

cubriendo su artificio, pero sin destruirlo. De ahí que cuando Susan Strasberg, con una espléndida voz "teatral", recita un pasaje de *Romeo y Julieta*, no repararemos casi en lo absoluto en lo que dice. Los primeros planos de la actriz provocan un notorio desequilibrio: nos damos cuenta de que lo necesario en teatro puede ser superfluo en cine.

Por eso, "Stage struck" (algo así como "manía por el teatro", traducido muy libremente) es, a la vez que un homenaje al teatro, un ataque al teatro fotografiado. Lumet ha sabido hacer bien las cosas, y nos ha demostrado que es un auténtico hombre de cine, excelente en sus movimientos de cámara y en el juego de los planos: todo ello en función, claro está, de las necesidades de un tema tan complejo e interesante como el de su film. La utilización del color y de los actores es, por otra parte, notable.

Sidney Lumet y Stanley Kubrick son las dos grandes esperanzas del cine norteamericano.

EL ULTIMO PUENTE. (*Die letzte brücke*). Película germano-yugoeslava de Helmut Kautner. Argumento: H. Kautner. Foto: Elio Carniel. Música: Carl de Groof. Intérpretes: María Schell, Bernard Wicki, Barbara Rutting, Carl Mohner.

Hermoso film, *El último puente*. Y es que se trata de un film necesario: nunca está de más la exaltación del hombre, de sus nobles sentimientos.

Los alemanes nos mandan muchas películas de guerra. Casi todas con la misma cantinela, casi todas hechas con un morbo de deleite, con una especie de masoquismo que, para mí, tiene mucho más de siniestro que de otra cosa. Kautner, casi el único buen cineasta con que cuenta Alemania Occidental, tenía que ser la excepción. Por lo pronto, su film no participa del tono de los *Monte Casino*, sino que recuerda mucho más a aquel cine antifascista de postguerra en el que se distinguieran Francia, Polonia, Checoslovaquia y, naturalmente, Italia.

Pero, sobre todo, *El último puente* nos descubre, una vez más, la generosidad, el humanismo de su realizador. Su finura, su inteligencia y su buen gusto (recuérdense *Retrato de una desconocida* y *Monpti*) le impiden caer, ni siquiera por un momento, en las tentaciones de ese falso y fácil realismo por el que se pone en boca de los personajes un lenguaje "duro", se relatan con fruición las anomalías sexuales de los tiempos de guerra y, en definitiva, se reduce al ser humano al más bajo nivel posible. Con Kautner la guerra sigue siendo dura, muy dura. Pero el hombre sigue siendo hombre.

La película es de lo mejor que se ha exhibido últimamente. ¡Hasta María Schell está muy bien! Claro: en 1954 no estaba, a lo mejor, tan segura de ser una gran actriz. Y un actor de cine empieza a ser malo, por lo general, cuando se convence a sí mismo de que es muy bueno.

(Otro "gracioso" detalle de los exhibidores: en el cine Regis las "tricotteses" de la Revolución Francesa estarían muy a gusto: ¡Allí también se cortan cabezas! Todo por la estúpida, increíble costumbre, propia de retrasados mentales, de pasar todas las películas en pantalla panorámica. ¿Vale la pena insistir en que eso es un crimen?)

TEATRO

Por Juan GARCIA PONCE

ARPAS BLANCAS... CONEJOS DORADOS

ESTA OBRA en tres actos de Luisa Josefina Hernández, es la segunda producción del Teatro Club, institución creada por un grupo de actores independientes con el propósito de llevar a la escena las obras de autores mexicanos que consideren más interesantes. La puesta en escena, patrocinada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Unidad Artística y Cultural del Bosque, se presenta bajo la dirección de Héctor Mendoza, en el Teatro Orientación, donde también tuvo lugar el primer programa.

Arpas blancas... conejos dorados, trasmite un hermoso mensaje. A través de la acción, la autora intenta demostrar que la vida, en sí misma, es un don inapreciable y, por tanto, hay que aceptarla tal como es, dejarla fluir libremente, sin pretender distorcionarla, dándole un sentido equivocado o intentando ignorar sus exigencias, ocultándose en un mundo falso, imaginario. La intención no puede ser más válida, ni más saludable.

