

vos espejos han sido cegados, y de la que ha sido abolida toda posibilidad de reflejo, resulta más terrorífico que todos los mecanismos del "mago del *suspense*", Alfred Hitchcock. ¿Estaba todo eso entendido así en la novela? Lo cierto es que Franju le da una evidencia visual, o dicho más precisamente, una evidencia física. Aunque el proceso creador de Franju quizá ha sido inverso: partir de la evidencia, de la presencia y realidad mismas de lo físico para llegar a la dimensión metafísica del film. Son, en efecto, la degradación y corrupción materiales de la carne las que destruyen en

la heroína toda posibilidad de tener un rostro, de ser lo que su rostro sea; de ahí el estremecimiento interior que nos produce esa serie de imágenes fijas que van mostrando el gradual fracaso del injerto facial. En última instancia veo aquí una sutil parábola sobre el artista. Ese rostro perfecto que el doctor intenta incansablemente dar a su hija es su obra, signo de su poder para crear la belleza, pero signo también de su trágica incapacidad para hacer absoluta la belleza, para hacerla eterna en el tiempo, y para impedir su erosión por los poderes de la muerte.

ría, hemos visto vivo por primera vez esa mañana.

Sin embargo, no deja de ser significativo que esta inicial sumisión al texto, este plegarse a él hasta conseguir palpar sus secretos más recónditos, este rigor para negarse apoyos al interpretarlo, para escoger la soledad hasta que la lucha se haya transformado en entendimiento, que esta encarnizada manera de servir a un texto, dé como resultado, aparte de la develación, una realidad nueva, diferente, una creación artística.

Porque seguramente que antes de José Luis Ibáñez, ha habido muchos que han intimado con el *Diálogo entre el amor y un viejo*, pero que han disfrutado a solas de su conocimiento. Lo extraordinario de que el *Diálogo* haya sido puesto en escena es que era necesario, para que su encanto poético pudiera pasar a nosotros, encontrar un lenguaje teatral que no abusara de él, ni le agregara ni le quitara nada; decir lo que dice Cota, con sus mismas palabras, sin falsear significados, pero creando artificialmente la luz con que esas palabras debían de ser entendidas. Arte, artificio que fuera sin embargo lo natural y necesario. Poner en tensión al texto hasta lograr ver su urdimbre última, pero sin despojarlo de sus riquezas. Hacer palpar ante nosotros una difícilísima esencia poética. Y José Luis Ibáñez lo logra de tal manera que cuando presenciamos la representación no nos damos cuenta de las dificultades del texto y nos entregamos por entero al encanto particularísimo que emana de él, y al juego limpio que se desarrolla en el escenario.

La intención de que recibamos la puesta en escena como un juego está dada ya en el aspecto circense de la escenografía y el vestuario, y es muy clara en el momento en que Carlos Fernández, para pasar de narrador a personificación del Viejo, no hace más que doblar el cuerpo y cambiar de expresión, sin ocultarnos para nada sus recursos de actor.

Es su actuación, sin duda, una de las mejores que hemos visto, y obedece totalmente a los propósitos de José Luis Ibáñez: no "viste" su personaje, sino que lo descubre, y nos descubre así mismo los medios de que se vale para construir-

