



Amelia.—"película llena de bellos momentos"

menor, que la historia exige, con desenvoltura. Están, a veces, demasiado idealizados. El actor corresponde en un grado excesivo al concepto de "galán", pero Lourdes Guerrero, con sólo su presencia y su figura, consigue romper ese hiato extremo que concibe a la vedette únicamente en función de arquetipos. Los personajes incidentales tienen esa espontaneidad que la *nouvelle vague* ha insuflado en todo lo que de viciado tiene la categoría de los actos característicos dentro del cine. Muchas veces, también, Juan Guerrero y los adaptadores de la película no han resistido la tentación de ser demasiado explícitos. El silencio puede ser un diálogo tan efectivo como la explicación, como los proferimientos mediante los que se pretende enriquecer una historia. El talento consiste en saber distribuirlos, situarlos adecuadamente y en este sentido la película falla a veces. Pero no importa; el talento, como el genio, es un aprendizaje y Juan Guerrero es un realizador joven que seguramente tendrá la larga paciencia de la introspección, de un mirarse a sí mismo que no mengüe la frescura que ya tiene su obra.

NINOSKA

Para mi gusto personal Greta Garbo es la mujer más bella que jamás ha sido fotografiada por cámara cinematográfica y esto, para mí, salva ya cualquiera de sus películas. Pero esto no es todo. Volver a ver una película como *Ninoska* representa una experiencia que vale infinitamente más de cuatro pesos. Desde que sale el león de la Metro circundado del lema *Ars gratia artis* experimentamos la sensación de estar ante algo así como un clásico. Si a esto se agrega la realización de Lubitsch, la simpática presencia de Malvyn Douglas, la belleza de Ina Claire, los viejos característicos de la época y también la época, sobre todo esa época, no cabe ya ninguna duda de ello.

A estas alturas la grandeza de un realizador sólo se puede medir en términos de un estilo propio, plenamente conseguido, y en estos términos Lubitsch es seguramente uno de los más grandes realizadores que ha habido y *Ninoska* es

seguramente su obra maestra. En esta película todas las características que hacen su estilo inconfundible están plenamente dominadas. El "decir sin decir" las cosas no es ya un hallazgo sino una forma de narrar. Las escenas en las que encarna esta técnica constituyen, sin duda, momentos inolvidables en la historia del cine de Hollywood. Basta recordar el momento en que Maurice Chevalier regresa por su espada a la alcoba real en *La Viuda Alegre* y comparar ese hallazgo con la escena de las cigarreras de *Ninoska* para verificar que el lenguaje cinematográfico fragua sorprendentemente a partir de un solo gag. Esta caligrafía se repite en *Ninoska* varias veces (en la escena de las cigarreras, en la del tocador de damas del cabaret, en la de las gárgaras de la conductora de tranvía en el apartamento moscovita de *Ninoska*) y sirve para recalcar el hecho de que

T E A T R O

Por Alberto DALLAL

TIRSO EN EL FRONTÓN CERRADO

Las obras del teatro clásico español, además de constituir un patrimonio literario poco común por su gran calidad, por su gracia en las tramas y por sus formas perfectas, es también una fuente ejemplar de obras a la que puede acudir el director de talento, aquel que ve en la realización teatral y en las puestas en escena algo más que un pretexto para lucirse como genio o artista, es decir, que encuentra en el arte del teatro una profesión nada fácil, la cual requiere de estudio, constancia y disciplina. La vieja querrela entre el teatro clásico y el teatro de vanguardia o teatro nuevo no consiste, como han creído muchos, en una disputa literaria. Las excelencias literarias de una obra más o menos reciente pueden ser discutidas a fondo durante un tiempo considerable, pero si su puesta en esce-

Lubitsch siempre era capaz de enriquecer sus procedimientos de estilo en función de una concepción única de la narración cinematográfica.

Pero por encima de los accidentes del estilo propio del realizador es preciso tener en cuenta que estos accidentes técnicos o de estilo funcionan en un orden particular de los géneros cinematográficos, en este caso la comedia, de una manera que particulariza a Lubitsch entre todos los directores vieneses que fueron acogidos en Hollywood. Fue él quien mejor se aclimató al ambiente cinematográfico norteamericano, a la invención del sonido, convirtiendo ésta en algo que formaba parte inerradicable de su manera de contar las cosas y no sólo en algo que aumentaba sus medios narrativos. El silencio mismo había sido concebido por él como algo que "hablaba" y en esto cabe aventurar la proposición de que presagiaba a Bergman. En términos generales puede decirse que las películas de Lubitsch son notables no sólo por lo que nos muestran, sino por lo que callan y lo que ocultan sin que lo segundo deje de ser perfectamente aprehendido por el espectador. Algunos grandes momentos de sus películas tienen lugar, sorprendentemente, en la imaginación del público y no en la pantalla.

