

tierra y nuestro arte. Pero, veamos la obra, terminada apenas el último diciembre.

Se eleva el muro de concreto sobre una planta de forma parabólica que tiene 16 metros entre sus extremos, si bien en la parte más alta alcanza 18; la altura del muro al fondo es de 21 metros y en las puntas altas llega a 24. Así se logró una estructura dinámica, un muro curvo abierto al cielo, al infinito. Es necesario darse cuenta de la concepción arquitectónica para comprender hasta qué punto los artistas dieron una solución pictórica que ajustándose a la estructura subraya su sentido dinámico. Y éste es el acierto fundamental, aunque no el único, del mosaico en piedra realizado por los Cevallos.

La idea básica fue: la libertad. Y qué mejor símbolo que un hombre bien firme en sus propios pies y extendiendo los brazos abiertos a lo alto, la cara vuelta al infinito, libre de toda atadura, respirando a pleno pulmón, desnudo. Es una figura colosal, resuelta en sintéticas formas, que expresa lo necesario de la mejor manera. Es al mismo tiempo gozosa y dramática. El fondo, de líneas dinámicas, completa el mural, de extraordinario efecto, porque el color de las grandes áreas es contrastado, pero está en relación con el paisaje circundante. La simplicidad de la concepción toda tiene grandeza y positiva monumentalidad. Los artistas han dicho lo que deseaban expresar con una economía de elementos que no restringe, antes potencia, la idea y su sentido dinámico. Mas aún, la figura queda estructurada por diagonales que forman una x y así viene a sugerir esa dimensión de misterio, de incógnita última de la existencia humana, libre o atada.

Ya se ve que cuando hay talento no se necesita recurrir ni a detalles ni a trucos, obras como esta hacen recordar lo que una vez dijo Orozco: que se pueden hacer maravillas con sólo un lápiz y un papel... cuando se puede.

La obra de los Cevallos en el Monumento a la Revolución en El Salvador da prestigio a sus autores —tanto como a los arquitectos— y viene a revelarnos unos nuevos artistas que, casi de improviso, se colocan por sus propios méritos en las primeras filas de esa modalidad de la pintura mural, tan antigua y tan moderna, que es el mosaico en piedras de colores. Las piedras pertenecen al lugar mismo y fue necesario buscarlas en el territorio salvadoreño, para cubrir los 425 metros cuadrados de la superficie del muro. Casi dos años tardaron los artistas en realizar su obra, pero, a todas luces, puede decirse que alcanzaron un buen éxito. Así, la pintura mural de mosaico en piedra viene a enriquecerse y el arte que México ha renovado en nuestro tiempo se extiende a regiones diversas para bien de la cultura del siglo xx.

Por ser obra de un artista mexicano y de su mujer salvadoreña podemos considerarla como nuestra, en el sentido de que no pueden sernos ajenos goces, dolores y realizaciones de los pueblos de parentesco tan cercano.

Es de desearse que los Cevallos prueben sus capacidades en México; no ha de faltar ocasión para que desarrollen más y más su experiencia. Por ahora no escatimemos aplausos a estos jóvenes artistas que con tan buen signo inician su carrera con los brazos abiertos hacia el porvenir.

# E L C I N E

## EL ÚLTIMO ACTO TORERO EL CAMINO DE LA VIDA

Por FOSFORO II

**E**L ÚLTIMO ACTO, película alemana de G. W. Pabst —que ojalá llegue a exhibirse alguna vez en México— relata los últimos días de Hitler y de la alta jerarquía nazi en los sótanos de la Cancillería en Berlín. Pocas veces se ha ejercido mayor violencia, física y moral, sobre el espectador. Pues de ese grupo de paranoicos que forman el núcleo de la cinta, Pabst va desplazándose (sin olvidar nunca su centro de partida, en un admirable alarde de contrapunto cinematográfico) primero a los hombres y mujeres anónimos —soldados heridos, telegrafistas, doctores, enfermeras, telefonistas— encerrados en el vasto laberinto de insignias y alambre, después al pueblo que espera pacientemente la derrota entre las ruinas de Berlín.

