

terna de la vida, son la forma de su llanto. Todas las expresiones de la alegría y el amor son intentadas, sin esperar su consumación, sin deseársela. Se trata de acelerar el ritmo de la vida, de apurar todas sus posibilidades en una última explosión. Ellos saben que han sido derrotados. Hitler cree que ha triunfado.

Esta gran tragedia es desarrollada por Pabst con auténtica sapiencia de director. Los momentos de tensión mayor se destacan por sí solos porque Pabst los rodea de llanuras de sencillez expresiva. Una mujer toma el teléfono; le responde una voz en ruso. Hitler condecora a varios niños, soldados de la última hora; apenas se aleja el Führer, todos caen sobre una fuente con pasteles. Construidas así las imágenes de insinuación dramática, las de plenitud no requieren comentario: la inundación del refugio de los civiles, la danza macabra de la enfermera y el soldado mutilado.

“Para lanzarse a la acción —dice el hombre del subterráneo de Dostoievsky— es necesario, ante todo, sentirse perfectamente seguro de sí a fin de no dar cabida a duda alguna sobre la sabiduría de esa acción.” Por encima —o en la base— de todo este bullir dramático, traza Pabst una severa crítica, no sólo de la aberración hitleriana, sino de toda la pendiente negativa de la historia moderna. No hay abstracción anterior o superior al hombre, afirma Pabst: nada justifica el sacrificio de una vida o de sus posibilidades. No existe misión histórica superior al respeto debido al amor de una mujer, al cariño filial, al cumplimiento, así sea equivocado, del destino personal. Todos los seres dolorosos que pueblan el *film* de Pabst han renunciado, a fin de que la acción del Reich se cumpla, a ese derecho a equivocarse, es decir, a la posibilidad de libertad. Han querido ampararse bajo una sombrilla ideológica que les explique y justifique todo. Pabst ilustra, con imágenes vivas, la dimisión del hombre frente a fuerzas irracionales que le salven de tomar decisiones, la advertencia, cumplida ya, de Dostoievsky por boca del Gran Inquisidor: “Tendremos una respuesta para todo. Y las masas se sentirán felices de creer en nuestra respuesta, que les ahorrará gran angustia, la terrible desesperación que padecen cuando es necesario tomar una libre decisión por su cuenta.”

Torero y *El camino de la vida* son dos películas que sacan al aire libre al cine mexicano, fuera de su tumba acartonada de gladiolos y cantinas arrinconadas. Después de tanta película Freudolenta y Mariachichena, resulta un acto de salubridad ver que se trata a las personas como tales. *Torero* abre a nuestro cine una vía de grandes posibilidades: el tratamiento de vidas mexicanas —en este caso la de un matador— en las que el espectador puede reconocerse, no por los datos particulares o excéntricos, sino por la tónica general de ambiente, de curso vital, de acción y reacción personal. La vida de Procuna no es observada desde el otro lado de la reja, como si el protagonista fuera un chimpancé, sino a su lado, en sus expresiones diarias de hambre, lucha, afirmación, miedo, vanidad. Para el director, Carlos Velo, Procuna es interesante no como vedette sino como persona. Esto, así sea como actitud, significa tanto en nuestro anquilosado cine, que por sí salvaría

la película. Afortunadamente, no se trata de un puro propósito, y *Torero* dibuja la fisonomía de Luis Procuna con acentos de verdad y drama, a la vez que rodea ese trazo personal de elementos de evocación, de *situación* mexicana rara vez experimentados en un cine que parece hecho por marcianos para un público de venusinos. Comunicación: tal es la palabra clave para entender el gran logro de *Torero*.

Pese a sus excesos melodramáticos, *El camino de la vida* también cumple una función de higiene: vemos en ella, en última instancia, a niños de carne y hueso,

reaccionando como tales ante situaciones dramáticas, y situados en un lugar que se llama México, D. F. No sé si por primera vez, con Corona Blake, nuestro cine abre los ojos a la noche del Zócalo, al aterido amanecer de la ciudad y de los voceadores en Bucareli. Hay en estas imágenes de la ciudad gran fuerza y mayores posibilidades. No debe desaprovecharse esta señal —tan evidente, por otra parte— y menos debe desaprovecharse el talento de Corona Blake.

Mientras no se adviertan estas lecciones, seguiremos con la “primavera en el corazón”, ¡cómo en Hollywood!

T E A T R O

UN ESCENARIO NUEVO Y UN NUEVO DRAMATURGO

Por Francisco MONTERDE

LA Unidad Artística y Cultural del Bosque, dependiente del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, se integró —al iniciarse el mes de septiembre último— con un nuevo escenario que difiere de los demás construidos hasta ahora en la República: el teatro del Granero.

