

LA QUE NO QUERÍA MORIR (*I want to live*). Película norteamericana de Robert Wise. Argumento: Nelson Giding y Don Mankiewicz. Intérprete: Susan Hayward. Producida en 1958 (Walter Wanger. U. A.)

Wise ha manejado la historia de su film consciente de sus posibilidades y limitaciones. Es decir, con simple pero estimable habilidad, ha buscado un tono documental que evita, ciertamente, el melodrama, pero que a la vez nos revela la ausencia de una total identificación del director con su tema. Así, la película tiene un excelente ritmo, justificado y determinado por las necesidades de la historia. Al corte casi vertiginoso de las primeras escenas, en las que se pasa de una situación a otra por medio de audaces y logradas elipses, sucede una suerte de recreamiento, de morosidad deliberada, para que, en espera de la muerte de la protagonista, sintamos el terrible peso de cada segundo. Pero no llega uno nunca a "meterse" en el drama.

La película, con su sincera protesta contra la pena de muerte y su denuncia de las fallas de un sistema judicial, cumple honradamente con su misión. Pero quizá su cualidad máxima no esté determinada por la voluntad de quienes han hecho el film, sino por el choque inevitable de unos elementos dados. Me refiero al impresionante contraste que se establece entre la presencia constante de la muerte y esa atmósfera tan norteamericana de eficiencia, amabilidad y pulcritud que la rodea... *The american way of death*, pudiera decirse.

A la Hayward le pasa lo mismo que al director: mucha habilidad, pero ninguna identificación *real, interior*, con el personaje.

EL ÚLTIMO VIVA (*The last hurra*). Película norteamericana de John Ford. Argumento: Frank Nugent. Intérpretes: Spencer Tracy, Jeffrey Hunter, Pat O'Brien, Basil Rathbone. Producida en 1958 (Columbia).

Si no fuera por el último rollo, sentimentalón y falso, estaríamos ante un auténtico *John Ford*. El mismo culto, tan característico de este director, por los sentimientos nobles y fuertes, por la camaradería franca y abierta, la misma simpatía por los hombres humildes pero decididos y su repudio a la aristocracia, identificada siempre con lo mezquino, lo enclenque y lo viciado. Todo eso tiene *The last hurra*. El film termina realmente, con la derrota de los simpáticos, de los buenos. Ford, más que a la amargura, se entrega a una dulce melancolía muy suya, muy del hombre que hizo *The long voyage home*, en 1940. En el momento en que el magnífico Spencer Tracy se acerca, con la derrota electoral auestas, a su casa, es mejor abandonar la sala. Todo lo demás puede quitar el buen sabor de boca.

ACORRALADO (*Le dos au mur*). Película francesa de Edouard Molinaro. Intérpretes: Jean Moreau, Gerard Oury, Philippe Nicau. Producida en 1958.

Molinaro pertenece también a la nueva generación francesa. Pero no hay que dejarse engañar: su film no es sino un excelente ejercicio de estilo, una prueba de la sorprendente capacidad técnica del director.

TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

LOS CIEGOS Y LA CANTANTE CALVA

EN EL TEATRO RÓDANO, a pesar de que fiel a sus propósitos y haciendo honor a la indudable calidad de las obras elegidas hasta ahora para formar su repertorio, el Teatro Universitario agrega a él estas obras en un acto de dos de los más importantes autores del momento, Michel de Ghelderode y Eugène Ionesco, la representación no alcanza la calidad artística que era de esperarse debido, en la primera parte del programa, a la equivocada selección del texto, y en la segunda, a la lamentable interpretación escénica de la obra de Ionesco. La reconocida calidad de los autores y la innegable pureza de intenciones de la representación, tan poco común en la actualidad en nuestro teatro, hacen sin embargo inevitable el comentario.