Para desarrollar este mensaje, Luisa Josefina Hernández ha elegido, en parte, un sistema que, tanto por el tono con que son presentados los sucesos, como por el ritmo y la técnica de construcción que los enmarca, parece colocarse, con plena consciencia de lo que esta adhesión implica, dentro de la línea, el estilo de algunas de las más atractivas comedias de Marivaux. Esto significa que, sin olvidar el sentido crítico que el género exige, ni descuidar el tratamiento de los caracteres, la anécdota se desarrolla dentro de una aparente trivialidad; los sucesos son presentados desde un punto de vista irónico, encaminado a hacer evidente el aspecto cómico de cada uno de ellos; pero sin olvidar en ningún momento la lógica natural, ni apartarse de las exigencias

concretas del ambiente real y la psicología particular de cada uno de los distintos personajes. El escenario debe transformarse en el campo ideal de un juego delicioso. Los personajes, negativos y por lo tanto susceptibles de ser criticados se ocultan unos a otros, y aun a sí mismos, sus verdaderas intenciones, engañan y son engañados, y tratan de imponer, siempre por medios ilícitos, su voluntad a la de los demás. Del enredo provocado por este estado de cosas, de este continuo estira y afloja, surgirá finalmente, sin embargo, y se impondrá, la realidad, la verdad profunda, oculta hasta entonces detrás de todas sus acciones. Y los personajes, que han llegado a ella gracias a esos juegos, en gran parte inconscientes, se ven obligados, casi sin darse cuenta, a reconocerla, aceptarla y acomodar sus vidas dentro de ella.

Pero, por otra parte, a este tono intrasigente en apariencia, la autora le agrega, además, un elemento mágico y perturbador: la revelación directa del poderoso mundo imaginativo de algunos de los personajes, presentado como una suma de sus deseos ocultos, en oposición con la realidad inmediata en la que se desarrollan sus vidas, lo que provoca un conflicto entre ambas fuerzas, que tratan de anularse mutuamente. Este conflicto, esta lucha entre la realidad y la fantasía, intenta dotar a la comedia de un tono poético, logrado mediante la transposición en palabras de este mundo de ensueño, que cobra una vida tan clara y fuerte como su contrario.

De la combinación de estos dos elementos —la comedia alada y aparentemente trivial, por un lado, y la vida interior, la poesía subjetiva que encierran los personajes, por otro— se extrae la forma general, el tono definitivo dentro del que se ha intentado desarrollar *Arpas blancas... conejos dorados*, que debe ser una comedia en la que se mezclen, con perfecto equilibrio, los más finos recursos tradicionales del género —fondo moral, humor, crítica de costumbres— y otros que corresponden más bien al teatro poético —subjetividad, misterio, fantasía, lenguaje elaborado—, con lo que la obra resulta enmarcada dentro de una forma atractiva y llena de sugestión.

Sin embargo, al realizar esta intención, algunos de los distintos resortes dramáticos se han empleado equivocadamente, produciéndose un cierto desequilibrio, que afecta directamente al tono general de la comedia, que, por esto mismo, resulta, unas veces, un tanto confusa, desconcertante, y, otras, demasiado explicativa, lenta, "literaria".

El tratamiento al que se ha sometido a uno de los caracteres (y en la obra no hay personajes principales; todos son igualmente importantes) está casi siempre en franco desacuerdo con el de los demás. Mientras el abuelo, la abuela, el nieto, la nieta, el profesor y la criada, que son los demás integrantes del reparto, son abordados desde ese punto de vista irónico al que hacíamos referencia anteriormente y al que podríamos calificar de ligero-profundo, el hijo es visto y tratado dentro de una forma opuesta, a la



"trasmite un hermoso mensaje"

que podríamos llamar grave-sentimental, por lo que los sucesos que le afectan quedan fuera del tono aparentemente trivial que tan atractivo carácter le da a la obra, produciéndose una alteración en el ritmo general casi cada vez que él interviene en la acción.

La exposición de los antecedentes que han dado pie al conflicto existente antes de iniciarse la acción, principalmente, también, los que se refieren al hijo en relación con su antigua esposa, el abuelo y la abuela y la hija de estos, hermana del primero, se realiza sin una motivación clara y suficiente, por lo que resulta demasiado evidente su condición de tales. Y es referida, además, en una forma excesivamente explicativa, lo que produce una sensación de demora innecesaria.

