

no, cada uno de ellos dice un parlamento, sale del centro escénico, camina pausadamente hasta las estatuas, las contempla, cruza el escenario en segundo término, y entra a decir otro parlamento; éste, cuando menos, era el plan del director, pero la noche que yo vi la representación, toda la compañía, ¡oh gozo estético inigualable! fue a tropezarse con el banquito que había movido Momo.

Hay gritos y confusión, terror entre los personajes, entra Jean Vilar con el traje que usaba el rey Mingo en la *Invasión de Mongo*... etcétera, basta de vociferación.

En resumen, puedo decir que el T. N. P. tiene las siguientes características: su cualidad fundamental que consiste en atraer un público muy grande, proviene en gran parte del prestigio de que gozan algunos de sus intérpretes, que son al mismo tiempo estrellas de cine, como Gerard Philipe, María Casares, Daniel Ivernel y Jeanne Moreau, (para corroborar esto hay que mencionar el hecho de que Daniel Gelin ha sido llamado para sustituir a Gerard Philipe.) Como por otra parte se trata de un teatro subvencionado, que como todos sus correspondientes tiene la obligación de andar resucitando muertos, su repertorio ha sido escogido con un ojo puesto en la Historia del Teatro y otro en la taquilla. Ahora bien, únanse las grandes luminarias del cine con las obras maestras de la literatura, y advertencias como la de las dos horas diez minutos, y se tendrá al público sobrecoigido y en actitud de respeto. No sé si esta circunstancia es la que ha provocado el estilo de producción que tiene la compañía, o bien si es el estilo el que ha provocado el respeto. El estilo es sobrio y elocuente, pero entre comillas, hecho de manera que todo el mundo sepa que están siendo sobrios y están siendo elocuentes; la escena está deliberadamente desnuda; los gestos son deliberadamente pausados, la dicción deliberadamente clara, y el público, mientras tanto, como en misa de tres padres. De lo que vimos, todo estaba muy bien hecho, pero como bajo la consigna de no inventar nada. Por otra parte, y comprendiendo que esto ya es cuestión de gustos y de costumbres, debo advertir que la actuación me pareció de un amaneramiento terrible.

LA CONVERSACION ENTRE GENTES DE TEATRO

Después de la corta pero elocuente presentación que de él hizo el escritor mexicano Hugo Argüelles, Jean Vilar, que en la vida real resultó ser mucho más simpático que en escena, pidió a la *plus courageuse d'entre vous* hacer la primer pregunta de en la tarde. La *plus courageuse d'entre nous* preguntó cuál es el secreto para lograr que el público vaya al teatro.

Anteponer los valores sociales a los estéticos, buscar al pueblo, hacer un teatro para el obrero y el campesino y no para una clase privilegiada. El teatro es una función social, no un goce de minorías.

Todos quedaron muy conformes. La segunda pregunta la hizo un señor desconocido para mí que supongo que ha de ser alumno del IFAL porque la hizo en francés.

¿Si se hace teatro para el pueblo, por qué no se presentan obras revolucionarias?

“¿Que voulez-vous dire avec “révolutionnaires?””, preguntó Vilar, y Wilberto Cantón con los pelos de punta, tradujo: “¿Qué quiere usted decir con la palabra revolucionarias?” El señor desconocido

para mí se hundió dos centímetros en su asiento y explicó lo que quería decir con la palabra revolucionarias, que es lo que todos los mexicanos entendemos por eso. Jean Vilar contestó que el T. N. P. había puesto en Francia *Mutter Courage*, que es una obra revolucionaria. El señor nunca había oído hablar de esa obra. Se le explicó que en francés se llamaba *Mère Courage* y en español *La Madre Valor*, o *Ana la Valor*, obra revolucionaria escrita por Bertolt Brecht, conocido escritor alemán, etc... pero todo fue en vano, el señor no reconoció ninguno de estos nombres. Después de algunas interrupciones, divagaciones y rodeos, alguien preguntó si las puestas en escena de las obras de Brecht habían sido hechas de acuerdo con las especificaciones del autor, a lo que Vilar contestó que él acostumbra leer una obra de Brecht, luego la olvida, luego lee todo lo que Brecht escribió acerca del arte dramático, y por fin monta la obra como Dios le da a entender. Afirmó después que la revolución no se hace en los teatros sino en las calles y a balazos, todo lo cual equivale a decir “no” a la pregunta que se le había hecho. Esta situación es muy reveladora: las obras de Brecht no están escritas para ilustrar la revolución, ni para comentarla, sino para producirla, ¿qué tienen que hacer entonces en manos de alguien que piensa que la revolución se hace en la calle? Es lo mismo que decir: “Yo no creo en el Dia-

blo, pero voy a contarles un cuento: Había una vez un Diablo...” Un teatro hecho en estas condiciones es tan revolucionario como un *vaudeville* es poesía amorosa, o como una obra de Basurto teatro de ideas.

