

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

EL TNP EN MÉXICO: OTRAS POMPAS Y OTRAS CIRCUNSTANCIAS

Esta película es, más que nada, un "private joke" de los "huérfanos de Humphrey Bogart". Es decir, de los integrantes de esa pandilla discola que capitanea Frank Sinatra. El propio "Frankie boy", Dean Martin, Sammy Davis Jr., Peter Lawford y Shirley McLaine (que aparece muy brevemente en el film) forman un clan bastante simpático de antimacartistas acérrimos. Los lectores recordarán aquel incidente en el que Sinatra, vestido de piel roja, se enfrentó en una fiesta al grandullón y derechista John Wayne que iba, como es de suponer, disfrazado de cowboy. Todo un símbolo. Afortunadamente para la causa liberal, la sangre no llegó al río.

Esta anécdota, y otras muchas más, lo predisponen a uno en favor del clan. Por eso, y porque la película tiene un argumento bastante bueno (nueva variante del clásico robo en gran escala cuidadosamente planeado por un grupo de personas con las que el espectador se identifica de inmediato) *Ocean's eleven* puede verse con relativo agrado. Y, sin embargo, es un film mal hecho, que deja la constancia de un caso patético: el de Lewis Milestone.

Milestone, al igual que Michael Curtiz, Mervyn Le Roy y otros, pertenece al grupo de artesanos que en la década del 30 hacía el cine que se consideraba como técnicamente muy correcto. (A Milestone, por ejemplo, se le debe *Sin novedad en el frente*.) Ese cine lo fiaba todo a una serie de recetas técnicas, por aquel entonces efectivas y legítimas: alternancia de planos, cortes muy medidos, empleo sistemático del campo-contracampo, etcétera. Resultaba obligado, por ejemplo, iniciar las secuencias con un plano general que nos describiera el espacio en el que se desarrollaría la acción (stablishing shot). Pero llegó Orson Welles y, con su profundidad de campo y sus planos-secuencias, dio al espacio cinematográfico una dimensión inusitada. Ante ello, Wyler, Ford y Hawks supieron mantenerse a la altura de las circunstancias, mientras Milestone y compañía empezaban a quedar rezagados.

Pero ha sido el cinemascope el que les ha dado la puntilla a estos "decorosos artesanos" de hace tres décadas. *Ocean's eleven* nos sugiere la imagen de un director que, una vez establecido muy convenientemente el encuadre, se tira de los pelos cada vez que se le presenta la necesidad de mover la cámara. Ha perdido el sentido de la composición. Así, *Ocean's eleven* es un film rígido en extremo. Recuérdese la escena en la que varios personajes, reunidos alrededor de una mesa de billar, entablan una conversación llena de dobles sentidos y de alusiones muy divertidas. En vez de trasladar la cámara de un personaje a otro, Milestone hace que los propios personajes efectúen una serie de evoluciones forzadísimas. Sammy Davis parece estar pidiendo permiso, constantemente, para entrar en el campo de la cámara.

Toda esa serie de consideraciones, digamos técnicas, viene a cuento para insistir en la importancia del realizador de cine. Un buen diálogo lo es no solamente por lo que se dice, sino por las jerarquías que se establecen entre quienes lo dicen. Milestone prescinde de un criterio de valorización, lo que vale tanto como decir de un punto de vista; y por ello, los valores del argumento quedan totalmente neutralizados.

EL DOMINGO 23 de abril fue, como dice Eartha Kitt, *the day the circus left town*. Después de una entrevista con la prensa, tres funciones de gala a las que habrán asistido todas las personas que desconozco, tres de medio pelo a las que asistí yo, tres más populares todavía, y una "conversación con las gentes de teatro", Jean Vilar y su compañía regresaron a Francia, que inmediatamente cayó en la guerra civil.

Como todos saben, una de las características del T. N. P. consiste en lanzar el foro sobre las tres primeras filas del lunetario, arruinando la visibilidad de las tres siguientes, poner cámara casi oscura, luces blancas, y vestidos sencillos de colores brillantes, para que en el teatro resalten los dos elementos que ellos consideran ser los más importantes: el gesto y la voz humana.

