



"luego vuelve a la soledad"

racteres que aunque recuerdan los de sus anteriores películas, tienen variaciones muy importantes. Siguen siendo, sí, secundarios personajes de una danza alrededor de Charlot, pero son humanos. Ya no hay malos y buenos. Black Larsen afecta poco la aventura de Charlot y además desaparece en seguida; en realidad no hacía ninguna falta. Mack Swain, que recuerda a Eric Campbell, el gigante avieso de *La calle de la paz*,¹ es ahora una especie de oso bonachón que sólo por la imposición del hambre perseguirá con una escopeta a su pequeño camarada. Jack, el monstruoso amigo de Georgia, es un bromista que carga un tanto la mano y nada más. Y Georgia es una verdadera novedad en el retablo de figuras femeninas de Chaplin; difiere totalmente de aquellas protagonistas lánguidamente rubias e ingenuas que interpretaba Edna Purviance: es dura y voluntariosa, se mueve con desenvoltura entre hombres rudos e incluso es capaz de burlarse del enamorado hombrecillo, aunque al final se vea ganada por su ternura. Esta *Comedia del Arte* es también una comedia humana.

¿Y el personaje central, Charlot? Un personaje que en cada momento está hablando a todos y a uno solo. Una mezcla de San Francisco de Asís y Lázaro de Tormes, una conjunción de lo sagrado y lo profano, de lo dionisiaco y lo apolíneo. Juglar y trágico. Hamlet y Falstaff. Pierrot y Arlequín. En resumen, el personaje más vivo que ha creado el cine, el único mito universal nacido en la pantalla. Es, también, una sensibilidad vibrante que recoge la historia —la infra-historia y la suprahistoria—, que no puede pasar por ningún lugar sin que su alma sea rozada: reúne todo aquello que le rodea, lo vasto y lo minúsculo, lo bello y lo feo, y lo transforma, lo espiritualiza. Es un poeta, hace que las cosas trasciendan su materia, que se pongan en pie y bailen, que se vuelvan metáfora. Nunca expone una teoría socialista, pero su lenguaje es lenguaje de comunión. En una sociedad perfecta no hallaría felicidad ni acomodo. Remueve el mundo de los demás, introduce en él la verdad, la poesía, pero no lo comparte. Comparte hasta donde puede el calor humano, el calor de alguien con un rostro y un nombre individuales, pero luego vuelve a la soledad a cargarse de cosas que entregará en su próximo contacto.

¿Qué más podemos decir de *La quimera del oro*? Ante ella sólo cabría señalar la pantalla y decir: eso, y esto, y

aquello. No hay pretexto para hablar en plan de crítico cinematográfico. Chaplin ha compuesto su película con una asombrosa simplicidad de elementos. No ha torturado la cámara: la ha puesto en los lugares adecuados y ha dicho: observa. A veces la acerca a un rostro o un pequeño detalle, pero es siempre el gesto —el hombre— y no la cámara lo que destaca. Chaplin niega la técnica y afirma el cine. Es decir: el cine como expresión de una inteligencia y una sensibilidad, como expresión del genio, como creación pura. El llamado séptimo arte no ha logrado aún —con technicolor, sonido estereofónico, efectos tridimensio-

nales— ir más allá en el corazón humano que este vagabundo de andar tartajoso. El mundo, decía Marcel Proust, no se creó una sola vez, sino que se repite cada vez que existe un artista genial. Chaplin fue el primer creador en una época en que el cine era documento, noticiario, apariencia. Fue el primer poeta y el primer filósofo del cine. "Nunca proclamaremos bastante —escribe René Clair— el amor, el reconocimiento y la humildad que su obra nos inspira."

¹ En *Al margen de un libro sobre Chaplin*, artículo publicado en esta misma Revista (n. 7, vol. x), hago un breve comentario de las películas anteriores a la que nos ocupa.

TEATRO

Por José Luis IBÁÑEZ

LOS FRUTOS CAIDOS

LOS FRUTOS CAIDOS de Luisa Josefina Hernández es el resultado del encuentro de la autora con la clase media mexicana en su condición más representativa: la órbita familiar en el momento de crisis, cuando la serie de convenciones que la estrecha obliga a sus miembros a buscar una forma de liberación. En el caso de *Los Frutos Caídos* es sólo uno de ellos el que inicia la búsqueda: Celia se decide actuar de acuerdo con sus intereses personales y se revela contra el pasado y los prejuicios, únicos lazos tangibles que la atan a su familia; pero encuentra que no está sola: su visión de la vida la une y la hace coincidir con ellos. Sus actos influirán directamente sobre la forma de vida que su familia había aceptado. Celia descubrirá que en su búsqueda ha arrastrado consigo a los demás hasta el conocimiento de su realidad interior, realidad que los identifica con ella y que la hará reconocer su incapacidad para vivir bajo otro orden moral. La búsqueda le revelará que la felicidad es inaccesible; pero encontrará una tranquilidad en el cumplimiento del deber.

