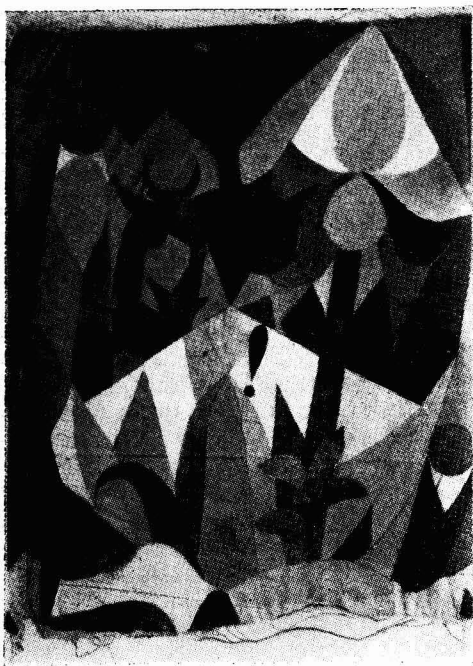




Paisaje semitropical

el infinito otras plantas que, aunque no existan, podrían existir y no serían meras sombras o apariencias pictóricas o poéticas, sino que poseerían una interna verdad y necesidad".

Esta imaginación es el elemento poético en las creaciones de Klee. Renunciando a la reproducción de la apariencia de las cosas, transforma el mundo real en un mundo de cuento de hadas. Y quien pediría al cuento, en que las cosas más inverosímiles son justamente las más bellas, las más emocionantes, que su desarrollo correspondiera a la realidad de todos los días. Si un artista es creador, ¿por qué no ha de inventar un orden espacial libre, donde, como en sueños, las casas crezcan encima de los árboles y el pájaro de los trinos esté montado como máquina de sonidos? ¿Y por qué no ha de admitirse en la *Revolución de los viaductos*, que los arcos de que forman parte se emancipen de la unión con los demás y se pongan árboles y el pájaro de los trinos esté montado como máquina de sonidos? ¿Y por qué no ha de admitirse —en la *Revolución de los viaductos*— que los arcos de que forman parte se independicen del conjunto de que forman parte, se emancipen de la unión con los demás y se pongan en marcha, cada uno por sí sólo?

Un mundo que es invento del espíritu creador, que es poesía en el verdadero sentido de la palabra. Efectivamente, Klee que es tan profundo filósofo del arte, es a la par un poeta. Pero así como tuvimos que preguntar qué es lo que hay que considerar como la naturaleza, nos toca ahora preguntar qué es lo poético, lo poético en pintura. La opinión general es que el pintor, para expresar lo poético, lo debe materializar y objetivar, recurriendo a figuras convencionales consideradas como poéticas, p. ej., a elfos y ninfas, requisitos popularísimos de la poesía de cromó. En lugar de esta fantasía, califiquémosla generosamente de literaria, Paul Klee pone en juego una fantasía plástica para hacer visible lo fantástico. Hace poesía con la lupa en la mano, valga la frase, encuentra lo fabuloso en las formas de que se sirve la naturaleza para crear. En su cuadro *Crecimiento de plantas*, en el ambiente nocturno se conjuga el sentimiento poético que produce la flor, con la melan-

colía que se apodera del alma entre las sombras de la noche. Ritmos cromáticos y formales, curvaturas de líneas, movimientos de superficies, armonías en tonos de color que se despliegan dentro del espacio plástico. Poesía que no se narra, poesía hecha plástica. Ensueño, idea o fantasía —dice Klee— sólo pueden tomarse muy en serio si están expresados íntegramente con los medios plásticos adecuados.

Las creaciones de Klee que a muchos les dan la impresión de geniales improvisaciones, surgen lentamente de un trabajo de meses, a veces de años, de un estado permanente de tensión intelectual que no se relaja hasta que ya está alcanzando aquella organización de la superficie que convierte cada línea y cada mancha de color en elemento esencial de ese campo energético que es para Klee el espacio pictórico. En su estudio, en Dessau, junto a toda clase de estructuras naturales —coleópteros, conchas, un pedazo de corteza de árbol etc.—, se veían a veces más de diez cuadros en que Klee

(Pasa a la pág. 32)



