
teatro

grotowski y stanislavski

por Margo Glantz

Durante la segunda mitad del XIX y a lo largo de todo este siglo, el teatro como arte se ha replanteado y su sentido esencial se ha puesto en entredicho. El teatro dejó de ser una expresión popular y por ello se cuestiona su sentido. La revolución realista ya parece quizás absoleta, pero fue verdaderamente una conmoción cuando se produjo y sus postulados así como sus descubrimientos —hablo en este momento del teatro aunque pudiese hablar de cualquier otra arte— son capitales. El realismo —luego el naturalismo— reacciona contra una falsa concepción del arte y del mundo, contra la teatralidad deformada y mentirosa, contra el olvido de la realidad. Varios directores y dramaturgos intentan la revolución: Antoine, el Duque de Saxe Meiningen, después habrá muchos otros: Craig, Appia, Copeau, Dullin, Meyerhold, Reinhardt, Vakhtangov, Artaud, Grotowski. Los dramaturgos no los menciono, no viene al caso hoy. Es evidente que los directores y teóricos citados no son todos realistas y que sus búsquedas teatrales se orientan hacia muchas direcciones, aún más, su respuesta suele ser antirrealista, pero lo esencial es que la revolución abrió el camino, planteó la pregunta primera e impugnó la existencia misma del teatro. Esas respuestas o más bien dicho, esas búsquedas de los distintos teóricos forman la historia de la vanguardia teatral.

Stanislavski y Grotowski partieron del mismo postulado y llegaron a soluciones muy distintas, con todo, es grande su cercanía. Tratemos de explicarla.

Para ambos, el teatro es antes que nada el arte del actor y todos sus experimentos y las teorías que de éstos se desgajan están centrados en torno de este postulado. Craig, Meyerhold y Artaud no le dan tanta importancia al actor, pueden convertirlo, si así quieren, en marioneta, la luz es factor clave para Appia; en Stanislavski y en Grotowski, el actor es el pivote central.

El teatro es en síntesis, para ellos, la relación que existe entre el actor y su público; la relación dinámica y viva que se establece en el contexto inmediato de la representación. Pero esta relación se establece sólo cuando el actor posee una metodología que le asegure un comportamiento teatral correcto. Esta última aseveración parece de Perogrullo, pero su banalidad desaparece cuando se afirma que toda renovación teatral se logra replanteando desde el principio las mismas preguntas. En un texto que Grotowski escribió sobre Artaud se lee: “Hemos entrado en la era de Antonin Artaud. El teatro de la crueldad ha sido canonizado. Lo que equivale a decir: ha sido trivializado, convertido en un producto

de pacotilla, torturado de las más diversas maneras.” Y así es, basta con que una cosa se ponga de moda para que se banalice y se fermente; la lucha contra la descomposición es volver al principio hasta encontrar las primeras preguntas y empezar otra vez a buscar las respuestas. El arte correcto del actor se logra definiendo lo que es el teatro y lo que el actor debe hacer para ser teatral.

La primera pregunta es de inmediato el planteo de una paradoja; tomemos a Diderot que la definió en su *Paradoja del comediante*: “nada sucede en la escena como sucede en la Naturaleza”, paradoja que replanteada por Stanislavski nos da el siguiente resultado: “El estado del actor en escena, frente a una rampa iluminada y frente a millares de espectadores, es un estado contra la naturaleza.” Y Grotowski añade: “El teatro está ligado a la vida solamente por analogía.”

¿Cómo lograr que el actor exprese la vida si el meollo mismo de su arte es antinatural? ¿Cómo alcanzar la verdad —tan cara a Stanislavski— cuando el medio que el actor elige es artificial? La única posibilidad que tiene el actor es la creación de una serie de técnicas —“artificios” según Grotowski— que le permitan expresar de manera más aguda y definida lo que es el mundo real.

