

mente realista, extraordinariamente inteligente y de delicadísima psicología. Esperamos con impaciencia *Sonrisas de una noche de verano*, *El séptimo sello* y *El ocaso de un cirquero*.

ITALIA

Silenciosos Rossellini y Da Sica sólo queda...

Federico Fellini

La Strada, *Las noches de Cabiria*. Aunque los grandes aciertos de sus películas no pertenecen sólo a la interpretación de su esposa, quisiéramos confirmar su talento en una película sin Giulietta Massina.

Y claro, queda además Luigi Visconti. ¿Pero cuando veremos por fin *Senso*?

ALEMANIA

Comienza ya en México un aluvión de películas alemanas en cuya mayoría se pretende demostrar que los nazis no eran nazis (películas que incluso nos harían dudar del propio Hitler), pero sólo dos nombres merecen la atención:

Helmut Kautner

Las hazañas del cabo Ash, *Monpti*. Un talento verdadero, pero que parece estarse hundiendo en la producción comercial de la nueva UFA. Sin embargo dejémosle otra oportunidad.

G. W. Pabst

El último acto, *Rosas para Bettina*. Aunque por alguna oscura razón firma a veces películas no realizadas por él (*Rosas para Bettina*), el nombre de Pabst sigue unido a las realizaciones más brillantes y trágicas del cine. Su amor por el detalle resulta de una grandeza y emoción excepcionales.

ESPAÑA

Junto a los cuplés y a los niños prodigio dos hombres hacen cine de verdad en este país...

J. A. Bardem

Cómicos, *La muerte de un ciclista*, *Calle mayor*. Abandonando un exceso de virtuosismo en el corte Bardem ha evolucionado un estilo a la vez clásico y muy moderno. Encuadres y originalidad admirables. Y una penetración conciente y amarga de la realidad que lo convierte en algo más que un simple gran director.

L. G. Berlanga

Bienvenido Mr. Marshall. Su fina ligereza y su humor substancioso y medido nos hacen desear ver su última premiada realización: *Calabuig*.

De Inglaterra y Japón no hablaremos. La primera se ha quedado sin sus dos mejores realizadores (Carol Reed, Alexander Mackendrick) y del segundo no llegan apenas películas a México. Tengamos sin embargo en cuenta el nombre de Mizoguchi.

¿Y MEXICO?

Esperemos que 1959 nos permita incluir en una lista como esta varios nombres que devuelvan a nuestro cine los elementos substanciales de que por ahora carece: intención, arte, calidad. No es pedir tanto, después de todo. Y hay gente que puede hacerlo...

TEATRO

Por Juan GARCIA PONCE

LAS MANOS SUCIAS

A PROXIMADAMENTE a diez años de su estreno en México, esta reposición de una de las muy conocidas piezas de Jean Paul Sartre, cuando la ideología de la obra ha dejado de ser novedosa, para convertirse casi en una especie de lugar común, permite sin embargo apreciar mucho más libremente las evidentes cualidades que Sartre posee como dramaturgo, como literato.

No queremos decir con esto que las ideas expuestas en la obra carezcan de importancia o hayan perdido actualidad o veracidad; pero un casi innumerable número de ensayos, de comentarios, de estudios y teorías marginales, han puesto tan repetidamente al alcance de toda clase de lectores la mayor parte de éstas, que traer a cuento su significado o su importancia en esta nota parece totalmente innecesario. Baste con señalar que el problema de la libertad, la responsabilidad, la influencia del azar o el destino, etc., se ponen a discusión tan frecuentemente y con tanta intensidad como en las demás obras del autor. Pero aparte de esto los distintos resortes dramáticos, los conflictos psicológicos personales, la línea exterior de la acción, la técnica, el lenguaje, elegidos por el dramaturgo para presentarlos, adquieren independientemente un enorme interés y demuestran con claridad que Sartre, en sus obras de teatro, es por encima de todo y antes que nada, un eficientísimo dramaturgo, plenamente conciente de las exigencias escénicas, que intenta por sobre todas las cosas *narrar* lo más clara e intensamente posible.

En *Las manos sucias* todos los elementos dramáticos necesarios al tema están magníficamente explotados. El conflicto a pesar de ser de un orden eminentemente moral, o precisamente por esto, de acuerdo con la técnica realista elegida por el autor, se presenta a través de los persona-