Ghelderode, descubierto repentinamente hace unos cuantos años, después de más de veinte de trabajo continuo y solitario, es ahora uno de los más prestigiados entre los autores franceses (título que puede adjudicársele porque aunque es belga y sitúa la acción de sus obras en Flandes, escribe en francés). Dueño de una personalidad clara y definida, aporta a la escena moderna un decidido amor por el gran gesto; aborda siempre situaciones extremas tratadas en una forma directa e inmediata en la que la ironía se sacrifica al sarcasmo y la burla, la sugerencia y el matiz delicado al grito, y la expresión estricta al torrente lírico y grandilocuente al que se une una confianza ilimitada en el poder de la palabra para recrear la realidad. Puede definirse como un dramaturgo al que fundamentalmente, por encima de cualquier intención subjetiva, le interesa narrar, contar una historia, crear *vida*, sin hacer a un lado ninguna de sus características por sucias o desagradables que puedan parecer a primera vista, siempre y cuando contribuyan a afirmar el trazo de los personajes o a aumentar el interés de la trama.

Por otra parte, Ghelderode mismo ha declarado que casi todo su teatro está realizado bajo el influjo de la obra de Breughel, el gran pintor flamenco, con el que tiene innumerables puntos de contacto. Y *Los ciegos*, la obra elegida por el Teatro Universitario, es una clara ilustración de este influjo. En ella su autor no ha querido más que dar vida para el teatro, convertir en figuras dramáticas, a los personajes retratados por Breughel en el cuadro del mismo nombre. Por esto mismo, teatralmente no trasciende la importancia de un simple homenaje, por medio del cual el dramaturgo ha querido reconocer su deuda con el pintor y no alcanza ni remotamente la calidad de muchas de las demás obras de su autor. Es, en resumen, una obra menor, un intento —logrado— de dar vida dramática a los personajes de un cuadro, sin mayores pretensiones, con el innegable poder escénico de Ghelderode, pero sin ninguna transcendencia. Y por esto nos parece un error del Teatro Universitario la elección de esta obra.

La dirección escénica de Antonio Passy, aunque menos evidentemente que en la obra de Ionesco, tampoco es correcta. Passy insiste demasiado en señalar los tintes sombríos del texto, descuidando los líricos y los grotescos, con lo que reduce su vitalidad interior en aras de un simbolismo que, aunque señalado en el programa, no existe en realidad.

La escenografía de David Antón se limita a sugerir el lugar de la acción, atrayendo toda la atención sobre el vestuario, por lo que resulta incompleta.

El autor de la segunda obra, Eugène Ionesco, es en la actualidad el autor más discutido de Francia. Como Ghelderode, tampoco es francés, sino rumano; pero sus obras están escritas en francés y han sido estrenadas siempre en París. *Poesía en Voz Alta* lo dio a conocer en México incluyendo en su segundo programa una de sus piezas breves: *El salón del automóvil*.

Ionesco, que es un auténtico innovador no pretende decir cosas nuevas, ni sentar tesis originales o no, su material, como el de todo gran artista, es simplemente la realidad inmediata, la vida. Pero, como gran artista, aspira a revolucionar, a abrir nuevos cauces para el género artístico que aborda. Su principal propósito, hasta ahora al menos, parece ser el de cambiar por completo el sentido del lenguaje teatral haciendo que el diálogo adquiera valor no como medio de expresión de las ideas o sentimientos de los personajes, sino como una transposición en términos teatrales puros de lo que estos representan. No quiere copiar situaciones, sino recrearlas con un lenguaje que revele la esencia teatral de éstas. Sus innovaciones son, entonces, puramente técnicas y sin lugar a dudas, muy sugestivas y auténticamente revolucionarias.

