

del viejo film de William Wellman *A star is born* (1937), que tuviera como actores principales a Janet Gaynor y Fredric March.

Lo curioso del caso es que el argumento original de Moss Hart jugaba con un equívoco. El film nos relata la coincidencia del surgimiento de una estrella (la joven Garland), y el declive de su descubridor, un maduro y caduco *matinee idol* (el otoñal Mason). Y, a la vez, el amor entre ambos. Así, el drama personal de la Garland lo encarna precisamente el actor, consumido por el alcohol y la amargura, que la ama en la película. Tales referencias a la condición real de quienes intervienen en los films ha sido típica en Hollywood, y muchos se quedarían asombrados al conocer la increíble cantidad de *private jokes* que inundan las cintas norteamericanas.

Así, la Garland tiene ya su autobiografía... relatada a través de otro personaje. Descargada de tal responsabilidad, ella se concreta a bailar un poco y a cantar maravillosamente. Y entonces descubrimos que si la presencia del personaje interpretado por James Mason sirve para que conozcamos la versión anecdótica del drama de la actriz, la versión profunda, la auténtica, nos la da ella misma, pese a todo, a través de sus canciones. Así, ese doble juego tiende a un conocimiento integral del caso *Judy Garland*, y todos los elementos que intervienen en la película se abocan a tal fin.

¿Y Cukor? El excelente realizador de *Les girls* y de *Su pecado fue jugar* (*Healer in pinks tights*) parece quedar reducido a la simple condición de espectador del mito. Pero no nos engañemos: su responsabilidad no es tan simple. Cukor deberá situar al mito en su universo propio, rodearlo de los elementos propicios a su revelación. Inteligente y elegante como pocos, Cukor sabe dar al Hollywood que pinta en su film el matiz de decadencia y de nostalgia que corresponde a esta visión completa del nacimiento y la muerte de una *estrella*. De tal manera, Cukor se incorpora a su obra como un auténtico *autor*. El mito, evidentemente, no es creación suya; pero el creador se manifiesta desde el momento en que el mito es utilizado en función de una visión personal. Esa visión total del mito preside el tratamiento de algunas escenas muy sintomáticas: recuérdense los largos parlamentos melodramáticos de Judy Garland en sus momentos de crisis. A Cukor, extraordinario director de actores —y, sobre todo, de actrices—, le hubiera resultado muy fácil dar a tales parrafadas un tono naturalista al estilo *Actor's Studio* que contrarrestara su evidente melodramatismo. Pero a Cukor no le interesa lo que dice la actriz en función de la trama misma del film, sino como una manifestación más del mito Garland, es decir, de la estrella que hace frente a una escena de crisis con todas las convenciones dramáticas usuales. De ahí, incluso, que en una de esas escenas, la Garland aparezca pintarrajeada y con el rostro cubierto de pecas. El propósito es claro: ella está *representando su acto*.

Cukor, pues, ha logrado un gran film. Ha sabido partir del mito para reconstruir su universo. Ha sabido descubrir el ritmo interior que preside el comportamiento del mito e, incluso, ha utilizado el color y el encuadre, así como ciertos efectos formales muy bellos (re-

cuérdense las escenas frente a la gran ventana a través de la cual vemos el mar) fundamentándose en la visión transfigurada de la realidad que representa el mito. En una palabra, ha hecho un film que nos dice *algo verdadero sobre nuestro tiempo*.

Por lo que a la Garland se refiere, no me queda sino expresar mi gran admiración, dejando a otros más enterados (Carlos Monsiváis, por ejemplo) la tarea de situarla debidamente en los terre-

nos de su arte específico. Y, finalmente, a quienes me reprochen el no hablar de un reciente e importante estreno, *La noche*, y, en cambio, hacerlo de una película vieja, exhibida en un Cine-Club, me permito contestarles que cada vez me siento menos inclinado a ceñirme a la "actualidad cinematográfica". De *La noche* y de Antonioni quizá me interese hablar a fondo dentro de ocho o diez años. El mejor crítico de cine sigue siendo el tiempo.