La siguiente pregunta fue: “¿Qué opina usted del teatro de vanguardia?” Y la respuesta fue: “No opino nada.” Los allí presentes que creían que el Teatro de Vanguardia es el de Alexandro, aplaudieron. Vilar prosiguió explicando que este término se aplicó en cierta época del pasado a un cierto teatro hecho por ciertas personas para ciertas otras, pero que todo esto corresponde, como ya se ha dicho, al pasado. Esta afirmación contradice la que hizo Ionesco hace no más de dos años en el sentido de que él era un escritor de vanguardia, y la que hizo Adamov cuando dijo que si el teatro del futuro no iba a ser de vanguardia más valía que se acabara. Sobre esto versaba precisamente la siguiente pregunta: “¿Cree usted que la TV, el cine y la radio acabarán con el teatro, o bien volverá éste a reinar entre nosotros como entre los griegos?” La respuesta fue: “Tengan confianza en el Hombre y la Mujer.” Yo, que en lo personal tengo tanta confianza en el Hombre y la Mujer que estoy convencido de que acabaremos cayéndonos al agua con la sobrepoblación, no veo clara la relación entre la pregunta y la respuesta.

LIBROS

ANICETO ARAMONI, *Psicoanálisis de la dinámica de un pueblo*. UNAM. México, 1961, 321 pp.

TRATA DE fijar la trayectoria histórica del pueblo mexicano —elementos destructivos y constructivos del carácter— a través de sus símbolos: dioses y hombres. Empieza por el análisis de la mitología azteca, continúa con el tema de las cacicas indígenas y doña Marina; luego examina a Cortés, a Cuauhtémoc y Moctezuma, de aquí pasa a estudiar a los charros, a Pancho Villa y el machismo (temor, odio y desprecio hacia la mujer; agresividad hacia otros hombres, carencia de aprecio por la vida propia y por la ajena, fatalismo ante la muerte); finaliza el análisis con la Adelita, con la Virgen de Guadalupe, y la influencia de las madres mexicanas sobre los hijos que padecen de machismo; aunque no exclusivo de México, es donde causa mayores víctimas, como lo demuestran las estadísticas del crimen.

El machismo, falso sentido de la masculinidad, se explica por dos clases de factores, históricos e individuales, objetivos y subjetivos.

Una causa histórica del machismo es el dominio brutal del pueblo español sobre los aztecas, grupo humano de características negativas comparables a las de sus conquistadores. Ambos pueblos se dedicaban a la guerra en forma sistemática, justificaban su agresividad con racionalizaciones de tipo religioso: dar a conocer a su Dios —los españoles—; alimentar con sangre a su Dios —los indígenas—; ambos pueblos tenían un sistema patriarcal en el que las mujeres ocupaban un lugar muy secundario. Además, había otras muchas semejanzas en sus organizaciones militares y religiosas: conventos de mujeres

y de hombres, mortificaciones, disciplina, espíritu de sacrificio, tributos y esclavitud; los dos pueblos buscaban la riqueza y la acumulaban, ambos gozaban de máxima gloria militar.

Durante la Colonia —como se sabe— se formó el mestizaje. La nueva raza sufrió muchas humillaciones, padeció pobreza material y sentimientos de bastardía; los mestizos eran desdeñados por los españoles y repudiados por los nativos. La agresividad se acumuló durante tres siglos y sólo pudo encontrar salida en la guerra de Independencia. Los insurgentes tomaron por bandera a la Virgen de Guadalupe, “madre de todos los mexicanos”, figura que simbolizaba el amparo milagroso y la aceptación indiscriminada de todos los hombres —“hijos”— que habían sido humillados y despreciados.

