

ropa, al *ordo* romano, a la idea de la Iglesia como factor de poder con un actuar reflexivo y político determinado. Este pueblo que lleva a cuestras un Dios es Cristo; Roma, es el Gran Inquisidor del famoso interludio de *Los hermanos Karamazov*. Comprendemos, mediante las imágenes de *Glinka*, la doble ecuación de Dostoievsky tal y como se presenta en el espíritu ruso: Egoísmo —Catolicismo — Anticristo: Europa; Hermandad — Ortodoxia — Cristo: Rusia. La Iglesia Romana, de actuar organizado, de metas afirmativas, es la de una ética, que a la vez, condena la acción y tolera el sentimiento, como aspira a la acción y relega el sentimiento: su ideal es la acción, la encarnación del hombre fáustico, la imposición del *ego*. La iglesia, desarticulada y mística, de Rusia, de existir pasivo, de renunciación y sufrimiento, es la de una moral que tolera la acción y condena los sentimientos: por éstos se juzga, aun cuando jamás se realicen. Porque la acción es individual, y el sentimiento-virtud o pecado común. "Cada quien lleva en sí el pecado de los demás", dice Aliocha en los *Karamazov*; y cada quien, igualmente, la virtud de los demás. No sin razón afirmaba Michelet, "Rusia es el comunismo", en las formas éticas, aun antes que en las políticas o económicas. Una iglesia —la cristiana europea— adopta la ética de la responsabilidad; actúa como fuerza organizada y organizadora, independiente frente al Estado. La otra —bizantina rusa—, adopta la ética de la conciencia, la del Sermón de la Montaña; al igual que la Sonia Semionova de *Crimen y Castigo* da la otra mejilla; pasiva, vive sometida al Estado.

DESPUES de ver las dignísimas representaciones de *Las mocedades del Cid* y de *La Celestina* —organizadas por "El Teatro Español de México" que dirige Alvaro Custodio— hemos tenido que meditar sobre los clásicos. ¡Los clásicos! ¿De dónde proviene su "clasicismo" y en qué estriba éste? ¿Cuál es el secreto de su lozanía, de su inagotable valimiento? Azorín escribía en alguna ocasión que "un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna". Y aclaraba: "Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones." La definición de Azorín es bastante inadecuada, y ello no sólo porque se cuecen conceptos tan discutibles como el de "generación", sino porque deja intacta la fuente del clasicismo pretendiendo caracterizarlo en función de valores actuales, a su vez no desentrañados.

Examinemos someramente las dos obras mencionadas, en busca de su "clasicismo"; en seguida plantearemos algunos problemas relacionados con la situación actual del teatro capitalino.

Guillén de Castro, autor de *Las mocedades del Cid*, nació en 1569, o sea, siete años después que Lope de Vega, dos antes que Tirso, precediendo en doce años a Ruiz de Alarcón y en treinta y uno a Calderón de la Barca. Escribió alrededor de 40 obras dramáticas, un entremés y poesías insertadas en cancioneros y antologías de la época. Pero su fama la debe a *Las mocedades*, cuya Primera parte inspirará —a veces casi literalmente— la tragedia *Le Cid* de Corneille. Ha sido muy discutida la calidad de ambas piezas. Fitzmaurice-Kelly, por ejemplo, dice que Guillén de Castro "no escribió una obra maestra, pero contribuyó a engendrar otra" en donde se patentiza el "genio notablemente superior"



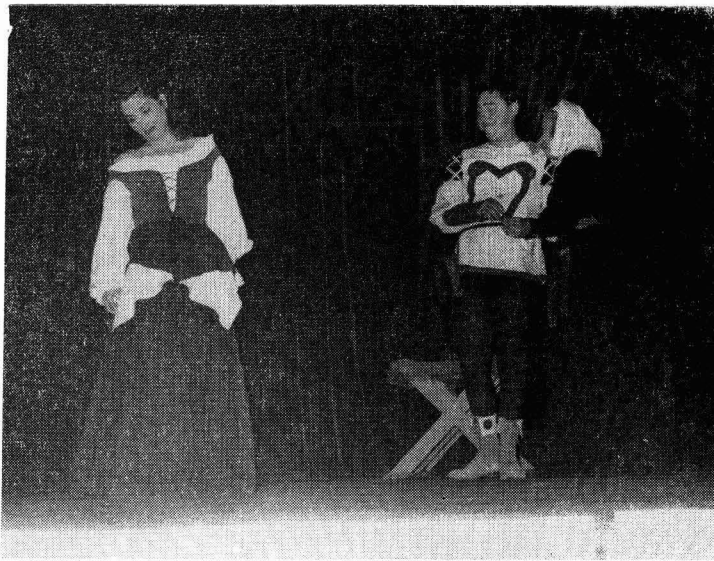
Una escena de "El acorazado Potemkin".

