

TEATRO

Por Juan GARCIA PONCE

TODOS ERAN MIS HIJOS

DENTRO DEL TEATRO de Arthur Miller, esta obra, escrita hace ya más de doce años, queda un tanto fuera de lugar, desacomodada. *La muerte de un viajante*, *El Crisol*, *El recuerdo de dos lunes* y *Panorama desde el puente*, todas ellas posteriores a *Todos eran mis hijos*, obedecen progresivamente a diferentes medios formales técnicos, a distintas preocupaciones intelectuales, a motivos más definitivos, menos perecederos. Son producto de preocupaciones más universales, tanto en el espacio como en el tiempo.

Mientras *La muerte de un viajante* es una devastadora dramatización del desarrollo y fracaso de todo un sistema de vida, visto no sólo desde el punto de vista social-general, sino también desde el psicológico-particular; *El crisol*, una valiente crítica a la represión y un canto a la libertad y la integridad; *El recuerdo de dos lunes* una hermosa y evocativa crónica sobre el tiempo y el hombre, llena de amor y comprensión y *Panorama desde el puente* una penetrante investigación sobre los impulsos primarios, las pasiones recónditas, los anhelos secretos del hombre, que se acerca magistralmente a la dimensión ideal de la tragedia griega, dentro de un estricto marco que no excluye la crítica social; *Todos eran mis hijos* recrea nada más un problema de indudable fuerza dramática, sí, pero estrechamente circunscrito a las peculiaridades psicológicas de un pueblo y una época muy determinadas.

El drama que se desarrolla en la obra, a pesar de que la intención moral que lo anima es universal, tiene cabida tan sólo en Norteamérica y exclusivamente dentro de los años inmediatos al fin de la Segunda Guerra Mundial. Todas las posiciones vitales, las reacciones psicológicas de los distintos personajes, son producto, por sobre todas las demás cosas, del recuerdo, demasiado inmediato aún del tiempo de guerra. El mismo conflicto central, aun cuando el autor intenta dotarlo de una dimensión más permanente señalando que no importa el suceso en sí, sino sus características particulares, sus implicaciones morales, no puede presentarse más que dentro de esas circunstancias. E inclusive la solución se ve también bajo el influjo de una psicología en la que el rencor del combatiente hacia los que, por una causa u otra, no tuvieron que pelear, tiene demasiada importancia.

De este modo la obra resulta, hoy, no nada más un tanto extemporánea, ya que la psicología particular que la motiva ha desaparecido, o ha evolucionado hacia distintas formas de proyección, sino, también, lo que es más grave, poco convincente respecto al sentido moral bajo él que el hijo juzga a su padre.

En varias ocasiones parece que éste se revela —más que ante la mala acción, que, como el mismo padre explica, tiene atenuantes y no puede ser juzgada desde un punto de vista tan subjetivo— ante el hecho de que no haya combatido y resultado muerto, como tantos otros—, su otro hijo, inclusive. La justicia nunca es, no puede ser, un concepto totalmente abstracto, y no puede aplicarse con la frialdad conceptiva que usa el hijo. Ningún hombre posee en una forma tan estricta como él pretende las riendas del bien y del mal; ningún hombre tiene el derecho de juzgar y rechazar los actos de otro, en la forma absoluta que él usa. En muchas ocasiones, durante el desarrollo de la acción, el espectador no puede menos que preguntarse si Chris, el hijo, está realmente en lo justo, si no es tan culpable como su padre y todos los demás hombres, combatientes o no, si alguien sinceramente puede considerarse tan limpio como para actuar como él lo hace, sobre todo cuando su ignorancia respecto a la forma en la que realmente se desarrollaron los sucesos que motivan la acción, durante el largo lapso de tiempo que media entre el momento en que éstos se produjeron y él que los pone de nuevo en evidencia, es muy poco probable e implica una cierta complicidad de su parte. Cuando el padre dice que “todos eran sus hijos” y acepta con esta frase que debe pagar por su culpa, cabe preguntar por qué debe asumir ese tipo de paternidad, a todas luces antinatural y que parece, más que nada, estar diri-