Peces

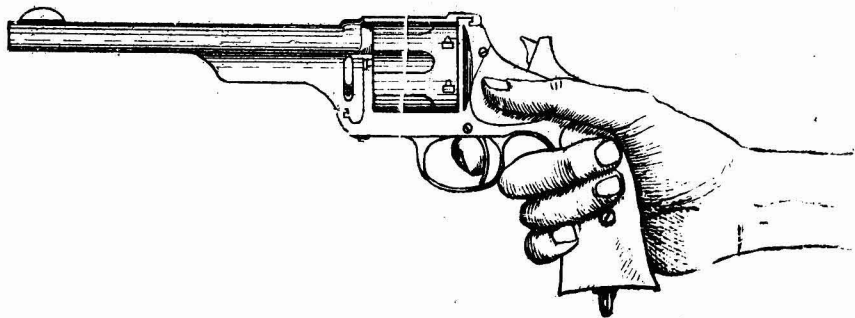
E L C I N E

Por FOSFORO II

LA NOVELA policial —ha señalado Alfonso Reyes— es el género literario de nuestro tiempo. Género épico: acaso resulte más difícil de lo que se cree vivir sin saber que otros hombres, dignos de admiración, vencen obstáculos objetivos, sin saber que —mueca al detestado azar— existen soluciones previsibles, dadas de antemano. A las sutilezas introspectivas de las que hasta Mademoiselle Sagan vive y bestselea, la novela policial opone su puro acontecer exterior, su cadena de obstáculos a superar mediante una acción objetiva. La novela policial (y de allí su particular filiación anglo-norteamericana) canta las glorias de la filosofía del "achievement" pragmático. Llevada al cine, su objetividad se acentúa: toda intimidad ha sido destruida.

Una pequeña obra maestra del género acaba de pasar, inexplicablemente relegada a programa doble con muéganos, chicle's, chocolat's, por nuestras pantallas. *Kiss me deadly* —o sea ¡"El beso mortal"!— dirigida por Robert Aldrich y basada en una novela del inefable Mickey Spillane. Aldrich es el realizador de una película audaz, lenta y cerebral llamada *The Big Knife* —¡"Intimidaciones de una estrella"!— en la que con loable afán suicida se exhibían la corrupción, la debilidad y el cinismo de productores, publicistas y actores de Hollywood. (Su última película, ¡*Attack!*!, ha sido objeto de acre

censura por parte del Departamento de la Defensa de los EE. UU.: pinta la cobardía de un capitán del ejército norteamericano durante la contraofensiva nazi en los Ardennes). Del egocentrismo de *The Big Knife*, Aldrich ha pasado a la exterioridad total de *Kiss me deadly*. Pero tal exterioridad no es artificial, no le es impuesta a un sólo personaje; el director ha llevado a cabo la proeza de ver por dentro lo que en sí es exterior. El resultado es ligeramente horripilante, una especie de noche de Valpurgis del cine policial. En la épica de Aldrich, Lanzarote del Lago vive de sus puños y de su resistencia a sucesivas inyecciones de pentotal, la sin par Oriana transita de lecho en lecho, el Santo Grial despidе un intenso tufo a Daikiri, los magos y encantadores despachan a sus víctimas con macanas, Astolfo viaja en Jaguar, Roncesvalles se libra en un callejón solitario de Los Angeles, Cal. Novedad en el cine norteamericano: Lanzarote (el "investigador privado" Mike Hammer es un canalla. Se burla de la policía federal. Lanza a su amante-secretaría a recámaras ajenas a fin de facilitar la investigación. El mismo, con similares propósitos prácticos, ejerce una promiscuidad levemente rociada de morfina. No se inmuta ante el chantaje. Sus aficiones fuera de la cátedra violan los sagrados mandamientos de los Alcohólicos Anónimos. Hammer es la antítesis de todo buen chico candoroso, suburbano, admirador de Dick Tracy y criado con Quaker Oats. James Dean



y regresa a la recta vía. Hammer no tiene redención; mientras más lo golpean los pandilleros, más necesidad siente de recuperarse con una botella de Bourbon y una chica de peróxido. Pero en toda la violencia que circunda a Mike Hammer, Aldrich ya no observa resplandor, "glamour" alguno. Si en la violencia a lo Hemingway o Fitzgerald hay aún este nimbo "glamorous" del expatriado arrojado a las playas de Deauville por una resaca de Martinis, envuelto en la aureola de su rebeldía contra la vulgaridad de Texas, capaz de sentirse exótico en las fiestas de Pamplona, en la de Aldrich es sórdida, gratuita y local. Para la Helen Gordon de Hemingway el sexo puede ser un estercolero porque el amor puede ser puro; para los personajes de Spillane-Aldrich ya no existe semejante distinción: el sexo ni siquiera es un estercolero porque sólo quedan, desprovistos de toda conciencia, una serie de actos mecánicos: una larga escena en que Hammer y su secretaria se besan mientras discuten el orden del día criminal y el detective, al final, exclama: "Besarte es como un buen almuerzo", lo dice claramente. El culto a la muda violencia explotado por autores como Spillane, Raymond Chandler y Dashiell Hammett revela el conflicto de un sentimiento épico sin propósitos, atestigüa una energía sin salida que sólo puede explotar en el crimen —o en la cruzada. "Hay que hacer cosas", dice el cabecilla de *Rebelde sin causa* para justificar la violencia, el terror, el activismo idiota de su pandilla. Los personajes de *Kiss me deadly* ni siquiera se justifican: con los rostros petrificados, montados en su Cadillac alazán, ambulán —millonarios corruptos, prostitutas de lujo, empresarios de box, pillos de a cuartilla, rubias esquizofrénicas, matones a sueldo— por el mundo de la violencia con el ciego despropósito de ardillas enjauladas.