En *Glinka* tenemos, en resumen, un cuadro concentrado de la verdad de un gran pueblo. Un ejemplo de cine de alto servicio humano; pues comprender a un pueblo, ¿no es empezar a amarlo? La sinceridad

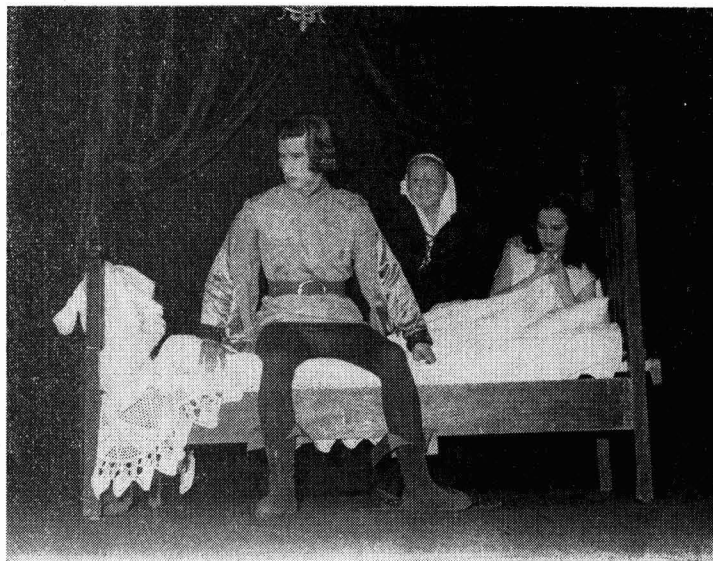
y la comprensión de *Glinka* nos permiten penetrar, a través del medio de difusión popular más persuasivo e importante de nuestro tiempo, a esencias vitales de un pueblo; nos permite acercarnos, un poco más,

TEATRO

Por J. S. GREGORIO



Dos escenas de "La Celestina".



de Corneille. En cambio, el Conde de Schack opina de *Le Cid* de Corneille: "¡Cuán inflexible y grosera nos parece su obra! ¿Qué se hizo de aquel aroma poético, ya tierno, ya apasionado con violencia, que respiramos con fruición y con ansia en la comedia española?" Nosotros, sin caer en el me-

nosprecio de la tragedia de Corneille, queremos insistir en que *el Cid* de Don Guillén es una obra clásica y, por lo tanto, una obra maestra.

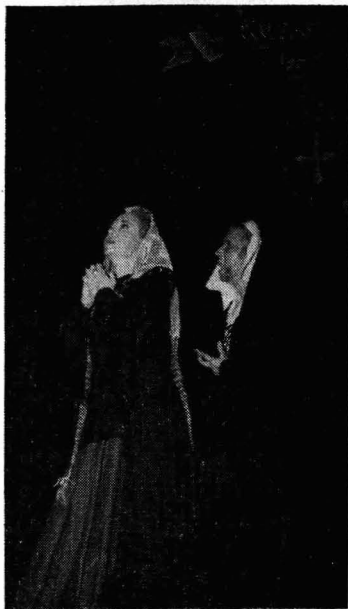
El asunto lo da la lucha entre el honor y el amor, entre los deberes filiales de Rodrigo y de doña Jimena —protagonistas de la pieza— y su mutua atracción. Diego Laínez,

a su realidad. Y quizá este deber de penetración y verdadero asimilar los valores y realidades de otros pueblos, sea el perentorio de todos los hombres, hoy. Obligados, como nunca, a vivir en común, en un mundo que —dícese— se ha encogido, y que en realidad se ha vuelto inmenso, sólo comprender a los demás, posiblemente, nos permitirá entendernos. Rechazar la comprensión de otros pueblos, tarde o temprano lleva a quien adopta esta actitud, a entenderse justificado y a traicionar lo que de mejor tiene en aras de dogmas ilusorios. El respeto a la verdad ajena, trae consigo, a la postre, el respeto a la verdad propia. Por esto deseáramos que mucha gente viese *Glinka*; por esto deseáramos muchas películas rusas, y norteamericanas, y mexicanas, que lleven la sinceridad de sus pueblos a todo el mundo.