En *La cantante calva* Ionesco quiere crear la imagen escénica pura, esto es como expresión teatral de una situación vital, de una sociedad perfecta dentro de las aspiraciones actuales, esto es, una sociedad en la que se ha eliminado toda problemática, en la que no existe la angustia ni los conflictos económicos o psicológicos; pero en la que también se ha eliminado toda posibilidad de comunicación, de relación real y humana entre sus miembros y se vive en un estado de completa enajenación, dentro de la soledad personal más absoluta; se ha llegado al absurdo. Para lograr crear esta imagen, lo que hace Ionesco es simplemente expresar este absurdo por medio del lenguaje, haciendo que carezca de su cualidad esencial de medio de comunicación y se transforme en una interminable serie de palabras desprovistas de sentido para que expresen a unos personajes que también carecen de sentido. Los sucesos, así, no significan nada; pero Ionesco logra que teatralmente esta nada exprese una determinada situación vital, sea una obra de arte dotada de un estricto orden interno y una lógica absoluta, que da lugar al goce estético gracias a la comicidad incluida en el tratamiento.

Sin embargo, de la efectividad escénica de la obra nunca podremos tener concien-

cia cierta debido a la absoluta falta de comprensión con que fue interpretada por Antonio Passy, como director, David Antón, como escenógrafo, y los actores dirigidos y vestidos por ellos. Passy y Antón confundieron la deformación intencional del texto con la caricatura; la libertad con la improvisación total, el libertinaje. La dirección parece obra más que de un director consciente, de uno de los personajes incoherentes y balbucientes del autor; no obedecen a ningún orden determinado, carece por completo de intención unitaria y recurre siempre a los gestos y actitudes más baratos y desprestigiados para, equivocadamente, subrayar las frases del diálogo; la obra, al contrario, exigía precisamente un orden absoluto, una intención clara y tan coherente, aun dentro del aparente absurdo, como

lo es ella, y sobre todo, la invención de gestos nuevos, no deformados ni vulgarizados por el uso continuo que permitirían que se hiciera evidente sobre la escena el propósito que encierra la deformación del lenguaje.

La escenografía cae en los mismos errores; no expresa el absurdo: es absurda. Está realizada mediante una mezcla caricaturesca unas veces, grotesca otras, de distintos elementos sin ninguna calidad expresiva y empleados, además, sin ningún orden.

Nada puede reprocharse a los actores cuando han sido tan equivocadamente dirigidos; pero sí cabe sugerirle a Antonio Passy, excelente actor, que proteja sus intereses renunciando a la personalidad de Passy director.

cial en la era de violencia—, Gorostiza, Alamán, Quintana Roo, la Güera Rodríguez, el Conde de la Cortina. La traducción y el espléndido prólogo de Felipe Teixidor hacen esta edición definitiva.

J. E. P.



MIGUEL LEÓN-PORTILLA, *Tres formas del pensamiento náhuatl*. UNAM. México, 1959, 32 pp.

Este breve volumen (más valioso por lo que sugiere que por lo que expone) ofrece una muestra de la riqueza del pensamiento náhuatl (entre los siglos xv y xvi), que indudablemente estaba influido, en su mayor parte, por los místicos pensadores toltecas. Los nahuas como pueblo guerrero necesitaban una justificación y un estímulo para su política expansiva, y supieron encontrarlo creando un dios sanguinario: Huitzilopochtli; pero al lado de esta "visión místico-guerrera del universo", existió una "concepción del mundo a base de números", que, aunque teñida de carácter místico, computaba el tiempo y medía el espacio con asombrosa precisión científica. Otro grupo de sabios, renovando la teología y la filosofía de los toltecas, sostenía que la raíz de la verdad estaba en la poesía ("visión estética del universo"), y que el artista era "un corazón endiosado", es decir un visionario que poseía la verdad.

C. V.



J. IGNACIO RUBIO MAÑE, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España*. UNAM. México, 1959, 340 pp.

Describe el esfuerzo de la política virreinal por extender y defender los límites geográficos de la Nueva España.

La amplitud del período tratado (1535-1746) obliga a acumular un gran número de materiales; sin embargo el autor realiza su tarea con aplicación. De la obligada rebusca en las fuentes documentales obtiene una gran cantidad de datos difíciles de manejar; pero los sistematiza de manera bastante satisfactoria. La amplia bibliografía consultada refuerza la solidez de la exposición. Sin embargo el autor no aventura síntesis o interpretaciones a la ligera, y sólo se atreve a hacerlas cuando tiene una absoluta certeza, y sus opiniones se refieren siempre a hechos concretos.