Las soluciones, que dado el desarrollo de la acción y el carácter de los personajes son totalmente posibles e, inclusive, inevitables, afectan también el ritmo, por la innecesaria intención de dejarlo todo claramente explicado con palabras, cuando la lógica de los sucesos y el tono mismo de la obra hacen superfluo este propósito.

Y, por último, el lenguaje, a pesar de su innegable calidad literaria, de su riqueza verbal, resulta con mucha frecuencia poco funcional, porque unas veces parece opuesto a la caracterización, ilógico, en boca de los personajes, y, otras, excesivo, demasiado recargado de imágenes de evidente intención "poética", que retardan la acción en beneficio de una belleza literaria que no siempre es efectiva dada la índole de los sucesos.

Pero, por encima de estas limitaciones, *Arpas blancas... conejos dorados*, además de la indiscutible belleza y efectividad del mensaje, transmitido por otra parte con la veracidad y la seguridad que sólo pueden dar una muy firme línea de pensamiento y un absoluto y muy saludable conocimiento y comprensión de la realidad, y del indudable atractivo de la forma, cuyas peculiaridades ya hemos señalado, encierra varias importantes cualidades fácilmente reconocibles. Todos los personajes poseen una interioridad real, claramente limitada y magníficamente expuesta; todas las reacciones están perfectamente motivadas y son producto de

la psicología de los caracteres, nunca de las necesidades exteriores de la acción. Los conflictos se acomodan a las exigencias del género y los caracteres, favoreciendo su libre desenvolvimiento. La construcción es exacta, presentándose cada una de las escenas en un orden estricto, de acuerdo con su peso e importancia dentro del tema general. Y, finalmente, el movimiento escénico, entradas, salidas, interrupciones, etc., es preciso y muy hábil.

La dirección de Héctor Mendoza transmite con absoluta fidelidad las características exteriores de la comedia y, además, soluciona con muy buen gusto y un claro poder sugestivo las escenas no realistas, evocativas. Mendoza ha sabido encontrar el tono exacto, necesario para hacer evidente esta intención ligero-profunda que anima gran parte de la obra, ha movido con mucha habilidad a los actores y ha logrado que éstos maten verbalmente con suma precisión cada uno de los parlamentos, subrayándolos con actitudes mímicas adecuadas, y contribuyendo así a afirmar su sentido. Su dirección puede calificarse de excelente, a pesar de que no logró borrar por completo las limitaciones técnicas que, con respecto a la obra, señalábamos anteriormente.

La actuación, en general, es justa y acertada. Emma Teresa Armendáriz recrea con gracia y precisión extraordinarias a Jacinta, la nieta, identificándose por completo con su carácter imaginativo, alocado, ingenuo y sabio al mismo tiempo; Mario Orea transmite con vigor la personalidad del abuelo cínico y empecinado, sacando excelente partido de las partes cómicas; Pilar Souza muy exacta dentro del aspecto serio, un tanto ausente y resignado, pero también mordaz, que pedía la abuela. Yolanda Guillaumin se revela como Consuelo, la criada, demostrando una gran simpatía escénica; en tipo, seguros y correctos Felipe Santander, como el profesor, y Antonio Alcalá, como el nieto; y un tanto frío Roberto Nieto que asume el papel del hijo, sin lugar a dudas el menos agradecido del reparto. Pero sobre todo importa destacar la excelente labor de equipo realizada por todos los actores, que renuncian a vedetismos particulares para servir con la mayor exactitud posible al texto, con lo cual logran un magnífico trabajo de conjunto, dentro de un tono unitario muy loable.

La escenografía de José Cava enmarca con sobriedad la escena, facilitando el libre desarrollo de la acción.

L I B R O S

RAÚL LEIVA, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. Centro de Estudios literarios, U.N.A.M. Imprenta Universitaria, México, 1959. 374 pp.

Para Raúl Leiva, nuestra poesía moderna comienza a partir de la ruptura con el Modernismo; escisión manifiesta en la obra de Enrique González Martínez, Ramón López Velarde y Alfonso Reyes. El primero, desdeña los excesos retóricos e instaura una corriente lírica que busca el secreto de las cosas y la serenidad que sólo puede hallarse en la experiencia. Junto al austero afán de González Martínez, López Velarde obtiene la plasmación de un universo suyo, constelado de imágenes intactas, donde la concurrencia de poetas anteriores no vulnera su estilo ni la expresión de su nostalgia.

