

que hoy cualquier avión tiene. La intrusión de un artefacto del futuro visto por los ojos del pasado en un mundo pasado visto por los ojos del presente, produce efectos no previstos por el cineasta que, por encima de la relativa corrección técnica del film hecho también con un presupuesto muy bajo, dan fe de las dotes creadoras de una artesanía hoy en vías de desaparición.

Viaje al fondo del mar acaba de demostrar que, contra lo que ocurre con el resto del cine, existe en la *science-fiction* una clara relación entre los medios materiales que se emplean y los resultados que se obtienen. Estamos de nuevo en los inicios del cine, cuando hacer una buena película era cuestión de presupuesto. Irwin Allen no es un gran cineasta, ni mucho menos, pero sí es lo suficientemente hábil como para saber aprovechar las ventajas de la semi-superproducción. (Lo mismo pasaba en el excelente *Planeta prohibido*, del mediocre Frank McLeod Wilcox.) Su película tiene ese apoyo de lo verosímil que sólo dan un guión cuidadosamente construido, unos decorados y maquetas de cierta riqueza y la presencia de actores cuando menos presentables. De ahí se puede partir para abundar en los clásicos tópicos del género: el fetichismo de las máquinas y de los aparatos, la conjuración del apocalipsis, la revelación interior de los personajes situados en circunstancias extraordinarias, etcétera. Tratándose de un cine sujeto en tal forma a las contingencias materiales de producción, cabe comprender por qué siendo Allen un cineasta muy inferior a Ulmer ha hecho sin embargo una película muy superior, muchísimo más interesante que *Traspassando la barrera del tiempo*.

La fosa y el péndulo pertenece al género del film de horror que, pese a todos los elementos comunes que tienen uno y otro, se sitúa en las antípodas del *science-fiction*. En efecto: si la *science-fiction* narra historias del futuro y, por lo tanto, debe ceñirse a un rigor necesario por el mismo hecho de tratar de lo probable, de lo que puede suceder, el film de horror, casi siempre situado en el pasado, relata historias de explicación vedada, historias cuyo interés depende precisamente de lo que tengan de inefables. La frontera entre los dos géneros es la que separa muy concretamente lo racional de lo irracional, el film de horror y la *science-fiction* representan los dos caminos opuestos por los que se llega al mismo encuentro de lo maravilloso.

Roger Corman, dedicado por sistema a la adaptación de Poe (recuérdese *La pavorosa casa de Usher*) desconoce, sin embargo, un principio fundamental: no hay horror sin fascinación. Al igual que su colega inglés Terence Fisher, a quien imita, tiende a reducir el horror a una sola de sus dos dimensiones contradictorias, la de la repulsión. Esa nueva tendencia anglosajona del film de horror incurre en la aberración —aberración opuesta a la que suele nulificar los films de *science-fiction*— de pretender un mayor "realismo". De ahí la catastrófica utilización del color a efectos "realistas", cuando el color sólo podría justificarse como elemento de irrealidad. El castillo de *La fosa y el péndulo* no es el lugar encantado que debería ser, sino un feo caserón en

tecnicolor en el que se hace barbaridad y media con la gente. Diríase que estamos a un paso de la denuncia social. Si comparamos el film de Corman con el de Bava, *La máscara del demonio*, veremos que, en definitiva, la única diferencia entre uno y otro es una diferencia esencial: el segundo tiene poesía, el primero no. Y cuando se trata de hacer poesía, el talento cuenta de verdad. Ahí sí que no es cuestión de presupuesto.

No, el cine fantástico de hoy no nos da cabalmente la imagen del hombre que descubre las más terribles oscuridades subjetivas (film de horror) o las del infinito objetivo que debe conquistar

(*science-fiction*). Pero, a pesar de todo, debemos agradecer a ese cine fantástico todavía primitivo, elemental, barato en todos los sentidos, el no haberse desarrollado. Porque así no perdemos el contacto con ciertas esencias básicas del llamado "séptimo arte". Bien está que admiremos a Resnais o a Buñuel, a los autores a quienes pertenece el futuro del cine. Pero, a la vez, no podemos olvidar *La invasión de Mongo*. Fueron películas como las reseñadas en este artículo, tan malas como puedan serlo estas mismas, las que inspiraron nuestro primer amor al cine. Y los primeros amores, como se lee en las novelas rosa, dejan su huella para siempre.

TEATRO

Prostibulario

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

"¿Qué culpa tiene San Pablo de que San Pedro esté pelón?"