Por lo que respecta a la estrella, es difícil hablar en estos tiempos de Greta Garbo. Los arquetipos femeninos han hecho un largo viaje desde los tiempos de Goethe. Margarita en la ruca, concreción del Eterno Femenino, se ha trastocado para nosotros en Honey West, el Bitchy Perecedero. ¿Qué representa la figura de Greta Garbo en esa evolución? Yo pienso, a veces, que representa justamente el momento en que el primero se convierte en el último, pero otras veces pienso que Garbo representa esa esencia que es común a ambas, que es inmutable, que lo mismo define a la reciente Venus de Rodas, a la Virgen María, a Christine Keeler y que convierte, en suma, a las mujeres en el más apremiantemente necesario de todos los males.

na ha logrado llamar la atención de la crítica consistente y documentada, sus méritos literarios habrán de pasar a un segundo plano para que esperen del futuro el juicio definitivo. El caso de una obra clásica no es el contrario. Nadie discutirá la calidad literaria de una pieza clásica si ésta se ha asentado al través del tiempo, pero no podemos, mediante sus valores literarios, asegurar sus méritos teatrales. Y estamos convencidos de que la seriedad de un director comienza, por las razones antes expuestas, en el momento en que escoge una obra clásica para llevarla al escenario.

En el *Don Gil de las calzas verdes* que ahora nos ofrecen los fines de semana Héctor Mendoza y su grupo podemos hallar varios elementos que garantizan plenamente su éxito y el pla-

cer del público. Esta vez no es Tirso de Molina quien asegura la calidad de la obra. El autor español y su excelente y singular obra vienen a ser sólo el punto de partida, la inquietud original. *Don Gil de las calzas verdes* es una pieza excepcional no sólo por los juegos escénicos a que da lugar, sino por su contenido. El tal Don Gil en realidad no existe: es una imagen inventada, un nombre que hechiza a los personajes y a cuyo conjuro se desatan las pasiones. En *Don Gil de las calzas verdes* Tirso de Molina no acude al encumbramiento o a la falsificación, como lo hizo en *El burlador de Sevilla* o *El vergonzoso en palacio*, para manipular y expresar los más profundos sentimientos del hombre. En Don Gil impera la confusión; alrededor de ella giran las anécdotas, los encuentros, los arreglos, los castigos y el amor. Al mismo tiempo, Tirso prueba que el hombre, no importa su grado de confusión, permanece en contacto con la realidad. Bástenos recordar cómo Don Martín, desenchado y confuso por la noticia de la muerte de Doña Juana, aún así, decide conquistar el amor de Doña Inés, pues muerta Doña Juana, ¿qué o quién puede impedirle pensar en su propia felicidad? Confusión de horas, de sexos, de sentimientos, de vestiduras, de exclamaciones y palabras. Confusión y, a la vez, amalgama de imágenes hermosas y de hermosos versos.

Con trama y elementos tan actuales, no se hizo necesario transformar la obra dándole un sentido de modernidad literaria. El problema fundamental se planteaba en el escenario, en las formas teatrales al través de las cuales la obra iba a "expresarse". Héctor Mendoza pudo "inventar" estas formas en base a los pensamientos de Tirso y en base a una experiencia como director que lo ha hecho destacar excepcionalmente. La obra, juego de confusiones, se convirtió, gracias al talento de Mendoza, en espectáculo vertiginoso y vivo, en especie de "comedia musical de las confusiones cómicas". La agilidad de la puesta en escena se refleja en la alegría del público, que plenamente satisfecho permite que sus oídos se llenen de las palabras de Tirso y de la música que les sirve de acompañamiento, que sus ojos se llenen

de los vivos colores de la escenografía y el vestuario y que sus pensamientos divaguen, ante tan variados estímulos, sin oponer ninguna resistencia.

De los actores no es preciso hablar por menorizadamente porque todos intervienen, al máximo de sus capacidades, para hacer realidad la inventiva de Héctor Mendoza. Algunos fallan en la voz. Pero esta circunstancia importa mínimamente con relación al gran espectáculo que para alegría del público ofrece ahora Héctor Mendoza en el Frontón Cerrado de la Ciudad Universitaria. Es de justicia elogiar la actuación de Marta Navarro que, sin exageraciones, constituye una verdadera revelación. Esta nueva actriz —nueva, aunque estamos seguros de que su papel de Doña Juana la habrá de colocar definitivamente en el plano profesional— tiene todo: cara, cuerpo, voz, talento, sensibilidad y, por lo que hemos podido ver en *Don Gil de las calzas verdes*, disciplina y amor por su carrera.