Al final, lo único que echamos de menos es la falta de una recapitulación del texto, que, por ser tan extenso y tratar tan variados episodios, sin ésta se queda la obra un poco en el aire.

C. V.

LIBROS

MIGUEL DE MONTAIGNE, *Ensayos escogidos*. Nuestros Clásicos. UNAM. México, 1959, 346 pp.

La inclusión de esta buena selección de los ensayos de Montaigne para la ya prestigiada colección *Nuestros Clásicos*, sin lugar a dudas una de las más útiles e interesantes de la industria editorial mexicana, es un nuevo acierto. Las cachazudas divagaciones del señor Montaigne, tan caseras y universales, tan pobladas de ecos y rumores sugestivos resultan siempre la más efectiva invitación al equilibrio.

El prólogo de Juan José Arreola nos hace pensar en los apuntes preliminares de un novelista que acumulara datos para una obra futura cuidando, ya, el estilo. Montaigne, como personaje, emerge sólidamente de él.

J. O.



LUIS SPOTA, *La sangre enemiga*. Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México, 1959, 323 pp.

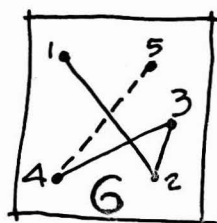
Si en *Las horas violentas*, su penúltima novela, el extraño estilo de Spota, tan singularmente parecido al que parecen tener algunos buenos autores en las traducciones deficientes, era puesto al servicio de una trama que al menos permitía conocer el espíritu reaccionario del autor ante las huelgas, en *La sangre enemiga*, este mismo estilo, pobremente enriquecido, se pone al servicio de una serie de personajes tarados o monstruosos física y moralmente, que dan pie a una interminable sucesión de escenas igualmente monstruosas, pero carentes de cualquier explicación que las haga trascendentes.

A pesar de la evidente habilidad con que el autor construye sus obras, creemos que la actitud del novelista ante la vida y el lenguaje empleado para intentar expresarla debe ser otra.

J. O.

MADAME CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida en México (durante una residencia de dos años en ese país)*. Traducción y prólogo de Felipe Teixidor. Editorial Porrúa. México, 1959. LXXIV — 601 pp.

Escocesa, de formación norteamericana, casada con Ángel Calderón de la Barca, primer diplomático español en el México recién independizado, Francis Erskine Inglis dejó sus impresiones sobre México en cincuenta y cuatro cartas que integraron un libro, publicado en 1843, con prólogo de Guillermo M. Prescott. Obra clásica en la literatura de viajes, la amenidad es el tono de sus páginas. Sus observaciones, escritas con la misma actitud de otros ingleses, semejan las que un siglo después escribirían Aldous Huxley, Graham Greene, David Herbert Lawrence y Malcolm Lowrie. La Marquesa llegó a México en 1838, demorando su estancia hasta el 41. Coincidió su visita con la pugna entre federalistas y centralistas, y en poco tiempo pudo asistir a uno de los frecuentes *cuartelazos* contra el gobierno de Bustamante. Emparentada con las litografías de Linati, esta obra es un involuntario y franco testimonio social, una enfática narración de los albores nacionales. Francis Erskine recorrió numerosas ciudades, pero sus mejores descripciones tienen por fuente la capital, sus costumbres y sus habitantes, desde su peculiar aristocracia hasta la ínfima casta de los *léperos*. Las cartas incurrir muchas veces en la banalidad, en la minucia: modas, joyas, comidas, servidumbre.



Otros textos se vuelcan sobre los aspectos exóticos: bandoleros, culto a la muerte, corridas de toros, haciendas feudales, contiendas de gallos, o se asombran ante los ritos que exageraba el catolicismo mexicano. El mayor interés se muestra en los retratos de Santa Anna —figura prin-