—Frase atribuida a la Verónica.

LOS TOROS DE MIHURA.

Desde que Dumas hijo descubrió (o creyó descubrir) que las prostitutas tienen corazón, los escritores, incluyéndome a mí y excluyendo a Henry Miller, por supuesto, hablan de ellas como si sólo tuvieran corazón.

Un caso muy avanzado de este error de apreciación es el de Mihura, quien con cierta frecuencia (unas tres o cuatro veces cada año) escribe una obra en la que el personaje central es una prostituta. El último de estos personajes que nos ha llegado a México es el que interpreta Amparo Rivelles en la *Chopin*.

Fue casi por accidente que vi *Una mujer cualquiera*. Mi intención de esa noche era ir al Caracol a ver la obra de mi distinguido paisano y fino guanajuatense González Caballero, pero como el teatro estaba de bote en bote y no había lugares, caminé hasta la *Chopin*, en donde el señor Junco me informó, mañosamente, que la obra acababa de empezar. Cuando entré en la sala vi en el escenario a una criada que sollozaba en primer término derecha, mientras el primer actor Nicolás Rodríguez (cortesía de producciones ANFER), en el papel del Inspector Ruiz, y su ayudante iban descubriendo poco a poco: una botella y dos vasos, uno de ellos marcado con *rouge* (*à Madrid le rouge est le lipstick*), un pañuelo con dos letras bordadas, la primera de las cuales era una N, y un cabello de mujer, castaño. No tardé en deducir que en alguna parte de la casa debía estar el cadáver del patrón de la sirvienta y dueño de la casa, y puesto que todo indicaba que el asesinato lo había cometido una mujer de pelo castaño cuyo nombre de pila empezaba con N, lógico era suponer que cuando apareciera una mujer cuyas características concordaran con los datos de la policía, esa mujer fuera inocente. Mi certeza aumentó cuando, en el tercer cuadro, entró Amparo Rivelles en la casa de su amiga Rosa, con una abundante cabellera castaña y respondiendo al nombre de Nieves. Venía a pedirle a Rosa que la es-

condiera en su casa, porque la policía la buscaba; ella decía que el asesino, haciéndose pasar por el asesinado, la había contratado a ella, que era prostituta, la había llevado a casa del asesinado, había asesinado al asesinado y desaparecido, después de dejar el cabello, el *rouge* y el pañuelo para que le colgaran a ella el muerto. Es decir, que había en realidad dos hombres y una mujer, mientras que los datos indicaban que había sólo un hombre y una mujer. Rosa, a pesar de ser la única amiga de Nieves, y en una época colega suya, le niega hospitalidad, porque se va a casar con Luis, que es un joven decente que llega de un momento a otro de San Sebastián. Lllaman a la puerta; entra Luis con un *blazer*, y el público lanza un grito de horror. Entonces comprendí que la obra no era policiaca, sino sentimental. Resulta que este canalla de Luis (Lorenzo de Rodas) era nada menos que el asesino, y que la infeliz de Nieves, de entre los dos millones de habitantes que ha de tener Madrid, fue a pedirle ayuda precisamente a la novia del asesino, y que todo el público sabía quién era el asesino y cómo había estado la cosa, gracias a la primera escena que yo no sólo no había visto por culpa mía, sino que ni siquiera había previsto por culpa del señor Junco.

El primer acto termina en que Rosa se va a hacer un *show* en un cabaret donde trabaja, y que Luis convence a Nieves (que no entiende todavía que esa compañía no le conviene) de que se vaya con él.

Luis esconde a Nieves de la policía, la enamora, se la lleva a un pueblo cerca de la frontera, para cruzar a Francia y allí vivir felices el resto de sus días, y entonces, cuando la policía se acerca, mete la pistola asesina en la bolsa de un abrigo que le han prestado a ella. Desgraciadamente para él, este acto lo hace no solamente delante del público que también se había tragado la historia de su amor, sino de Nieves, que como en todas las obras malas va bajando una escalera cuando él mete la pistola en el abrigo. "¿A dónde vas?", le pregunta ella; "Voy a ver si el paso está libre." Ella se pone el abrigo. "Antes de

irte júrame que regresarás por mí, y que me llevarás a un lugar muy lejano y muy hermoso, en donde estemos solos tú y yo, y que me amarás eternamente, y que nunca me abandonarás, y que nunca me traicionarás, y que nunca me compartirás, y que nunca me engañarás, y que santificarás las fiestas, etcétera." "Te lo juro." "Abrázame muy fuerte." Él la abraza muy fuerte y ella le mete cinco balazos en la barriga. Entra el inspector Ruiz. Lo primero que dice es que desde un principio sabía que ella era inocente, y que en realidad la búsqueda la había hecho despacito para ver qué pasaba, con lo que se hace acreedor al premio del cretino más grande en la historia del teatro universal.