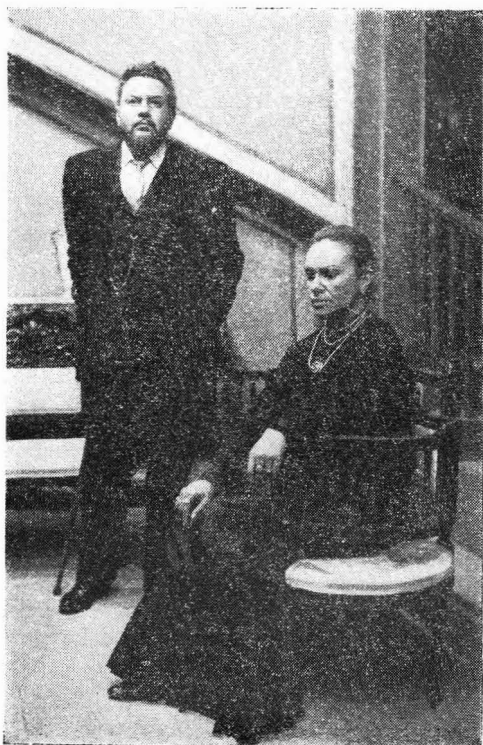
Apreciando las calidades de su prosa, a menudo olvidamos que nuestro mayor clásico es también un poeta de infrecuente estatura. La sabiduría del maestro domina todos los recursos líricos y a lo largo de un ejemplar camino literario, mantiene vigentes los atributos de sus composiciones juveniles. Alfonso Reyes nos lega una poesía en la que fervor y sentimiento se sustentan a veces en la gracia, otras en su gobierno de todas las culturas.

Con un rigor que ciertamente no vuelve a presentarse en ninguna otra página del libro, Leiva censura a Manuel Maples Arce —el principal exponente del Estridentismo, escuela surgida entre 1920 y 1925, que entre la iconoclasia y el disparate pugnaba por una renovación ya ineludible— su versificación prosaica y epidérmica, su abuso de términos prestados al urbanismo y a la industria. Sin embargo, el crítico no pasa por alto el vigor y profundidad de *Memorial de la sangre*, donde el oficio, ya plenamente

domeñado, consiente a Maples Arce sus páginas mejores.

Pero la conciencia prefigurada por los abusos del Estridentismo, se cumple en nuestra lírica con el advenimiento de *Contemporáneos*. Con su esfuerzo recupera la poesía su dignidad de arte, su técnica de oficio. Trascendiendo la engañosa inspiración estos hombres conforman los ecos europeos y logran una obra densa e intelectual, si se quiere, pero no siempre ajena al sentimiento mexicano.

Nutriéndose de Freud y el surrealismo, Ortiz de Montellano expresa en sus libros un mundo, el de los sueños, al que su instinto confiere validez estética. Poeta de los sentidos, de la fiesta verbal, Carlos Pellicer va más allá del estrecho nacionalismo para cantar el paisaje de América y la memoria de sus héroes. En *Muerte sin fin*, José Gorostiza resume los eternos afanes de la poesía. Si su poema, quizá el mayor de nuestra literatura, tolerara el compendio, en síntesis resultaría la desesperación del hombre ante Dios, ante el ciclo mutable, ante las circunstancias de su tiempo. En la vasta labor de Jaime Torres Bodet se advierte una incesante maduración espiritual que va del lirismo adolescente de *Canciones*, a la honda y plena expresión de *Sin tregua*. Fuera de toda luz y de toda elocuencia, Jorge Cuesta expresa su desaliento, la avidez de su sangre condenada y perdida. El universo nocturno de Xavier Villaurrutia se eleva con vocación de vértigo y misterio. Rica en matices, la poesía de Salvador Novo concilia, sobre otros aspectos, la desolación que el amor trae consigo y el regusto por la inocencia, por la perdida infancia. Gilberto Owen, áspero y huraño, vio en el poema la única defensa contra un mundo que traspasaba sus sentidos. Elías Nandino construye un largo canto en sometidas formas clásicas; se mira en el espejo de Villaurrutia y extrae de la noche los ele-



"forma atractiva y llena de sugestión"