Esta paradoja esencial se convierte en la preocupación definitiva del arte de Stanislavski. El actor debe estar “inspirado” para representar un papel, pero ¿cómo inspirarse diariamente ante los espectadores, si día tras día hay que repetir hasta el infinito la misma pose, el mismo diálogo, el mismo gesto? ¿Cómo evitar caer en la estereotipia más vulgar? El actor domina una serie de trucos, de métodos que pueden sacarlo de apuro en caso necesario. Pero este arsenal de baratijas es solamente externo y puede crear apenas la sensación de realidad externa. Un actor que se enamora en escena tiene a su disposición las miradas y los suspiros que la teatralidad adocenada le brinda. Pero el verdadero enamoramiento no puede lograrse de verdad. Y así sucede con los demás aspectos de la pasión. Su única salida verdaderamente artística es la recreación, cada vez que sale a escena, de lo que Stanislavski define como el “estado de ánimo creador”. Este “estado de ánimo creador” descubierto por Stanislavski en los grandes actores de su tiempo, parecía ser un fenómeno privativo de los grandes genios. Con todo, un buen actor podría simplemente quizás adquirir un método que le permitiese alcanzar ese “estado de ánimo creador”. Ese estado se ligaba indisolublemente a un dominio total del cuerpo del

actor, a un relajamiento total, tanto de sus músculos como de la tensión interna. Mediante la observación cuidadosa y organizada, Stanislavski logró crear una técnica que más tarde fue llamada por sus seguidores su “sistema”. Esta técnica elaborada siguiendo el juego del acierto y del error, le permitió llegar a entender la concentración teatral que Magarshack, prologuista de *El arte escénico*,¹ sintetiza así: “... la concentración más completa posible de la naturaleza espiritual y física del actor en su totalidad. Descubrió que tal concentración comprendía no sólo el oído y la vista, sino los cinco sentidos del actor, que se posesionaba de su cuerpo, de su mente, de su memoria y de su imaginación.”

Esa técnica requiere de un entrenamiento, de ejercicios especiales, de concentración en suma, ya se ha dicho. Pero cualquier técnica por valiosa que sea es inútil si el actor no cree ciegamente en lo que hace, en la verdad absoluta de su profesión. En esa profesión que se plantea de inmediato como una paradoja, en esa vocación que se encamina a algo profundamente verdadero pero que parece falsa, antinatural por definición. “Sé que la escenografía, el maquillaje, el vestuario y el hecho de que tenga que trabajar en público es una mentira descarada —afirma Stanislavski—. Pero no me importa, porque las cosas en sí no tienen importancia para mí... Pero —si todo lo que me rodea en el escenario fuera verdadero— yo haría esto, y habría actuado ésta o aquella escena de tal o cual manera.” Antes de llegar al “estado de ánimo creador”, el actor debe encontrar su verdad interior, su necesidad absoluta e intrínseca de creador, o más bien dicho, de recreador. Y esa necesidad, esa verdad se funda en un presupuesto condicional, en un sí que encubre una verdad potencial, pero tan definida y clara como las realidades más cotidianas.

La escena es el lugar de la verdad, aunque su existencia sea artificial y postiza como las palabras que un escritor de genio ordena para darnos a conocer su visión del mundo. A esta especie de trance escénico, a esta transformación de lo artificial en natural, Stanislavski la llama la “sensación de verdad”. Esta “sensación de verdad”, esta dialéctica artística transforma al hombre y lo hace actor; o mejor dicho, crea una segunda naturaleza del hombre, tan verdadera y auténtica como la primera. La cadena de transformaciones vitales conduce a crear dentro del teatro ese “estado de ánimo creador”, enemigo del “estado de ánimo teatral”, característico de las grandes *vedettes* prostituidas de su tiempo.

