

debajo de una crítica social a la pasada, pero certera y aguda. Hasta aquí todo va bien. Pero a partir de aquí, en lugar de *continuar* la narración Donen se muerde la cola, vuelve a empezar de nuevo, en forma ya rígida y mecánica. Cuando esperábamos el indispensable cambio de tono, la aguja del tocadiscos se empeña incansablemente en repetir un tema, un tema chillón, monocorde, y sin solución, y la película se desploma. Toda la segunda mitad, digamos el último tercio, es francamente pobre. Cada tema busca su salida, cada situación su desenlace, como si estuvieran encerrados en un giratorio cuarto de feria y golpearan desesperadamente las paredes. Cuando la película termina todo lo bueno se ha olvidado. Y es lástima, porque en un principio aquello era muy ágil, muy fresco, muy sorprendentemente nuevo.

Es justo rendir un homenaje a Cary Grant que encuentra en este lenguaje fílmico sincopado y disparatado el papel ideal para su propio estilo. (Porque ahora, en su cuadro apropiado, nos damos cuenta: ¡qué moderna ha sido siempre su actuación!, ¡Cuántos años de adelanto ha representado siempre sobre los demás actores de comedia!)

Si, su interpretación a lo largo de la película es perfecta, y logra un verdadero *tour de force* en la entrevista con el periodista en el cabaret.

Susy Parker es una de las peores actrices que... o mejor dicho, *no* es actriz. Pero incluso todo lo que es defecto en ella (estatismo, voz helada...) podría, aprovechado por un director con más sentido del *personaje* (y pensamos en un Preminger, en un Welles o en un Von Sternberg), volverse positivo para la creación de un nuevo tipo de *figura*. Esperemos a verla *utilizada* por otros realizadores.

TIERRA SIN HOMBRES (*Until they Sail*) de ROBERT WISE.

Desde la magnífica película *El luchador* (*The set up*), Robert Wise no ha conseguido realizar ninguna obra de altura en Hollywood. Dando tumbos, ha liquidado *Westerns*, comedias o películas de guerra de indudable buena factura, pero sin nada más. Ahora se ha lanzado a un tipo de cinta muy diferente a lo que nos tenía acostumbrados: montaje, acción, rapidez. En *Tierra sin hombres* aborda un tema sentimental, psicológico, lento, de ritmo interior y de matices. El intento merece verse, aunque esencialmente la película defrauda, estando muy por abajo de lo que se hubiera podido hacer. En efecto, Wise, algo obsesionado por la tarea de hacer caber varios años de espera en el término de dos horas, no penetra en lo esencial: la interioridad de tres mujeres en soledad durante la última guerra.

Una vez más tropieza el cine con los problemas de adaptación de la novela larga, múltiple y compleja. Por esta razón los caracteres y situaciones resultan excesivamente esquemáticas y simples, y apenas el personaje interpretado por Paul Newman roza y sugiere algún interesante fondo psicológico.

Sin embargo queda algo positivo: cierta delicadeza en el tratamiento de escenas que a veces colindan con lo sensible-ro, cierto pudor para resolver situacio-

nes límite y peligrosas repeticiones de hechos. Wise, por momentos, alcanza la emoción. Una emoción casi sobreentendida, apenas señalada, y que el director deja flotar en algunas escenas (alargadas al máximo) para que se nos vaya infiltrando poco a poco.

Wise no se ha atrevido a realizar la obra con el *parti pris* de un director de mayor personalidad. Y sólo ha salvado su abstención con esta sensibilidad quietista y no-comprometida que a la postre resulta sin embargo lo mejor de la película.

TEATRO

Por José Luis IBÁÑEZ

RENCOR AL PASADO

LOOK BACK IN ANGER (título que pierde su intencionada ambigüedad al traducirlo al español) ha llevado el nombre de John Osborne a un reconocimiento mundial. En Londres y en Broadway ha sorprendido a la crítica por su "potencia literaria". En efecto, los elementos que Osborne utiliza en este primer éxito contienen la fuerza suficiente para construir una obra apasionante y agresiva; pero yendo de la intención a los resultados, *Look Back in Anger* se queda a la mitad del camino, por ingenua.