Es éste el primero de los teatros llamados circulares, no precisamente porque su planta lo sea —como en los existentes en Houston, Texas; Miami, Florida, y otras ciudades del país vecino, próximos a aquellos locales destinados a espectáculos circenses— sino porque lo es el campo de visión de los espectadores.

En México, donde el teatro Arena serviría para recordar —aunque sólo angularmente— el origen de esa innovación escénica, la cual partió de los cuadriláteros de pugilato y lucha, se había ensayado en salas rectangulares, como el salón de actos de la Casa del Arquitecto, el teatro en redondo.

Fue el joven director de escena Xavier Rojas, quien después de guiar grupos

estudiantiles, preferentemente el T. E. A. —Teatro Estudiantil Autónomo— y de realizar un viaje por los Estados Unidos, que le puso en contacto con directores y actores norteamericanos, inició entre nosotros el Teatro Círculo, en el mencionado local de la Sociedad de Arquitectos.

Ha sido también, como era lógico, el llamado para dirigir la obra inaugural del teatro del Granero, especialmente proyectado para responder a esa necesidad de renovación escénica en el momento presente, con espectáculos en los cuales —según observa, certero, Celestino Gorostiza— no cabe el menor artificio en el intérprete, por la vecindad del público que puede verlo desde ángulos diversos.

La nueva sala, capaz para dos centenares de personas, en cuatro filas de butacas —que se escalonan en otras tantas graderías paralelas a los muros revestidos de maderas veteadas— conserva el nombre que tenía el local, pues efectivamente fue un granero, cuando en el auditorio contiguo se desarrollaban sólo actividades hípicas.



“el público puede verlo desde ángulos diversos”

“LOS DESARRAIGADOS”

La obra elegida para iniciar las actividades artísticas en el teatro del Granero —que ahora podrá serlo para autores e intérpretes— fue la que obtuvo el premio “El Nacional”, en el año en curso: “Los desarraigados”, escrita por un nuevo dramaturgo veracruzano: J. Humberto Robles, quien ha sido antes actor y director de escena.

Humberto Robles, que tuvo duras experiencias en los Estados Unidos, en cuyo ejército ingresó de acuerdo con la ley, para prestar servicios durante dos años, palpó la situación de los mexicanos que allá echaron raíces desde los días de la Revolución maderista, antes de escenificar algunos aspectos de aquélla, análogos a los que había novelado Teodoro Torres en “La patria perdida”.

“Los desarraigados” es por ello una obra amarga, veraz, en la que se dramatiza tal situación y se muestran varios conflictos, entre los que sobresale el que se plantea entre los padres que se esfuerzan por transmitir a sus hijos la tradición heredada, y los jóvenes desdeñosos de aquélla, por ignorancia de su significado, que procuran adaptarse al medio en que viven.

Los personajes, vistos con interés y simpatía por el autor, aparecen humanos y vigorosos aun en sus debilidades, a través de la intriga, hasta el desgarramiento final. El medio, para el que no tiene resentimiento al exponer los resultados de su influjo, los modela y deforma su lenguaje, que es el de la sana gente del norte de la República Mexicana, con las inevitables incrustaciones de voces extrañas.

Dentro del cauce de la tradición se mantienen firmes Elena —Martha Patricia—, la visitante que es como una prolongación de la patria ausente; Aurelia —Dolores Tinoco— y su marido —Luis Aceves Castañeda. Alice —Judy Ponte— y Jimmy —Luis Bayardo— son los desarraigados, y entre unos y otros fluctúa el Joe de José Alonso. Todos ellos, conducidos con certidumbre por Xavier Rojas.

Como es usual en el teatro en redondo, el ambiente en que se desarrolla la acción: una ciudad del Sur de los Estados Unidos, se sugiere con el mobiliario híbrido y algunos detalles: marcos de puerta y ventana, cercado, etc., que proyectó el arquitecto Jorge Contreras y realizó el arquitecto Carlos Pardo.

PRESENCIA DE TAMARA TOUMANOVA

El paso —tan leve— de Tamara Toumanova por el piso embreado de la escena de Bellas Artes, dejó en él una impronta de gacela que no ha de borrarse con la rapidez de las huellas de otros pasos. Su tercera estancia en dúo coreográfico, la devolvió más segura de sí misma; no por acrecentamiento de una técnica ya bien dominada desde antes, sino por la ligereza con que se espiritualiza.

La bailarina ha hecho de sus extremidades instrumentos dóciles a sus impulsos: resortes visibles de su voluntad, la obedecen con suave eficacia, ya sin esfuerzo aparente. Ella ha encontrado, en un cabal proceso, el eje perfecto sobre el cual parece que podría girar interminablemente. Al refinarse la acrobacia que subsiste, herencia irrechazable, en cual-



“hasta el desgarramiento final”

quier danzarán, la ha convertido de modo literal en la más *equilibrada* bailarina.

