

nos describe la lucha del ser humano contra su propia indiferencia, contra su inadecuación al medio y a sus semejantes. Cuando se le reprocha a Antonioni su pesimismo, que él mismo acepta, pienso que, pese a todo, la inadecuación humana tiene mucho de necesaria y que, precisamente, gracias a su empeño por superarla, el hombre se desarrolla. Otra cosa es que Antonioni, al interesarse por el tema de la inadecuación en el ámbito concreto de los sentimientos y al situarlo en un medio social concreto también, no encuentre la clásica "solución". Si el pesimismo depende de la no adopción de un tono moralista, me pronuncio a favor del pesimismo, desde luego. Aunque en el fondo me parezca absurdo hablar de pesimismo a propósito de un film como *La noche*.

Por otra parte, Antonioni confirma aquello de que el estilo expresa una visión del mundo. Cuando todavía algunos tratan de colocarse a la vanguardia partiendo de unos tópicos según los cuales el cine es imagen, etcétera, etcétera, conviene advertir que toda audacia se justifica únicamente por el estilo, por la accesión a un clasicismo. La verdadera audacia se desconoce a sí misma, y es por ello por lo que el originalísimo sentido del encuadre que tiene Antonioni sirve a un propósito fundamental de equilibrio. Si Antonioni, por ejemplo, emplea con frecuencia el *long-shot*, el plano muy alejado del personaje, no es para buscar una simple imagen bella, sino para buscar el equilibrio entre una idea —la soledad— y la forma misma del film. Sin embargo, la acción del tiempo puede actuar en contra de ese equilibrio al llegar el momento en que las correspondencias se hacen demasiado obvias. Diríase, entonces, que Antonioni corta sus escenas antes de llegar a lo explícito. (Eso es algo que no entendió Peter Brook al hacer *Moderato Cantabile*.) De ahí que el ritmo del film se establezca sobre la base de la no concesión, de la sugerencia. (Llegando, incluso, a emplear elipsis a simple vista demasiado audaces desde un punto de vista técnico, pero que quedan perfectamente justificadas.) ¿Por qué? Porque Antonioni, al tocar el tema de la indiferencia, está previendo también la posible indiferencia del espectador. Y la indiferencia nace ante lo que se considera demasiado común y "comprensible". Es decir: toda la estética de Antonioni se fundamenta en una oposición entre la realidad ambigua vista por él mismo y la patética imposibilidad de sus héroes de verla a su vez. En esencia, su film es una crítica de la *cotidianidad* (valga la palabra), de la ceguera que originan los días iguales. Una ceguera, bueno es decirlo, propia de la condición social de sus personajes.

En *La noche*, por otra parte, la atención fundamental del realizador se centra sobre sus dos principales personajes femeninos, interpretados por las espléndidas Moreau y Vittí. Antonioni descubre en ellas una rebeldía desesperada ante la precariedad de los sentimientos, y, al acompañar a la primera en una búsqueda desoladora de sí misma, nos descubre su intuición de una muerte próxima. Es decir: ella no podrá reconocerse, encontrarse, desde el momento en que desaparezca el hombre que ha sido capaz de recrearla, de hacerse de ella una imagen ideal. Habituada desde un principio

a no ser ella misma —las convenciones sociales, etcétera—, permanece aferrada a una imagen ajena, a una imagen inmóvil, y por ello el transcurso mismo del tiempo le hace daño. Los personajes de Antonioni están indefensos frente al tiempo. Y las mujeres son las principales víctimas de las imágenes fijas que de ellas nos hacemos. Siendo Antonioni un hombre, es natural que lo vea así. Los puntos de contacto que en este sentido —en su visión de la mujer— se establecen entre Antonioni y Resnais son, pues, evidentes.

Cine de profundidad literaria —y no cine literario, por lo tanto—, la obra de Antonioni se inscribe dentro de la corriente que tiene como principal objetivo el de contarnos aventuras espirituales. El problema está en dar a esas aven-

turas una evidencia cinematográfica, o sea, una concreción física que no admite supuestos ideológicos. Así, la dirección de actores se transforma, como diría García Ascot, en una dirección de personas. Antonioni dirige asombrosamente a sus personas. Nada de lo que hacen es casual o innecesario, puesto que la aventura espiritual se vive ininterrumpidamente. Para nosotros, como espectadores, el problema está en ver aquello que el cine tradicional nos ha habituado a considerar indigno de verse. Si de *La noche* se ha dejado escapar el más imperceptible gesto de la madre al entrar al cuarto de su hijo enfermo, o si se ha perdido una mirada furtiva, aterrada, que Jean Moreau lanza sobre su amiga de la infancia, entonces, si no se ha visto eso y *todo* lo demás, no se ha visto nada.

## TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

### ANNUS MIRABILIS

"And is this all you have to say, Don Medina?"