TEATRO

Libro negro de las aguas negras

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

EDITH SITWELL: "*We mexicans have a different sense of colour.*"

JORGE IBARGÜENGOITIA: "*We have no sense of colour.*"

El edificio ideal para un teatro sería uno en el que no se permitiera la entrada más que a personas bellas, jóvenes, inteligentes, bien vestidas, alegres, no fatigadas, recién bañadas, y, sobre todo, interesadas en lo que va a ocurrir en el foro. No habría acomodadoras, ni revendedores, ni papas fritas, ni popcorn, ni refrescos. En el interior de la sala se podría fumar; para esto habría ceniceros en cada butaca y un sistema de ventilación adecuado. El foyer sería proporcionado al tamaño del teatro, bien amueblado y decorado. Durante los entreactos, que serían menos numerosos y más largos que los conocidos a la fecha, se podría tomar café, bebidas alcohólicas y hasta una omelette. No habría sistema de sonido, para evitar el pánico producido por la voz del traspunte diciendo: "primera llamada, primera llamada..."; cuando apenas empieza el entreacto. Se tocarían campanas o se darían golpes de bastón, para que el público tuviera tiempo de ocupar sus asientos antes de que se abriera el telón; una vez abierto, caerían unas puertas en forma de guillotina que evitarían la entrada de los rezagados. El foro sería amplio; las luces y el telón estarían gobernados desde una cabina situada en el fondo de la sala; los camerinos, numerosos, acogedores y con baño privado. Este edificio, desde luego, no existe, ni existirá nunca.

¿Qué se puede pedir entonces en un teatro? Un foro versátil, un público invisible y un foyer cómodo.

Bellas Artes nunca ha sido un buen teatro. Lo único que tiene bueno son los camerinos, los excusados y las butacas. La boca del telón es demasiado grande para albergar nada que no sea el Popocatépetl, *il terzo piano è molto pericoloso*, el foyer es microscópico comparado con el vestíbulo, que por su parte es parecido al Castillo de Mármol Negro de que nos hablaban los Cuentos de Pinocho. Durante los entreactos, las conversaciones se hacen como quien va o viene del excusado, y no es posible tomar nada que no sea el agua de los bebederos que, eso sí, es muy abundante (los bebederos están en los excusados).

El Ideal lo conocí en plena decadencia, impregnado de un olor a orina, nadie sabe por qué; con luces insuficientes, butacas maltrechas, y en un edificio que parecía la Casa de Frankenstein. Sin embargo era mejor que la mitad de los teatros que existen actualmente y, desde luego, mucho mejor que el Nuevo Ideal.

El Colón lo conocí cuando era el cine Imperial, y era muy bonito: con retratos de Bizet y de Gounod en el techo y unas sillas incomodísimas en los palcos. Luego, la Unión de Autores, o quien fuera, lo arregló... y le dio, lo que se llama, en la chapa. Pintaron las columnas de plateado, y las butacas de chodrón, y llenaron los pasillos con unos facinerosos que gritaban "chicles, chocolates, muérganos, papas". Y había unas cortinas horribles, y unos foquitos perdidos en los muros, etcétera.

Luego, vino la nueva ola y la época de las catacumbas. Las catacumbas eran el Caracol y la Sala Latino (R. I. P.). Y eso sí que era un nuevo mundo, o parecía serlo. Con veinte espectadores se medio llenaba el teatro, y todos se sentían cómplices. En los foros no cabía nada y las luces eran elementales. Además, la Latino estaba llena de cuarteaduras con testigos de yeso, como para recordarle a uno que el día menos pensado el edificio iba a caerse, como ya había pasado antes, y aplastar a los espectadores.

La Sala Molière es probablemente el más antiguo de los teatros nuevos, y probablemente, también, el peor. Se sienta uno, y no ve más que la nuca del señor de enfrente o, si está en primera fila, los zapatos de los actores. El ocupante del último o del primer asiento de cada fila queda atrapado durante toda la función, y no puede salir aunque la obra le parezca aburridísima; pues hay que tener en cuenta que un 90% de los espectadores es reumático o codo, y se queda en su asiento, como si hubiera echado raíz, hasta que lo corren del teatro. Sin embargo, hay que reconocer que el foyer es, para nuestros *low standards*, agradable.

En 1955, cuando parecía que Sullivan y Villalongín iban a convertirse en nuestro Broadway, Rafael Solana me llevó al Teatro de la Comedia: tenía cortinajes de *raza baby blue* y los muros eran *baby pink*. Las escaleras desembocaban a la mitad de la sala, con el objeto de que las personas que la ocupaban tuvieran oportunidad de escuchar las impre-

caciones de los que subían a tuestas. Después fue reconstruido, pero no mejorado.

