

En cambio, resulta aleccionador darle una repasada a las filmografías de los grandes directores italianos actuales. Con excepción de Visconti, cuyo primer film fue *Ossessione*, todos los demás (Rossellini, Fellini, Antonioni) empezaron sus carreras bien modestamente, con obras de relativa importancia. Obras, desde luego, no muy superiores a un film como *Violencia de amor* y en las que, en todo caso, puede apreciarse la misma inquietud y la misma elegancia de las que da muestra el propio Zurlini. Así es que, en resumidas cuentas, bueno será que sigamos con atención la carrera de este nuevo director, al igual que las de Vanzini, Bolognini, Bava y otros.

Violencia de amor recuerda mucho por su tema a la célebre película de Claude Autant-Lara *Le diable au corps* (*El diablo y la dama*). De nuevo se parte de una oposición básica: la que se establece entre el mundo de una pareja de enamorados y una situación objetiva de guerra. Es decir: una situación en la que el necesario egoísmo amoroso, el amor mismo en una palabra, aparece a los ojos de los demás como un monstruoso alarde de irresponsabilidad social. Es curioso y sintomático el empeño de los nuevos realizadores italianos de recrear el clima de la pasada guerra mundial. Y es que, si tenemos en cuenta que Mussolini no logró nunca movilizar realmente a su pueblo, resulta evidente que tal hecho se presta a un estudio psicológico de quienes se vieron arrastrados a la guerra sin tener nada que ver con ella, sin sentirse justificados ni tan siquiera por un fanatismo similar al que arrastró a muchos alemanes.

Todo el film de Zurlini no es sino el estudio de dos posiciones egoístas, "irresponsables", diametralmente opuestas. Por un lado, la de los jóvenes de buena sociedad, hijos de fascistas encumbrados, que se divierten en una población veraniega mientras los hombres se matan a pocos kilómetros. Por el otro, el egoísmo de la pareja que forman uno de ellos y una mujer de edad madura, viuda de héroe. Este segundo egoísmo está justificado por la toma de conciencia humana que el amor representa. En el primer caso, la guerra no es sino un hecho lejano, cuyas únicas consecuencias son la escasez de tabaco, licores, etcétera. Pero para los enamorados la guerra se convierte en la terrible evidencia de la hostilidad que les rodea, la misma hostilidad que ha rodeado siempre a la pasión, y que lo lleva a él —siempre es el hombre el más débil en tales casos— a un estado de confusión por el que se separa al final de la mujer.

La complejidad psicológica del film revela, por sí misma, el talento de Zurlini. Un talento que no se expresa todavía con seguridad. A veces, el director parece estar tan confuso como pueden estarlo sus personajes. Pero a mí me simpatiza mucho esa actitud honrada del realizador que, lejos de pretender "demostrar" algo, nos hace partícipes de sus inquietudes y de sus dudas. Consciente de que el cine moderno tiende a una visión total del ser humano, es decir de un ser humano cuyos menores gestos son tan reveladores como sus palabras, Zurlini nos demuestra hasta qué punto la labor de un director es una labor de descubrimiento. A veces Zurlini *descubre* y a veces —y eso se nota claramente en la segunda parte del film— no sabe encontrar nada; los personajes se le escapan

a momentos. Pero la voluntad de descubrir es lo que cuenta en quien empieza, y Zurlini, de seguir por ese camino, quizá llegue a hacer sus propios grandes hallazgos, los que sólo él puede hacer, en la misma forma en que Rossellini o Visconti, después de bastantes años de labor, hacen los suyos por intuición.

Desde luego, Zurlini ha contado con la presencia maravillosa de Eleanora Rossi Drago, y ha sabido reconocer en su bellísimo rostro las torturas y las dichas del

"amor loco". Ante una mujer así, la dirección de películas se transforma en un problema de hormonas. Rossi Drago y Lucia Bose son las mejores continuadoras, en el período pre-Claudia Cardinale, de la tradición de las Bertini, Hesperia y demás grandes hembras del primer cine italiano. Bien por encima, por cierto, de las Silvanas, Lollos y Sophias que el gusto del público ha consagrado. Pero es sabido que el público se equivoca con frecuencia consternadora.

