

EL CINE

DESPUÉS de aquel osado latigazo de Robert Aldrich en *The Big Knife*, no ha pasado por nuestras pantallas película norteamericana más interesante que *La noche del cazador*, dirigida por Charles Laughton. La iconoclasta, producto de un profundo malestar intelectual, ha sido la nota típica de la cultura (y en particular de la poesía y la novela) norteamericana pre-McCartista. Pound, Cummings, Crane, Dos Passos antes de que midiera su valor en hectáreas; Mencken, Dreiser, la "generación perdida", O'Neill, Lewis fueron los destructores de mitos con soda — sobre todo del mito del país esencialmente sano, optimista, generoso y seguro de su destino. En ellos encontró su más fiel testigo el radical cambio de la sociedad semi-bucólica de leñadores, pioneros y caballeros mint-julepes a la sociedad urbana, teñida de carbón, prisa e indiferencia, que se operó entre la guerra de secesión y los "Rosing Twenties". En ellos, a la nota iconoclasta se unía el ansia de culpa: sin ella, no sería posible intentar la menor floración de solidaridad. Y fué ésta la iconoclastia suprema en el país que con más asidua devoción ha cultivado una imagen de sí mismo radicada en la total inocencia. Hoy —según nos informa un reciente número de la revista *Time*— este sentimiento habría desaparecido: el intelectual norteamericano se sentiría perfectamente adecuado, "at home" en su suelo y valores nativos. Las razones que da *Time* son asombrosas: la nación con la mayor potencia económica y militar es, asimismo, la nación de conciencia cultural mayor. El intelectual norteamericano ya no tiene por qué renegar de los EE. UU., por qué apoyarse en Europa (por qué, incluso, votar por Stevenson y cargar con el peyorativo mote de "egghead"); hoy, son los europeos los provincianos, los hombres carentes de

LA NOCHE DEL CAZADOR, PICNIC, FRENCH CAN-CAN

Por FOSFORO II

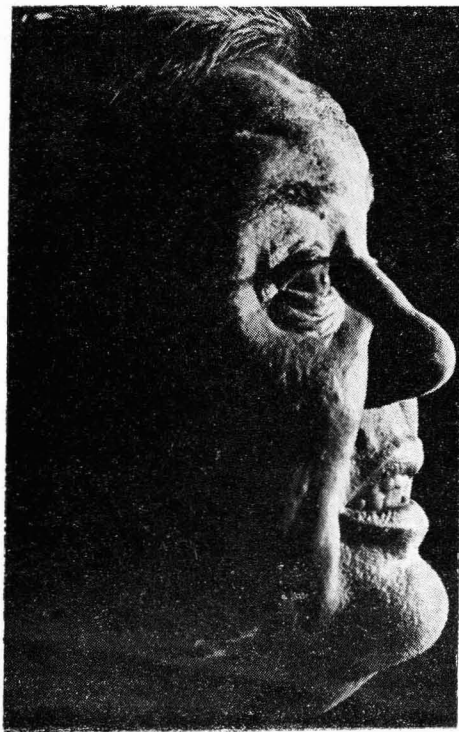
conciencia, de "awareness" cultural, y los EE. UU. la sede de esa conciencia.

Dentro de este clima, la película de Laughton resulta impresionante. Pues se trata, en el fondo, de una inquisición acerca de los fundamentos del alma norteamericana: la alianza de la pretensión de inocencia y del maniqueísmo. El tema ya ha sido apuntado entre nosotros, con particular competencia, por Jorge Portilla en su *Crisis espiritual de los Estados Unidos*. No nos corresponde aquí enun-