Todas las potencias del hombre deben estar hoy encaminadas —asunto de vida o muerte— a la conciliación; entre ellas, el cine, que más que industria o arte, es instrumento de valor y servicio sociales y humanos, no puede permanecer ajeno a la necesidad de construir una conciencia adecuada a la nueva medida del hombre: la de un humanismo que ya no puede contenerse dentro de las zonas acostumbradas. Pues consideremos —oh Teresa de Ávila— "que este castillo tiene muchas moradas, unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados", y permanecer en el sótano, jugar al autóctono, negarse al intento de entender a otros pueblos —ser universal, hoy, es más difícil porque es más vital— implica una renuncia que a la postre puede resultar suicida.

padre del Cid, ha sufrido pública ofensa del Conde Lozano, padre de Jimena, ofensa que no puede vengar por sus muchos años. Y en varias décimas —dichas con intensidad en escena por Cristián Caballero—, prorrumpió: "... Pues ¿qué he de hacer? ¿Cómo, cómo? / Con qué, con qué confianza / daré paso a mi esperanza, / cuando funda el pensamiento / sobre tan flaco cimiento / tan importante venganza? // ¡Oh, caduca edad cansada! / Estoy por pasarme el pecho. / ¡Ah, tiempo ingrato! ¿Qué has hecho?" Ya en este pasaje se nota el bien usado procedimiento reiterativo relacionado siempre con la potencia de los sentimientos: "¿cómo, cómo... con qué, con qué confianza?" Y Rodrigo, que tendrá que matar en duelo al padre de su amada, expresa su conflicto: "¿Qué espero? ¡Oh, amor gigante!... / ¿En qué dudo?... Honor, ¿Qué es esto?... / En dos balanzas he puesto / ser honrado, y ser amante". Y Jimena, tierna y apasionada, se obliga ella misma a clamar justicia ante el Rey en contra de aquel que ama; por lo cual exclama Rodrigo: "¡Sangre os dieran mis entrañas, / para llorar, ojos claros!" Y Jimena: "¡Que la opinión pueda tanto / que persigo lo que adoro!"

El desenlace nos pone frente al triunfo del amor sobre las leyes de la venganza: Jimena y Rodrigo se unen, a pesar de la sangre del Conde Lozano, que se interponía entre ellos. Este final demuestra la tendencia de la producción total de Guillén de Castro —observa uno de sus comentadores— a exaltar el amor y el perdón frente a los problemas engendrados por las costumbres caballerescas medievales. Es el Renacimiento que se abre paso en España, modificando viejos y tradicionales conceptos, tal el de la honra. Es "lo nuevo" que asoma en las comedias de D. Guillén, y "lo nuevo" siempre es un



"La Celestina".

factor de clasicismo, en cuanto supone una etapa socio cultural superior.

Pero a fin de que lo nuevo actúe benéficamente tiene que brotar de la tradición en forma natural y directa, como la luz emana del Sol. Y la tradición está presente en *Las mocedades del Cid* constituyendo —según indica Menéndez Pidal— una verdadera antología de romances. El empleo de éstos era precisamente la causa del éxito de Lope de Vega —al cual, por cierto, se adelanta en buena parte D. Guillén—, "quien aprovechaba el que se supiesen de coro por todo el mundo, para incitar al recuerdo y al canto con la memoria textual de varios versos".

Lo "clásico", pues, de *Las mocedades* radica tanto en el contenido, como en la forma; en la fuerza del conflicto y en la dignidad y elevación de los sentimientos renovadores; en la técnica empleada para manifestarlos, honda y sanamente popular, en el trazo ejemplar de los caracteres ejemplares: Diego Lainez, Jimena, Rodrigo, el príncipe don Sancho (cuya magistral escena de los malos augurios de su muerte —versos 670-761—

fué desgraciadamente suprimida en la versión de "El Teatro Español de México"). Ahí está lo clásico, que es como decir lo sempiternamente vivo, en la obra misma, para ser descubierto por quien necesite del claro idioma y de las auras ennobecedoras de un clima, por todos conceptos, *ideal*. En justicia, una de las tareas culturales de un Estado democrático debe tender a crear, precisamente, esa necesidad y a transformarla en exigencia y clamor nacional.

