

la vida misma. Todo parece imprevisto. Se prescinde de esa suerte de actitud moralizadora que condena a los personajes, en el cine dramático tradicional, a vivir las incidencias necesarias para *demonstrar algo*. La demostración será un resultado y no una condición previa. Es decir: el juicio moral se establecerá a partir del examen de la realidad y no el examen de la realidad a partir del juicio moral. En definitiva, el cine italiano actual, con films como *I magliari*, tiende a superar los viejos vicios maniqueos, esquemáticos, de un arte demasiado joven.

Pero importa constatar cómo esa nueva actitud afecta a la forma misma del cine y a la concepción misma del argumento cinematográfico. Por su desdén a las viejas concepciones narrativas heredadas del teatro, la obra de Rosi podrá parecer dispersa. En realidad, el cineasta busca una nueva forma de unidad que depende, sobre todo, del estilo, de la presencia constante y característica de un punto de vista. Eso hace que films como *Rocco*, *La dolce vita* o *Era notte a Roma* tengan una unidad absoluta, más allá de las contingencias de una trama. Rosi no alcanza ese perfecto dominio de su obra; no está constantemente en su película como lo están Fellini, Visconti o Rosellini en las suyas. Cuestión de oficio. *I magliari* es, pese a ello, un film de aciertos formidables. Y un film que, como los de sus compatriotas mencionados, se caracteriza por un interés esencial en el ser humano.

Las aventuras de un grupo de italianos viviendo en tierra extraña, tratando de abrirse paso en la Alemania Occidental, dan al realizador la posibilidad de estudiar las reacciones del hombre desarraigado, reacciones pocas veces examinadas con seriedad por el cine. El film recuerda, en muchos aspectos, a lo mejor de Visconti. La dirección de actores es excelente: La misma Belinda Lee, aparentemente tan falta de recursos se convierte en una nueva sacerdotisa del *amour fou*.

El film de Monnicelli, *I soliti ignoti*, es una especie de *Rififi* al revés. Pero no sería justo considerarlo como una simple parodia, pese a la gran inteligencia que el realizador revela en la acumulación de notaciones satíricas. En realidad, se trata también de *descubrirnos* al ser humano. Pero si en la temática del cine tradicional ese descubrimiento suele efectuarse reflejando la capacidad del héroe de hacer frente con éxito a su destino, los personajes de Monnicelli se descubren, al contrario, por su torpeza. Ello no supone una voluntad de "rebajar" al ser humano. Todo lo contrario: la incapacidad puede resultar conmovedora e incluso, emocionante. Los héroes casi científicos del *Rififi* de Dassin y los pobres diablos de Monnicelli pertenecen a una misma raza, y la única diferencia que existe entre unos y otros es la de una mayor o menor eficacia técnica absolutamente secundaria desde un punto de vista afectivo y, por lo tanto, humano. El mismo Monnicelli en un film posterior, *La gran guerra* (exhibido en la II Reseña) llevará a sus últimas consecuencias esa identificación entre el héroe y el pobre hombre. Lo que importa, sobre todo, es que el hombre sepa dar cara a su destino, aunque sea con la mayor torpeza del mundo.

De Monnicelli es dado esperar películas sorprendentes. Lamento, de verdad, no haber entendido en su momento *La gran guerra*: Los desconocidos de siempre me han dado la seguridad de estar frente a un excelente realizador.

CAPITAN BÚFALO (*Sargeant Rutledge*), película norteamericana de John Ford. Argumento: James Warner Bellah y Willis Goldbeck. Foto (technicolor): Bert Glennon. Intérpretes: Jeffrey Hunter, Constance Towers, Billie Burke, Woody Strode. Producida en 1960 (W. B.).

La inteligencia del aficionado al cine se manifiesta, sin duda, en su admiración por la obra de un Ingmar Bergman, de un Bresson o de un Resnais. Pero hay una suerte de amor *total* por el cine, amor un tanto irreflexivo e irracional por el que, como consecuencia lógica, se puede aborrecer un número enorme de películas, y que, sin embargo, obliga a quien lo tiene a encontrar bellezas que la simple inteligencia nunca descubriría en la obra de veteranos insignes como Fritz Lang, King Vidor, Howard Hawks o John Ford.