Nieves es una prostituta seria y decente, de esas chocantísimas que le cuentan a uno que la vez que quisieron pertenecer a un solo hombre, éste las traicionó. Le dice al asesino en el restaurante de la estación: "No creas que estoy contigo porque me sienta sola, o porque tenga miedo, sino porque desde el primer momento en que te vi te encontré muy atractivo." Lo cual no le impidió en el primer acto amenazarlo con la denuncia. Es cierto que él logró disuadirla con sólo decirle: "¿Sí? Denúnciame. ¿Quién va a creerte a ti, que no eres más que una... cualquiera?" Él es un hombre decente, pero al principio del segundo acto le confiesa a ella que hacía tráfico de drogas en combinación con el asesinato y que tuvo que matarlo, porque de alguna manera lo tenía agarrado. Lo cual significa que durante todo el tiempo, es ella la que lo tiene a él en su poder, y no él a ella, como creen Mihura, Nieves y el mismo asesinato, quien, si la obra estuviera bien escrita, sería la víctima y el héroe: tiene que matar a un canalla que lo tiene atrapado y, luego, cargar con una prostituta que sabe que es el asesino, que le hace el chantage sentimental más elaborado de que yo tenga noticia y que acaba por asesinarlo.

IRMA LA DULCE.

Si Mihura es imitación Simenon, que es como decir queso "imitación Kraft", Breffort y Monnot son imitación de Brecht y de Weill, que es decir otra cosa, pero no necesariamente mejor.

Mientras que Mihura se empeña en hacer creíble algo que es falso, los autores de *Irma la dulce* se las arreglan para presentar una verdad horrenda sin que el público se entere de que es verdad, ni de que es horrenda. Irma entra en un hotel que se llama El Rápido, y afuera se forma una cola de hombres, que van entrando y saliendo, conforme ella los despacha. Cualquiera que haya estado en una cola de ésas, real o metafórica, sabe que si de eso se hace un chiste, resulta no sólo un chiste sino un estudio biológico, psicológico y sociológico. Pues aquí no, aquí es un chiste *tout court*.

Irma tiene un amante: Polyte, *le Patron*, a quien abandona, nadie sabe a ciencia cierta por qué, cuando conoce a Néstor el puro. Néstor e Irma tienen un gran amor. Pero ella trabaja con más ahínco que nunca, y Néstor el puro es celoso. La solución parece estar en puerta cuando Néstor se encuentra tirados diez mil francos. Con levita, un

sombbrero plano, barba y anteojos, diciendo llamarse Óscar y aparentando más edad, busca a Irma y la contrata para que sea su amante única por diez mil francos diarios. Desde ese día Irma se acuesta con Óscar, cobra los diez mil francos y corre a acostarse con Néstor, a quien le entrega los diez mil francos. Como resultado lógico de estas actividades, tanto Néstor como Óscar van sintiéndose cada día más cansados. Irma, por su parte, empieza a enamorarse de Óscar, y Néstor vuelve a estar celoso, hasta que acaba por tirar al Sena la levita y el sombrero de Óscar. Resultado, lo aprehenden, lo juzgan y lo condenan a trabajos forzados por asesinato. Lo llevan a Cayena, de donde se escapa al enterarse de que Irma tendrá un hijo suyo para la Navidad. Cuando llega a París le han crecido unas barbas tan parecidas a las de Óscar que le permiten demostrar que Óscar no ha muerto, ergo Néstor es inocente.

Ahora bien, esta pieza, que como todo

buen musical se convierte en un caos a la mitad del segundo acto, tiene en el fondo una verdad, que no se puede enseñar porque el público saldría de estampida. Néstor disfrazado de Óscar dice: "He descubierto que (Irma) tiene mala memoria... para las caras." El público se ríe sin entender que la frase está mal dicha, porque en realidad lo que se acaba de demostrar es que Irma tiene mala memoria "hasta" para las caras.

