

con quienes le rodean sin que la música deje oír su voz y termina dándole la mano a un ferrocarrilero, demuestra, entre otras cosas, que hay en Boisrond más posibilidades que las que, quizá, él mismo se atribuye. La Bardot, por otra parte, está mil veces más agradable (eso, claro, es un eufemismo) que en los films de su ex marido Roger Vadim. Finalmente, un reparo: ¿por qué ese culto, en el cine francés actual, a lo ultramoderno, a lo aerodinámico? He aquí algo que hará muy pronto de *La parisienne* (¡qué traducción al castellano, Dios mío!), un film antiquísimo. (Con Brigitte Bardot, Henri Vidal y Charles Boyer.)

SORTILEGIO DE AMOR (*Bell books and candle*, 1958), película norteamericana de Richard Quine.

El director favorito de la Columbia Pictures, una especie de Frank Capra de 3a. división (recuérdese *El cadillac de oro puro*), se ha asustado de tener entre manos un tema fantástico. Y en todo el film parece luchar con una sensación de culpa por haber contado para su film con elementos "irracionales". Claro, la "razón" triunfa. La bruja protagonista de la película se somete al "american way of life" que encarna perfectamente James Stewart, nos aburrirnos todos convenientemente y todo se resuelve a satisfacción; nadie tendrá por loco o exaltado a Richard Quine. Él se lo pierde. ¡Lástima que sea tan buen técnico! Pero ¿no cuenta el cine actual con dos billones de excelentes técnicos? (Con James Stewart, Kim Novak, Jack Lemmon, Ernie Kovacs.)

COMISARIO A LA FUERZA (*The sheriff of the fractured jaw*, 1958), película norteamericana de Raoul Walsh.

El debut de Raoul Walsh como director se pierde en la noche de los tiempos. Este excelente artesano lleva 40 años o más haciendo frente a los más diversos géneros y justo es que a él se le haya encargado la primera muestra de un género nuevo, híbrido de humor inglés injertado en "western". El resultado no está tan mal. Pero justo es recordar que otros revoltijos de géneros distintos (*Abbot y Costello contra la momia*, *I was a teenager werewolf* o gracias a nuestro inefable Juan Orol, *Charros contra gánsters*) no han aportado mucho a la grandeza del arte cinematográfico. Tales consideraciones lo único que podrían provocar en el antediluviano Mr. Walsh sería un alegre encogimiento de hombros. (Con Kenneth More y Jayne Mansfield.)

SE LEVANTA EL VIENTO (*Le vent se leve*, 1957), película francesa de Ives Ciampi.

Ciampi ha hecho de cada una de sus películas un sermón: Recuérdense *El curandero*, *Esclavitud*, *Los héroes están fatigados*. El de *Se levanta el viento* trata de la inconveniencia de colocar, por encima de las más elementales normas de moral, el ansia de lucro, etc., etc. En fin: que es de mal gusto eso de echar a pique un barco para cobrar el seguro. Conformes. Pero lo malo de este nuevo sermoncito es que es mucho más aburrido que los anteriores. Y, además, obliga a pasar un mal rato viendo a la seductora Demongeot



Brigitte Bardot.—"mil veces más agradable"

en brazos de Curd Jurgens, el insoponible "hombre-maduro-pero-atractivo-que-ha-vivido-mucho-y-por-eso-tiene-una-profunda-vida-interior". (Con Curd Jurgens y Mylene Demongeot.)

NOTAS

• Querría comentar *Flor de mayo*, la película más cara hecha hasta hoy por

el cine mexicano. Pero la conciencia me lo impide: no aguanté más que dos rollos. De todos modos, ¿recuerdan ustedes las justificadas esperanzas que se depositaron en Galvaldón hace 15 años, cuando debutó con *La barraca*, sobre la obra de Blasco Ibáñez? En *Flor de mayo*, el director y el novelista español vuelven a encontrarse, pero el primero me parece que ya no es el mismo; los productores nos lo han transformado.

• En el próximo número de *Universidad*, si no hay estrenos interesantes que comentar, hablaré de 2 films exhibidos por el Cine-Club de la Casa de Francia: el último de Eisenstein, *Ivan el Terrible*, y el primero de Stroheim, *Blind husbands*. Eisenstein y Stroheim fueron, precisamente, dos directores de cine a quienes nadie pudo "transformar".