Microcosmos de víctimas y verdugos, *El último acto* posee un extraordinario, permanente valor como documento artístico del mundo contemporáneo. Pocos di-



"lucha, afirmación, miedo, vanidad"



"el camino de la vida también cumple una función de higiene"

rectores tan inteligentes ha dado el cine como G. W. Pabst: *La calle sin alegría*, *Un amor de Jeanne Ney*, *La ópera de cuatro centavos*, *Kamaradschaft* y, recientemente, *El proceso de Kafka*, son títulos que resumen una experiencia cinematográfica caracterizada por la emoción unida a la inteligencia, la expresión humana aliada a la preocupación histórica. La imagen dolorosa de las largas colas de pan, en *Die Freudschlossengasse*, era aún más patética por el contraste establecido mediante los toques de humor y sátira. Dotar de gravedad mayor un hecho, o una idea, gracias a la insinuación de su contrario, parece ser la fórmula, efectiva y, sobre todo, verdadera, del cine de Pabst. En esta ocasión, el tema central: el derrumbe del Valhala nazi, es de tal manera atroz que Pabst no se permite un contrapunto de humor. El contrario lo configura otra locura, la locura de la vida cuando se sabe que ésta se va para siempre, frente a la locura de la muerte de la camarilla hitleriana. El Führer, desorbitado, monologando frente a un retrato de Federico el Grande, tomando decisiones que tácitamente apresuran el desastre, buscando nuevas fórmulas de muerte; desatando al fin, ya impotente, el ansia criminal sobre su propio pueblo cuando manda inundar las estaciones del tren subterráneo donde se han refugiado los berlineses, experimenta una locura de muerte que, para él, significa el éxito. Al verlo pasear, enajenado, sediento de una gloria diabólica, nos damos cuenta de que, desde el primer instante, Hitler deseaba, se preparaba para este *Götterdämmerung*. Mientras tanto, en el bar del subterráneo, y a medida que el estruendo de las bombas se acerca, los soldados inválidos y las enfermeras asumen su derrota con una locura de vida: besos, caricias, bailes desencajados, la mecánica ex-

terna de la vida, son la forma de su llanto. Todas las expresiones de la alegría y el amor son intentadas, sin esperar su consumación, sin deseársela. Se trata de acelerar el ritmo de la vida, de apurar todas sus posibilidades en una última explosión. Ellos saben que han sido derrotados. Hitler cree que ha triunfado.

Esta gran tragedia es desarrollada por Pabst con auténtica sapiencia de director. Los momentos de tensión mayor se destacan por sí solos porque Pabst los rodea de llanuras de sencillez expresiva. Una mujer toma el teléfono; le responde una voz en ruso. Hitler condecora a varios niños, soldados de la última hora; apenas se aleja el Führer, todos caen sobre una fuente con pasteles. Construidas así las imágenes de insinuación dramática, las de plenitud no requieren comentario: la inundación del refugio de los civiles, la danza macabra de la enfermera y el soldado mutilado.

“Para lanzarse a la acción —dice el hombre del subterráneo de Dostoievsky— es necesario, ante todo, sentirse perfectamente seguro de sí a fin de no dar cabida a duda alguna sobre la sabiduría de esa acción.” Por encima —o en la base— de todo este bullir dramático, traza Pabst una severa crítica, no sólo de la aberración hitleriana, sino de toda la pendiente negativa de la historia moderna. No hay abstracción anterior o superior al hombre, afirma Pabst: nada justifica el sacrificio de una vida o de sus posibilidades. No existe misión histórica superior al respeto debido al amor de una mujer, al cariño filial, al cumplimiento, así sea equivocado, del destino personal. Todos los seres dolorosos que pueblan el *film* de Pabst han renunciado, a fin de que la acción del Reich se cumpla, a ese derecho a equivocarse, es decir, a la posibilidad de libertad. Han querido ampararse bajo una sombrilla ideológica que les explique y justifique todo. Pabst ilustra, con imágenes vivas, la dimisión del hombre frente a fuerzas irracionales que le salven de tomar decisiones, la advertencia, cumplida ya, de Dostoievsky por boca del Gran Inquisidor: “Tendremos una respuesta para todo. Y las masas se sentirán felices de creer en nuestra respuesta, que les ahorrará gran angustia, la terrible desesperación que padecen cuando es necesario tomar una libre decisión por su cuenta.”