A todo esto, alguien podrá argüir que el clásico a quien nos hemos venido refiriendo es de España y no nuestro, careciendo, por tanto, de validez, para nosotros, su "ejemplaridad". Y ello no sería exacto. Porque el clásico de una nación es como un bien universal que a todos pertenece. (Y más si su lengua nativa es la nuestra.) En este sentido, la gran obra de arte no es nunca *nacional*, ya lo decía Goethe. Sus primeros formales, sus conflictos típicos, sus paradigmáticos personajes realizan lo universal sin concepto, o, quizá también, *con concepto*.

Tal ocurre con la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, la maravillosa *Celestina* del siglo xv, con la que se inicia, en la literatura, el Renacimiento español, y también su teatro. "Libro en mi entender divino, si encubriera más lo humano", reprochaba Cervantes, quizás escandalizado un poco ante los cuadros de burdel, las aviesas acciones y las palabras canallescas (que las malsonantes no podía asustar al autor del *Quijote*). Y no tenía razón, porque encubrir más lo humano fuera traicionarlo. ¿Cómo prevenir mejor a las doncellas y a sus padres que mostrando la vida nefanda de una alcahueta de profesión? ¿Cómo dar una sutil lección de moral sin pintar al rojo vivo los excesos de una pasión contaminada por la intervención nefasta de la *Celestina*? En verdad que el autor de la *Comedia de Calisto y Melibea* —o los autores— es ante todo un humanista y, por ende, un moralista consumado. Pero, además, es el primero en llevar a la prosa el lenguaje del pueblo, como lo había hecho en la poesía el Arcipreste de Hita, conjugándolo con el habla erudita, que pone en labios de los

amantes y algunos otros personajes. Primerísimo, también, el autor de *La Celestina*, en ligar el contrapunto de una ardiente pasión con la infamia de la trotaconventos, de las rameras y de sus nada virtuosos galanes, Pármeno y Sempronio. El clasicismo de *La Celestina* anda en todo eso, pero, principalmente, en el consejo y advertencia disfrazados, en la reprimenda moral tácita.

¿Cómo abordó "El Teatro Español del México" esta obra señera? En forma dignísima, con logros de elevada calidad artística. Haciendo de la necesidad virtud, Alvaro Custodio recurrió al procedimiento de las cortinas renacentistas, que no otra cosa hubiera podido hacer dado lo reducido del escenario y los múltiples cambios escénicos. Ello equivale a depositar la confianza en la imaginación de los espectadores, pero, sobre todo, en la dicción de los actores que, en este caso (tanto en *La Celestina*, como en *Las mocedades* y en *Don Juan Tenorio*) fué espléndida. En efecto, cuando la escenificación tiene que ajustarse a ciertos límites —mismos que traban la acción—, el verbo cumple funciones omnímodas, y no sólo supletorias. Así, la glosa del *Beatus ille* por doña Urraca (en *Las mocedades del Cid*) nos coloca —¡oh, magia verbal!— frente a "los pimpollos verdes" y "las pardas encinas", nos hace oír el bramido del león y, en contraste, "la mansa ave-cilla". Los actores de "El Teatro Español de México" han comprendido plenamente el poder de seducción del verbo, restituyendo a la palabra sus virtudes germinales.

Y no se entienda con esto que sólo hay verso y nada de ópera. No. Sus ademanes y gestos son los requeridos. Amparo Villegas —eminentísima actriz— en el papel de *Celestina*, López Tarso en el de Rodrigo y Don Juan, Ofelia Guilmáin en el de Jimena y Elicia, Miguel Córcega en el de Calisto, Guillermo Orea como Sempronio, etc., han mostrado facultades y entrenamiento nada comunes. Desenvoltura, elegancia, buena voz, expresividad escénica, cualidades, en fin, que aunadas al magnífico vestuario y música bien escogida, así como a los aciertos de la escenografía y de la afinada dirección, han dado como resultado las re-



"Las mocedades del Cid".

presentaciones teatrales de mayor importancia, desde hace tiempo. ¡Y cuidado que *La Celestina* ofrecía dificultades de adaptación! Había que reducir a las dimensiones habituales los 21 actos de la obra original: había que prescindir de frases, de escenas y hasta de actos, y personajes. Custodio salió adelante, pero no sin dañar el característico contrapunto del drama. Lo hizo representable a costa de Calisto y Melibea, suprimiendo la primera entrevista de ellos (en el "aucto dozeno") y párrafos enteros en que la pasión aflora en primer término. Por lo demás, fué un acierto el prescindir totalmente de la interpolación que va del acto 14 al 19, inclusive. La representación alcanzó alturas insospechadas, como en la escena de la muerte de *Celestina*. En comparación ¡qué triste papel hacen todos los teatritos de la Capital! (y también los teatros donde, como un acontecimiento, se montan piezas tan dudosas como "Anna Lucasta"). ¿Hasta cuándo volverán los ojos, esas salitas, al teatro clásico, antiguo y moderno? Y si los volvieran, ¿tendríamos unas buenas representaciones?