Porque Ford no tiene nada que ver con la inteligencia "común y corriente". Sus films son siempre primarios y elementales en el trazo de los personajes y las situaciones. Representa un problema serio para el crítico explicar por qué demonios se brinca del asiento ante la simple aparición de los clásicos soldados de caballería de Ford y por qué se siguen sus movimientos con una atención anhelante, descubriendo en cada gesto una formidable poesía épica.

En su magnífico estudio sobre Ford, Jean Mitry nos habla de las constantes temáticas en la obra del autor de *La diligencia*, así como de las implicaciones morales que de ellas es posible sustraer. En

Ford, por ejemplo, es clásico el tema de un grupo humano que se enfrenta a un enemigo intangible. Eso lo volvemos a ver en la mejor secuencia de *Capitán Búfalo*. Pero con ello no queda explicado por qué cuando Ford desarrolla ese tema hace una gran película y cuando lo desarrolla, un digamos, Richard Thorpe, sale un churro. La diferencia no está en la actitud moral de uno y otro, puesto que ambos tienen al respecto ideas primarias. Incluso, cuando Ford se siente moralista, es capaz de hacer films baratísimos.

En Ford hay una nobleza elemental que le hace muchas veces ser sincero aún sin proponérselo. Es evidente que el antirracismo de *Capitán Búfalo* es muy equivocado si nos ceñimos a la anécdota. Puede decirse que, a la vez que se pretende restituir la dignidad humana del negro, se sigue dando la típica imagen del piel roja cruel y salvaje, etcétera. Pero eso, en el fondo, carece de importancia. El auténtico antirracismo de Ford, que precisamente por auténtico no necesita de argumentación ni del concurso de una trama favorable, se manifiesta en la sencillez con que provee al héroe negro del film de las cualidades humanas más apreciadas por el realizador. Es decir: el sargento negro Rutledge pasa, con toda naturalidad, a formar parte de la galería de hombrones nobles, buenos camaradas, grandes y fuertes (y, de seguro, buenos bebedores) por los que John Ford ha sentido siempre ternura. Sin duda, porque él mismo es uno de ellos.

TEATRO

Por José Luis IBÁÑEZ

EL TÍO VANYA

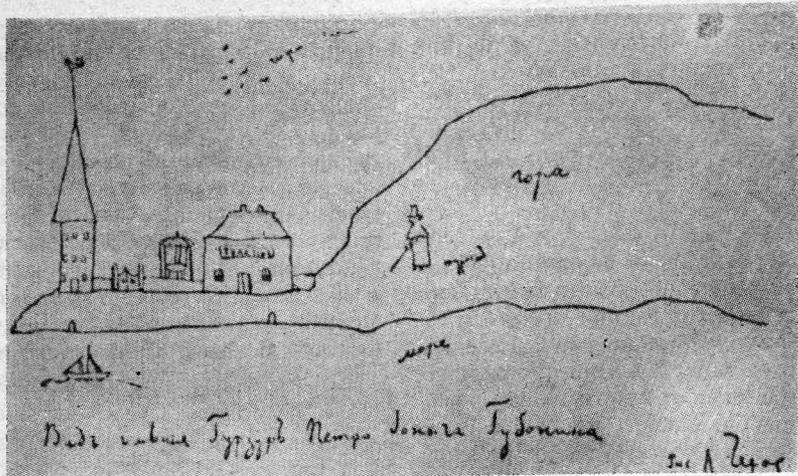
LA PRODUCCIÓN que el Instituto Mexicano del Seguro Social ha logrado con esta obra de Chéjov es, desgraciadamente, menos plausible que costosa. En ella hemos visto los esfuerzos de un conjunto de actores por penetrar en el espíritu chejoviano y reflejarlo fielmente; una dirección empeñada (sobre todo) en dar a las secuencias de la obra su lentitud adecuada, y una escenografía que contradice al texto en gran parte y que es el error más intencionado de la representación. Debido a Julio Prieto, el escenario en que *El tío Vanya* queda enmarcado no corresponde a lo que se dice de él en el diálogo. "Una especie de laberinto, con veintiséis enormes habitaciones donde todos se desperdigan" se convierte en la sugerencia de una agradable, simpática y recogida casa de campo. Y el desorden que allí existe, que es una de las bases de la pieza, y que los personajes no cesan de comentar, se transformó en limpieza y arreglo. Julio Prieto pasó por alto esas alusiones y ya en franca rebeldía (de acuerdo en esto con la dirección de Ignacio Retes y José Solé) utiliza el disco giratorio para darle al escenario un movimiento superfluo (cuando a capricho muda la acción de interior a exterior o viceversa), o contradictorio (cuando entre el primero y segundo actos de la pieza rompe la ilusión de que han transcurrido