A pesar del título, la obra tiene en realidad dos buenos papeles masculinos: el del narrador, Bob, que lo hace Pancho Córdoba (y Pancho Córdoba nostálgico de París es algo nauseabundo), y Néstor el Puro, que Julio Alemán hace sorprendentemente bien. Irma, que es la única mujer en la obra, más que personaje es el tema, y se habla tanto de ella, y se la alaba tanto, que no me imagino qué actriz pueda representarla sin resultar insignificante: probablemente María Victoria.

LOS LIBROS ABIERTOS

EXPLICIT: Roberto Ruiz, *Plazas sin muros* (novela). Ed. Andrea. Colección Los Presentes, núm. 81. México, 1960. 122 pp.

NOTICIA: Se trata de la primera novela de Roberto Ruiz, profesor de literatura española en una universidad norteamericana. Nació en Madrid hace 37 años y estudió en México, graduándose en la Facultad de Filosofía y Letras. Escribió sus primeros cuentos en *Presencia*, aquella digna revista que, hace doce o trece años, hacían Manuel Durán, Carlos Blanco, Tomás Segovia, José M. García Ascot y Ramón Xirau. Algunos de aquellos cuentos —recuerdo, especialmente, *Decepción*— eran de factura impecable. Tomó el grado de maestro con una tesis brillante sobre Saint-Exupéry (1952). Luego publicó un tomito de cuentos, *Esquemas* (Editorial Bajel, México, 1954), que, sin más, lo colocó entre los dos o tres buenos cuentistas jóvenes que nos dio la emigración política española. Marchó a Estados Unidos. Un verano reciente se trajo de allá un grueso manuscrito: novela mironiana muy trabajada, exponiendo con gran sensibilidad y empeño literario experiencias autobiográficas infantiles. Todavía está inédita. En 1960 publicó esta *Plazas sin muros* que hoy comentamos, al saber que Roberto Ruiz se ha traído este último fin de año, de su lejano profesorado, una tercera novela.

EXAMEN: Cuesta trabajo dar una visión de conjunto, definidora de los valores de esta novela. Porque, junto a 28 primeros capitulillos de gran calidad narrativa y de notable dominio literario, hay otros tantos —en la segunda mitad del libro— en que la acción desmaya y se pierde, la vivacidad estilística se descuida y los trazos maestros del comienzo parecen malograrse. La novela narra en su primera mitad la marcha agobiadora de un batallón de soldados españoles cruzando una áspera serranía. No se sabe si es tiempo de guerra o de paz. La incertidumbre del lector es también la

de los soldados. ¿Van a la guerra? ¿Empezará la lucha al cruzar aquel portillo? ¿O se trata solamente de una maniobra rutinaria? Conocemos tipos característicos pintados con gran economía, en la acción misma o en el soliloquio de la lenta y agotadora caminata. El paisaje extenuante, la incertidumbre del destino, los recuerdos premonitorios, y el envenenamiento de muchos soldados con el agua emponzoñada de un manantial, dan un clima bronco, tenso, épico —épica de la crueldad, de la futilidad y de la derrota humana—, en el que los personajes parecen ser la barbaridad del hombre y la arbitrariedad y esterilidad de la vida castrense. Pero cuando el batallón llega por fin al pueblo, todo el vigor narrativo de Roberto Ruiz se debilita al exponer la vida de cuartel, rancho, comunión, prostíbulo de pueblo y tasca. El relato se desparrama en mil hilillos desperfilados, como se pierde el agua de una canasta. Un final apresurado —la desertión de los tres hombres mejor trazados, al saber que el destino del batallón es la represión de una huelga minera— casi salva el hilo desmadrado de la narración. Pero ese sentido épico del comienzo no se recobra. Falta nervio e intensidad. Las situaciones son endebles y la apoyatura puramente formal es insuficiente. Y es lástima. La manera nerviosa, valleinclanesca, de breves —y aun brevísimos— capitulillos, conjugada con un muy apreciable dominio del lenguaje, empeñosamente enriquecido, denuncian al escritor terco, en perpetua lucha con las palabras, con el arte. Una sola observación sobre el estilo hay que hacer a Roberto Ruiz: su exigente sentido del ritmo le hace caer frecuentemente en el verso. Le pasa lo que, según Unamuno, sucedía a Martí: que escribe versos sin querer. Sus descripciones van henchidas de endecasílabos y heptasílabos que, a veces, agobian. Quisiéramos que fuera esta primera novela de Roberto Ruiz parte de un plan de mayores vuelos. Los defectos aquí apuntados serían así mucho menores.

CALIFICACIÓN: Mediano.

—F. A.