Las paradojas empiezan a resolverse. En Grotowski se hallan los mismos planteamientos, aunque las soluciones y aun las explicaciones sean distintas; mejor dicho, la técnica de Grotowski es diferente. Las condiciones teatrales son otras; en Stanislavski era lógico intentar la revolución desde el terreno del realismo; en Grotowski habría que trascenderlo totalmente y alcanzar una especie de trance mágico y místico, una

¹ Konstantin Stanislavski: *El arte escénico*, México, Siglo XXI, 1968, Trad. de Julieta Campos.



relación trágica con el mundo que no se encuentra en el universo del creador ruso.

Grotowski subraya también la verdad del actor. La necesidad de creer en la profesión, la imposibilidad de desgajar la función de lo humano, la fusión del hombre con el actor. Tal parece que nos enfrentamos de nuevo a la gran época del teatro, esa época en que Clitemnestra falla porque no cumple con su función, y su función es ser reina y mujer; su jerarquía se define tanto por su femineidad como por su realeza. Y femineidad y realeza tienen un sentido muy especial para los griegos de la época de Esquilo. Su desarmonía es evidente porque sale de los cánones de la sociedad: no debiera dividirse en mujer y reina, es sólo *reina* y ese atributo lo fusiona todo, en cambio Clitemnestra es reina, pero no se comporta como mujer, su carácter es viril. El actor no puede serlo sólo en el teatro, ha de serlo en el teatro y fuera de él. De allí una ética del actor, ética que por otra parte se aplica por igual a los dos grandes directores. Para Stanislavski el teatro es sagrado, para Grotowski también. La diferencia de métodos y de lenguajes no hace menos perceptible la profunda semejanza.

La verdad artística se superpone a la verdad real y diaria. En Stanislavski la paradoja es meridiana. Siendo un director de teatro realista —no nos engañen sus incursiones en el Simbolismo y sus puestas en escena de Maeterlick o sus relaciones con Gordon Craig— la contradicción era muy aguda. Devolverle al teatro la verdad de la realidad vivida después de constatar

que la vida misma del teatro es un artificio, requiere una vocación a toda prueba y es la comprobación de que en última instancia por más realista que pretenda ser el teatro es siempre profundamente artificial. Más que un deseo de reproducir fotográficamente la realidad como se afirma en tantos *clichés* definitorios —y aquí exagero la nota— el realismo fue un intento de devolverle al hombre el sentido de lo natural. El arte tiene que crear sus artificios para encontrar la realidad. Pero la revolución realista está ya asentada y la realidad se busca ahora con otros métodos.

Uno de esos métodos es el de Grotowski.² Ningún trance escénico es posible sin el dominio de un instrumento teatral. El actor se prepara mediante un entrenamiento a adquirir una serie de “artificios” y a dominar un lenguaje de “signos”. Estos “artificios” y estos “signos” son esenciales para él. En su nombre llevan su sentido. Son creados específicamente, son totalmente artificiales, pero nunca son artificiosos. El verdadero actor tendrá siempre una técnica interna y verdadera, nunca un conjunto de trucos y fraudes baratos que le permiten dominar desde fuera a su auditorio. El verdadero actor se encamina a su arte siguiendo el sendero del despojo; el artificio apenas le sirva para expresar una desnudez interior necesaria para entregarse totalmente al espectador.

La técnica y el entrenamiento teatrales

² Jerzy Grotowski: *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1970.

son los instrumentos de eliminación que necesita el artista, y constituyen según las palabras de Grotowski una *vía negativa*; el actor no tiene que aprender algo, tiene que llegar a algo sabiendo antes cuáles son los obstáculos que le impiden llegar a ese algo. El actor aprende en todo caso a desembarazarse de lo que le estorba, para ello tiene que dominar su cuerpo, conocerlo al grado de despojarse de él. Esta idea se encuentra también en Stanislavski, sólo que perdida entre múltiples ideas más, pero si se analiza con cuidado es uno de los conceptos más importantes del llamado “sistema”. Quizás Stanislavski no llegó a advertirlo, quizás lo advertimos ahora gracias a Grotowski, pero sigo creyendo que Borges ha dicho una gran verdad cuando afirma que todo actor crea a sus precursores. ¿Qué otra cosa es el actor relajado, tanto muscularmente como internamente, que describe el ruso?