Jimmy Porter, el protagonista, simboliza a la juventud estéril de la Inglaterra actual. Desde los diez años de edad ha tenido que rebelarse ante su desamparo, y así, en esa actitud de constante rebeldía e inconformidad ha gritado y exigido, por necesidad de respuesta y solución a su conflicto, durante casi veinte años ya. Jimmy es injusto, es cruel, es histérico, es egoísta, es débil, y desahoga su rencor hirviendo a los demás. Osborne quiere decirnos que Jimmy no tiene toda la culpa de lo que le pasa y lo somete a un estudio detallado de causas y efectos que resulta inútil, porque al final deja a Jimmy sin la respuesta y la solución que buscaba; solamente lo engaña y adormece temporalmente con un acto de brusca aceptación que constituye el momento más ingenuo de la obra. Pues apenas ha llevado al personaje a la crisis de su problema, le ahorra el momento de revelación, y lo hace decidirse sin permitirle percibir ésta con claridad y absoluta conciencia. Subsiste el atractivo del personaje, la eficacia del diálogo, y ese arsenal dramático que no pudo acabar de explotar con todo su

impacto; pero la respuesta que autor y protagonista se dirigen a buscar apasionadamente desde las primeras líneas de la pieza, ninguno de los dos parece encontrarla.

Para representarla en México, Mercedes Cabrera tradujo *Look Back in Anger*, sin darle flexibilidad al lenguaje, y opacando la brillantez que Osborne consigue en su diálogo. Es una traducción deficiente por literal, que traiciona su propósito de ser fiel con la actitud equivocada de escribir palabras en español sujetas, gramaticalmente, al orden propio del idioma inglés.

Xavier Rojas le dio a su dirección un tono prematuro de violencia, y fracasó al querer sostener la acción sin las pausas y las variaciones que el texto exige. Un error básico que cometió fue la elección del reparto. María Idalia no oculta la pasión y el entusiasmo que le despierta su personaje, pero ni físicamente le corresponde, ni ella consigue expresar sus rasgos con precisión. Carlos Nieto también hace un gran esfuerzo por transmitir su comprensión de este Jimmy que pudo haberlo consagrado como actor, pero sin darse cuenta repite, durante toda la obra, los cinco tonos y los cinco matices que da ya en los primeros cinco minutos que marcan su principio. Marta Patricia se ve menos titubeante que otras veces, aunque carece de la elegancia y el refinamiento que el texto le atribuye.

La escenografía es excesiva, rigurosa y desagradablemente verista sin necesidad, y no puede disfrazar el hecho de que ha sido construida con pedazos recubiertos de las obras que precedieron a ésta en el Teatro del Granero.

EL CANTO DE LOS GRILLOS

Esta obra de Juan García Ponce, escogida para inaugurar oficialmente el Teatro Orientación, de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, fue escrita hace más de dos años; premiada poco después con el Premio Ciudad de México por haber sido considerada la mejor obra del concurso convocado para la Feria del Libro de 1956; y editada posteriormente.

Su autor ofrece en ella una variación sobre el tema de provincia que Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández han presentado ya con éxito, y al que los dramaturgos mexicanos recurren con insistencia y especial predilección. Es un tema que se antoja fácil, accesible a público y autores, donde supuestamente todo pierde trascendencia y por tradición se vuelve música y color fugaz. Pero Juan García Ponce, como los otros dos autores mencionados, ha percibido los más auténticos y menos reconocidos matices del tema y ha escrito la primera de sus obras



Rencor al pasado— "reconocimiento mundial"

con muy buenos y aplaudidos resultados. También él dirige los sucesos hacia el momento en que se llega a la conciencia y a la aceptación de la debilidad moral; pero a diferencia de Carballido, el autor es cruel con los personajes que emplea, y por contraposición a Luisa Josefina Hernández, les niega la capacidad de expresar directamente el descubrimiento de la verdad.