El Sullivan tuvo la desgracia de ser construido a espaldas de un taller mecánico en donde prueban motores diesel las veinticuatro horas del día.

Nadie sabe lo que pensaba Obregón Santacilia cuando proyectó el Auditorio del Seguro Social. Probablemente nada. O quizá estaba bajo la influencia de Aristóteles y de todo aquello de que el espectador se purifica por medio del terror. Sobre todo: ¿dónde están los baños? ¿Y si construye un foyer enorme, lleno de ecos, por qué no pone una puerta que se pueda cerrar? ¿Cree que la gente es muda? ¿Y esos tubos que están allí arriba, qué son...?, ¿adorno? ¿Y las columnas del foro, para qué sirven...?, para Sansón y Dalila?

Luego viene el episodio de *La lucha con el mamut*.

¿Ha pensado usted, querido lector, qué es lo que sucede si lo encierran en uno de esos baños del Auditorio Nacional? Lo único que queda es el suicidio.

El Teatro del Granero fue construido en una de esas épocas de transición en las que nadie sabe cómo va a ser el teatro del futuro. Los espectadores ocupan los cuatro lados del escenario, y se supone que esta circunstancia, o cuando menos el pánico que ella produce, es capaz de obligar al actor a compenetrarse más completamente de su papel. Lo malo es que el espectador también se compenetra más del suyo. Cuando un actor se desmaya en escena, porque así está marcado, nunca falta un espectador compadecido que lo ayuda a levantarse. Ahora bien, como en el Granero las salidas de escena son las mismas que el camino del WC, cuando montaban *Rencor al pasado* ocurrió lo siguiente (juro por mi santa madre que es cierto): un venerable anciano, con sombrero y todo, se levantó de su asiento a la mitad de un acto y salió al baño; pasaron cinco minutos; la acción llegó al punto en que Johnny, o Jimmy, o como se llame el protagonista, dice: "Allí viene tu amiga, la santurróna ésa, vestida por Dior", or words to that effect, y en vez de la santurróna vestida por Dior entra el viejito. Pausa molesta. Los actores se quedaron sin saber qué hacer. Entonces, el viejito se dio cuenta de que tras de él venía Marta Patricia haciendo lo que en términos militares se llama "forzar la entrada", y como era un caballero de esos de antes, le dijo: "No, señorita, de ninguna manera, después de usted", y se quitó el sombrero. Luego, va uno al baño, y como los baños están entre los camerinos, los actores creen que los va uno a felicitar.

La entrada del Teatro Orientación es espaciosa y solemne, con venados y todo: es en rampa y desemboca en una especie de coliseo que es la fuente de sodas. Entra uno en el teatro y ocupa su lugar. Se cierran unas puertas de acordeón y empieza la representación, y entonces se juntan los acomodadores y las empleadas de la fuente, que en total están en proporción de cinco por cada espectador, y empiezan a platicar. Resulta que por uno de esos misterios de la acústica, ésta funciona en el Orientación de atrás para adelante, y en vez de oír el espectador lo que sucede en escena (que se supone el objeto de su presencia en ese lugar), oye uno la conversación de las empleadas de la fuente de sodas con los acomodadores. Etcétera.

LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, t. I. Introducción de Luis Rius. UNAM, México, 1962. 230 pp.

NOTICIA: Tres años antes de su muerte, acaecida a los 69 años, Cervantes publicó sus *Novelas ejemplares* (1613). Obra de madurez posterior al *Don Quijote* (1605), a *La Galatea* (1585) y al *Viaje del Parnaso*, por sólo citar los libros de los que declara ser autor, en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*; y en el mismo explica: "Heles dado nombre de *Ejemplares*, y, si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso." Pero su ambición no sólo era moral, sino también estética: "Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas son traducidas de lenguas extranjeras."

EXAMEN: Es difícil concebir que la misma pluma que escribió el *Don Quijote* haya engendrado más tarde las *Novelas ejemplares*; sin embargo existen antecedentes en las narraciones independientes, como *Las bodas del rico Camacho*, que se entreveran en *El ingenioso hidalgo* que le dio inmortalidad a Cervantes. Pero sin tomar en cuenta comparaciones, estas *Novelas cervantinas* tienen suficientes méritos para sostenerse por sí mismas; su autor fue uno de los más grandes prosistas de la época, y el interés humano de sus creaciones supera los factores moralizantes; quizá éstos puedan parecer, y lo son de hecho, materia muy pesada para el gusto moderno; sin embargo, sus méritos narrativos sobrepasan cualquier defecto. Invención y realidad se mezclan con maestría en la novela corta, género que Cervantes imitó de los italianos. Realista en extremo, vitalmente realista, enamorado de la vida; pero suficientemente artista como para no quedarse en el documento o en la crónica, los trasciende mediante la fantasía.