los días). Por un capricho, disloca las figuras chejovianas.

La dirección de escena, muy esforzada por ser fiel al ritmo chejoviano, se permite, en cambio, algunas libertades con el texto. Además de colaborar con el escenógrafo en el cambio de lugar de ciertas escenas, reduce otras sin justificación aceptable. (Rendir homenaje a un autor es prueba de respeto y admiración por él. Mutilarlo para rendirle homenaje, nos parece una contradicción vergonzosa.)

Por otra parte, la dirección no consigue definir que antes de levantarse el telón, en esa casa de veintiséis enormes habitaciones, "la vida se ha salido de quicio".

Un viejo profesor ha llegado de la ciudad con su joven esposa para instalarse en la propiedad que los familiares de su primera esposa habitan en el campo. La presencia de este matrimonio en el lugar, lo trastorna todo. Por ellos, las comidas se sirven a otras horas; los criados tienen que dejar de comer y de hacer muchas cosas; la hija y el cuñado del profesor descuidan sus trabajos; "todos los que trabajaban y se afanaban creando algo" tienen que abandonar sus tareas y dedicarse, durante todo el verano, a cuidar los achaques del viejo profesor, y a vigilar la comodidad de su esposa. Los dos huéspedes llegan a contagiar su ociosidad a quienes viven en la casa. Esta es la si-



Un dibujo de Chéjov

tuación palpable que prevalece al levantarse el telón de *El tío Vanya*, y que la dirección ignora hasta los momentos en que el propio Vanya (el cuñado del profesor Serebriakov) le confiesa a Elena (la joven esposa) que se ha enamorado de ella. Por este error, la estructura de la obra se tambalea peligrosamente, obligando a que la acción dramática sea nula durante los veinte primeros minutos de la obra, y a que las escenas que anteceden a la entrada de Elena parezcan solamente una larga y fatigosa presentación de personajes. Más adelante, la dirección empieza a encontrar un punto de armonía con el texto: la lentitud. Pero mientras tanto, descuida y deja mal conectadas las relaciones fundamentales entre algunos personajes (el conflicto capital entre Vanya y Serebriakov se hace evidente hasta el tercer acto; poca importancia se le concede a Sonia mientras no habla); o convierte en meras siluetas a Serebriakov (que resulta un viejo quejoso, antipático, malhumorado, superficialmente dibujado) y a los criados (que son tristes y buenos, nada más).

El clímax de la acción, marca el punto en que los directores empiezan a reflejar de manera convincente lo que ha pasado en esa casa, y la situación desesperada en que se encuentran todos los personajes. Antes de llegar a ese punto, confun-

den el motivo de la obra y lo dejan semi-oculto a los ojos del espectador. Lo descubren demasiado tarde.

Vanya y Astrov, en otro tiempo llenos de vigor, de fe, de optimismo (y de talento, quizá), vegetan en un triste rincón del campo ruso. Ellos han ido perdiendo o sacrificando sus fuerzas y su juventud, mientras el profesor Serebriakov disfruta, en la ciudad, de una celebridad inmerecida y de un bienestar que poco o nada le ha costado. Vanya lo admira. Para Vanya, Serebriakov es una especie de ídolo al que gustoso le entrega el fruto de su trabajo en la finca para que pueda vivir cómodamente. Es así como Serebriakov goza de todos los privilegios y beneficios sin haber aportado nada para merecerlos. Hasta la juventud y la belleza de Elena, su segunda esposa, le han llegado como regalo; mientras Vanya y Astrov sienten, con rigor, cómo la vida les ha negado todo.