En *El canto de los grillos* la anécdota, situada en la ciudad de Mérida, es intencionadamente sencilla. Una muchacha provinciana desea tener novio y casarse para sentirse vivir, y lucha contra sus propias inhibiciones y su educación; su joven hermano tiene la voluntad, pero no el valor suficiente para salir de este medio agobiante y la esposa de éste lucha por ayudarlo a vencer su indecisión; una amiga llega de la capital y mueve los acontecimientos obrando tan sólo por impulso; y los mayores tratan de justificar sus vidas con el deseo de dirigir las acciones de los jóvenes y con la influencia constante que ejercen sobre ellos.

Pero el contraste que se estableció entre la insignificancia del problema que la sola anécdota aparenta envolver, y la absoluta conciencia de debilidad que va provocando en los personajes el paso de una personalidad ajena al ambiente, hace de *El canto de los grillos* una obra de muy difícil estructura. Más difícil lo es, si se piensa que dentro de ese marco de sencillez, el autor se proponía mezclar los elementos que impiden a una sociedad determinada romper su órbita estrecha, y que por ser estos conceptos de tipo moral e intelectual (sexo y religión predominan), la sencillez del tratamiento peligraba. No se trata, entonces, de una comedia amable, sino de una pieza que quiere denunciar el tedio y la cruel debilidad que la provincia mexicana ha disfrazado con su tradicional máscara de bonachonería. La intención fue la de penetrar en la falsedad de una sociedad que se engaña y que se hunde en su frustración; que pide y exige sin lucha; que se deja vencer; y que finalmente, se conforma.

El ambiente y los personajes que el autor ha elegido para expresar esa preocupación son muy eficaces, y la debilidad e insensatez que él censura se manifiesta, con recursos de excelente función dra-

mática, especialmente en Ana (el personaje más observado de la pieza) y Sylvia. Ambas son las más débiles porque también son las más conscientes, y sucumben. Evenilde representa la otra cara del mismo problema, la adaptación inconsciente al medio) y (junto con Miguela, que irónicamente tiene la fuerza pero no puede usarla para ayudar a los demás) sirve además para hacer que ritmo y tono varíen en el momento justo: éste ha sido uno de los recursos más hábiles en la estructura de la pieza, pues en todos los personajes el autor impone un tono menor de actuación que Evenilde y Miguela rompen brillantemente y con precisión. Aída, que prefiere no darse cuenta de nada, comunica las intenciones que le corresponden, pero su aire ausente, por haberlo enfatizado con exceso, mantiene ocultos otros rasgos que pudieron haberla convertido en un personaje inolvidable del teatro mexicano. De este énfasis excesivo participan Georgina, Luis y Roberto. Ella mueve la acción y trae sobre la vida agobiante de los demás, el peso del mundo exterior (presencia muy nesecaria para la obra); pero su caracterización es ingenua e incompleta, así como la de los personajes masculinos, que sólo fueron vistos en función de la acción. A pesar de esas deficiencias, el autor ha acertado en su selección de medios, y el sentido dramático, el buen gusto y la habilidad con que los utiliza, permiten que la pieza nunca traicione sus móviles, y que las fallas de caracterización no hagan tambalear su base.

A su firmeza de estructura y a su espíritu crítico, se oponen, sin embargo, dos defectos fundamentales que impiden que *El canto de los grillos* sea la obra definitiva que apunta siempre en su desarrollo.

Primero: Juan García Ponce es aún un autor sin lenguaje propio, y no ha podido darle a la conversación familiar, al vocabulario doméstico, su más amplia expresión teatral. A veces, hay demasiadas palabras en los parlamentos, y otras, hay pocas; pero no sólo se trata de una falta de economía en el lenguaje, sino de la ausencia de un vigor de las palabras que debiera ser común a todos los dramaturgos.