Claro, como ya lo decía yo antes, las preguntas prístinas conducen a los dos grandes autores a dos tipos de teatro. Uno es el teatro apegado al texto, a la realidad vivida y otro es el teatro mítico, cruel, desgarrado, trágico. Stanislavski fue el gran productor de Chéjov, de Dostoyewski, de Gorki, de Pushkin. Nunca llegó a dominar el universo trágico y la prueba es que nunca tuvo éxito cuando montaba a Shakespeare; entonces sus puestas se convertían en descripciones externas de un mundo y lo espectacular del detalle, la reproducción textual de los objetos, dominaban el conjunto y ahogaban a Otelo o a Hamlet. Stanislavski siempre lo supo y *siempre* estuvo consciente de que ése era su mayor fracaso. Quizás sus puestas más obviamente trágicas fueran las adaptaciones de Dostoyewski, el mayor trágico ruso. Otra cosa es Chéjov, ese genial intérprete del “aburrimiento y de la banalidad de lo cotidiano”, ese autor que se inscribe íntegramente en un aparente realismo que Stanislavski sabrá interpretar magistralmente: “Chéjov, subraya Stanislavski, ha ampliado y afinado nuestro conocimiento de la vida de los objetos, de los sonidos, de la luz, de todo aquello que dentro del teatro como dentro de la vida, actúa tan potentemente sobre el alma humana. Cualquier elemento, ya sea el crepúsculo o el amanecer, la lluvia, la tormenta, los primeros cantos de los pájaros en la mañana, los ruidos de zapatos sobre el puente, el murmullo de un carruaje que se aleja, (el ruido de las hojas de los árboles, el viento que silba, los cantos de los distintos instrumentos de música, desde el melancólico vals que se oye en los corredores, hasta el ritmo marcial de una fanfarria), los grillos que cantan, etcétera, le sirven a Chéjov no como factores escénicos, sino para revelar la vida profunda del espíritu. ¿Cómo separarlos de nosotros mismos y de lo que sucede dentro de nosotros, del mundo de la luz, de los sonidos y de las cosas que dominan en parte nuestra vida psíquica?”

Este poeta de lo cotidiano es el mayor desafío que el genio creador de Stanislavski pudo haber encontrado jamás para su teatro. Todo el talento trágico del literato se concentraba en esa suave descomposición de un mundo banal, apenas entrevisto por

la gente que vivía descompuesta y que, de repente, se vio enfrentada a su imagen agigantada por el teatro. Chejov fue el Shakespeare de Stanislavski y sin entenderlo se atormentó tratando de montar al dramaturgo inglés. Su genio trágico se dirimió en el universo trágico de su época: el universo de lo cotidiano.

Grotowski encontró el desafío en el gran teatro clásico o romántico, porque su necesidad de trascender lo cotidiano, su urgencia por alcanzar lo místico y determinar los grandes mitos de nuestro tiempo lo han obligado a desgarrarse y a situarse en lo limítrofe, como los grandes héroes griegos o isabelinos. El romanticismo polaco es otra de sus fuentes, y es obvio, porque el héroe romántico anida en lo limítrofe.

Pero este intento de definición de las soluciones que ambos autores trataron de darle a las preguntas primeras nos conduce a otra de las grandes problemáticas que los dos autores se plantearon.