La sociedad azteca (como la española) fue eminentemente patriarcal, pero la mujer poseía un poder oculto, misterioso: los hombres reaccionaban ante ella con miedo, odio, desprecio, y a la vez con sumisión inconsciente. La mujer había perdido la batalla entre los sexos; sin embargo, compensó su derrota con un poder oculto. Coatlicue —la madre— era símbolo ambivalente de vida y de destrucción. Se produjo la conquista española, cambiaron muchas formas, pero la situación en este aspecto continuó siendo la misma. En la sociedad mestiza, la mujer, la esposa, ocupaba un lugar secundario, era maltratada y postergada; pero, igual que antes, disponía de armas secretas para dominar a los hombres. La madre marcaba al hijo para siempre con sentimientos de impotencia, de menosvalía. Más tarde el hombre, incapaz de ser feliz, reaccionaba con una conducta agresiva de “macho”, para demostrarle a la “hembra” que él era el amo; pero en el fondo se sentía impo-

tente y desesperado: maltrataba a su novia, amante o esposa; no obstante, al mismo tiempo, se sometía al omnipotente dominio de la madre.

El machismo es un grave síntoma neurótico, no debería tolerarse, como se hace ahora. Las películas y las canciones rancheras (poderosos medios de publicidad) exaltan el machismo del mexicano; la sociedad es indulgente con el que mata por desagraviar su "honor", honor que puede sentirse herido por cualquier minucia. El machismo se manifiesta especialmente en la clase baja, pero también lo padece la clase media y alta. Se debería luchar seriamente contra esta actitud enfermiza, pues destruye tantas vidas como las enfermedades epidémicas. Las estadísticas de criminalidad son tan altas en México como las de las enfermedades más peligrosas.

Aniceto Aramoni, psicólogo y humanista, apoya su tesis en las teorías frommianas; pero su volumen abarca un aspecto, aunque ya estudiado en muchos libros por otros autores, más amplio del fenómeno del machismo, y se remonta a sus posibles orígenes.

C. V.

LEOPOLDO ALAS (Clarín), *La Regenta*. T. I. UNAM. México, 1960, 396 pp.

DOS ESTUDIOS acompañan la presente edición.

el primero, Juan M. Lope se ocupa de la vida, de la obra y de la personalidad de Leopoldo Alas (Clarín).

Clarín (1852-1901) nació en Zamora, y estudió Derecho civil y canónico en Oviedo. Su carrera literaria la inició en una revista estudiantil de la cual era editor. En Madrid sufrió el influjo de las ideas krausistas y liberales, y se doctoró en la Universidad Central. Sus años en la capital fueron productivos: colaboró en las revistas satíricas. Regresó a Oviedo, en donde escribió *La Regenta*, y enviaba sus artículos satíricos y de crítica literaria a varias revistas. Escribió un libro de cuentos: *Pipá*, y fracasó en su pieza teatral *Teresa*. Poco después murió.

Se destacan dos aspectos contradictorios en la actividad de Clarín: el crítico temible, y, por otra parte, el adusto catedrático universitario. En cuestiones de política o de partido Clarín mantuvo una actitud independiente. A pesar de ser liberal atacaba los defectos de liberales y conservadores. Su actitud, naturalmente, le produjo dificultades con los extremistas de ambos partidos.

Huberto Batis en su estudio se ocupa de *La Regenta*:

Clarín sufrió varias influencias, principalmente el realismo de Balzac y el naturalismo de Zola; pero una actitud ecléctica le permitió superarlos y sustituirlos por valores propios. El autor incorpora

en su novela el humor picaresco, la sátira y el análisis social; pero no se muestra escéptico, sino que se mantiene dentro de un terreno metafísico, idealista. Por este medio logra equilibrar sus elevados ideales estéticos con la revolucionaria ideología de su tiempo; el naturalismo en manos de Clarín se convierte en moralidad.

Además de belleza formal *La Regenta* ofrece una visión humana profunda y universal. En su obra Clarín intentó producir un arte a la vez realista e idealista; quiso presentar la realidad del hombre en sus múltiples posibilidades, y al mismo tiempo encontrar los símbolos y los valores trascendentes de la vida humana.