Esa terrible e injusta situación es el verdadero móvil de la obra de Chéjov y, precisamente, la que Retes y Solé no han hecho evidente con su dirección en el momento oportuno. Por eso *El tío Vanya* que vimos en el Teatro Xola pierde, a ratos, su verdadera intensidad. Concentrada la dirección en las pasiones que Elena despierta en Vanya y en su amigo Astrov (pasiones ciertas, pero que son una circunstancia más, y no el móvil), convierte a Serebriakov en un estorbo para los personajes y para la pieza en sí, hasta que el siniestro catedrático llega a tener una intervención directa en el tercer acto, cuando anuncia que quiere vender la casa. A esta indignante proposición, Vanya responde con las siguientes palabras: "Ahora, cuando soy viejo, me quieren echar de aquí. He administrado esta propiedad durante veinticinco años. De ti recibía un sueldo de quinientos rublos al año. Hace veinticinco años que vivo en estas cuatro paredes, como topo. Todas nuestras ideas y nuestros sentimientos eran para ti. De día, hablábamos de ti, de tus trabajos; nos enorgullecíamos de ti; venerábamos tu nombre. Eras para nosotros un ser de orden superior." ¡De ahí que Vanya saque un revólver y sienta el impulso de matarlo! Nada más justificado y motivado dentro de la pieza, pero no dentro de la dirección a que nos referimos, que nos trae los disparos del tío Vanya como una sorpresa, como un súbito ataque de locura. En suma, la dirección despoja a Vanya de su verdadera tragedia, al concederle mayor importancia a sus amores frustrados, que a sus acusaciones en contra de Serebriakov: "Nos has engañado. ¡No me callaré! ¡Por ti

he perdido mi vida! ¡No he vivido! ¡No he vivido! ¡Debido a ti he exterminado, he aniquilado los mejores años de mi vida! ¡Eres mi peor enemigo! ¡La vida está perdida!" Allí debieron haber convergido todos los elementos de la pieza.

Los actores de esta representación se someten eficazmente a la lentitud y a la sobriedad que la obra supone (excepción notable: Rafael Estrada, quien merece renglón aparte). Todos reflejan de manera convincente la tristeza que predomina en el lugar. Hipnotizados por ella, sin embargo, ignoran rasgos, reacciones, actitudes, que pudieran llevarlos a una importante composición; pero aun sin llegar a ella, el conjunto desempeña discreta y eficazmente su cometido. José Gálvez es un Vanya sin transición, como Judy Ponte es una Sonia sufrida de principio a fin. Con esto queremos señalar que la derrota final de Vanya y el sentimiento de vergüenza que lo invade en el último momento, son menos notorios porque Gálvez se presenta con ellos desde la primera aparición; y que en la Sonia de Judy Ponte solamente hay ternura, fealdad y melancolía. Rafael Llamas (no muy seguro de sus parlamentos) es, sin duda, el que más complicaciones intuyó en cuanto a su personaje, pero el espectador es más testigo de una búsqueda de Astrov, que de su efectivo encuentro. Erna Marta Baumann luce muy bella y muy joven, naturalmente sin el menor esfuerzo. Junto con la repetición de sus líneas y sus movimientos obedientes a la dirección, es lo único que aporta. José Carlos Ruiz, como Teleguín, es el más triste de todos y el que menos debió serlo exteriormente. Teleguín es un valioso punto de contraste dentro de la pieza, que los directores y el actor perdieron de vista. Lola Tinoco, como la criada Marina, adopta debidamente las actitudes adecuadas a sus intervenciones. Una irresponsabilidad de los directores constituye la inclusión de Elisa Asperó en el reparto. La señora Asperó no hace más que desplegar ineptitudes y hacer pasar un mal rato al espectador cada vez que abre la boca.

Por último, el más destacado del conjunto es Rafael Estrada, en el papel de Serebriakov, que no sabe reflejar de su personaje más que lo que tiene de quejoso y malhumorado, y que aun eso lo refleja de manera deplorable, con recursos de mal gusto, y sobre todo, con una estridencia difícil de olvidar. Su intervención es bochornosa, desagradable, equivocada, censurable y definitivamente indignante, por el grave perjuicio que causa a la pieza, primero, y al conjunto de la representación.



Chéjov por él mismo