ciarla con la extensión que merece; hasta recordar las características del movimiento puritano inglés; predestinación hermética al bien y al mal, definida por los notorios agentes de Dios, los Santos en la Tierra, la jerarquía puritana, depositaria de la inocencia. Basta recordar que la experiencia cultural norteamericana se inicia en los medios puritanos y calvinistas, y que el primer escritor de renombre que produjeron las colonias de Nueva Inglaterra, Cotton Mather, encarnó, en su vida y en su obra, tales principios. Los malos, entonces, eran los indígenas norteamericanos, "esos miserables salvajes" a los que "el Diablo condujo hasta aquí, con la esperanza de que el Evangelio de Nuestro Señor Jesucristo nunca llegara a destruir o perturbar su absoluto imperio satánico sobre ellos". El puritanismo excluye la redención: es maniqueo, es anticristiano. A tres siglos de distancia, el espíritu de Cotton Mather reencarna en el falso evangelista de *La noche del cazador*. Este, interpretado con gran vigor por Robert Mitchum, se pasea, cuervo atlético, vestido de negro, con las manos tatuadas: en la derecha, la palabra *Amor*; en la izquierda, *Odio*. Su sermón favorita versa sobre la lucha entre ambas manos, entre el bien y el mal: el Dios-Jehová y su emisario el pastor libran la lucha del bien. ¿Contra quiénes? Contra los malos, que son todos los demás. Pues nadie escapa al pecado sin redención —salvo el pastor, representante de Jehová. Justificado, así a los ojos del mundo, el pastor puede aterrorizar, mentir e incluso asesinar. Sus víctimas en este caso, son dos niños que conocen el lugar donde su madre, aprehendido y muerto por la justicia, escondió una cantidad de dinero robado, y la madre, la viuda a la que el pastor desposa y niega, desde la primera noche, el contacto sexual. El pastor procede a averiguar el paradero de los billetes con la conciencia tranquila: él es un buen puritano, y cualquier medio es bueno para conseguir la riqueza, sinónimo de salvación y rectitud moral. Poseionado de la casa y de sus habitantes, establece una orgía de puritanismo colectivo, condena a su mujer (Shelley Winters) a la maldad de sus instintos pecaminosos: la



Susan Strasberg "dueña de una belleza menuda"



CHARLES LAUGHTON



"una inquisición acerca de los fundamentos del alma americana"

damental consiste en que todos estos problemas se encierran en cada personaje, sin afectar o interesar profundamente a los demás: sueño del individualismo, se purga en la indiferencia de una gran soledad en la muchedumbre. El cuadro de actores cumple —acaso inconscientemente— con su cometido: Rosalind Russell llega a oler mal, a contagiar al espectador de un eczema de castidad sofocada en la noche de fiesta veraniega; Susan Strasberg, actriz de grandes posibilidades, dueña de una belleza menuda y esencial, se va afectando a base de sentirse lejos de ese ideal secundario de belleza comercial. William Holden acaso *compunga* demasiado su papel: exceso de la mueca amarga, del hablar compadrito. Y Kim Novak penetra, radiante, urgida, al mundo de las Cinemadonnas.

French Can-Can nos traslada a otro mundo: el de la personalidad. Alegría, amor, creación exaltada, humor, nostalgia son sus temas humanos: no en su pureza, ni tan perfectos como sería deseable —pero el creador (Jean Renoir) y la criatura, parecen saberlo siempre. Esta tensión entre la plena afirmación y la conciencia de sus limitaciones, típica de la obra de Renoir, crea por lo general un mundo dulciamargo, de alegría nostálgica, de una resignación que al cabo siempre será el recuerdo. Ahora, en *French Can-Can*, Renoir quizá proceda a crear con demasiada inteligencia; esos apartes de espontaneidad —el instante en que su doble intención de goce y nostalgia, de afirmación y límite, afloraban por necesidad— en *La règle du jeu*, *Partie de Campagne*, *La grande illusion*, escasean en su nueva película. Una profunda inteligencia visual, estética, conmemorativa (inolvidable escena de Patachou reencarnando a la Yvette Guilbert nerviosa, *lautrequiniana*), entra siempre en juego la recreación minuciosa de “la belle époque”, del “Paris canaille”, de ritmos de sabores, parece omnicomprendiva. La mano de Renoir todo lo crea: la divertida caricatura de la gran vedette que interpreta María Félix; la parodia de la gran pasión del príncipe balcánico; el sentimentalismo irónico de música y decorados; el vigor y la ternura populachera de Françoise Arnoal; la mueca de tragacanto de Jean Gabin. Todo está previsto, medido. Y cuando la frescura de Renoir estalla en el gran can-can final, algo de su gozoso impacto se pierde por el exceso de talento desplegado anteriormente. Aún así, esta escena recobra para el cine una dimensión de espectáculo que su perversión en tanta elefantiasis bíblico-faraónico-ivanhoísta parecía haber destruido. El color se agita en el aire, denso e intangible; pero en el tablado del Moulin Rouge trepidan muslos blancos y fracs negros, las mujeres descienden como racimos opulentos de risa y encaje; los ojos brillan, el tremolar de faldas crea un enorme océano de calor, de coquetería: la música se colorea, los colores invaden el ritmo: vive y esplende, por un instante, otro mundo, vivaz, ligero, confiado. Y entonces Renoir acepta que jamás hemos de recuperarlo, sino en la nostalgia de algunas calles y sus recuerdos, de algún trapo desleído, de una fotografía amarillenta.