gida a saciar la necesidad de Chris de encontrar un “padre”, un responsable, porque es también, como era lógico, uno de los hijos, víctima también, como todos los demás, de las circunstancias especiales de la época. Y la última frase de la obra, en la que la madre le pide al hijo que “viva y olvide”, obliga a dudar del porqué de este tan parcial sentido de la justicia. No hay explicación para el hecho de que éste no asuma la parte de responsabilidad que le toca en la muerte de su padre, y se juzgue a sí mismo en la misma forma que lo juzgó a él. El final de la obra, en realidad, parece ser el principio de una nueva, en la que el hijo tendría que enfrentarse a éste problema. El hecho de que ésta no exista hace dudar seriamente de la validez de los argumentos morales puestos por el autor en boca de los personajes. La moral de Miller, en este caso, resulta demasiado condicional para poder ser plenamente aceptada. No puede dejar de pensarse que el hijo que también ha matado, aunque fuera en combate, y que además, ha mandado a sus hombres a la muerte, es, desde el punto de vista absoluto en el que él mismo se coloca, tan culpable como su padre mientras no demuestre la pureza de los motivos que lo llevaron a la guerra, e inclusive, los de la causa que defendía, y esto, descontando la luz que los sucesos posteriores han echado sobre la Segunda Guerra Mundial, es casi imposible.

Aparte de estas consideraciones, que sin lugar a dudas le restan valor al drama, técnicamente *Todos eran mis hijos*, carece del propósito innovador que anima a las demás obras del autor. Realizada dentro del más puro estilo realista, no es difícil descubrir en ella los influjos que, en esa época, actuaban aún sobre Miller. Ibsen, Chejov, aparecen de continuo detrás del autor imponiendo formas, maneras. La obra evoluciona frecuentemente del rigor anecdótico que caracterizaba a aquél, al leve estilo nostálgico, evocativo que tan ma-



Todos eran mis hijos. “sentido moral poco convincente”

gistralmente empieaba éste. La anécdota principal está realizada dentro del sistema retrospectivo que usaba Ibsen; los pequeños sucesos circunstanciales, los personajes creados para afirmar el ambiente revelan con facilidad su procedencia chejoviana. Se advierte una cierta ausencia de rigor, una leve demora en el proceso ambiental, un uso un tanto excesivo de los personajes circunstanciales para solucionar los problemas de construcción; pero a pesar de esto, la historia está narrada con indudable eficacia y su fuerza dramática es indiscutible. Puede decirse, en resumen, que por encima de todas sus limitaciones y sus caídas, *Todos eran mis hijos* anticipa con claridad al excelente dramaturgo que llegaría a ser Arthur Miller.

Dadas las consideraciones anteriores, es evidente que la actual puesta en escena, realizada por Seki Sano, en la Sala Chopin, cuando ya se conocen en México las demás obras del autor, resulta por fuerza un tanto extemporánea; pero esto no le resta ningún mérito a la magnífica labor realizada tanto por el director, como por los intérpretes y el escenógrafo.

Sin falsas intensidades, sin movimientos excesivos e innecesarios, sin distorsionar la progresión dramática, Seki Sano ha dirigido la obra dentro del más clásico, el más difícil y más efectivo sis-

tema: permitiendo que el peso de los parlamentos, la intensidad de las situaciones, sugieran por sí mismos el movimiento escénico; dejando que el valor dramático de la obra se impusiera sin echar mano jamás de recursos falsos y truculentos. Realización que, detrás de su aparente facilidad, implica un exacto conocimiento de la importancia, el peso de las distintas zonas de actuación, una fina sensibilidad para calibrar el valor de las actitudes y un justo sentido del valor de la escena por sí misma.

Entre los actores, José Elías Moreno proyecta con todos sus matices la vigorosa personalidad de Joe, el padre. Wolf Rubinskis, como Chris, tiene que luchar con una dicción defectuosa, que produce la desagradable sensación de que imposta la voz; pero va de menos a más comenzando flojo en el primer acto y convenciéndose plenamente durante los dos siguientes. Virginia Manzano, conmovedora y justa como la madre, aunque abusa un poco de la gesticulación. Correctos, medidos y acertados Adriana Roel y Antonio Gama, lo mismo que el resto del reparto, que cumple con absoluta eficacia.

La escenografía de Julio Prieto, realizada con excelente buen gusto, dota a la escena del ambiente exigido por el autor, facilitando e inclusive apoyando, además, el libre desempeño de los actores.

Entre todos los cuentos destacan aquellos que se han recogido desde un punto de vista irónico, humorístico. Pero, insistimos, es necesario que la autora se comprometa más con sus entes de ficción.

J. O.

EDGAR A. POE, *Cuentos escogidos*. Selección e introducción de Arturo Souto. Nuestros Clásicos, 5. Universidad Nacional Autónoma de México, 1958. 336 pp.