Segundo: su preocupación por la su-
gerencia, por conservar esa actitud de

encubrimiento de la verdad en sus personajes, da un efecto contraproducente de timidez. A pesar de sostener siempre en primer plano el elemento sexual, el autor nos oculta cuáles son sus conclusiones al respecto y nunca llega a enfrentarse al problema directamente. Al lado de la melancolía, la tristeza, de la sensación de tiempo que se desliza imperceptiblemente, de frustración inevitable, hace falta la sacudida del momento en que la verdad queda realmente desnuda e inconfundible.

El canto de los grillos es una excelente primera obra (con todo y sus defectos) por equilibrada, por sugestiva, por veraz, y por su eficaz configuración. Para su representación, el texto encontró en Salvador Novo el director fiel que requería, y Antonio López Mancera construyó una escenografía tan práctica como agradable.

En cuanto a los actores, Emma Teresa Armendáriz, como Ana, hizo evidentes su cariño y comprensión del personaje, tanto, que logró borrar la impresión de que a veces retenía demasiado la comunicación de sus emociones. Pilar Souza y Socorro Avelar tuvieron a su favor los momentos cómicos de la obra y supieron aprovecharlos muy bien. La primera de ellas vistió a la tía Evenilde (que es la figura más útil y lucida de la obra) con tanto acierto como la actuó. La segunda, en el papel de Miguela, hizo una inteligente economía de sus recursos para no distorsionar un personaje que fácilmente puede desequilibrar el conjunto si se subrayan sus actitudes. Felipe Santander y Héctor Gómez enriquecieron y reafirmaron hábilmente a Luis y a Roberto. Elodia Hernández comunicó con exactitud la ternura de Aída. Aunque nunca desentonó, Virginia Gutiérrez tuvo en su contra un mal escogido vestuario y el par de años con que excede al personaje de Georgina. Graciela Doring mantuvo equivocadamente a Sylvia dentro de las entonaciones que da el resto del reparto, y en la única escena en que trató de mostrarse rebelde, su inexpresividad la traicionó. Desgraciadamente, perjudicó al texto, porque impidió que se notara el momento en que el personaje sufre la derrota moral definitiva.

UNA ESFINGE LLAMADA CORDELIA

Federico S. Inclán es uno de los más prolíficos autores mexicanos y además, entre ellos, probablemente el que con mayor regularidad ve sus obras en escena, lo que facilita la posibilidad de tomar contacto con su personalidad de autor. A pesar de esto es casi imposible tratar de someterlo a una clasificación que lo sitúe como tal. Inclán frecuenta todos los géneros y todos los estilos, de su pluma nacen con sorprendente regularidad dramas rurales, piezas psicológicas, obras de tesis, comedias históricas y vodeviles ino-
cuos. Puede, con la misma vehemencia con que apoyó una idea en su penúltima obra, suscribir la opuesta en la última o aparentar que no le interesa ninguna idea y sólo pretende divertir. Indudablemente no es un pensador, ni tampoco un literato, los momentos más débiles en todas sus obras son aquellos en los que pretende portarse como cualquiera de esas dos cosas, y sin embargo, como una larga lista de títulos —y de éxitos— lo acreditan como autor es necesario llegar a la conclusión de que, si bien puede reprochársele su carencia absoluta de propósitos determinados, es sin lugar a dudas un muy efectivo hacedor de "obras de



El canto de los grillos— "no se trata de una comedia amable"

teatro", obras que el ve como un producto que debe acomodarse al gusto de un consumidor: el público. Este es su principal característica como autor, la única dentro de la cual pueden colocarse todas sus obras.

Para permanecer dentro de esa categoría, Inclán no vacila en recurrir a todos los resortes necesarios a un autor de este tipo. Sus obras dramáticas se caracterizan siempre por su decidido apoyo a todos los recursos efectistas y sorpresivos; en sus comedias el humor es vulgar, cuando no francamente grosero. En los dos tipos de obras se advierte siempre la absoluta ausencia de propósitos firmes para resolver las situaciones; sus soluciones son siempre muy espectaculares pero jamás permiten apreciar el verdadero sentido de la anécdota. En su diálogo abundan los lugares comunes en franca competencia con frases rimbombantes.