¿Depende el teatro o no de la literatura? ¿A qué grado debe depender el arte escénico del texto que se escoja? Para estas preguntas las respuestas parecen ser totalmente opuestas en los dos creadores. Para Stanislavski, la fidelidad al texto es un principio rector. Tan vital era esta cuestión para él que sólo de esta manera puede entenderse su relación tan intensa con Nemiróvitch-Dántchenko. Este *tándem* teatral se asoció con el fin de dividirse las labores teatrales; a Stanislavski se le confiaba la realización escénica, tanto el decorado como la dirección de los actores; la interpretación del texto corría por cuenta de Nemiróvitch. Y a pesar de ello Chejov se quejaba amargamente de que Stanislavski pervertía sus textos: “¿Por qué se obstinaban en calificar de drama a mi pieza tanto en los anuncios como en los carteles? Positivamente, Nemiróvitch y Alexeiev ven algo diferente de lo que yo escribí; estoy dispuesto a jurar que ninguno de los dos ha leído con atención mi obra...” o, más adelante “No he escrito mis piezas para que la gente lllore, es Stanislavski el que las ha vuelto lacrimosas”. O más contundentemente “pero es terrible! —dice—. Ustedes hacen durar cuarenta minutos el acto IV que debe tener a lo sumo doce minutos. Lo único que puedo decir es que Stanislavski ha masacrado mi pieza”.

Estos gritos de alarma del dramaturgo nos demuestran que en verdad profunda, todo gran director transforma la obra según las necesidades de su creación, y que en suma, aunque parezca apegarse al texto, todo director genial, encuentra en él algo que ni el mismo autor había encontrado. Distinto es el caso de Shakespeare, o el de Esquilo pues no en balde ambos representaban ellos mismos sus propias obras. Grotowski readapta totalmente los textos, los corta, los recrea, los utiliza según lo requiere. Sin embargo, sus grandes puestas en escena llevan siempre la marca de un gran texto literario, que según el propio Grotowski, le sirve de desafío. ¿Qué otra cosa son su *Fausto*, su *Cain*, su *Príncipe Constante*?

El arte del actor, la relación de independencia respetuosa que el teatro escenificado

guarda con la literatura, son dos cuestiones vitales. Igualmente vital es el problema de la relación actor-espectador, teatro-público.

En este aspecto vuelven a coincidir nuestros autores. Consecuencia lógica de toda la discusión anterior, este punto reúne todos los elementos dispersos que componen el arte escénico. El actor y su técnica, la intervención del texto en el que a su vez intervendrá el autor, no tienen sentido último sino ante el espectador que los contempla y los completa. El actor se prepara para enfrentarse a su auditorio y para establecer por fin el contacto necesario que vivificará su arte. Otra paradoja resulta de este hecho y en su solución se halla la síntesis del arte teatral y su verificación: si quiere ser verdadero consigo mismo, el actor debe olvidarse de su público. Si su atención se fija en las reacciones de los espectadores, su narcisismo habrá de acentuarse y su actuación será inevitablemente externa, automática. Para entregarse totalmente tendrá que olvidarse de su público, tendrá que concentrarse en su papel y redimirse como hombre.

“Pronto —escribe Stanislavski— obtuve una confirmación o explicación a mis ob-

servaciones. En una representación ofrecida en Moscú por un actor extranjero famoso, me di cuenta, al observarlo muy atentamente, de la presencia del ya familiar estado de ánimo creador en él. Había un total relajamiento de los músculos, unido a un máximo de concentración general. Sentía que toda su atención estaba concentrada de su lado de las candilejas y no del nuestro, que estaba ocupado con lo que estaba sucediendo en la escena y no entre el público, y que era precisamente esa atención suya, concentrada en un punto, lo que me obligaba a mí a interesarme por la vida que estaba pasando en el escenario y lo que despertaba mi curiosidad por descubrir qué era lo que le interesaba tanto allí. En ese momento comprendí que cuanto más trate un actor de entretener al espectador, más *se arrellanará éste cómodamente* en su butaca esperando que lo diviertan como a un gran señor, sin hacer el menor esfuerzo por participar en la labor creadora que se está realizando frente a él; pero que, tan pronto como el actor deje de prestarle atención, el espectador empezará a mostrar interés por él, especialmente si el propio actor está interesa-



do por algo que sucede en el escenario y que también al público le parece importante.”

Grotowski va más lejos y divide a los actores en actores cortesanos y actores santificados. La santidad del actor depende de su relación con el público, de su ausencia presente frente a él. El público se convertirá también en público cortesano o en público que asiste a una ceremonia y penetra en ella como en comunión ritual.

