



Baile popular en una feria, escena de "El compositor Glinka".



Otra escena de "El compositor Glinka".

**A** FORTUNADAMENTE, desconozco el idioma ruso. Y me alegro de ello, porque esta circunstancia, aunada a la ausencia de subtítulos, me ha permitido pasar por alto los clisés que, en *Glinka* como en la mayoría de la producción filmica rusa, brotan con mayor o menor profusión. (No se trata, desde luego, de algo privativo del cine ruso: el desconocimiento del inglés, habría permitido saborear la belleza líquida — y lírica — de *El Circo Fantasma* sin la obligación de masticar los rústicos lemas de *El Mundo Libre*.) Barrida de cubierta la viruta, *Glinka* se levanta como un mástil límpido, siempre sugerente, por momentos emocionante, vigoroso en la sinceridad con que su cámara explora a los verdaderos actores de la cinta: la tierra y el pueblo rusos.

*Glinka*, biografía del músico ruso, cuya vida se encuadra dentro de la primera mitad del siglo XIX, ha sido exhibida en función semi-privada por el Cine Club Progreso. Los títulos iniciales atribuyen la dirección a Grigor Alexandrov, quien inició su carrera, como actor, en *El Acorazado Potemkin*, para, posteriormente, tomar el megáfono en una de las más salvajes sátiras filmadas: *La comedia del jazz* (1934). Tengo entendido que a Alexandrov se deben otras películas soviéticas de fama: *El circo* (1936) y *Volga, Volga* (1938). Para él, en primer término, los honores del palpitante *tempo* cinematográfico capaz de mantener la invariable atención de un público ignorante del idioma. En su haber, la seriedad y gusto con que son tratadas las figuras históricas —Glinka, Gogol, Pushkin, Nicolás I.—, sin caer en la ramplonería o el acartonamiento. Destaquemos algunas escenas ilustrativas del chispazo creador en *Glinka*, verdaderamente ejemplares: Alexandrov reúne en un haz elementos de expresión propios del cine —acercamiento, juego de luz, montaje dinámico, música— para integrar, relampagueante, la plástica evasiva del momento irrecorable.

Por último, y en primer término, no se contenta el director Alexandrov con un simplista relato cronológico. Tampoco cae en la tesis. El protagonista puede, con todo candor e impudicia, revelar el revés de su tapete vital: "Hay que escribir música para el pueblo." Al director, por fortuna, no le satisface esta helada aseveración del autor del guión: Alexandrov sale con sus cámaras al encuentro de los manantiales de la música de Glinka, el paisaje, el pueblo, la tierra. Con la inestimable ayuda de un color tenue y matizado, su ojo recorre ríos cansados, barcas cargadas de heno, campos de trigo, perfiles ta-



B. Smirnov en el papel de Mijail Glinka.

llados a machete, manos de ruda orografía, explosiones festivas, trabajo y goce. Toda realidad, nos dice Alexandrov, lo es en tanto se encuentra amarrada a la tierra, y no a cualquiera, sino a la tierra, santa, de Rusia. Ha llegado el director, mediante la presentación de imágenes emocionantes, a penetrar en la raíz misma de Rusia: la idea secular de la santa tierra.

Glinka regresa de Italia: sus ojos

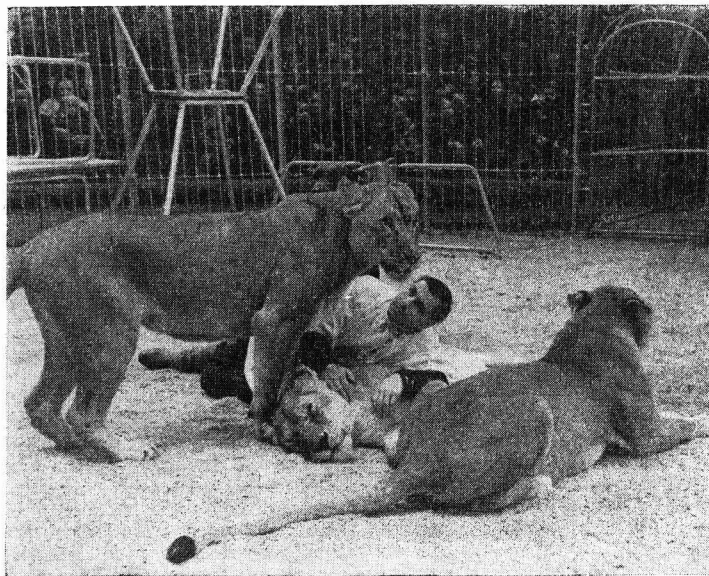
se abren, estremecidos, frente al paisaje ruso. De una campesina, recibe el compositor un jarro de agua terrosa. Glinka ha comulgado con la tierra, que es comulgar con Rusia, fundirse en su entraña. Si recurrimos al concentrado de la vida rusa, terriblemente lúcido — y lúcidamente terrible — que es la obra de Dostoievsky, no podemos dejar de percatarnos de esta omnipresencia de la santa tierra, cuyo contacto fortalece y purifica, cuya

negación condena y esteriliza. El imperativo de Shatov en *Los demonios* — "besa la tierra, abrévala con tus lágrimas, pide perdón" — es el imperativo de la conciencia rusa; Stepan Trofimovitch, en la misma novela, empieza a vivir al tomar contacto con la tierra; Stavroguin, al preferir la afirmación de su personalidad a la comunión humilde con la tierra, pagará su opción en el suicidio; Raskolnikov, al llorar hincado sobre la tierra, encontrará su redención. En la tierra, pues, se evaporan el orgullo, y el individualismo, el hombre pasa a integrar la gran alma rusa, vive la virtud suprema del código moral ruso: la *smireníe*, esta renuncia, humildad, paz espiritual, caracterizada en el Príncipe Mishkin.