DOS PEQUEÑAS ÓPERAS

Para iniciar la primera serie 1966 de sus "Conciertos de los sábados", la Casa del Lago ha montado dos óperas en un acto: *El teléfono*, de Gian Carlo Menotti y *Emilio y Emilia*, de Ernst Toch. La dirección está a cargo de Juan José Gurrola y los papeles los desempeñan Elizabeth Larios, Charles Lucas y Mauricio Herrera. De la interpretación de los acompañamientos musicales al piano son responsables Andrés Araiz y Luis Rivero. La escenografía de ambas obras es de Pedro Friedeberg.

El único denominador común que es posible descubrir con respecto a las dos piezas operísticas es el de su modernidad. Ambas son redondas y pueden considerarse juguetes escénicos que, en alguna forma, le inyectan nueva vida a un género que en la actualidad no goza de la preferencia plena del público. Algunos compositores contemporáneos han tratado de rejuvenecer o casi resucitar a la ópera y muy pocos (Menotti entre ellos) lo han logrado. Los avances y el desarrollo de la comedia musical, por una parte, y la transformación de la naturaleza de los espectáculos (a la cual puede agregarse la irrupción del cine como arte que más divierte a las masas) por otra,

han impedido que la ópera recupere su antigua grandeza. Las dos piezas que ahora se presentan en la Casa del Lago pueden servir de modelo para los que en México, conociendo las vicisitudes del género operístico, deseen analizar las posibilidades de su resurgimiento. Gracias al talento de Toch, de Menotti y también gracias a la imaginación de Gurrola y de Friedeberg, el público puede gozar de un espectáculo fino e interesante; sólo la ausencia de la orquestación original impide que la realización resulte completa.

Nos han sorprendido gratamente las características de la puesta en escena de Juan José Gurrola. Los procedimientos que usó para dirigir estas dos óperas indican que está dispuesto a aplicar su talento en trabajos menos pretensiosos, más profesionales y, a la larga, más provechosos. Desde *La cantante calva* no veíamos que Gurrola "hiciera funcionar" una obra. Insistía en crear obras originales, olvidándose que traía entre manos concepciones, obras, géneros e intérpretes que le impedían realizar un espectáculo que le perteneciera a él solo. En *Emilio y Emilia* y *El teléfono* volvemos a descubrir al Gurrola que es capaz de resolver los problemas escénicos sin tratar de ir más allá de lo que la obra u obras pueden ofrecer. Las dos óperas a las que nos referimos son originalmente graciosas, agradables y finas y la puesta en escena de Juan José Gurrola viene a ser el reflejo de esas cualidades únicas y hasta cierto punto insuperables. La habilidad de Gurrola se halla presente en todos los aspectos y todos los elementos en los que podía lucirse: movimiento de actores, "tono general", caracterizaciones, integración de escenografía, vestuario, utilería e intenciones.

Las historias narradas en *Emilio y Emilia* y *El teléfono* no son complicadas; la trama que se desarrolla en *Emilio y Emilia* es de mayor calidad que la de *El teléfono*. En esta última hay poca inventiva de parte del autor. Los personajes y la anécdota no son sencillos, sino obvios. Lo mismo podríamos decir del aspecto musical. En la pequeña ópera de Ernest Toch se reconocen audacia y fantasía creadora, cierta inventiva que realmente pone en juego temas a la altura de la música culta. En cambio, Menotti se acerca demasiado (y esto se ha dicho con frecuencia con respecto a muchas de sus obras) a la música mediocremente comercializada. Naturalmente, los rasgos de ambas obras tuvieron una influencia decisiva no sólo en la dirección, sino también en las actuaciones. El personaje mudo de *Emilio y Emilia*, por ejemplo, es, por sus matices, un papel digno del mejor de los actores, una tentación para el *tour de force* mímico. Charles Lucas sólo aprovechó una parte de las posibilidades del personaje: aquella de los gestos, olvidándose de que algunos movimientos del cuerpo se prestan maravillosamente para dibujar al personaje. En ambas óperas destaca notablemente la actuación de Elizabeth Larios, quien, a sus méritos de cantante puede agregar ahora los de actriz. Es ella la que mantiene, durante el espectáculo, el grado más alto de atracción. Sus recursos, su mímica, sus gestos y, naturalmente, su voz, están manejados casi a la perfección y en su trabajo es posible descubrir, además de las indicaciones generales de Gurrola, disciplina y sensibilidad.



Elizabeth Larios y Mauricio Herrera