*Torero* y *El camino de la vida* son dos películas que sacan al aire libre al cine mexicano, fuera de su tumba acartonada de gladiolos y cantinas arrinconadas. Después de tanta película Freudolenta y Mariachichena, resulta un acto de salubridad ver que se trata a las personas como tales. *Torero* abre a nuestro cine una vía de grandes posibilidades: el tratamiento de vidas mexicanas —en este caso la de un matador— en las que el espectador puede reconocerse, no por los datos particulares o excéntricos, sino por la tónica general de ambiente, de curso vital, de acción y reacción personal. La vida de Procuna no es observada desde el otro lado de la reja, como si el protagonista fuera un chimpancé, sino a su lado, en sus expresiones diarias de hambre, lucha, afirmación, miedo, vanidad. Para el director, Carlos Velo, Procuna es interesante no como vedette sino como persona. Esto, así sea como actitud, significa tanto en nuestro anquilosado cine, que por sí salvaría

la película. Afortunadamente, no se trata de un puro propósito, y *Torero* dibuja la fisonomía de Luis Procuna con acentos de verdad y drama, a la vez que rodea ese trazo personal de elementos de evocación, de *situación* mexicana rara vez experimentados en un cine que parece hecho por marcianos para un público de venusinos. Comunicación: tal es la palabra clave para entender el gran logro de *Torero*.

Pese a sus excesos melodramáticos, *El camino de la vida* también cumple una función de higiene: vemos en ella, en última instancia, a niños de carne y hueso,

reaccionando como tales ante situaciones dramáticas, y situados en un lugar que se llama México, D. F. No sé si por primera vez, con Corona Blake, nuestro cine abre los ojos a la noche del Zócalo, al aterido amanecer de la ciudad y de los voceadores en Bucareli. Hay en estas imágenes de la ciudad gran fuerza y mayores posibilidades. No debe desaprovecharse esta señal —tan evidente, por otra parte— y menos debe desaprovecharse el talento de Corona Blake.

Mientras no se adviertan estas lecciones, seguiremos con la “primavera en el corazón”, ¡cómo en Hollywood!

# T E A T R O

## UN ESCENARIO NUEVO Y UN NUEVO DRAMATURGO

Por Francisco MONTERDE

LA Unidad Artística y Cultural del Bosque, dependiente del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, se integró —al iniciarse el mes de septiembre último— con un nuevo escenario que difiere de los demás construidos hasta ahora en la República: el teatro del Granero.

Es éste el primero de los teatros llamados circulares, no precisamente porque su planta lo sea —como en los existentes en Houston, Texas; Miami, Florida, y otras ciudades del país vecino, próximos a aquellos locales destinados a espectáculos circenses— sino porque lo es el campo de visión de los espectadores.

En México, donde el teatro Arena serviría para recordar —aunque sólo angularmente— el origen de esa innovación escénica, la cual partió de los cuadriláteros de pugilato y lucha, se había ensayado en salas rectangulares, como el salón de actos de la Casa del Arquitecto, el teatro en redondo.

Fue el joven director de escena Xavier Rojas, quien después de guiar grupos

estudiantiles, preferentemente el T. E. A. —Teatro Estudiantil Autónomo— y de realizar un viaje por los Estados Unidos, que le puso en contacto con directores y actores norteamericanos, inició entre nosotros el Teatro Círculo, en el mencionado local de la Sociedad de Arquitectos.

Ha sido también, como era lógico, el llamado para dirigir la obra inaugural del teatro del Granero, especialmente proyectado para responder a esa necesidad de renovación escénica en el momento presente, con espectáculos en los cuales —según observa, certero, Celestino Gorostiza— no cabe el menor artificio en el intérprete, por la vecindad del público que puede verlo desde ángulos diversos.

La nueva sala, capaz para dos centenares de personas, en cuatro filas de butacas —que se escalonan en otras tantas graderías paralelas a los muros revestidos de maderas veteadas— conserva el nombre que tenía el local, pues efectivamente fue un granero, cuando en el auditorio contiguo se desarrollaban sólo actividades hípicas.



“el público puede verlo desde ángulos diversos”