TEATRO

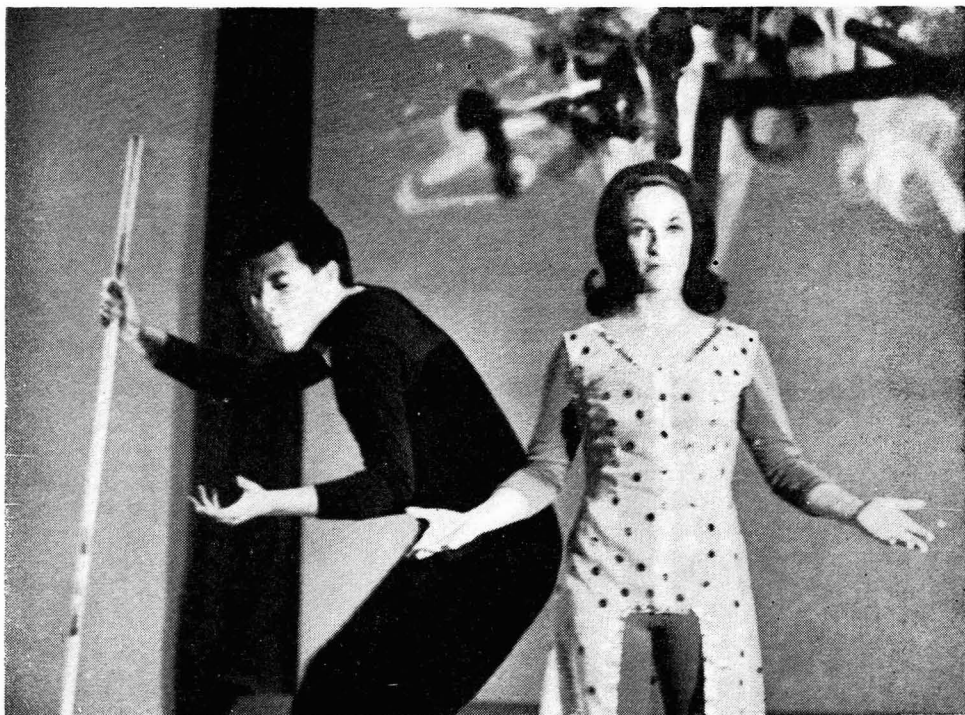
Por Inés ARREDONDO

DIALOGO ENTRE EL AMOR Y UN VIEJO

El tiempo, endurecido en formas arcaicas de la lengua, era lo primero que había que vencer. Esas formas añejas, precisamente por su sabor, y también a veces por su dificultad, nos alejaban del sentimiento con que fue escrito el texto y de la realidad que crea. Hace falta mucho más que leerlo con cuidado para llegar a su pulpa: un sexto sentido que guíe hacia el clima en que fue creado y lleve al sitio preciso —fuera de las circunstancias históricas— en el cual vuelva a nacer y pueda expresarse libremente, lo mismo hacia nuestra época que hacia el siglo en que nació.

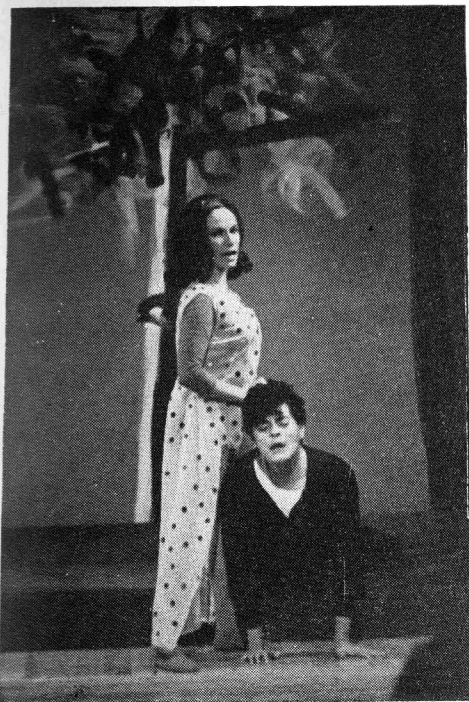
Liberar un texto antiguo no es lo mismo que interpretarlo, porque en la interpretación hay un apropiamiento que se reconoce obligado sólo a una pequeña parte de fidelidad, o llama fidelidad a echarle un barniz respetuoso a la obra para que quede mejor embalsamada. Por regla general el intérprete se contenta con "reconstruir" las circunstancias externas como un cimientito que le servirá para desarrollar sus sentimientos y hacer lucir sus propias facultades; la fidelidad se queda en la comprensión de la época, de la psicología de la obra y el autor, en la propiedad de escenografía y vestuario, y desde ahí se echa a volar el virtuosismo, mayor o menor, del intérprete. No es esto lo que vemos en la representación del *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, que se está dando en La Casa del Lago. Esta representación es obra de un director que a base de rigor desnuda un texto y lo fija, ante los espectadores, con otro tipo de comprensión, una inteligente y entrañable comprensión que puede prescindir de los apoyos históricos. El *Diálogo entre el amor y un viejo* está sacado del tiempo, arrancado a la historia de la literatura y puesto ante nosotros para que podamos juzgarlo, gozarlo y aceptarlo por sí mismo. Tenemos, al verlo, la certeza de que su autor no está siendo utilizado para la escena, sino que el texto y sus significados se han ido ablandando, haciendo transparentes a medida que las palabras abandonaban sus prestigios y volvían a ser lo que en el principio fueron: expresión.

