

por la geografía que visitó el pintor, excluyendo la visión que éste tuvo de aquélla y presentando tan sólo, en un gigantesco museo panorámico, el producto de la visión.

No son suficientes los esfuerzos que ese magnífico actor que es Kirk Douglas hace para lograr que lo excluido por el director cobre virtual presencia en la pantalla. Tan completa es su actuación, como incompleta la película. *Molino rojo*, de John Huston, sin tener la fidelidad biográfica de *Sed de vivir*, tenía una fidelidad artística incomparable. Los colores en que fue tomada la película, los escenarios, los personajes que por ella desfilaron, pueden no ser, como lo son los del film de Minelli, exactos, pero tenían algo que los hacía mucho más importantes artísticamente: su enfoque. Cada trozo de *Moulin rouge* respondía a una idea estética, referida a la obra de Toulouse-Lautrec. No se establecía, por lo tanto, un divorcio entre la vida y la obra, sino que éstas, sumadas, producían la impresión de que el mundo de Lautrec tuvo que ser así, y le hacían explicarse por ello el sentido de la obra.

Pese a todo lo anterior *Sed de vivir* abre una puerta al optimismo de los amantes del cine. Aunque incompleta, la película de Minelli es diferente, tanto en su sentido como en su resultado, de la gran cantidad de películas que a diario se exhiben y a diario se producen en Hollywood.

La fidelidad, o la falta de ésta, o su substitución total por la fantasía, trae consigo al cine otras fallas. Entre un conquistador infatigable de mujeres hermosas y un artista de genio hay una barrera infranqueable, y no se debe exigir que la fidelidad en el tratamiento y narración de las conquistas, llegue a extremos que podrían obligar a ruborizarse al más cínico espectador. Naturalmente la conquista exige un arte y Casanova hizo de la debilidad femenina un motivo para ejercer sus facultades de artista seductor. La vida de Casanova, narrada con una buena dosis de mentiras en sus memorias, era suficiente para dar tema a una película graciosa y movida. Por eso decepciona el encontrarse en *Los amores de Casanova* una larga serie de aventuras apócrifas, producto del libretista y que no están emparentadas, ni lejanamente, con las narradas por el protagonista. Naturalmente esta película no merece ser tomada en cuenta ni por críticos ni por espectadores, pues tampoco así lo quiso hacer el director, cuyo único afán fue tomar como pretexto la vida del veneciano, para presentar un interminable y delicioso desfile de hermosas mujeres matizado con algunas aventurillas de capa y espada que justifican los exteriores y dan ocasión a Alfred Jari de utilizar en la partitura grandes trozos de bandurria, tan escandalosa como los mismos lances y no menos inútil. Lo cual deja de ser extraño en un músico como éste, cuyos fondos melódicos para las películas de Marcel Carné y André Clement lo colocaron en primera línea. Tal vez pueda explicarse el fenómeno si pensamos que Jari tampoco pudo tomar en serio la película.

Hay otro tono en la fidelidad, si es que este problema es el que al parecer ha caído hoy a nuestras manos: el remedo torpe de una realidad desconocida, reconstruida en grandes bloques de cartón

y armaduras de papel. Se trata de *Chilam Balam*, un cinemascópico estornudo de don Iñigo de Mendoza..., tradujo la vida de los mayas a un ambiente entre romántico, nacionalista y ramplón, en donde suceden toda clase de pavorosas aventuras, que a no dudarlo, quieren tener un tono transcendental.

Chano Urueta filmó en 1932 una película del mismo género: *La noche de los mayas*, que aunque como esfuerzo fue meritorio, provoca sonrisa a quienes la pueden ver hoy. *Chilam Balam* no produce sonrisa, sino carcajada, y no debemos olvidar que en 24 años de cine la técnica y el conocimiento de los directores, si es que éstos la han adquirido, debía ser suficiente para eliminar los defectos primitivos. A veces parece, sin embargo, que en lugar de aprender los "Iñigos" se olvidan.