Ha hecho de sus brazos vibrantes antenas, con las que domina el ritmo. En sus brazos —tallos que florecen en las manos— está la expresión de vida y muerte: la lucha agónica de Julieta y, al desfallecer, el aniquilamiento que la inmovilidad del cuerpo confirma.

Entre los números no vistos antes, se contaron en los dos primeros programas los que estrenó en Milán recientemente: “La época romántica” y “La danza de los siete velos”, de “Salomé”. Aquélla, con música chopiniana, sintentiza el romanticismo, y por ello ocupó en el programa inicial el sitio reservado a “Sífides”, en las temporadas de conjunto.

“La danza de los siete velos”, sin la truculencia temática de la Salomé —que en México popularizaron Norka Rouskaya y Tórtola Valencia—, no evita los inconvenientes que en ésta provienen de la difícil música de Strauss. La coreografía es confusa, y a ella se añade el barroco vestido, superposición de los velos, que concibió Ita Maximovna.

Insistentemente aplaudidos, como otras veces, los números que acompaña la música de Tchaikowsky, representativa de una etapa del ballet —de “Romeo y Julieta” al “pas de deux” de “Cascanueces”—; “La esmeralda” —alarde de virtuosismo— y la “suite” italiana de Pagni; el “Don Quijote”, de Minkov y, sobre todo, la personal, delicada interpretación de “La muerte del cisne”, de Saint-Saëns.

Fue esta vez compañero de actuación coreográfica de Tamara Toumanova, el bailarín Vladimir Oukhtomsky, que formó parte del Ballet de Montecarlo y coincidió con ella en Milán, de donde partieron juntos para Mónaco. Sin borrar el recuerdo de su antecesor, no sólo sirvió de complemento y apoyo a la bailarina, en los números compartidos: probó su firme técnica y su agilidad, no reñida con la solidez, en la mazurka de Lalo y en “Humoresque” de Dvorak. El maestro Salvador Ochoa dirigió acertadamente la Orquesta de Bellas Artes.

LIBROS

Una Bibliografía Antropológica por Juan Comas

Por Rafael HELIODORO VALLE

TIENE Juan Comas una curiosidad intrépida, una sabiduría bien organizada y una misión de magisterio que sólo encomios merece. Acaba de publicar la “Historia y Bibliografía de los Congresos Internacionales de Ciencias Antropológicas (1865-1954)”, libro que es el fruto de sus investigaciones como técnico del Instituto de Historia en la Universidad Nacional Autónoma de México. El libro de Comas ha sido una contribución notable de dicha Universidad al Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas que se ha celebrado recientemente en Filadelfia, el cual por primera vez se ha reunido en América y con ocasión del 90 aniversario de la iniciación de dichos congresos en Neuchâtel en 1866.

Eugène Pittard, en el prólogo de este libro de 3,300 fichas bibliográficas, dice que ellas demuestran el valor humano de nuestros congresos, la preocupación internacional que los anima: “Prueban la existencia de una gran colectividad animada por los mismos pensamientos, sometida a las mismas consideraciones de trabajo, es decir, que aportan la realidad de una estrecha colaboración: imagen particular, imagen reducida, pero siempre imagen de una paz universal. Estas tres mil trescientas fichas señalan todavía un hecho capital: todas las investigaciones que ellas entrañan, todos los esfuerzos,

todas las reflexiones de que son testigos están bajo el símbolo del desinterés. Tal observación, en nuestra época, no es una banalidad. ¿No es eso lo que hace la grandeza de nuestra obra? ¿Es a causa de esta falta de valor utilitario que las Escuelas de Altos Estudios no se preocupan de ellas sino en un orden más que insignificante? No importa. A pesar de la tristeza de los días en que vivimos, no hay que perder confianza. Sigamos trabajando.”

Para quienes han hecho investigaciones de esta índole el libro del Dr. Comas es prodigiosa hazaña y servirá a los hombres de estudio y a quienes se preocupan por tener ideas generales, como veta inagotable que ofrece materiales de primer orden.

Con riguroso método científico, Comas ordena toda clase de datos y de noticias relacionados con los congresos internacionales de Antropología, y en la introducción del libro ha tenido a bien señalar, como antecedentes, algunos hechos mostrando cuál era el problema que en relación con la Ciencia del Hombre más preocupaba en la primera mitad del siglo XIX, “ya que ello permitirá comprender el ambiente científico de Europa en el momento en que se funda el Primer Congreso Internacional, así como el por qué de su denominación y de los intereses específicos