Cinematográficamente, *Kiss me deadly* ofrece más de un acierto. Una fotografía de navajazo debida a Stephen Laszlo se ceba en rostros feos, luces negras. Las transiciones de Aldrich, la ambientación de cada local, sus detalles —durante la mayor parte de la película sólo conocemos a los criminales por sus zapatos—, la novedad de las fisonomías y de las voces (bastante lejanas de los modelos acostumbrados) integran su doble propósito: por una parte, puramente narrativo, de hecho exterior; por la otra, la perspectiva interior de malestar colectivo e íntimo regocijo individual ante los frutos de un paganismo de luz neón. Al final, cuando estalla una pequeña bomba atómica hecha en casa, se aclara el toque creador de Aldrich: por encima de esas dimensiones evidentes del *film*, flota un ánimo de burla. Nos preguntamos, entonces, si la novela policial no habrá llegado ya al grado de requerir su Cervantes.

Para el espectador masoquista: se están exhibiendo *Besos prohibidos*, con Ana Luisa Peluffo y Luis Aguilar, y *Bataclán mexicano* con Christiane Martell. En ésta, los diálogos —Raúl de Anda *fecit*— son deliciosos, particularmente los de dos mariachis que más o menos, dicen cosas como ésta: "—Voy, voy, manito, pos a poco no te has dado cuenta del arquetipo moral que se postula en este cuate."

TEATRO

PERSECUCIONES

e n

TURNO

Por Francisco MONTERDE

EN DOS escenarios de México se han estrenado, de fines de julio a la penúltima semana de agosto, obras dramáticas que coinciden por la actualidad, aun separadas en el tiempo y el espacio, ya que una y otra parten de un hecho común, frecuentemente en cualquier país y época: la persecución a la libertad de pensamiento.

La primera obra ha sido la de Arthur Miller: *The Crucible*, —*El crisol*— que

el Instituto Nacional de Bellas Artes presentó en su teatro, a través de la traducción de Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido que prefirieron titularla, de acuerdo con una acepción más libre, *Prueba de fuego*.

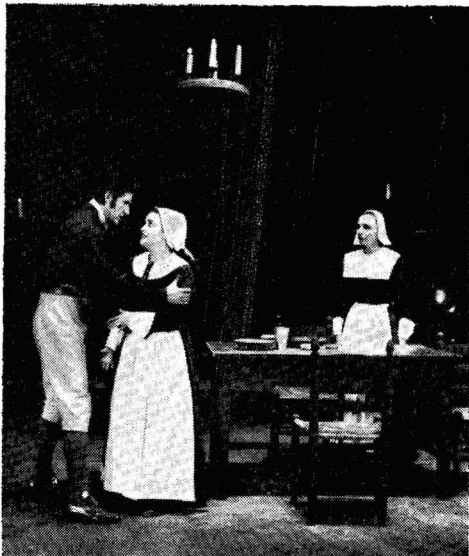
Apenas retirada del escenario de Bellas Artes esta obra —más que por haber disminuído los espectadores o por otras supuestas causas; por el complicado montaje del *Don Juan*, de Mozart, que sucedió aquélla—, siguió en turno de estrenos en el teatro de la Rotonda la pieza de Juan Miguel de Mora: *Un hombre de otro mundo*.

Este comentario junta los títulos de ambas obras, distantes por su origen, sin que al aproximarlas se pretenda olvidar escala y proporciones, sólo porque en las dos se partió de una preocupación semejante.

PRUEBA DE FUEGO

Prueba de fuego es un título más acertado que aquel que lleva la misma obra, en la versión argentina: *Las brujas de Salem*. Este alude a las víctimas —que no fueron únicamente del sexo femenino— de aquel injusto proceso de fines del siglo XVII en Massachusetts, mientras que el título de los traductores mexicanos, como el original, se refiere a la terrible prueba a que se ven sometidos los protagonistas, más en lo moral que en lo físico, y de la que salen depurados, sin transigir con quienes los torturan.

El autor de *Muere un agente viajero* —que Gómez de la Vega estrenó en el mismo teatro, con el título de *Muerte de un viajante*—, trae al presente las aberraciones de aquella persecución colectiva, como una enseñanza que prevenga contra los extremos a que puede llegar la pasión, en un sentido o en otro.



"tan justos en matices y actitudes"



"las aberraciones de aquella persecución colectiva"