LA SALA COLONIAL

DE LA EXPOSICION DE ARTE MEXICANO

Por Gonzalo OBREGON

INDUDABLEMENTE uno de los más grandes eventos de este año que finaliza es la gran Exposición de Arte Mexicano que hace unas semanas se inauguró en el Palacio de Bellas Artes. Para lograrla en la forma tan perfecta como se ha conseguido, ha sido necesaria la conjunción de una serie de factores que pocas veces se habían reunido: tres Institutos (el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional Indigenista) han dado sus técnicos, sus conocimientos y sus colecciones; se ha tenido el más amplio apoyo del Gobierno; la Mitra y las órdenes religiosas han franqueado los tesoros existentes en el fondo de las sacristías y de los conventos, tesoros celosamente guardados durante años y casi desconocidos; finalmente los grandes coleccionistas mexicanos han permitido la exposición de las obras maestras que poseen.

Repito que toda esta serie de factores han producido una expo-

sición como nunca se había visto en México y que indudablemente se ha de convertir en la admiración de nacionales y extranjeros. Las notas que van a continuación tienden a dar idea de lo que es una de las secciones de ella, la consagrada al arte hispano-mexicano.

Cronológicamente este arte está encerrado entre dos fechas: 1521-1821, una, que marca la Conquista, la otra, el final de la dominación española; y tiene la ventaja de poderse dividir en tres siglos, cada uno de ellos con una expresión plástica bastante diferenciada. Aunque esta división generalmente peca de artificial, en este caso la necesidad de dividir la exposición en salas, ha hecho que de los cuatro recintos de que se dispuso, uno esté consagrado al siglo xvi, otro al arte monumental sin límite de tiempo, el tercero al siglo xvii y, finalmente, al siglo xviii el último, con ejemplares representativos de las postimerías del arte virreinal, ya en pleno período neoclásico.

Los primeros ejemplos exhibidos

en la sala del siglo xvi, muestran una curiosa e interesante imbricación del arte prehispánico con las nuevas concepciones plásticas traídas por los españoles. Es un arte mestizo, a veces casi imposible de distinguir del arte prehispánico, como, por ejemplo, en el par de perros que adornaron originariamente una fuente de Tepeaca, cuando todavía era la villa de Segura de la Frontera. Si no supiéramos su origen, estaríamos tentados de creer que pertenecen a algún monumento azteca. La forma en que está tratada toda la figura, la estilización del pelambre, los ojos, todo nos hace verlos como hermanos de los pequeños "ixcuintlis" que hemos visto a la salida de la sala prehispánica.

La influencia europea, predominante, la encontramos, en cambio, en un extraordinario cuadro al que, por lo pronto, se le ha bautizado como "la Virgen de Tlayacapan". La historia de este cuadro es curiosa.

Algunos investigadores de arte colonial sabíamos que en el convento

agustiniano de Tlayacapan, en el Estado de Morelos, existía una interesantísima pintura. Nadie la había visto en detalle, ya que estaba colocada en la parte alta de una escalera, en una penumbra constante y enmarcada en el mismo muro. Las probabilidades para estudiarla eran mínimas.

Cuando se empezó a proyectar esta exposición, nos pusimos como objetivo el mostrar piezas de gran categoría y poco conocidas. La Virgen de Tlayacapan reunía ambas exigencias. En otras circunstancias hubiera sido casi imposible conseguirla, pero contamos con la valiosísima colaboración del señor Obispo de Cuernavaca, doctor Sergio Méndez Arceo. Gracias a él pudimos conseguir esta pieza excepcional y todos los estudiantes del arte en México deben agradecerle el poder contemplar una verdadera obra maestra.

La pintura en cuestión, de tamaño bastante regular, representa a San Agustín ofreciéndole su cora-

(Pasa a la pág. 32)