• Como es sabido, no se edita, de hecho, ni una sola buena revista de cine en castellano de la categoría de *Cahiers du Cinéma* o de *Cinema Nuovo*. Ni modo. Para estar al tanto de las cuestiones de cine hay que ser un poco políglota. Pero estando el idioma inglés tan difundido entre nosotros, me permito indicar a quien le interese que en la Librería Británica puede adquirir la excelente revista inglesa *Sight and Sound*, previo pedido, así como la no menos estimable *Film Culture*, norteamericana. En esas publicaciones encontrará algo más que fotos de estrellas descotadas.

TEATRO

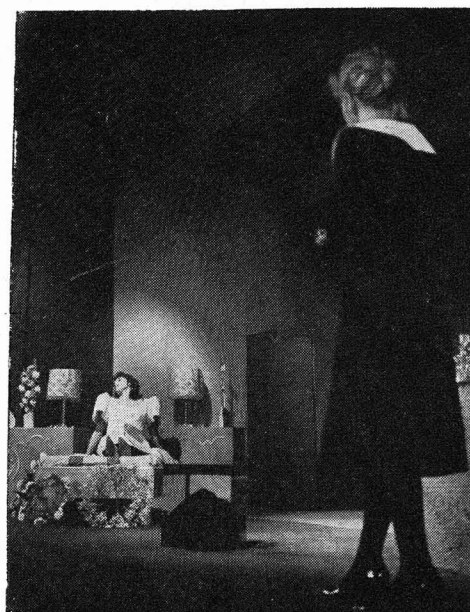
Por Juan GARCIA PONCE

LAS CRIADAS

EN EL TEATRO FÁBREGAS y gracias a la iniciativa de un productor privado, *Poesía en voz alta* ha presentado su sexto programa, formado —creado, habría que decir para ser más exacto— con *Las criadas*, pieza en un acto (dividida en dos para la representación por exigencias comerciales) de Jean Genet, como base, y la escenografía y el vestuario de Juan Soriano, la dirección de José Luis Ibáñez y la actuación de Ofelia Guilmáin, Rita Macedo y Meche Pascual como complementos indispensables, con igual o mayor importancia que el mismo texto.

Si desde su primer programa *Poesía en voz alta* dio muestra evidente de ser el único grupo organizado en México que entendía el teatro no como una superposición de varios elementos independientes —obra, actuación, dirección y escenografía— que debían ensamblarse a última hora en la mejor forma posible, sino como una *unidad*, que contiene a estos elementos, sí, pero integrados en todo momento como factores de una suma de la que sólo importa el resultado; y que además, pretendía resolver los problemas que implica toda representación dentro de una clara y personal *voluntad de forma*, esto es, dentro de un sistema de elaboración consciente que llevara al encuentro de un *estilo* particular que definiera al grupo; ahora puede decirse que, con este sexto

programa, las experiencias, los aciertos y equivocaciones, han sido asimilados o superados y han llevado a sus creadores a alcanzar un éxito absoluto. En él, la representación es perfecta; la voluntad de forma deviene ya estilo, con todas las implicaciones de esa palabra: concepción particular de una forma de arte mediante una distinta aplicación de sus recursos técnicos y una diferente proyección de sus resortes emotivos, encaminada a transformar la tradición proyectándola hacia el futuro para asentar las bases de una nueva.



Las Criadas.—Rita Macedo y Ofelia Guilmáin

Así, en la producción del Teatro Fábregas, todos los elementos *teatrales* se unen, se confunden, se interponen, se unifican en una palabra, para dar lugar a un todo coherente y equilibrado, un todo que es el ya nacido estilo de *Poesía en voz alta*.

Desentrañar, separar los resortes que integran ese estilo, no resulta superfluo; pero para llegar a su esencia parece conveniente usar un orden un tanto arbitrario. Creo que al hablar de la representación de *Las criadas*, debe mencionarse, en primer lugar, la escenografía y el vestuario, porque es el primer elemento con el que el espectador se encuentra al abrirse el telón y le sugiere de antemano una concepción distinta, separada en varios aspectos de las que está acostumbrado a presenciar; después la dirección, porque es un elemento oculto, poco evidente para el público en general, pero que lleva en realidad en sus manos el secreto del orden interno de la representación; luego la actuación, cuya efectividad, descontando el indispensable talento personal de las actrices, es un producto de la labor del director proyectada sobre el marco, el espacio escénico puesto a su servicio por el escenógrafo; y por último el texto, que si literariamente tiene un valor independiente, teatralmente es sólo la base, el punto de partida de la obra de arte que debe llegar a ser toda representación, y dentro de ella depende por completo de los elementos anteriores para lograr una proyección adecuada.