Al recorrer la pantalla, en *Glinka*, la extensión sin límite del campo ruso, brilla en la memoria, —creemos estar frente a su ilustración sin palabras—, el pasaje de Spengler: "El alma rusa, sin voluntad, alma cuyo símbolo es la planicie infinita, aspira a deshacerse y perderse, sierva anónima, en el mundo de los hermanos, en el mundo horizontal". La elección del símbolo por Spengler no puede ser más apta: la planicie infinita, esta tierra cuyos elementos plástico-dramáticos han sido tan bien captados por Alexandrov, es el sustento, la base de toda proyección moral, religiosa o histórica en Rusia. De la *pochva*, de la santa tierra, se nutre y surge el pueblo; a ella vuelve para purgar, por el sufrimiento, la culpa. De la *pochva*, surge Dios, y con él, la verdad. Sólo hay un Dios, dice un personaje de *Los demonios*, como sólo hay una verdad, "y éste sólo puede ser el Dios de un pueblo y este pueblo es el ruso". En una escena de *Glinka*, el pueblo ruso, ante la amenaza de la destrucción de su iglesia por la necesidad de construir una carretera, literalmente transporta el edificio sobre sus espaldas a otro sitio. La cámara contrapuntea el imponente caminar de la construcción sobre la llanura con los rostros, intensamente dolorosos, de los campesinos que movilizan el templo. Toda la vida mística de Rusia parece sintetizarse en esta imagen: la convicción de que la verdad y la promesa residen en el Cristo ruso, bizantino; la certeza del pueblo ruso como aquel que lleva en sí a Dios, pueblo al que le han sido otorgadas las llaves de la vida y de un mundo nuevo; la religiosidad rusa, fincada en el sentimiento intuitivo y no en los actos reflexivos, ambulante, como los *yurodivy* de Tolstói, popular y amplia, imbuida del sentido de la compasión universal, como el Semyon Yakovlevitch o el Monje Tihon de Dostoievsky, y en oposición cabal a la religiosidad organizada de Eu-

# EL CINE

Por Carlos FUENTES



Una escena de "El circo".

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.

**D**ESPUES 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"



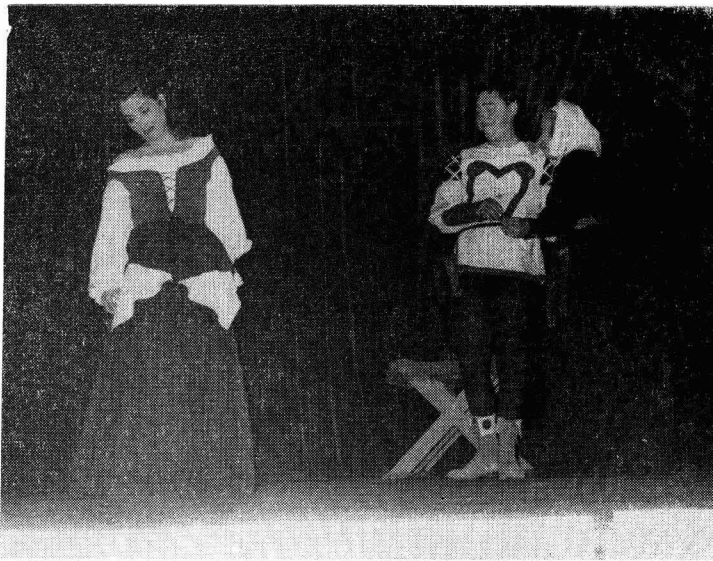
Una escena de "El acorazado Potemkin".

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

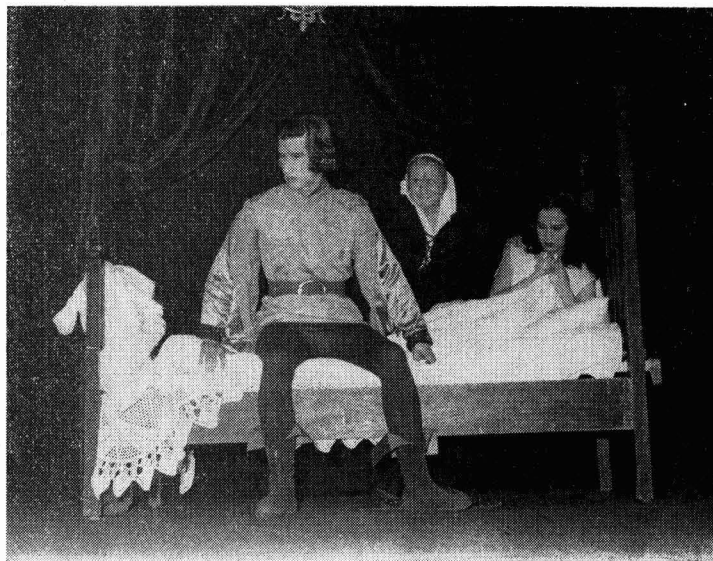
y la comprensión de *Glinka* nos permiten penetrar, a través del medio de difusión popular más persuasivo e importante de nuestro tiempo, a esencias vitales de un pueblo; nos permite acercarnos, un poco más,

# 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