La reconstrucción histórica implica dedicación e investigación. Este género es

quizá uno de los más difíciles del cine y el menos flexible de todos. Muy pocas películas históricas han pasado a la historia del cine, no porque hayan sido encomendadas siempre a directores sin talento, sino porque el tema se escapa como pez de las manos de quien lo quiere apresar. No basta la intención de reconstruir una época para que ésta surja cinematográficamente como milagro expresivo. La misma palabra "reconstrucción" habla por sí sola de las dificultades que levantar el edificio de la historia trae consigo.

Si esto no lo han querido comprender muchos directores han pensado, en cambio, que la reconstrucción histórica es anzuelo comercial. Posiblemente don Iñigo pertenece a estos últimos, aunque tampoco puede decirse que el comercialismo del género *Chilam Balam*, como en el caso de *El manto sagrado*, sea cine. La ballena vive y muere en el mar pero no es pez.



"fidelidad casi religiosa a la vida real"

TEATRO

NOCTURNO TEATRAL

Por Joaquín S. MACGREGOR

ACOLMAN: un estilo y un imperio, sepultado éste ya por el paso de los siglos, vivo aquél, fuente de plásticos goces y de conocimientos aleccionadores mientras su pétrea encarnación no se rinde ni curva la cerviz.

La noche, la inmovible noche, y en su seno, la arquitectura iluminada. Luces y sombras en acoplamientos singulares. Rumores del viento entre follajes de los árboles. La magia de la voz y la figura humanas de tiempos idos. Pero, sobre todo, el Verbo, el genuino y sempiterno arte que activa los sentidos y la inteligencia, cuyos promotores y emisarios fueron en esta ocasión el Teatro Español de México, Séneca-Unamuno y Calderón de la Barca. Sí, había Naturaleza, había Cultura; era el Verbo en su casa, no en rumbosos garajes o comedores disfrazados de salitas teatra-

les, ni tampoco el sufrido Verbo forzado por convencionales tramoyas escénicas.

Desnudez: es la palabra que, sin poderlo explicar, se me viene a la cabeza para decir algo —o nada— de ese *Gran Teatro del Mundo* y esa *Medea* que el brillante grupo de Alvaro Custodio nos regaló en Acolman. Desnudez: es el sabor que nos dejan, en el nocturno inviolable, las tronantes voces del Autor-Dios-Jesucristo que cimbran y voltean nada menos que al Mundo:

... ¿Quién me llama,
que, desde el duro centro
de aqueste globo que me esconde dentro,
alas visto veloces?
¿Quién me saca de mí, quién me da voces?

Las silvas barrocas y el puro simbolismo preparan el ánimo para que sin



Medea— "víctima de su destino"

reparar en Trentos ni en Contrarreformas, se convierta uno (por laico que pueda ser nuestro espíritu) en presa complaciente y complacida de la propaganda sacramental de Calderón y sus aptos acólitos: Custodio y la nocturnidad (en la cual entra también Acolman). Imposible callar aquí el gran acierto de Custodio al desembarazarnos de la presencia visible del Autor-Dios, recomendada en las indicaciones escénicas del autor. Se nos mete en el alma, voz y plástica nocturna, es decir, Calderón-Teatro Español de México-Acolman-noche, y en deleite único nos hace llegar sin mayores tropiezos al núcleo mismo de la tesis teológica:

AUTOR. Yo, bien pudiera enmendar los yerros que viendo estoy; pero por eso les di albedrío superior a las pasiones humanas, por no quitarles la acción de merecer con sus obras; y así dejo a todos hoy hacer libres sus papeles, y en aquella confusión donde obran todos juntos miro en cada uno yo, diciéndoles por mi ley: Obrar bien, que Dios es Dios.

Y así, desde la espadaña hasta el portal de peregrinos, de extremo a extremo del hermoso atrio conventual, pasando por el balcón de la capilla abierta, subyuga el ánimo la admirable dialéctica conceptual de Calderón revivida en su ambiente adecuado por el Teatro Español de México.