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Fando y Lis

Desde hace dos horas estoy leyendo notas sobre Arrabal o sobre su obra. Para que se vea lo que eso significa, voy a permitirme citar algunos pasajes:

"... Arrabal, como sus grandes maestros [Beckett y Ionesco], es en el fondo muy literario, muy intelectual, pues casi todo lo que quiere decir está expresado a través de ideas, de símbolos, que son capaces de suscitar en el espectador una discusión interior de todas sus motivaciones." —Carlos Solórzano (*México en la Cultura* número 663). "... Fernando Arrabal, que tiene menos de treinta años y vive en París, podría ser, por las apariencias, un discípulo de Ionesco. De cualquier manera, son sus ideas teatrales las que son estimulantes, pues filosóficamente es un pelmazo." —Edith Oliver (*The New Yorker*, nov. 25 de 1961). "La sencillez extrema del diálogo (lo mismo que la sabiduría de su construcción dramática) prueba que Arrabal —que es un excelente matemático— busca la pura forma, que llevada a un límite podría alcanzar la belleza abstracta de una fórmula matemática, o de los dibujos animados de Norman Mac Laren." —Geneviève Serreau (*Evergreen Review* número 15).

Solórzano dice de Arrabal: "discípulo e imitador de Beckett..." La Serreau cita como antecedentes suyos (de Arrabal) a Strindberg, Jarry, Kafka, y sobre

todo a Chaplin en su primera época; Piazza cita a los mismos, más los hermanos Marx, Kuen Su, Borges y Gurrthier; cuando lo descubran, los críticos españoles hablarán de Goya, seguro... y así *ad infinitum*.

¿Qué se saca en claro de todo esto? Que Solórzano no debió traducir la obra para después ningunear al autor, que no hay nada más fácil en el mundo que conseguirle a alguien padres postizos, etcétera... ¿Pero qué adelantamos en el conocimiento de la obra? Nada.

"¿Qué te pareció la obra?" —le pregunté a uno de mis amigos. "Es Beckett" —me contestó. "¿Y es bueno ser Beckett?" —le pregunté. "Sí, pero éste es un Beckett muy malo." Y vuelta a lo mismo.

Voy a contar la obra: un hombre lleva a una mujer inválida (supongo que su amante) a Tar. Se quieren mucho. Su relación consiste en que ella lo provoca para que la torture, y él la tortura. Viven el uno para el otro, muy solos. En el camino encuentran a tres hombres que también van a Tar y que discuten entre sí todo el tiempo. Hay algo en Fando que le hace apetecer la compañía de estos tres hombres y su constante "ejercicio intelectual". Hace todo lo posible por trabar amistad con ellos. Después de varios esfuerzos, vence la indiferencia de los tres hombres, entre otras



Fando y Lis: "éste es un Beckett muy malo"

cosas gracias a que comparte, en cierta forma, a Lis con ellos. La relación de los dos amantes cambia después de este encuentro, porque Fando quiere ahora compartirla con quien sea. Como siempre, ella lo provoca, y él la tortura, ella lo provoca, y él la tortura, hasta que —claro— la mata. Los tres hombres tratan, en vano, de recordar la historia de Fando y Lis. Cuando ven a Fando que va al panteón, como le había prometido a Lis al principio, llevando una flor y un perro, ellos lo acompañan.

No se necesita ser un malpensado para comprender que esta obra es erótica. Ahora bien, ¿cuándo ha escrito Beckett una obra erótica?

