascista de postguerra en el que se distinguieran Francia, Polonia, Checoslovaquia y, naturalmente, Italia.

Pero, sobre todo, *El último puente* nos descubre, una vez más, la generosidad, el humanismo de su realizador. Su finura, su inteligencia y su buen gusto (recuérdense *Retrato de una desconocida* y *Monpti*) le impiden caer, ni siquiera por un momento, en las tentaciones de ese falso y fácil realismo por el que se pone en boca de los personajes un lenguaje "duro", se relatan con fruición las anomalías sexuales de los tiempos de guerra y, en definitiva, se reduce al ser humano al más bajo nivel posible. Con Kautner la guerra sigue siendo dura, muy dura. Pero el hombre sigue siendo hombre.

La película es de lo mejor que se ha exhibido últimamente. ¡Hasta María Schell está muy bien! Claro: en 1954 no estaba, a lo mejor, tan segura de ser una gran actriz. Y un actor de cine empieza a ser malo, por lo general, cuando se convence a sí mismo de que es muy bueno.

(Otro "gracioso" detalle de los exhibidores: en el cine Regis las "tricotteses" de la Revolución Francesa estarían muy a gusto: ¡Allí también se cortan cabezas! Todo por la estúpida, increíble costumbre, propia de retrasados mentales, de pasar todas las películas en pantalla panorámica. ¿Vale la pena insistir en que eso es un crimen?)

# T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

## ARPAS BLANCAS... CONEJOS DORADOS

ESTA OBRA en tres actos de Luisa Josefina Hernández, es la segunda producción del Teatro Club, institución creada por un grupo de actores independientes con el propósito de llevar a la escena las obras de autores mexicanos que consideren más interesantes. La puesta en escena, patrocinada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Unidad Artística y Cultural del Bosque, se presenta bajo la dirección de Héctor Mendoza, en el Teatro Orientación, donde también tuvo lugar el primer programa.

*Arpas blancas... conejos dorados*, trasmite un hermoso mensaje. A través de la acción, la autora intenta demostrar que la vida, en sí misma, es un don inapreciable y, por tanto, hay que aceptarla tal como es, dejarla fluir libremente, sin pretender distorcionarla, dándole un sentido equivocado o intentando ignorar sus exigencias, ocultándose en un mundo falso, imaginario. La intención no puede ser más válida, ni más saludable.

Para desarrollar este mensaje, Luisa Josefina Hernández ha elegido, en parte, un sistema que, tanto por el tono con que son presentados los sucesos, como por el ritmo y la técnica de construcción que los enmarca, parece colocarse, con plena consciencia de lo que esta adhesión implica, dentro de la línea, el estilo de algunas de las más atractivas comedias de Marivaux. Esto significa que, sin olvidar el sentido crítico que el género exige, ni descuidar el tratamiento de los caracteres, la anécdota se desarrolla dentro de una aparente trivialidad; los sucesos son presentados desde un punto de vista irónico, encaminado a hacer evidente el aspecto cómico de cada uno de ellos; pero sin olvidar en ningún momento la lógica natural, ni apartarse de las exigencias

concretas del ambiente real y la psicología particular de cada uno de los distintos personajes. El escenario debe transformarse en el campo ideal de un juego delicioso. Los personajes, negativos y por lo tanto susceptibles de ser criticados se ocultan unos a otros, y aun a sí mismos, sus verdaderas intenciones, engañan y son engañados, y tratan de imponer, siempre por medios ilícitos, su voluntad a la de los demás. Del enredo provocado por este estado de cosas, de este continuo estira y afloja, surgirá finalmente, sin embargo, y se impondrá, la realidad, la verdad profunda, oculta hasta entonces detrás de todas sus acciones. Y los personajes, que han llegado a ella gracias a esos juegos, en gran parte inconscientes, se ven obligados, casi sin darse cuenta, a reconocerla, aceptarla y acomodar sus vidas dentro de ella.

Pero, por otra parte, a este tono intrasendente en apariencia, la autora le agrega, además, un elemento mágico y perturbador: la revelación directa del poderoso mundo imaginativo de algunos de los personajes, presentado como una suma de sus deseos ocultos, en oposición con la realidad inmediata en la que se desarrollan sus vidas, lo que provoca un conflicto entre ambas fuerzas, que tratan de anularse mutuamente. Este conflicto, esta lucha entre la realidad y la fantasía, intenta dotar a la comedia de un tono poético, logrado mediante la transposición en palabras de este mundo de ensueño, que cobra una vida tan clara y fuerte como su contrario.

De la combinación de estos dos elementos —la comedia alada y aparentemente trivial, por un lado, y la vida interior, la poesía subjetiva que encierran los personajes, por otro— se extrae la forma general, el tono definitivo dentro del que se ha intentado desarrollar *Arpas blancas... conejos dorados*, que debe ser una comedia en la que se mezclen, con perfecto equilibrio, los más finos recursos tradicionales del género —fondo moral, humor, crítica de costumbres— y otros que corresponden más bien al teatro poético —subjetividad, misterio, fantasía, lenguaje elaborado—, con lo que la obra resulta enmarcada dentro de una forma atractiva y llena de sugestión.

Sin embargo, al realizar esta intención, algunos de los distintos resortes dramáticos se han empleado equivocadamente, produciéndose un cierto desequilibrio, que afecta directamente al tono general de la comedia, que, por esto mismo, resulta, unas veces, un tanto confusa, desconcertante, y, otras, demasiado explicativa, lenta, "literaria".

El tratamiento al que se ha sometido a uno de los caracteres (y en la obra no hay personajes principales; todos son igualmente importantes) está casi siempre en franco desacuerdo con el de los demás. Mientras el abuelo, la abuela, el nieto, la nieta, el profesor y la criada, que son los demás integrantes del reparto, son abordados desde ese punto de vista irónico al que hacíamos referencia anteriormente y al que podríamos calificar de ligero-profundo, el hijo es visto y tratado dentro de una forma opuesta, a la



"trasmite un hermoso mensaje"