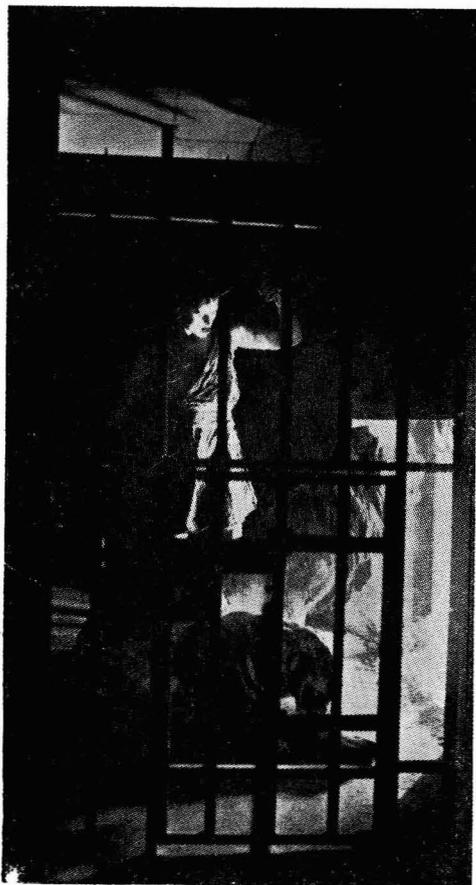
—John Kerr, en *La fosa y el péndulo*.

"Cada país tiene el teatro que se merece", dice Fausto Castillo, y no me parece justo, porque es tanto como decir: "Cada público tiene el teatro que se merece, y cada teatro tiene el público que se merece", y no es cierto, pues este año el público estuvo muy por debajo del teatro que se le dio. Es necesario que el espectador vaya aprendiendo su lugar. El teatro que se hace en México, bueno o malo, comercial o serio, está hecho a base de terrible esfuerzo, y el

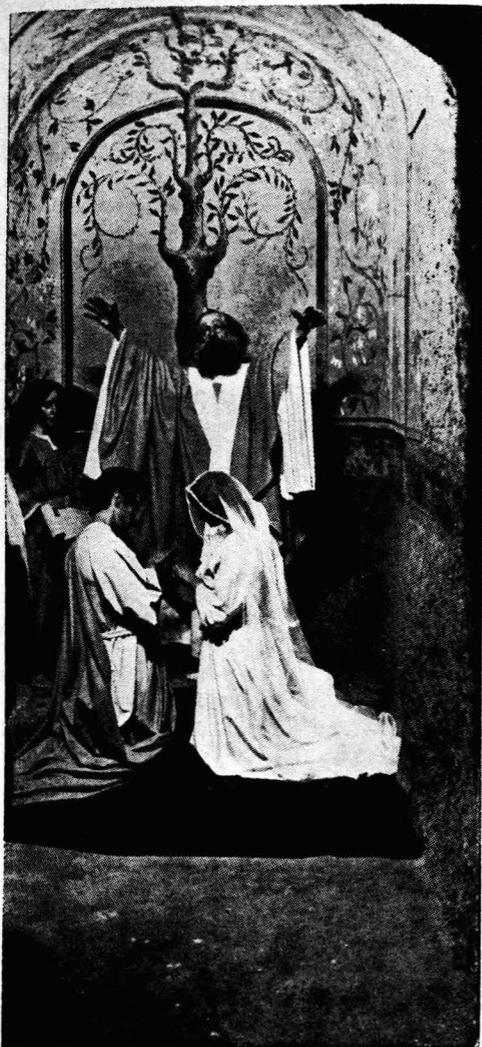
espectador sigue siendo no sé cuántos kilos de carne impávida que pagaron doce pesos y tienen derecho a ocupar una butaca. El público fue lo peor que hubo en el teatro durante el año pasado. No se ha dado cuenta de que en el teatro mexicano, como en toda sociedad bien ordenada que progresa hacia lo mejor, empieza a haber distinciones que nada tienen que ver con el dinero que se paga por la entrada. Recuerdo el caso lamentable de cien gentes de lo más *snob* de la ciudad, que necesitaron una buena hora y cuarto para darse cuenta de que *Don Juan en los Infiernos* era una comedia y no una misa de tres padres; y el espectáculo, que no por lo popular dejaba de ser aterrador, de mil espectadores en el teatro de los Insurgentes, contemplando embelesado la cabeza del director de orquesta, que emergía de la fosa como la de San Juan de la bandeja, y que se parecía catastróficamente a la de Portes Gil. El público que asiste a *Las fascinadoras* no es necesariamente el mismo que el que asiste a *Fando y Lis*, pero sí es igual de imbécil; y es necesario entender que si el público adecuado para recibir cada una de estas obras puede ser el mismo, el espíritu con que asiste debe ser diferente. Necesitamos un público que sepa a lo que va y, sobre todo, que tenga una capacidad de adaptarse a lo que está viendo. "Señores y señoras del público —dijo Telefunken— nosotros, los que hacemos el teatro, sabemos lo que traemos entre manos; por favor, ustedes aprendan a verlo."

A diferencia del público, la gente de teatro tuvo buen cuidado de dividirse en siete grupos: los Serios, los Mexicanos, los Visitantes, los Comprometidos, los Experimentales, los Estudiantiles y los Comerciantes.