Para un espectador como yo, que no siente una grave necesidad de interpretación analítica de símbolos, la historia podía ser efectivamente la de un hombre que lleva a una mujer paralítica a un lugar muy lejano, y que en el camino la mata en un arranque de pasión, y los tres hombres que discuten, tres compañeros de viaje. Pero la caracterización es tan escueta, y hecha con tanta malicia, que todo se convierte en una metáfora. Si supiéramos, por ejemplo, la edad de los personajes, o el grado de su cultura, la metáfora desaparecería. De alguna manera sabemos de los personajes sólo lo que es universal. Ésta parece ser una característica de cierto teatro moderno, que se mueve en un plano metafórico: ambiguo y trascendente, y al cual sí, indiscutiblemente, pertenecen tanto Arrabal como Ionesco y Beckett.

Según el artículo de Geneviève Sereau, ninguna obra de Arrabal había sido montada antes de noviembre de 1960. De la única puesta de que yo tengo noticia es de la del *Cementerio de los automóviles*, que se estrenó en Nueva York apenas una semana antes que se estrenara aquí *Fando y Lis* en el Teatro de Compositores; así que, como quien dice, éste sí es un verdadero estreno mundial.

Dice Solórzano en su nota de *México en la Cultura*: "... la escenificación deberá ser siempre crítica y nunca sentimental, deberá conservar al espectador en el mismo grado de observación que los protagonistas guardan respecto a su mundo en vez de despertar en ellos un sentimiento blando de simpatía o de compasión." Todo esto quiere decir que, para Solórzano, el teatro moderno está basado en la premisa contraria a la del griego, que precisamente pretendía provocar en el espectador la piedad y el terror, y efectuar por medio de estos sentimientos una purificación interior. Para Solórzano "las ideas, los símbolos [del teatro moderno] son capaces de suscitar en el espectador una discusión interior de sus motivaciones". Es decir: las ideas y los símbolos provocan una crítica moral, que era exactamente la finalidad del teatro de tesis del siglo pasado, o bien una discusión *dilettante* de cuestiones psicossomáticas. Lleva implícito todo esto un reproche discreto a la puesta en escena del Teatro de Compositores, que es sentimental, melodramática, guiñolesca y excelente. No entiendo cómo alguien puede estar sentado en una butaca viendo durante dos horas en escena una relación sadosomáquica sin participar activamente en ella. El único comportamiento verdaderamente crítico en estas circunstancias es salirse del teatro.

Si una mujer es paralítica, y además está encadenada, y la dejan desnuda al

borde de un camino para que sirva de solaz a los transeúntes, y si por fin la golpean hasta matarla, tiene que resultar conmovedora. Y la acción es tan melodramática como la de *Las dos huérfanas*, o bien como la historia de la florista ciega de *Luces de la ciudad*. Claro que hay melodramas trascendentes y melodramas a secas: *Fando y Lis* pertenece a la primera especie: es un melodrama que sirve de ilustración a otra cosa, pero no como alegoría, sino como metáfora.

Pero dejemos a un lado las lucubraciones.

Con un tono de subjetivismo dogmático (que según Carballido es la tónica de nuestros cronistas teatrales) voy a decir lo siguiente: para mí, el programa formado por las pantomimas de manos y *Fando y Lis* es el mejor espectáculo que ha montado hasta la fecha el Teatro de Vanguardia. Es primera vez que Alexandro ha dejado esa maldita tendencia que tiene de ir acumulando detalles hasta llegar a un conjunto tan abigarrado en el que no se puede distinguir nada. La dirección fue tan sencilla como la

obra en sí —creo que muy respetuosa e intensamente emotiva— (lo cual me parece —como ya dije— acertado). Héctor Ortega y Betty Sheridan me parecen los únicos actores en México que podían haber representado los dos papeles titulares: muy profesionales, muy aplicados, con gran dominio de sus recursos, y ella francamente guapísima; él tiene una voz pésima, no por el timbre, sino por la falta de flexibilidad; ella, a veces, es modosa; ambos tienen cierto peligro de desbocarse, pero todo esto puede corregirse con el tiempo. Los otros tres personajes, interpretados por Alexandro, Farnesio y Carcaño, resultan muy graciosos y muy simpáticos. La escenografía y el vestuario fueron dos milagros de economía, operados respectivamente por Felguérez y Lilia Carrillo: la escenografía con unas vigas prestadas y el vestuario con unos trajes viejos, que no puedo explicarme de dónde los sacaron. La música de fondo, excelente, melancólica y nostálgica, de Bix Biederbecke y "*Toot, toot, Tootsie, goodbye, toot, toot, Tootsie, don't cry...*"

LOS LIBROS ABIERTOS

EXPLICIT: Juan Goytisolo. *La isla*. Biblioteca Formentor. Editorial Seix Barral. Barcelona-México, 1961. 171 pp.