Una esfinge llamada Cordelia, su último drama, estrenado en el Teatro del Caballito bajo la dirección de Virgilio Mariel, no se aparta de la línea de estilo antes mencionada. Inclán escogió en esta ocasión un tema que se prestaba para dar cuerpo a una pieza excelente: la desorbitada pasión amorosa de una mujer, que la lleva a luchar contra todo para conservar el objeto de su amor; pero prefirió encerrar este tema en una anécdota excesivamente recargada de acontecimientos y revelaciones que en nada contribuyen a afirmar el carácter de la protagonista, base de la obra, sino que al contrario hacen que este se distorcione para permitir que los sucesos se desarrollen fácilmente. Con este sistema anuló toda posibilidad de caracterización, pues los personajes nunca reaccionan ante los sucesos como la línea de carácter que ellos mismos se habían adjudicado parece indicar, sino que se limitan a dejarse llevar por la necesidad de sostener el interés acumulando reacciones notablemente contradictorias e inesperadas y, por tanto, traicionándose como tales. El resultado de este sistema es un tercer acto en el que el autor sólo parece preocupado por encontrar una solución para el formidable enredo que ha creado y a la necesidad de esta solución sacrifica toda la caracterización. Vemos así que la protagonista contradice con su forma de actuar todo lo que de ella misma habíamos conocido en el principio de la obra y que su rival, que primeramente aparece como una mujer amoral y absolutamente vulgar, resulta a la postre el único personaje limpio, a pesar de que el autor intenta devolverla a su condición original haciéndola proferir una amenaza, por otra parte totalmente justificada, antes del mutis final. Inclán olvida que en un drama los personajes tienen que demostrar con acciones las cualidades o defectos que se adjudican y que lo que digan de sí mismos sólo se revalida cuando reaccionan ante los acontecimientos de acuerdo con estas aseveraciones. Si esto no ocurre el drama, falto de su principal soporte, se desliza inevitablemente hacia el melodrama, género en el que lo que importa son los sucesos, y los personajes están al servicio de éstos, y dentro del cual debe incluirse a *Una esfinge llamada Cordelia*, lo que obliga a decir que el autor ha fracasado en su intento y su obra es tan sólo un drama frustrado.

Como melodrama, sin embargo, *Una esfinge llamada Cordelia* tiene varias cualidades. La construcción es correcta y efectiva, se mantiene un ritmo uniforme

y seguro y se sostiene el interés continuamente. El diálogo es ágil y bien medido; pero no siempre correcto. El autor confunde el significado de las palabras y las usa indebidamente (usa, por ejemplo, anacrónico por incongruente), además de que cuando intenta poner en boca de sus personajes imágenes que pretenden ser poéticas y muy elaboradas, resultan siempre singularmente vulgares y carentes de todo sentido literario.

Para terminar es necesario señalar que el telón del tercer acto es una copia exacta del final de la película de Robert Aldrich, basada en una obra de Clifford Odets: *The Big Knife*; pero su significado carece del valor dramático que tenía la película, porque la protagonista de ésta ha sido víctima de una serie de acontecimientos que no podía dominar por sí misma, mientras que en la obra de Inclán ocurre exactamente lo contrario, lo que hace que los gritos de auxilio que profiere devengan en simple telonazo que suple indebidamente la presencia de una solución real al conflicto.

La obra lleva en el papel estelar a Pin Crespo, que sostiene su continua presencia en el escenario con laudable efectividad, usando debidamente de la riqueza de tonalidades de su voz y demostrando

poseer una gran variedad de gestos y actitudes, aun cuando estos se vean demasiado retorcidos en algunas ocasiones, y en el primer acto hable con excesiva rapidez, rapidez que no justifica el nerviosismo que la situación provoca en el personaje porque la dimensión de la realidad teatral no es la de la vida, y toda actuación debe estar supeditada más a la claridad que a la copia exacta de una realidad vital. Junto a ella, José Gálvez se desenvuelve discreto durante los dos primeros actos y cae definitivamente en la sobreactuación en el tercero. Claudio Brook olvida que la obligación de todo buen actor es colocar la intensidad de su voz dentro del ritmo general de la obra y por esto resulta demasiado presente en el escenario que parece quedarle chico. Marina Camacho, correcta, a pesar de su dificultad para entonar debidamente algunos parlamentos. Y Armando Velasco y Manuel Zozaya, discretos y acertados.