Mientras tanto, el cine mexicano ha dado a conocer una película titulada *Música en la noche*, con decorados por Salinas y Rocha, y que aporta al cine la nueva teoría estética de la lentejuela.

TEATRO

POESÍA VIVA

Por José DE LA COLINA



A NOSOTROS esa primera noche de “Poesía en Voz Alta”, en el Teatro del Caballito, nos ha parecido el primer paso de un movimiento *revolucionario*. He aquí un grupo de audaces que va a rescatar al teatro de las manos de los negociantes para devolverlo a sus hacedores. Si la tierra es de quien la trabaja, el teatro es de los artistas. Se trata, pues, de unos cuantos artistas —algunos de ellos nunca habían estado relacionados con las tablas— que han venido a revivir en México el espíritu del teatro. Pero, cabe preguntar, ¿qué es ese algo metafísico, llamado “espíritu del teatro”, por lo que luchan estos *revolucionarios*?

El espíritu del teatro es el verbo. Por eso todo buen teatro es poesía en voz alta. Porque el vehículo esencial del verbo, en teatro, es la voz humana. El ju-

glar que lanzaba al aire la poesía, que la convertía en medio de comunión, es uno de los creadores del teatro entendido en toda su amplitud. En los autos y misterios de la Edad Media, en las farsas, pasos y entremeses, todo giraba alrededor del verbo: el somero escenario, la acción esquemática y el tono mismo del recitado buscaban primordialmente hacer destacar la palabra del poeta. La aparición de un juglar en “Poesía en Voz Alta”, no nos parece, por tanto, un hecho más de la representación, sino un símbolo. Tampoco deja de ser significativo el acierto que han tenido los pintores Héctor Xavier y Juan Soriano en reducir al límite los elementos escénicos.

El criterio para crear este espectáculo ha sido llevar el teatro a su desnudez, a su esencia, que —repetimos— es el verbo. Se ha abandonado aquella concepción aparatosa, heredada de los románticos, que sojuzga la palabra a las bambalinas, a los truenos efectistas y a los ingeniosos juegos de luces. Héctor Mendoza, director escénico, y sus colaboradores, han sabido concebir una presentación escenográfica que, amoldándose a cada obra, prestándole color y cuerpo, deja fluir sin trabas el verbo, o sea: la acción. (Adviértase la pobreza de anotaciones escénicas en las obras de los dramaturgos clásicos.) El resultado es de una pureza emocionante. Es como si se hubiera apelado a nuestra escondida niñez; y la niñez necesita sólo una vaga sugerencia para lanzarse a soñar.

Juan José Arreola —que se multiplica en el espectáculo y muestra raras cualidades de actor— funge como director literario de este afortunado intento. Y en la selección de las obras se advierte la mano del escritor sabio y fino que es. Esta selección cumple, principalmente, con el propósito de deleitar, pues se trata, como el mismo Arreola nos dice, de “jugar limpio al antiguo y limpio juego del teatro”.

Un juego, esto es lo que nos han ofrecido estos entusiastas compañeros en el arte, y nosotros, abrumados ya por tanto gesto desmelenado, por tanto *grand guignol* realista, debemos agradecerlo. Asomando las narices a la historia descubrimos que el teatro comienza a tener una auténtica vida, una circulación sanguínea, por así decirlo, cuando deja de ser grave enseñanza religiosa para convertirse en juego. De la severa oscuridad de los templos, el teatro sale al aire libre. El *mester de juglaría* vence al *mester de clerecía*. Incluso en la primera parte de “Poesía en Voz Alta” hallamos hermosamente ilustrado este proceso: del tono místico, profundo, casi de rezo —la *Egloga* de Juan del Encina—; se pasa a la fresca vitalidad, rebosante de sabiduría y malicia popular —la *Farsa* de Diego Sánchez de Badajoz—, y de ahí a la encendida poesía popular de Lope.

Admirable unidad la del programa. A las piezas que arriba mencionamos acompañan, con una inesperada fidelidad, las breves farsas poéticas de García Lorca. La línea comenzada con Juan del Encina no se rompe; la continúa Lorca gracias a aquel arte suyo que recoge las



La doncella y el marinero.