El problema de *Los Frutos Caídos* es el de la insatisfacción absoluta e irremediable que los personajes no son capaces de superar aunque adquieran conciencia de ella: la aceptan como el resultado ineludible de un sistema de vida que es el único a su alcance. Celia no es heroica y por tanto no puede ir más allá de sí misma: está incapacitada para superarse y su única solución posible es la de los demás: la aceptación consciente de su estado. La obra desarrolla la lucha de estos personajes contra sus propias limitaciones hasta llegar a la derrota final, solución que no es positiva, pero sí lógica, y sobre todo, auténtica.

Luisa Josefina Hernández no se limita a exponer: juzga a sus personajes, pero sin falsificarlos, otorgándoles una independencia que los llevará a decidir conscientemente su destino.

Sin embargo, no le bastarían a Luisa Josefina Hernández su capacidad de observación o su profundidad de pensamiento para hacer de *Los Frutos Caídos* la obra importante que es, si además no hubiera alcanzado la identificación perfecta y el conocimiento absoluto de la técnica realista que manifiesta con toda claridad. La eficacia de la forma en que ha encerrado sus ideas las convierte en



Los Frutos Caídos— "resultado ineludible de un sistema de vida"

material artístico susceptible de proporcionar un goce estético. Su diálogo, como lo exige el estilo realista, no corresponde al de una mera conversación familiar, ha extraído las palabras de su limitado ámbito físico para que trasciendan los límites de su simple condición informativa y se internen en un terreno poético que es el de la verdadera dimensión teatral.

La escenificación de esta obra ha corroborado los propósitos de la autora con fidelidad absoluta, gracias a la dirección cuidadosa e inteligente de Seki Sano. La línea subjetiva del texto expone la obra a una equivocación en cuanto al tono que ella requiere, principalmente porque las decisiones de los personajes son motivadas por una evolución interna más sugerida que directamente expresada. Marcar con claridad esa evolución ha sido el mérito fundamental de la interpretación de Seki Sano, y el factor decisivo para que *Los Frutos Caídos* haya sido llevada a escena con la máxima dignidad que sus cualidades requieren.

La elección cuidadosa de un reparto eficaz y apropiado contribuyó notablemente al éxito de la escenificación. María Douglas se identifica con *Celia*, enriqueciéndola y afirmándola como personalidad teatral. A su lado, Lola Tinoco hace manifiesta su calidad de intérprete, huyendo de los trucos fáciles y convencionales que *Paloma* hubiera permitido aprovechar. Carmen de Mora, sensible y exacta, conmueve y convence ampliamente en *Magdalena*. Amado Zumaya encarna con soltura y veracidad a *Fernando*. Y por último, Adriana Roel, a pesar de su inexperiencia se muestra dúctil a las órdenes de un director experimentado y logra convencer en su *Dora*.

La escenografía de Antonio López Mancera mantiene la sobriedad característica de todo el espectáculo.

LA LOCURA DE LOS ANGELES

Luis G. Basurto es, posiblemente, el autor mexicano de mayor éxito comercial en estos momentos. Ha logrado reunir un público que sigue su trayectoria de autor con interés y fidelidad; un público que acude a ver sus obras con la seguridad de que recibirá las emociones que desea. Para corresponder a esta fidelidad, Basurto posee una indiscutible malicia que es producto de su larga experiencia como hombre de teatro. El ha ido descubriendo cuáles son los elementos que apresan la atención del público con mayor eficacia y ahora que los domina absolutamente, se ha decidido a utilizarlos con prodigalidad. El camino es seguro y fácil, pero es necesario preguntarse hasta qué extremo puede seguirse, sin que por ello pierda seriedad el dramaturgo.

En *La Locura de los Angeles*, la última de sus obras, Basurto se ha dejado llevar por su apasionada consideración de los espectadores. En ella ha reunido el mayor número posible de elementos morbosos, presentándolos en la forma que el público los imagina convencionalmente: la avaricia, la maldad, el crimen, la prostitución, la envidia, etc., convenientemente amalgamados en una abierta lucha contra otras tantas virtudes para plantear un obvio conflicto entre "el mal" y "el bien".