La dirección de Virgilio Mariel afirmó las características del texto, consiguiendo además un tono general de actuación bastante equilibrado, y moviendo a los actores con habilidad y soltura.

La escenografía, correcta y funcional, aunque probablemente demasiado modesta, se debe a Antonio López Mancera.

L I B R O S

PEDRO DE ALBA, *Ramón López Velarde*. Ediciones Filosofía y Letras, 21. Imprenta Universitaria. México, 1958. 129 pp.

El autor conoció íntimamente al poeta. Fue compañero suyo de estudios, en la primera juventud, y amigo de toda la vida. El lo admiró siempre; él presenció sus últimos momentos. Y estas circunstancias se manifiestan en todo el libro, que del principio al fin es una evocación de la vida y de la calidad humana de Ramón López Velarde. La afinidad espiritual es el eje de la evocación.

El perímetro de su poesía, dice el autor, abarca todos los linderos de la patria; el aspecto físico y la tradición heroica; el paisaje lugareño y las costumbres de sus habitantes. Y añade: "Por todos los caminos de México se nos aparece López Velarde con señorío de artista e intuición de iluminado que descubre un mundo nuevo para que surjan del caos las facetas luminosas de la patria."

Es indudable que el pueblo de México tiene motivos para encontrarse, en los caminos de la simpatía y la emoción, con el príncipe de los poetas mexicanos. Y estos ocho ensayos, que al lector han de parecerle demasiado breves, ponen en claro, también por medio de la emoción y la simpatía, que estos caminos no son tan misteriosos como podría creerse.

A. B. N.

FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, *Poemas mexicanos*. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones. México, 1958. 123 pp.

Francisco Giner de los Ríos, el poeta español de *Jornada hecha*, ha reunido en este volumen —con los dibujos de Ricardo Martínez— sus poemas escritos bajo la sugestión del paisaje mexicano. Entre los años de 1945 y 1953, Giner fue visi-

tando Puebla, Yanhuitlán, Oaxaca, Tehuantepec, Monte Albán, Salina Cruz, Tabasco, San Luis, etc., y de todos estos lugares dejó su testimonio, a veces, en unos cuantos versos, casi señales con que detener el olvido, y otras, en poemas desarrollados, definitivos.

Si hay poetas —Carlos Pellicer, pongamos por caso— para quienes el paisaje constituye la puerta de ingreso a un mundo luminoso y óptimo, que se goza con complacencia renacentista, para otros —digamos Antonio Machado— es el primer paso en un proceso de introspección; si el uno llega a identificarse casi biológicamente con la Naturaleza, el otro la toma por espejo de sus propias emociones. Para Giner de los Ríos, más cerca de Machado que de Pellicer, el paisaje, motivo de estos *Poemas mexicanos*, apenas si se manifiesta como tal en algún romance que describe la plasticidad y polícromía del Popocatepetl:

*El Popo se desnudaba
en la mañana primera.
El vestido de las nubes
por su cabeza descuelga
sobre el campo de maíz
ya verde la verde tierra.*

Prefiere —generalmente— buscar en él la íntima resonancia, la correspondencia con un estado de ánimo, la identificación sentimental:

*Mar, contigo otra vez, solo contigo,
me vuelvo sobre mí desde tu espuma,
para dejarte sólo con la noche.
Y te encuentro aquí dentro,*

*entre mi sangre,
cantando tu hermosura por mis venas,
empujando en mi pecho tu alegría,
en soledad inmensa los dos solos.*

(Mar en Salina Cruz)