Esta concepción del actor santificado se extiende por supuesto al director. Actor y director se inscriben en un recinto sagrado que es el teatro. Stanislavski dice: “Este no sólo es un actor malo que no sólo no se ha preparado debidamente para el trabajo creador, sino que ningún trabajo es sagrado para él; pertenece en realidad, a ese tipo anticuado de actor que considera su arte y su país como medios para enriquecerse y nada más, y no como altares sagrados sobre los cuales debiera colocar sus ofrendas.” Véase lo que dice Grotowski:

“La diferencia entre ‘el actor cortesano’ y el actor santificado es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor: en otras palabras, el auto-sacrificio. En el segundo caso, el elemento esencial es ser capaz de eliminar cualquier elemento de disturbio, de tal manera que se pueda trascender cualquier límite concebible. En el primer caso se trata de una cuestión de resistencia del cuerpo; en el otro se plantea más bien su no existencia. La técnica del ‘actor santificado’ es una técnica inductiva (es decir, una técnica de eliminación), mientras que la técnica del ‘actor cortesano’ es una técnica deductiva (es decir, una acumulación de habilidades).”

El teatro así concebido se convierte en instrumento de purificación, en constelación de catarsis, en desafío social; con ello se reintegra a su fuente primitiva, a aquel tiempo en que teatro y público estaban firmemente unidos, comulgando en la estrecha zona de lo sagrado. No importa que en nuestros autores lo sagrado se integre a lo secular y que el término mismo trascienda ese sentido. Se entra en un templo y se obtiene la purificación, pero en tanto que no creyentes, en tanto que hombres que asistimos al espectáculo descarnado de una transgresión, de la transgresión que el actor comete cuando se nos ofrece en su totalidad expresiva y creadora, entregado a nosotros pero también ausente porque se ha volcado enteramente sobre sí mismo. En esa acción el actor se libera como hombre y por analogía nos libera a nosotros. Creo que el *Príncipe Constante* de Grotowski realiza esta extraña comunión en nuestro tiempo, no sé si Stanislavski lo lograra, pero las historias de sus discípulos y sus propios escritos evocan algo parecido.

El sentido de estos teatros es proponernos la incesante búsqueda de la verdad artística, la vuelta al origen y la desconfianza en las recetas estereotipadas que hasta estos mismos teatros pueden ofrecernos. Antes que todo, repito, estos teatros nos enseñan que no basta con recibir un golpe de manzana en la cabeza para descubrir la ley de la gravedad.

cine

las opciones del primer cine mexicano

por Aurelio de los Reyes

Es usual pensar que el cine mexicano nació con el advenimiento de la sonorización de la banda pelicular hacia 1930, y que los filmes que se producían con anterioridad tenían un nivel técnico artesanal, casero. Sólo existen vagas referencias de las películas que se hicieron durante los primeros 20 años del siglo y, por lo mismo, causa sorpresa enterarse que alcanzaron una inusitada madurez expresiva. Es por eso que he decidido comentar las cintas *Niños jugando en el bosque San Pedro* (1909), *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* (1912) ambas de Alva Hnos., y *La banda del automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas, exhibidas el miércoles 6 de octubre en la sala audiovisual, en el “Centro Hidalgo”, del Instituto Mexicano del Seguro Social.

Durante el porfirismo y parte del periodo revolucionario, más o menos hasta 1915, la preocupación de los cineastas nacionales es captar la realidad; se limitan a grabar el movimiento, es decir, cumplen las intenciones primigenias del cinematógrafo, como sucede precisamente en *Niños jugando*. . . La importancia de este tipo de cine es su valor documental: sin partir del supuesto que implica la reconstrucción histórica y por su prurito de objetividad, permite apreciar cómo era la ciudad de México, cómo se vestía, se vivía, se jugaba o, en resumen, cómo era la vida. Técnicamente es una *vista*: a través de la lente del camarógrafo observa el movimiento, y manipulando la cámara en eje horizontal, muestra al espectador los juegos y las muecas de los niños. El montaje es rudimentario: una simple unión de rollos sucesivos. No existe el primer plano.