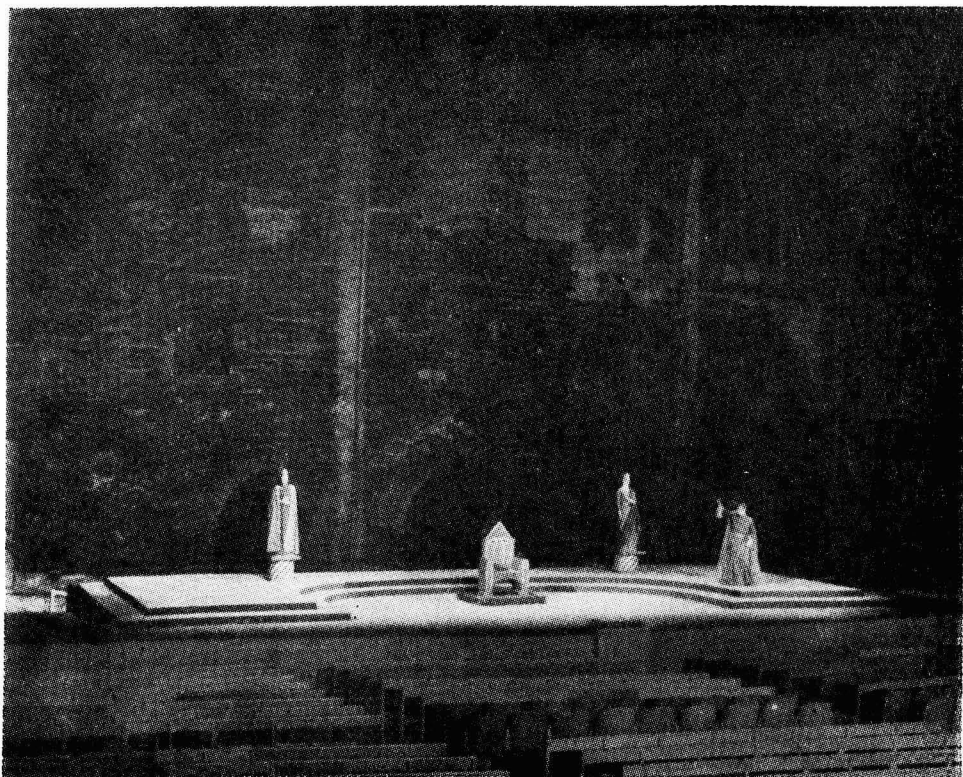
Por la mala fe con que está escrito el presente artículo, el lector podrá darse cuenta de que el espectáculo me decepcionó grandemente, máxime cuando había yo leído hace poco tiempo una entusiasta nota escrita por un erudito norteamericano en la que se afirmaba que el T. N. P. es el mejor teatro de Francia porque para llamar al público después del entreacto usa trompetas en vez de timbres, o campanas en vez de bastones, no recuerdo cuál. Ahora bien, la compañía que nos ocupa, no es precisamente de dar horror; es decorosa, muy sobria, casi ascética, muy profesional, muy seria, y sobre todo, muy comercial; una mezcla infernal de Gloria Swanson y San Ignacio de Loyola.

La sensación de que algo terrible va a suceder empieza cuando el espectador entra en el teatro, toma un programa y lee la siguiente advertencia: "El espectáculo dura 2 horas, 10 minutos (incluyendo un

intervalo de 20 minutos). El único intervalo tiene lugar 50 minutos después de comenzar la función." Se comprende, entonces, que está uno en manos de un destino implacable que no deja escapatoria. En todos los teatros sucede lo mismo, la representación dura no sé cuántas horas, y cuantos minutos, y hay un entreacto, pero especificar la duración exacta en el programa despierta en el espectador un sentimiento de inferioridad, y se pregunta: "¿por qué me dirán esto? ¿para que no aplauda hasta que no hayan pasado 50 minutos? ¿para que no tosa, o se me ocurra ir al baño? ¿será demasiado tiempo? ¿podré resistir dos horas diez minutos en un recinto cerrado, respirando las impurezas que despiden los cuerpos de todas estas buenas personas? Encomiendo mi alma al Creador."

Comienza la representación: oscuridad, música aterradora, encienden dos *spots* con resistencia que iluminan tenuemente dos figuras: son el rey y la reina, están inmóviles sobre unos pedestales. En el centro del escenario hay un trono. Se ilumina la escena. Se oyen risas fuera. Entran por el fondo Franco, Lolo, Momo y Fino con trajes de época más populares de lo que cualquiera se hubiera imaginado, tardan cuatro minutos en llegar al primer término, porque es todo un viaje; nadie hace caso de lo que dicen porque el público ha estado tratando de descubrir si el rey y la reina allí presentes son de palo o de carne: son de palo; Momo, en *une gaffe lamentable* mueve con las enaguas uno de los cuatro banquitos que con las estatuas y el trono constituyen todo el mobiliario.

Pasa el tiempo, termina la escena, entran los visitantes en traje de calle, tardan cuatro minutos en llegar al primer térmi-



¿De palo el rey? ¿De palo la reina? (*Enrique IV* de Pirandello ante el Palacio de los Papas en Aviñón)

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-