Aparentemente *La Regenta* es una obra que se funda en la religión; pero el cristianismo de Clarín era más bien heterodoxo que ortodoxo; sufrió la influencia de la moral krausista. Muchos mojigatos tildaron a Clarín de ateo y a su obra de inmoral, porque criticaba a una sociedad que restringía los impulsos auténticos, y porque el autor abordaba un tema que, a excepción de *La Celestina*, había sido tabú en España.

Clarín se adelanta en la técnica a los novelistas modernos. El transcurso del tiempo en esta novela es lento, y se usan varios planos temporales; se emplea el monólogo interior, el diálogo directo; y la descripción convierte a la ciudad de Vetusta, en cierto modo, en un personaje. Se prefiere la psicología de los personajes a la acción, la cual, casi no existe. La acción se desarrolla lentamente en línea paralela a las introspecciones. La anécdota es sencilla; pero se enriquece con los motivos de los personajes.

Los personajes, tanto centrales como secundarios, y la realidad psicológica-artística que los une, están relacionados entre sí; el autor no se interesa en realidades aisladas, sino que desea presentar por medio de sus criaturas un todo orgánico, y la visión de un mundo coherente y vital.

Ambos prólogos ilustran atinadamente el desarrollo y la intención de esta novela, y su importancia dentro de la literatura española del siglo XIX.

C. V.

FRANCISCO GONZÁLEZ PINEDA, *Solimán*. Cuadernos del Viento. México, 1961, 139 pp.

EN CONCORDANCIA con sus preocupaciones científicas sobre el comportamiento del mexicano, Francisco González Pineda publica trece relatos-ficciones de estimable valor.

Es indudable el tratamiento psicoanalítico con que el autor enfoca a los personajes. El "método" es patente en las dos direcciones utilizadas: el diálogo y el monólogo. Todos los cuentos se sostienen por esta técnica, llegando algunos a ser, narrativamente, un cuadro clínico

confesional. Esto lleva, por lógica consecuencia, a la despreocupación intencional por señalar rasgos ambientales. El autor observa a los personajes desprendiéndose de todo ambiente. Es significativo, sin embargo, que el contorno, aunque no se "presencie", aunque no se narre o describa, posea una fuerza poderosa dentro de cada relato, dentro del proceso vivencial de los seres. Aquí, en esta especie de antípoda —libertad individual, ansia existencial casi palpable, contraponiéndose a un ambiente desrealizado—, se halla la mayor virtud en la creación literaria de González Pineda, puesto que destierra la fatalidad del naturalismo clásico para volcarse sólo a la *destinación* de sus personajes. Los caminos son variados y de distintas motivaciones: los visualiza en un robo por hambre, por estar "en la jodencia", ya en el desmesurado deseo de aniquilar la soledad, ya en la ilimitada magia imaginativa; pero siempre actuantes, aun cuando quieren soslayar lo contemplativo. Existe, sí, fisiología, herencia, religión, atavismos, política no partidaria, pero cada uno de estos elementos no juega un papel abstracto, desincronizado del plano absoluto de la personalidad, del vivir concretamente.

Sin aparente unidad, puesto que temas y estructura se supeditan a una intención, el tratar de ceñir reacciones y formas de vida de algunos mexicanos, pueden señalarse, mayores valores literarios en unos que en otros. Dos cuentos: *Rita* y *El Rey*, se destacan dentro del conjunto por la singular síntesis y la interferencia de planos narrativos. En ambos, el ritmo, de una económica anécdota, confluye en tiempos y espacios contradictorios, pero en función de una bien elaborada solución poética. No ocurre lo mismo con otros, como *Solimán* y *La Familia*, en que se visualiza demasiado el escritor, especialmente en las interpolaciones que agrea al final, destruyendo así la sugerencia o el clima de sortilegio que se venían sosteniendo verticalmente. Tampoco conviene, por lo superficial del planteo y de la solución, la *science-fiction* de "Veneno en Tequila".

Algunos objetivos "tipificadores", como el exceso de la escritura fonética en los parlamentos o la enumeración abundante de elementos regionales, suele acercar los cuentos a cierto pintoresquismo dañino.

La presentación del libro, primero de las ediciones *Cuadernos del Viento* que dirigen Carlos Valdés y Huberto Batis, guarda íntima relación con la calidad de los cuentos de González Pineda, que se sitúa con *Solimán* en la buena línea de los mejores narradores mexicanos.

L. M. S.