El vestuario y la escenografía de Juan Soriano difieren de la que por lo general son realizados en México en un punto muy importante: están realizados fundamentalmente no como una *copia* de un escenario real (en este caso la habitación de una señora de buena posición, cierto buen gusto y con las características particulares que el texto señala) y de unos vestidos que correspondan a la clase social de los tres personajes y nada más; sino como una *interpretación* en términos artísticos, con valores plásticos independientes, de lo que esta habitación y estos vestidos serían en la vida real. Su intención no ha sido imitar la realidad; sino crear una nueva dentro de un orden distinto: el del arte. Y esta intención, esta característica de la escenografía, puede aplicarse por igual a todos los demás elementos de la representación. Ninguno de los intérpretes pretende imitar; sino realmente interpretar, crear.

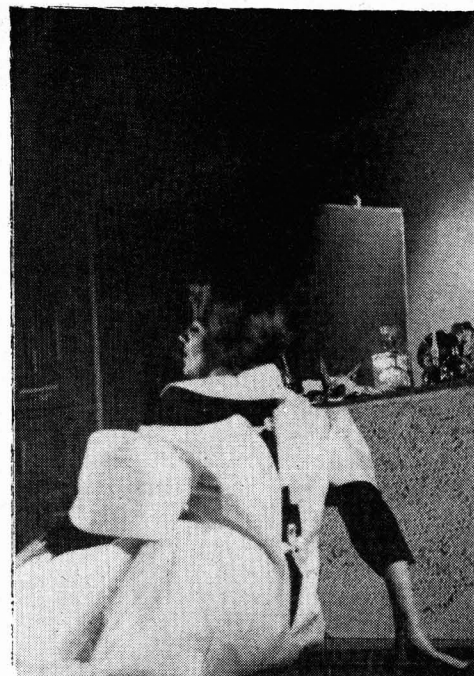
Para hacer efectiva esta intervención, volviendo a la escenografía en particular, Soriano se vale del espacio, la forma y el color aplicados de una manera no naturalista, arbitraria, gracias a la cual resalta su capacidad expresiva y alcanza un valor plástico propio dentro de una *practicabilidad* teatral absoluta, que es lo que la hace valiosa como tal. Consigue que el espacio puro del escenario adquiera distintos valores dramáticos según la forma en la que se han repartido las paredes, las ventanas, las puertas y los muebles; logra que los objetos —muebles, adornos, utilería— alcancen el carácter simbólico que la representación exige deformando su forma, para hacerlos evidentes como partes del drama; maneja el color hasta hacerlo alcanzar la calidad *sensible* necesaria para diferenciar el ambiente en el que se desarrolla la acción, unificándolo o rompiéndolo de acuerdo no con su uso realista, sino con su valor tonal, su poder emotivo. Y mediante el

mismo sistema, hace que el vestuario dé carácter a cada uno de los personajes, adquiera valor independiente cuando es necesario y proyecte en todo momento la figura de los intérpretes hacia afuera, separándolas con claridad de los elementos muertos de la escenografía.

La dirección de José Luis Ibáñez, obedece también al mismo propósito. Para alcanzarlo, contando ya con el apoyo de la escenografía, Ibáñez usa el ritmo, el movimiento escénico, la voz y el gesto de las actrices, la iluminación, en una forma deliberadamente no real, deformando o exagerando cada uno de estos recursos para obtener una mayor expresividad de una manera arbitraria en apariencia, pero siempre coherente unitaria. Cada uno de los desplazamientos, de los modos de decir los parlamentos, de las actitudes de las actrices, corresponde a una dimensión que no es la de la vida, la de la forma de moverse, hablar, gesticular, sentarse o caminar, golpearse o acariciarse en la realidad, sino la del teatro. Su dimensión es vitalmente falsa; artísticamente verdadera. Permite, así, que la finalidad del espectáculo, que no es otra que producir una imagen más expresiva, lógica y equilibrada y por tanto más clara de la vida, se logre por completo. Con su dirección, Ibáñez inventa signos, signos nuevos, puros, no deformados por el gusto cotidiano y por esto más claros y expresivos, artísticos; crea verdaderamente.