Pero el proceso de esta develación no ha sido plácido, ni gratuito, ni casual; para conseguirla, José Luis Ibáñez ha empleado una sensibilidad agresiva de tan viva, se ha propuesto y permitido todas las posibilidades de entendimiento, y, a la par con el autor, en un intercambio difícil y riguroso, minuciosamente medido y contado, prolijamente disputado palabra por palabra, ha podido sentirse en la misma luz en que el texto fue escrito. A lo que los espectadores de La Casa del Lago asistimos los domingos es a la fiesta amistosa con que se celebra el entendimiento entre Rodrigo Cota y José Luis Ibáñez. Y ese entendimiento pasa a nosotros y nos parece tan natural, que lo más frecuente es que los aplausos sirvan para agradecer la fiesta, es decir, el placer que proporciona la puesta en escena, cuando lo debido sería agradecer a José Luis Ibáñez que nos haya "presentado" a ese nuestro querido amigo Rodrigo Cota, tan joven, tan inteligente y de nuestro gusto, un conocido antiguo... a quien, la mayo-



"la luz con que esas palabras debían ser entendidas"

lo: intención, y un gran dominio de la voz y de todos y cada uno de los músculos de su cuerpo. Sabe actuar con todo el cuerpo, cualidad que tan pocos actores occidentales tienen, y que nos sorprende tanto, por ejemplo, en los actores japoneses cuando vemos que, fuera de la disciplina necesaria para que el cuerpo sea dócil a las intenciones razonadas del actor, puede tener un lenguaje propio, otro lenguaje que no depende de la palabra, sino que puede, incluso, estar en contra de ella. Una espalda es expresiva, o un brazo lo es, de un modo que no es *gesto*, que no parece que el cerebro le ha enviado la orden eléctrica, "estremécete", sino que se estremece porque siente miedo o sorpresa como espalda, como parte viva de un animal. Esta clase de expresividad corporal debe de ser mucho más difícil que la otra, la de la mímica europea. Carlos Fernández tiene sin duda la disciplina de ésta, y quizá como don natural, algo de la expresividad de aquélla, la viveza instintiva de movimientos necesaria para que no lo veamos ni mímico ni balletístico, sino un actor con lenguaje corporal. En todo momento es un joven que *no* se disfrazaba de viejo, sino que hace una estiliza-



"vencido por lo que ama"

ción de una vejez singular, la de su personaje, de una manera tan perfecta que nos conmueve mucho más de lo que nos conmoviera el viejo mismo, porque no se deja trabar por las particularidades sino que va derechamente a la significación doble, y nos da al mismo tiempo la vejez como edad, como estado, y la vejez de una persona que vive la rebeldía, el engaño, el amor, el dolor y la nobleza. No hay ningún fácil patetismo en sus maneras, no rebaja jamás al Viejo a un estado de decrepitud humana aunque nos dé siempre su decadencia física. Lo mantiene en una dignidad poética que hace una virtud de su caída y una grandeza de su ridículo. No subraya, no explica, da un ritmo y una intensidad al movimiento y a las palabras, a las inflexiones de la voz, y con ello crea para nosotros la ilusión, totalmente artística, de ver a la vejez y al Viejo naturalmente unidos y presentes ante nuestros ojos.

Un solo plano tiene el Amor en esta

obra, aunque vaya de la dulzura a la crueldad, el plano de una existencia abstracta. Muy difícil es la parte de Beatriz Sheridan por esto, pero ella matiza su parte minuciosa y sabiamente, le da a su presencia el peso justo, hace aparecer ante nosotros, con sus ojos sin mirada y sus movimientos hieráticos, el sombrío misterio que mueve al Amor a tentar y vencer gratuitamente a una víctima que una vez sojuzgada ya no codicia.

La manera como está dicho el verso es un hallazgo de José Luis Ibáñez. Se sigue fielmente el ritmo, pero precisamente en el momento en que la versifi-

cación empieza a sonar monótona, fuerza una sinalefa o rompe un hiato, sin dejar de sustituirlos nunca con una pausa, un gesto, una respiración, de manera que la cadencia del verso sigue inalterable, pero el oído del auditorio no se siente cansado.