¿Qué nos dice la propaganda poético-religiosa de don Pedro Calderón de la Barca? Que "...este mundo triste / al que está vestido viste / y al desnudo le desnuda." Despojados de ceñidas vestimentas ideológicas, libres de prejuicios, podremos palpar los suntuosos ropajes barrocos de los autos calderonianos. Sugestivos, sí, densos. ¿Qué ocultan? Dogmas, artículos de fe. ¿Nada más? No lo creemos. Hay, junto a religiosidades discutibles, un tesoro de palpaciones mortales, de dramas quintaesenciados que en medio de premoniciones de juicio final y de siniestras danzas de la muerte enriquecen y coronan los dominios del arte. Hay los sentidos que se recogían en esa nocturnidad de Acolman-Calderón destilando las puras esencias de la Belleza, no sin sentir el carácter transitorio de

cualquier religión. Hay, en suma, la reconsideración de la Idea por encima de la ideología.

No obstante, para quienes empedernidos ideólogos posponen siempre —u olvidan, incluso—, la Idea, también cabe en *El gran teatro del mundo* desteologizar ésta en provecho del estoicismo senequista, según resalta en el concepto del Destino omnipotente que hace del hombre una víctima propiciatoria de sí mismo que exclama, como Jasón en el final de *Medea*: "¡No hay dioses!" Podría interpretarse este grito como un presentimiento aterrador de la muerte del panteón clásico, y también como un dejar al hombre que desempeñe su papel a solas consigo mismo.

En *El gran teatro del mundo* no es diferente, en consecuencias, la libertad de actuación o libre albedrío que se defiende en contra de la doctrina protestante de la predestinación. La relación hombre-Dios nos vuelve de tal fortuna actores responsables, marionetas de nosotros mismos. Esto, a fin de satisfacer una ideología desteologizante y a la vez, si se quiere, para complimentar con la tradición senequista.

Porque es hora ya de recalcar la paternidad estoica del tema calderoniano ex-

puesto repetidas veces: la vida como comedia en que todos y cada uno representamos —sin alternativa— nuestro papel. De Séneca toma Calderón el asunto. Por eso, nada mejor que unir en tres horas de representación teatral los nombres del severo preceptor y del escolástico imponderable. El senequismo urde el hilo común que trenza a los mejores espíritus de España. Séneca es como una prefiguración del genio español. Unamuno de plano lo nacionaliza. De donde se comprende que este "nocturno" de las huestes de Custodio sea también una viva lección de amor al terruño, acrecida por el plateresco telón de fondo y transmitida emotivamente hasta por la pronunciación de los actores.

Se justifica pues la elección de *Medea*, que Margarita Xirgu hubo de representar, hace varios lustros, sin la magia actual. Se justifica en ese recinto que no era, por razones obvias, el espacio entero disponible, donde la violencia del drama y la reciedumbre sávida del idioma se reconcentraban tumultuosamente, gracias a la sabiduría acústica de las capillas abiertas.

Apoteosis y desnudez inolvidables del teatro al aire libre. Los franceses están en deuda con Jean Vilar y su T. N. P.; nosotros, con Alvaro Custodio y su Teatro Español de México. Nunca más podremos sentirnos a gusto, los aficionados al teatro, dentro de cuatro paredes. Eolo infla sus carrillos y sopla hasta barrer con todas las escoriasseudoteatrales.

Los alaridos de la extraña hembra de Jasón, sola, en medio de la tétrica noche, o en un rincón, impetrand, removiendo conjuros demoníacos. La triple respuesta de los perros de Hécate en la sorda densidad nocturna. Y la posesía, la víctima de su destino estrangulando con sus propias manos a los hijos de su vientre, mientras la devoran resplandores sangrientos y se encumbran, al fondo, los blancos, altísimos muros.

¿Quién será tan mezquino que pueda recordar pequeños defectos de representación y traspies inevitables? Alumbra como faro la desnudez siniestra y honda de este teatro al aire libre; reconforta su vigor metafísico suscitando la comunión con nuestros dioses interiores que, insepultos, sobreviven al cotidiano deicidio del hombre contra el hombre.



El Gran Teatro del Mundo— "la paternidad estoica del tema calderoniano"