Una de estas novelas cortas *Rinconete y Cortadillo* es magnífico ejemplo del partido que Cervantes saca del lenguaje del pueblo; se sirve de él como levadura, lo convierte en instrumento, y no sólo lo imita.

En *El licenciado Vidriera* demuestra cómo es posible mezclar con éxito la fantasía y la realidad. El personaje que se vuelve loco, cree ser de vidrio, y teme quebrarse, prefigura *La metamorfosis* de Kafka: en ambas la monstruosidad separa al individuo de la sociedad; y también puede verse en él un descendiente literario de *Don Quijote*: se repite el tema de la locura, pero sin el impulso heroico. *El licenciado Vidriera* se puede dividir en dos secciones: la lucidez y la locura; si bien ambas partes son contradictorias, también son necesarias, porque, aunque parecen funcionar independientemente, del contraste de las dos resulta la tragedia. La primera parte, cuando el personaje goza de lucidez, no se explica ni se continúa en la segunda, porque la locura rompe el hilo de la historia; la aparente ruptura de los géneros (realista y fantástico) se resuelve aquí como las corrientes de los ríos que corren por el mismo cauce, pero sin llegar a confundirse.

CALIFICACIÓN: Ejemplar.

REFERENCIA: Alfonso Teja Zabre, *Lecciones de California*. Instituto de Historia. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1962. 164 pp.

NOTICIA: La principal fuente empleada en este estudio es la voluminosa obra de H. H. Bancroft, *La historia de California*; además, otros textos y autores ilustran y completan el panorama histórico de este territorio cuando perteneció a la Nueva España, y más tarde al México independiente. Sucesos de gran interés histórico y humano se recogen aquí. Entre otros, sobresale la empresa del visitador José de Gálvez, quien durante el siglo XVIII intentó unir a Sonora y California con el resto del virreinato, mediante la fundación de una serie de poblaciones; pero el grandioso proyecto se interrumpió por la repentina locura de su organizador. Precisamente por su aislamiento y soledad este territorio fronterizo se veía amenazado por la ambición de otros países colonizadores: Rusia, Inglaterra y Estados Unidos. Hacia fines del siglo XVIII se establecieron los rusos en Alaska, y luego intentaron penetrar en California; Rezánov, quien realizó grandes pero inútiles esfuerzos por invadirla, encarna a la vez al personaje de una novela romántica y al astuto agente del imperialismo de los zares. En la época del gobierno centralista de Santa Anna, Mariano Chico fue enviado a gobernar California; sus informes revelan el estado turbulento en que se encontraba este territorio, y la actitud indiferente de los californianos (cuando no opuestos) al gobierno de México; Mariano Chico se convirtió en un gobernador muy impopular por expulsar a algunos residentes yanquis y a otros extranjeros perniciosos, y por tratar de imponer las leyes de la República a los californianos; pero, sin tropa que lo apoyaran, fue obligado a huir.

EXAMEN: Teja Zabre destaca la importancia que tuvieron los esfuerzos de criollos, mexicanos, indios y religiosos, para transformar el territorio californiano en avanzada de la civilización, y se opone al criterio de los historiadores extranjeros (norteamericanos especialmente) que juzga a las misiones "reliquias pintorescas", trata de desconocer el influjo civilizador de los misioneros, y sólo le da importancia a la actividad industrial y al fomento técnico de los Estados Unidos cuando ocuparon definitivamente a California. Además del valioso trabajo que significa la recopilación, traducción y glosa de las diversas fuentes empleadas en este estudio, se advierte un deseo de humanizar la disciplina histórica; el autor no sólo atiende a los datos puramente formales y a los aspectos interpretativos, sino que también destaca el contenido dramático de la vida de los hombres verdaderos que sufrieron y amaron, que trabajaron y murieron; y ni siquiera desdeña ciertos textos que, aunque puramente literarios, dan a conocer ciertos aspectos de la vida de los individuos que participaron en la historia.

CALIFICACIÓN: Interesante.