Dentro de esta dimensión no real, las actrices tienen que realizar una labor sumamente difícil. Deben abandonar su condición de personas y convertirse en objetos sensibles, capaces de provocar emoción con sus actos, pero dentro del terreno de la emoción pura, separada por completo del sentimentalismo fácil e inmediato. Para ello cuenta nada más con los recursos físicos —el gesto, la voz— empleados dentro del tono y con el equilibrio exacto que el sistema seguido en la representación exige, excluyendo cualquier truco, cualquier actitud *reconocible*, emocionante por sí mismo. Tiene que realizar también una auténtica labor de creación; deben crearse a sí mismas como personajes, y nada más. Rita Macedo, Ofelia Guilmáin y Meche Pascual lo logran por completo. Sus gestos, su manera de desplazarse en el escenario, su forma de decir los parlamentos, corresponden exclusivamente a la *realidad* que estos crean. Son nada más las dos criadas y la señora dentro de su mundo propio; sin permitir jamás que algún elemento ajeno a este mundo, se interponga entre la realidad de la representación para establecer un contacto falso con el público. La comunicación entre ella y el público se realiza siempre en el terreno del arte, de la estética, con lo que logran que el éxito de la representación sea absoluto. Ningún elogio puede ser más significativo; las tres son grandes actrices.

La obra elegida para realizar esta representación admirable, se presta sin lugar a dudas a dar forma a los propósitos de los realizadores. En *Las criadas*, esencialmente, todo quiere ser juego dramático, teatro puro. Las dos criadas se representan a sí mismas y representan dentro de la representación a la señora, son y dejan de ser, se transforman y se desvirtúan continuamente hasta establecer un sistema circular que se encierra en sí mismo y quiere simbolizar un juego dentro de otro juego: un rito. El sistema es sumamente efectivo y está realizado con



"distinta aplicación de sus recursos técnicos".

indudable capacidad teatral; pero las implicaciones de drama no están expuestas con suficiente claridad y ni alcanza la precisión necesaria para ser totalmente asimilable. Genet maneja con absoluta pericia los elementos del rito, la expresión teatral de los choques que se desprenden del conflicto; pero no logra proyectar los motivos ni el significado profundo de éstos. Sus personajes adquieren consistencia como tales de la realidad inmediata pero quieren ser convertidos en símbolos sin evolución previa; sin cambio real, sino a través de una serie de parlamentos puramente retóricos que implican características que no tienen por qué pertenecerles tal y como nos han sido presentados. Sus acciones no son puras, se deforman con los agregados que les han sido adjudicados sin corresponderles y la pieza se pierde en la representación, valiosa dramáticamente pero sin aplicación precisa, sin significación real, de un juego de acciones. Su valor, así, es siempre metafórico, tiene que estar en relación con *algo* que los personajes simbolizan *a priori*; no tiene significación propia, coherencia individual. La obra, de acuerdo con las implicaciones que se desea atribuirle al símbolo que quieren ser las dos criadas y la señora puede ser una ejemplificación del mal puro, actuando simplemente en un terreno ideal; o una imagen de la lucha de los hombres contra un Dios indiferente e indestructible; o una crítica a la burguesía desde la burguesía misma, a través del rencor; pero estas implicaciones no pasarán nunca de ser meros supuestos, superestructuras, y tendrían que relacionarse con la psicología particular y la personalidad social del autor para ser válidas. Y esta relación no tiene nada que ver con el teatro en sí, con la obra como objeto de arte, independiente de la posición personal de su autor. Sin embargo, dentro de las limitaciones, que pueden juzgarse también como características buscadas internacionalmente, el texto no deja de ser valioso y *Poesía en voz alta* ha sabido convertirlo en la base de un espectáculo teatral extraordinario. Cabe ahora esperar nada más que continúe trabajando dentro de ese estilo puro, efectivo y valioso que ha sabido encontrar y dentro del que sin lugar a dudas puede alcanzar todo lo que se propone.