En este tomo, integrado por una selección de las narraciones de Poe, las características de estas ediciones llegan a lo ejemplar. Un agudo criterio felizmente ha escogido entre los sesenta y tres relatos conocidos del bostoniano. Todos los cuentos son obras maestras—salvo *Elegancias*, tal vez, pero éste interesa como una muestra del humorismo grotesco poeiano— y han sido presentados “en orden cronológico, con el objeto de apreciar su desarrollo natural”. Se incluye, desde luego, *Los crímenes de la calle Morgue*, en puridad la primera novela detectivesca, aunque no sabemos por qué se le ha suprimido el epígrafe de Thomas Browne, tan indicativo. También están las narraciones horripilantes como *El gato negro*, *El caso del señor Valdemar*, *El barril de amontillado*, en las que hallamos al Poe efectista, amigo de llevar el horror hasta los límites de la repugnancia y devoto de lo raro por lo raro. Están construidas como un reloj perfecto, pero en su tan meditada construcción carecen de vida, aunque no de una belleza cerebral, fría. Pero además están los relatos donde se trasluce el genial expresionista que va más allá de lo que le piden los voraces devoradores de folletines; aquellos relatos donde impera sobre todo la atmósfera—todavía no hay palabra más adecuada para este elemento novelístico— y donde ya no se trata sólo de lo raro y de lo horrible, sino de un misterio de mayor categoría. Y son *Ligeia*, *El pozo y el péndulo*, *El corazón revelador*; una obra clásica, la más bella y lograda de Poe para nuestro gusto: *El hundimiento de la casa de Usher*, y la extraordinaria *Guillermo Wilson* que anuncia ciertas obras de Kafka y Julien Green.

La *Introducción* de Arturo Souto, a su vez brillante cuentista, intenta y logra, sin aparato erudito aunque con verdadera información, situar a Poe bajo una luz menos crepuscular, menos *mal-dita* que aquella que se había venido arrojando sobre la vida y la obra de este. Aquel romántico legendario y sombrío, sacudido por visiones de alcohol y de opio, era en realidad un artista lúcido que prefería los dictados de la inteligencia y del espíritu a los de la mera intuición y el puro sentimiento. “En pleno romanticismo—dice Souto—, era un clásico, educado por la literatura inglesa del siglo XVIII.” Lo que no impide que se pueda colocar bajo su retrato—“pálido, vestido siempre de negro, de ojos febriles cuyo color tiende al violeta”, dice el prologuista— aquella frase que tomara de Béranger para su Roderico Usher: “*Su corazón es un laúd colgado; no bien lo tocan, resuena.*” Y su resonancia llegó a muchos; entre tantos a Baudelaire, nada menos.

J. DE LA C.

LIBROS

JANE AUSTEN, *Orgullo y prejuicio*. Prol. de Carlos Fuentes. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1959, 364 pp.

El prologuista demuestra un gran poder evocador de la personalidad de la autora, y es justo en sus apreciaciones del marco histórico en que vivió, así como sus juicios sobre la obra misma—su estilo y su trascendencia literaria—son atinados.

C. V.

ARMANDO LIST ARZUBIDE, *Apuntes sobre la prehistoria de la Revolución*. México, 1958, 105 pp.

Se dedica a historiar la lucha (1810-1910) de las clases obrera y campesina de México para que fueran reconocidos sus derechos por la burguesía. Destaca en forma clara y concisa las figuras y los sucesos más importantes.

C. V.

ISIDRO FABELA, *Historia diplomática de la Revolución Mexicana, 1912-1917*. Fondo de Cultura Económica. México, 1958, 390 pp.

Uno de los aspectos más amplios y bien documentados es la influencia del embajador Wilson en la muerte de Madero. Además aporta datos sobre las relaciones exteriores de México en el tiempo que Carranza ocupaba la presidencia.

C. V.

JAMES COLLINS, *El pensamiento de Kierkegaard*. Breviario, 140. Fondo de Cultura Económica. México, 1958. 320 pp.

Un verdadero y profundo examen de la obra de Kierkegaard, en el que se sacrifica con justicia el material biográfico y anecdótico en aras de un rigor analítico que ya se hacía indispensable en los ensayistas que se acercan a la obra de este autor. Las preocupaciones religiosas, la línea de pensamiento, la temática filosófica, podríamos decir, del pensador danés se desprende clara y diáfana de este excelente estudio.

J. O.

EMMA DOLUJANOFF, *Cuentos del Desierto*. Ediciones Botas. México, 1959. 200 pp.

Once cuentos, unificados por el material temático al que se recurre para crearlos: el mundo de los indios mayos, en el norte de México. El tono general del libro denota una falta total de *compromiso*, tanto en el sentido moderno, como en el tradicional del término. La autora relata una serie de hechos o sucesos en una forma totalmente objetiva, casi sería mejor decir ausente. Una problemática vista desde afuera, sin ningún afán de solidaridad, ya sea sentimental o intelectual, tiene que devenir mera crónica. El autor no sólo debe recoger la realidad, tiene que dotarla de un sentido, un orden y sin él no existe la literatura.