La escenografía de Vicente Rojo y la música incidental de Alicia Urreta están totalmente incorporadas y ayudan a crear este juego mágico en el que podemos ver cómo se desarrolla en la escena una larga metáfora sobre la miseria y la extraña grandeza del hombre, vencido por lo que ama y no comprende.

LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Motolinía, Fray Toribio de Benavente. *Relaciones de la Nueva España* (Segunda edición). Introducción y selección de L. Nicolau d'Olwer. Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 72. UNAM. México, 1964. 153 pp.

NOTICIA: Por segunda vez la Biblioteca del Estudiante Universitario edita, bajo el título de *Relaciones de la Nueva España*, lo que el prologuista mismo considera como una selección de la *Historia de los indios de la Nueva España*, de Motolinía. Si Nicolau d'Olwer, en el prólogo y la bibliografía acepta que el título de esta obra es *Historia de los indios de la Nueva España*, creo que el cambiarlo, sobre todo en una colección popular, no hace otra cosa que crear confusiones. A cambio tenemos un prólogo claro y escrito con conocimiento y amor.

Motolinía, uno de los doce primeros evangelizadores de la Nueva España, escribió dos obras dedicadas fundamentalmente a la historia religiosa de México; en ellas trata de los ritos y creencias de los indios precortesianos y de la manera cómo la religión de Cristo fue impuesta e incorporada al estilo religioso de los indígenas conquistados; crónica e historia están entrecruzadas tanto en la *Historia de los indios de la Nueva España* como en los *Memoriales*, hay en ellas también descripciones de paisaje, de sucesos, pero las dos obedecen al mismo esfuerzo por lograr una coherencia espiritual suficiente para cruzar por encima del abismo que separaba dos mundos. Motolinía intentó salvarlo por la fe y la caridad.

EXAMEN: Estas crónicas, aparentemente ingenuas, son obra de un hombre que se enfrentaba a problemas espirituales y prácticos totalmente nuevos. No es casual que nos relate, por ejemplo, el pasaje de los niños tlaxcaltecas, apenas catecúmenos, que lapidan a un sacerdote de Ometochtli revestido con las insignias del dios; los frailes le preguntan al que tiró la primera piedra "que cómo había hecho tal cosa y había muerto a un hombre". El muchacho respondió: "Que no habían ellos muerto hombre sino demonio; y que si no lo creían lo fuesen a ver". Si los monjes hubieran insistido en la naturaleza humana del tentador, de héroes hubiesen transformado a los niños en asesinos. De hecho lo eran para los frailes, pero sucedió que "con sólo este caso comenzaron

muchos indios a conocer los engaños y mentiras del demonio", es decir, que la muerte lo desenmascaró y lo venció. Y el poder vencer al demonio ¿no es ya un signo? Motolinía ve el extraño prodigio, y el conflicto moral no lo ensombrece, sino que acepta esas formas nuevas que su Dios va inventando para esos nuevos hijos diferentes, que van a Él por diferentes caminos porque no puede ser de otra manera.

Se abandona Motolinía a la fe y la caridad, repite sin cansancio y sin sorpresa que a los indios los formó Dios a su imagen y que están mejor dotados para el bien que los españoles, a quienes fustiga sin misericordia por su ambición y crueldad, pero a los que tampoco puede negar, en última instancia, el beneficio de los sacramentos (de ahí su disputa con Las Casas), porque la fe y la caridad deben alcanzar a todos, víctimas y victimarios tienen que caber en ellas: es la única manera de formar un todo dentro de la nueva situación que se está viviendo. Para él, la fe es una empujada fuerza de transformación. La fe tiene que transformar al mundo, es también acción, y por ella Fray Toribio de Benavente actúa con prodigalidad, sin asco ni fatiga: investiga los antiguos ritos y creencias indígenas; funda la ciudad de Puebla; pleitea con la Audiencia en favor de los indios; viaja constantemente, escribe, bautiza, ataca, consuela.

Si se equivocó o no, es hoy todavía materia de discusión. Y es justamente esa discusión que toma a Motolinía como figura y personaje y nos obliga a meternos en su tiempo y circunstancia, una de las más provechosas para alcanzar, aunque sea precariamente, una continuidad espiritual entre el México antiguo y moderno. Precisamente lo que Motolinía deseaba.

CALIFICACIÓN: Necesario.

—I.A.