Para desarrollar este conflicto, Basurto ha escogido como forma teatral

más apropiada el melodrama. No puede censurarsele por haber recurrido a este género, que si bien ha caído en desuso (precisamente por su falta de valores auténticos y trascendentales), no es de ninguna manera indigno: todos los géneros son lícitos y cada autor tiene derecho a utilizar el que considere más accesible a sus posibilidades. Pero el uso y el abuso de todos los elementos mencionados ha hecho que *La Locura de los Angeles* adolezca de una notable inconsistencia teatral. La obra pretende transmitir un mensaje de optimismo: que la prostitución se regenere y desaparezca; que los delinquentes se arrepientan y se entreguen a la justicia; que perezcan la avaricia y la maldad; que triunfe el amor. Pero ¿son lícitos los medios de que se vale el autor para llegar a estas soluciones? Los personajes con que plantea el conflicto son los más fácilmente reconocibles en la vida mexicana: la abuelita, el nieto, la criada, la vecina, el ladrón, la prestamista, el policía, la prostituta. Ninguno de ellos alcanza la dimensión necesaria para formar un carácter teatral: son tipos personajes de un solo perfil sin otra evolución que la que al autor conviene por simple requisito teatral. Y es que Basurto parece preferir la inserción de

un baile de la primera actriz en el primer acto; un discurso demagógico sobre la policía, una palabra vulgar y un "mutis" de despedida para el personaje central en el segundo, culminando en el tercero toda la acción con un Ave María, que profundizar en la psicología de sus caracteres. Algunos de los recursos que usa Basurto pertenecen indudablemente al género teatral que ha escogido; pero hace falta algo más que malicia y habilidad en los trucos, para que el conflicto planteado se convierta en una verdad teatral producida por la evolución lógica del tema y de los personajes. Nada de lo que ocurre en *La Locura de los Angeles* puede producirnos la sensación de una imagen de la realidad. Los personajes son simples marionetas movidas al gusto del autor, por eso las soluciones dan la impresión de ser también al gusto del autor, pero con muy remotas posibilidades de tomar contacto con la realidad. Para lograr esto Basurto necesita honestidad en la exposición y autenticidad en las motivaciones entre otras cosas más.

La Locura de los Angeles fue escenificada, con absoluta fidelidad al texto, por Fernando Wagner con un grupo de excelentes actores encabezados por doña Prudencia Grifel y Consuelo Guerrero de Luna.

L I B R O S

A. M. BARRENECHEA y E. S. SPÉRATTI
PIÑERO, *La literatura fantástica en Argentina*. Imprenta Universitaria. México, 1957. xiv + 100 pp.

La intención de esta literatura no es simplemente introducirnos en un mundo irreal, sino presentarnos problemas metafísicos, problemas del tiempo y el espacio, del ser y el no ser, de la vida y el sueño. Macedonio Fernández está más cerca de la filosofía "en broma" que de la auténtica creación: elabora su humorismo sofisticado construyendo lógicamente a partir del absurdo, elevando el equivoco, el retruécano y el chiste a la categoría conceptual. También Borges está cercano a la filosofía, pero su don poético, su lenguaje rico y ceñido, su humor, le convierten en un artista de la narración. Antes que Borges y Fernández se hallan Eduardo Wilde, precursor, con algunas *gregerías* engarzadas en sus relatos románticos; Lugones, modernista, retórico, preocupado por las "fuerzas extrañas" que rodean al hombre; Quiroga, que vertió en sus relatos realistas algunos vislumbres de lo irreal alcanzados por sus inquietudes espiritistas, científicos y... paternas; después de Borges, Julio Cortázar, entre otros, ha escrito cuentos fantásticos en los que destaca el tema del peligro humano de volver a lo primitivo o a lo animal. Las autoras han hecho un estudio cuidadoso, metódico, que revela, a pesar de su aparente frialdad, mucho amor. A. M. Barrenechea analiza a Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges; E. S. Speratti Piñero a Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Julio Cortázar. A esta literatura la distingue su intención intelectual: está hecha para la inteligencia, no para la emoción. Ahora bien: ¿la literatura no se propone tocar a la vez estos dos térmi-

nos? Borges lo logra a veces; los demás, excluyendo a Quiroga, sólo son constructores de laberintos o de tratados de geometría verbal que poco tienen que ver con el libre vuelo de la imaginación.

J. de la C.

EDMUND WILSON, *Los Rollos del Mar Muerto*. Breviarios (124), Fondo de Cultura Económica. México, 1956. 125 pp.

Sobre un asunto que a simple vista parece que interesaría sólo a los eruditos, Edmund Wilson escribió un reportaje que produjo revuelo entre los lectores de periódicos de los Estados Unidos. En 1955 lo publicó en "The New Yorker". Luego, alentado por la entusiasta acogida dispensada a su trabajo, lo arregló en forma de libro, del que ya se han agotado varias ediciones. Ahora, gracias a la presente versión, los lectores de habla española pueden juzgar de la razón del gran éxito alcanzado por *Los Rollos del Mar Muerto* en los Estados Unidos.