El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart (1912), de los hermanos Alva, sorprende por tres razones: por la anécdota en que se basa, por los escenarios y por el progreso de la técnica alcanzada en tan breve tiempo: *montaje narrativo* y el *close-up*. Se cree que es la primera película mexicana de argumento, pero en realidad le preceden *El grito de Dolores* (1910) de Felipe de Jesús Haro y Alva Hnos., *El suplicio de Cuauhtémoc* (1910), de la Unión Cinematográfica, *Colón* (1912) y, sin duda, algunas otras de las que no han quedado copias ni noticias impresas.

Los Alva, imitando las películas de Max Linder, entonces de moda, aprovecharon la popularidad de los cómicos Alegría y Enhart, que actuaban en el teatro Lírico, idearon un argumento y lo filmaron con “técnica francesa”, según decir de don Edmundo Gabilondo, a quien se debe se hayan salvado las películas.

El argumento es simple. Enhart está en cama y Alegría, su mujer, lo levanta para que vaya a depositar una corona de flores a la tumba de su suegra. Parte al cementerio

y en el trayecto le suceden algunos incidentes. Una vez ante el sepulcro se embriaga, desentierra los restos y se acuesta en la fosa. Se suscita el escándalo y como consecuencia es encarcelado; pero como en la noche tenía función en el teatro, el comisario de policía, a ruegos del empresario, le da permiso de salir y asistir a la tanda.

De la anécdota destaca el hecho de que forma parte de la realidad; no es una fantasía llevada a sus extremos como *Rosas blancas para mi hermana negra* (1969), de Abel Salazar, ni tampoco es un argumento ajeno a ella, como *El tunco Maclovio* (1969), de Alberto Mariscal; afirma, a pesar de ser ficción, la costumbre de los cinematografistas de esos tiempos de captar la vida cotidiana: nos muestra un *supuesto* día de trabajo de Alegría y Enhart, que sólo es un pretexto de los Alva para introducirse en el pequeño mundo de una pareja, desde el ángulo de la vida en común. Asistimos en ella a la hora de levantarse, la de tomar los alimentos, de arreglarse e, incluso, vemos su trabajo diario en el teatro. Este desdoblamiento de la anécdota para contar la vida íntima y la vida exterior, descubre un mundo que hoy, dado el tiempo transcurrido y en relación al actual cine mexicano, parece una mentira. Es increíble que con la cámara se escudriñe la casa y la ciudad, se muestre a la gente, las costumbres, los modos de vida. Especialmente, merece la atención una secuencia: cuando Enhart compra las flores, el camarógrafo permanece a distancia, contemplando la operación de compra-venta; una vez que termina, el cómico se aleja, y el interés se centra entonces en el puesto de flores y en las actitudes de los vendedores. Esta escena remite a cierta pintura del siglo XIX, como los cuadros *Vendedora de chíá*, *Cocina poblana*, *Escena en una pulquería*, etcétera, y sin duda tiene su origen en las publicaciones periódicas tituladas “Tipos nacionales” —fotografías costumbristas—, y en el teatro de género mexicano que había impuesto Leopoldo Berinstáin.

Los escenarios confirman que *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart* es una especie de “cine-verdad”: todos son reales, exceptuando la celda, en la que se reconocen los telones pintados, similares a los de la escenografía teatral de la época; fuera de esto hasta es posible identificar los edificios, como el de la Sexta Delegación actual, donde se desarrollan parte de los hechos.

Tanto el argumento como los sitios eran comunes, se continuaba la tradición de apegarse al mundo real, y la innovación del filme era de orden técnico. No es propiamente una *vista* como *Niños jugando en el bosque San Pedro*, y aunque quizá conserve algo de esa intención —puesto que se da