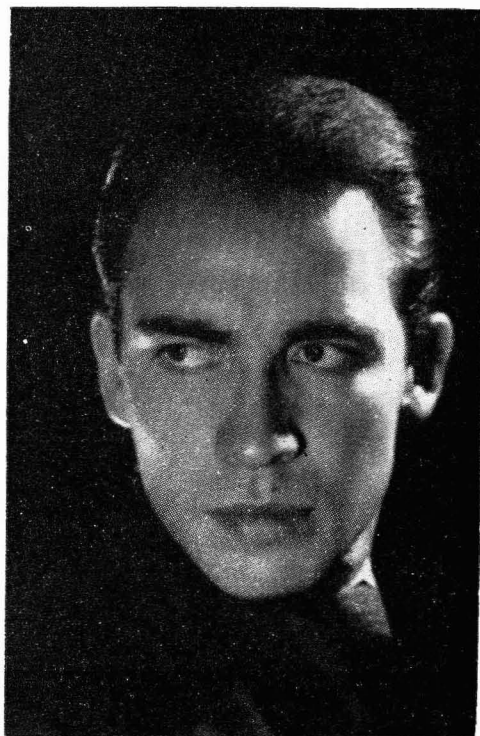
jes, individualizando a estos por completo mediante un acertado sistema de caracterización personal, con un lenguaje y una escala de sentimientos y reacciones que corresponden exclusivamente a cada uno de ellos, sin que el autor pretenda convertirlos en símbolos antes de que adquieran presencia escénica como tales, con lo que excluye toda posible abstracción. Una vez realizada esta labor la historia se desenvuelve y soluciona, dentro de la más estricta lógica, alimentándose con los distintos choques emotivos surgidos de la situación conflictiva en la que se ha situado a los caracteres, situación que, por otra parte, está perfectamente planteada y motivada, con lo que la progresión dramática se logra de una manera fácil y natural. Y por último la construcción en escenas adquiere una indiscutible unidad gracias a la validez con que cada una de ellas parece provocada por la anterior y a la exacta medida con que independientemente han sido desarrolladas éstas, convirtiéndose la obra en un círculo perfecto que se cierra y se basta en sí mismo.

De este modo *Las manos sucias* resulta no sólo una obra de indudable interés por la índole de los problemas abordados en ella, sino también un excelente ejemplo de cómo debe servirse un buen dramaturgo de sus ideas para convertirlas en material artístico, susceptible de ser juzgados desde un punto de vista exclusivamente teatral, estético.

La puesta en escena, a cargo de uno de los varios grupos experimentales patrocinados por la Universidad, a pesar de las naturales limitaciones de este tipo de grupos, resulta bastante satisfactoria. Jebert Darién dirigió cuidadosamente a los actores, imprimiendo a la representación un ritmo nervioso y violento que contribuye a subrayar la efectividad de la obra, equilibrando con gran acierto el desarrollo particular de cada escena y poniendo especial cuidado en matizar los distintos aspectos de la caracterización, que tan claramente señala el autor. Sin embargo no pudo evitar un cierto acartonamiento, una ligera exterioridad en el tono general de la actuación, producido por la frecuencia con que todos los actores repiten el mismo tipo de actitudes, aunque este defecto se debe en gran parte a la inevitable falta de experiencia de éstos.

De los actores destacan muy especialmente Aarón Hernán, que alcanza un espléndido nivel interpretativo como Hoerderer, proyectando con justicia y naturalidad toda la atracción y el poder vital de este espléndido personaje, y Sergio Barrios, como Hugo, quien, a pesar de parecer algunas veces ligeramente envarado, logra vencer esta limitación y se coloca muy eficazmente dentro de su angustiado y titubeante personaje. En tipo y muy bien aprovechados Horacio Ruelar y Rubén Islas, como Slick y Georges. Y muy equilibrado el resto del reparto.

La escenografía de Guillermo Contreras, contribuye notablemente a la eficacia de la representación, gracias a la habilidad con que el escenógrafo logró solucionar



A. Hernán. Destaca como Hoerderer



La piel de nuestros dientes. Una escena con Carmen Bassols

el problema que implicaban los continuos cambios de lugar y a la propiedad con que supo ambientar cada uno de ellos.

LOS MEJORES EN 1958

La mejor obra mexicana llevada a escena durante 1958 fue *El pequeño caso de Jorge Lívido*, excelente pieza de Sergio Magaña, en la que dentro del marco de una anécdota policiaca, de la que el autor se sirve como simple pretexto, se exponen varios conflictos de orden moral de indudable originalidad, interés y autenticidad, desarrollados con suma eficacia técnica y una sinceridad y un valor indiscutibles. Desgraciadamente la deficiente interpretación escénica de esta pieza, impidió en parte que sus valores fueran debidamente aquilatados, lo que no obsta sin embargo para que sus méritos la hagan acreedora de esta clasificación.

La mejor obra extranjera, descontando las representaciones no siempre adecuadas, de algunos clásicos como Lope de Vega y Calderón de la Barca, fue *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller, en la que el autor recrea con extraordinaria validez varios de los elementos fundamentales de la tragedia griega, dentro de un marco de drama realista con exactas motivaciones psicológicas y un formidable impulso dramático, sin olvidar el medio social. Junto a ella debe mencionarse también a *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder, interesantísimo experimento dramático en el que se intenta y se logra hacer un resumen un tanto irónico, pero profundo y conmovedor de la historia de la humanidad, simbolizada por una familia en la que se encuentran varios de los caracteres básicos, a la que se somete a todas las catástrofes posibles.