NOTICIA: Ficción. *La isla* es el octavo libro de Juan Goytisolo a partir de 1954, año en que publicó su primera novela: *Juegos de manos*. Su producción incluye novelas, cuentos y una colección de ensayos, *Problemas de la novela*. Goytisolo pertenece a la nueva generación de autores que, posteriormente a la aparición de *La colmena* de Camilo José Cela, han aumentado la difusión si no la calidad de la narrativa española.

EXAMEN: Una historia sin interés contada en un estilo lamentable. La acción se inicia cuando Claudia, la narradora y protagonista o testigo de los sucesos que la forman, llega a Málaga procedente de París para pasar sus vacaciones en un pueblo vecino, y concluye cuando deja el lugar rumbo a Washington. El ritmo rápido y nervioso, totalmente objetivo, con que son recogidas impresiones del paisaje y el ambiente, sentimientos y conversaciones, recuerda vagamente el estilo de los mejores relatos de Cesare Pavese; pero Goytisolo no ha logrado que las observaciones de su narradora tengan las características que, precisamente, hacen valiosas las de los personajes del gran escritor italiano. El poder de adivinación, la capacidad de hacernos intuir la verdadera índole de la acción, mediante una precisa selección de los gestos y actitudes que revelan sin destruirlo el sentido oculto de los datos que forman la realidad, no existe en el relato de Claudia. *La isla* se transforma así en una historia sin misterio ni sentido, en la que unas veces los conflictos son demasiado obvios (la impotencia del amante de Claudia, la relación de Dolores con su marido) y otras demasiado gratuitas (la tristeza de Miguel). Por otra parte, la forma narrativa elegida por el autor impide de antemano la creación de verdaderos personajes trabajados como tales y el relato se transforma en una acumulación de acciones exteriores sin ningún

valor dramático, en el que el único mérito es la brevedad.

CALIFICACIÓN: Malo.

J. G. P.

EXPLICIT: Enrique González Pedrero, *El gran viraje*. Biblioteca Era. México, 1961, 213 pp.

NOTICIA: Reúne dieciséis ensayos en los que predomina el tema de los países subdesarrollados y la revolución. La primera parte agrupa varios estudios teóricos acerca de Marx, Tocqueville, la teoría de la enajenación, la metodología de la ciencia política y "el gran viraje", que constituye el ingreso del mundo subdesarrollado, con sus mil quinientos millones de seres humanos, a la escena de la historia mundial. La segunda sección está integrada por algunos textos que plantean la actitud crítica de González Pedrero y enjuician nuestra realidad: "Crisis de la izquierda mexicana", "Notas sobre la burguesía y la revolución". Las páginas finales constituyen un documento que se refiere a la historia, las peculiaridades, la situación actual y el porvenir de las transformaciones que han ocurrido en Cuba.

EXAMEN: Escrito con la perspectiva y la pasión que Max Weber exige a todo aquel que tenga, en su mejor sentido, la vocación política, este libro muestra las características y las actitudes comunes a buena parte de los jóvenes investigadores mexicanos: el destierro de toda improvisación y el conocimiento científico a partir del cual puedan fundamentar sus ideas propias. Todo esto señalado por medio de un sistema riguroso y de un estilo que, en todo momento, es fiel vehículo de lo que quiere expresar. La definida posición de González Pedrero hará que muchos no compartan su idea del significado histórico de la revolución, pero nadie podrá desatender el conocimiento y la honestidad que presiden cada una de estas páginas.

CALIFICACIÓN: Bueno.

—J. E. P.