El mejor director fue Juan José Gurrola, que supo guiar con admirable eficacia al grupo de teatro de la Escuela Nacional de Arquitectura, en la puesta en escena de *La piel de nuestros dientes*, que desde un punto de vista general puede considerarse la mejor de todas las que tuvieron lugar este año. Gurrola no sólo logró un excelente nivel interpretativo en todos los actores que tomaron parte en

la representación, sino que además, salvó con gran habilidad las dificultades técnicas que entrañaba la obra elegida, labor por la que su clasificación parece indiscutible.

El mejor actor fue Wolf Ruvinskis, cuya interpretación de Eddie Carbone,

protagonista principal de *Panorama desde el puente*, puede considerarse si no perfecta sí sumamente adecuada. A pesar de los defectos de dicción, que limitan indiscutiblemente sus posibilidades, Ruvinskis supo matizar esta interpretación con exactitud y buen gusto. Entre los mejores debe contarse también Eduardo Fajardo que ofreció una limpia y emotiva interpretación de Pedro Crespo en *El Alcalde de Zalamea*, a pesar de la limitación que para el lucimiento personal de los actores implicaba la excesiva dimensión del escenario natural elegido para representar esta obra.

La mejor actriz fue Carmen Bassols, que como Sabrina en *La piel de nuestros dientes*, hizo gala de una amplísima gama de matices y efectos tanto cómicos como dramáticos, proyectando con formidable exactitud la enorme escala de situaciones a que se ve sometido este personaje dentro del desarrollo de la obra, permitiendo que estas fueran percibidas en toda su amplitud. También Isabela Corona, como Fanny, en *El pequeño caso de Jorge Lívido*, supo sacarle el debido partido a las posibilidades de este personaje, proyectando con gran autenticidad sus distintas características.

El mejor escenógrafo fue Antonio López Mancera que resolvió con suma eficacia el problema que entrañaba el doble escenario indispensable para la representación de *Mesas separadas*, ambientando con muy buen gusto su construcción escenográfica.

LIBROS

EL MANTO Y LA CORONA

¿POESÍA PROSAICA?

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

"Mais le poète confesse, en tête de *Psyché*, que la prose lui coûte autant que les vers." SAINT-BEUVE, *La Fontaine (Portraits littéraires)*.

A FINES DE 1958 se publicó *El manto y la corona*.^{*} Mal tiempo para libros y más para libros de poesía, a pesar del empeño mercantil de ofrecerlos como regalo navideño. Los críticos apenas lograron incluir *El manto y la corona* en sus apresurados balances literarios de fin de año, señalando al pasar algún viso del "manto", alguna joya de la "corona", que Bonifaz Nuño por algún motivo escribe con mayúscula inicial, y sobre todo, su prosaísmo, delito mayor en estos días de fuegos artificiales. Estas notas de buena fe, que su autor acostumbra ofrendar respetuosamente a los muertos, se vuelven necesarias cuando libros como *El tránsito de fuego*, de Eunice Odio, cosechan el más apretado silencio, o como *El manto y la corona*, sólo unas cuantas palabras verdaderas.

¿Qué manto, qué corona canta el poeta? Desde luego, el título es simbólico y nada literal; en nuestra América ya no quedan mantos y coronas sino en las iglesias, y nuestro poeta no es un iglesiero, ni si-

quiera religioso, en el sentido más devoto. El canta "el manto / de la perfecta juventud", que de suyo es un "manto real", no imaginado, y "tu corona de llamas, tu costumbre / de estar haciendo luz a todas horas". Es la joven amada que ilumina el mundo en torno. Que hace el día a su alrededor, como que está "sustentada a la sombra / de una corona límpida de oro". De ahí que esta poesía escrita a la luz de esa lámpara de juventud ("mientras vienes escribo", dice el poeta) sea diurna, solar, luminosa, como desde hace tiempo no se acostumbra. Poesía bajo el día, que deja ver lo cotidiano, el hoy ("Siempre que digo 'hoy', en lo más hondo / de mí nace una lenta / lumbre").

Esta luz cotidiana ha llevado al poeta a cantar la vida diaria, la vida de todos los días, a rehuir la noche, con el sueño y sus sueños. Lo cotidiano, según opinión mayoritaria, es prosaico (la prosa de la vida, se dice). El poeta se ha vuelto, aparentemente, prosaico. La prosa es explicativa, lógica, razonable; pero el poeta comienza el poema más cotidiano de su libro con estas palabras: "Qué absurdo, qué imposible". No obstante, lo cotidiano se impone, lo explicativo triunfa a veces: "en una alcoba / con paredes de espejos" (el subrayado es nuestro y suprimible) y en "la ropa que dejaste / colgada en una percha" (*idem*, y recuerda el *Tango del viudo*, de Neruda). Lo lógico lucha con lo poético: "Como nadie sabrá que me has querido, / nadie sabrá que me dejaste"; "y no te sorprendiste / de encontrarme contigo". Pero irrumpe lo ilógico esplendorosamente: "porque te ne-

^{*} Rubén Bonifaz Nuño, *El manto y la corona*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958, 82 pp.