Los Serios se distinguen por tener dinero y el apoyo y la exigencia de una dependencia oficial. Como dos familias ricas que compiten a ver quién compra el mejor coche, el Seguro Social y el INBA se lanzaron a la lid. Ganó el Seguro Social. Tiene más dinero. Tiene hasta ejército propio. Yo lo vi el 16 de



Alegoría que representa a la crítica dominando las fuerzas brutas del teatro



Alegoría que representa las bodas místicas del público y su teatro

se quemó el teatro con vestuario y utilería, lo cual ya había sucedido cuando menos a otra compañía de visita en esa ciudad. *Par contre*, una compañía argentina llegó a México, sin vestuario ni utilería que quemarles, y se ganó más aplausos que nadie en el año.

Nunca, excepto quizá durante el Centenario, habían venido a México tantos grupos extranjeros. Bellas Artes se llenó con todo Barcelonette y el IFAL, para ver cómo Jean Vilar movía la manita, y meses después, la colonia americana, que aunque parezca asombroso es mucho menos provinciana que la francesa, presenció, llena de escepticismo, las dos compañías de su país que vinieron a México.

El más notable de los Comprometidos del año fue Ibsen, quien cayó en manos de un adaptador solemne, empeñado en hacer de todo una tragedia griega. No sé qué pretendía el adaptador, ni qué el director, pero sí puedo decir que los cuatro actores que estaban en la sala gritando majaderías contra el "enemigo del pueblo", se salvaron de ser linchados gracias a la paciencia del respetable. De repente entraba un borracho y subía hasta el escenario; León Felipe, que estaba a mi lado y que no me conoce de nada, decía: "¿Pero quién es éste?", y yo le contestaba: "Es Pepet." Y él exasperado, decía: "¿Y quién demonios es Pepet?" Y en otro momento él decía: "¿Y qué hace este tonto con una capa española, si está en Noruega?" Y luego, el "enemigo del pueblo", moviéndose en escena con paso vacilante, y diciéndoles a sus hijos: "Voy a enseñarles lo que es un hombre", y manejándose todo el tiempo con una irresponsabilidad y una falta de previ-

sión, que hacían que uno tomara el partido del villano. Si quieren hacer alegorías, que nos las hagan buenas.

Los Experimentales, excepto Alejandro, estuvieron como quien dice en receso, se dedicaron a viajar, y aparecieron a mediados de año, sin dinero, y montaron obras que ya habían puesto. Alejandro, en cambio, sin dinero, también, montó más obras que el Seguro Social, y probablemente la mejor y la peor del año.

La Universidad es probablemente el organismo que más obras montó, a la chita callando, y además organizó una serie de conferencias de los críticos de teatro en las que éstos acabaron por declararse a sí mismos casi incompetentes. *Gloria Alma Mater!*

El teatro Comercial abandonó Broadway el año pasado para explorar Madrid y París, lo cual significa un cambio de localidad pero no de categoría.

La nueva tendencia más importante entre los autores, consiste en "... éste es el nuevo género, comedia musical", como lo expresó Felipe Santander tan elocuentemente. Es una vergüenza que un autor crea que la comedia musical es un nuevo género, y una lástima que la comedia que escribió le saliera tan mal; sin embargo, más vale una mala comedia musical que unas malas *Coéforas*.

Es probable que los directores sean la rama que más adelantó durante el año, y aunque algunos quedan que todavía creen que montar una obra consiste en que cada actor aprenda de memoria sus parlamentos y no choque con otro al moverse en escena, quedan como fósiles, recuerdo de un pasado lamentable.

## BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ

HENRY FIELDING EN EL MUNDO HISPÁNICO

II

Nunca segundas partes fueron buenas, dice el vulgo, y con eso comulgo. Pero hagamos un esfuerzo. Terminaba de escribir mi anterior "Biblioteca Americana" (*UdM*, julio de 1961, xv, núm. 11, pp. 30-31), cuando Andrés se apareció a la puerta. Se dejó leer esas páginas y con su espíritu y memoria generosos las aprobó. Pero al salir de casa me deja entre las manos, como al descuido, otro nombre hispánico relacionado con Fielding: Montalvo; por mayor escarnio: mi Montalvo (cf. *NRFH*, II, 360-372; XI, 666-685; y XII, 394-396). Para no errar por millares de páginas, fui directamente al índice de nombres de *El arte de la prosa en Juan Montalvo*, de Enrique Anderson Imbert (México, 1948), en cuya p. 86 se incluye el nombre de Fielding, entre una lista indiscriminada de "autores, que Montalvo cita, y en su mayor parte leyó". Europeos y norteamericanos del XVIII y del XIX. No hace al caso dar la lista. Anderson asegura que "forman una constelación común a su tiempo... Parecen muy diferentes, pero ante Montalvo se aparecían cogidos de la mano, en una ronda de dos siglos". Ninguna pista segura.

Hay que echarse en la noche sobre todo Montalvo. Y no lo tengo a mano completo por desgracia. La menor prudencia aconsejaría comenzar por los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, pero la edición póstuma de 1895 nunca la he tenido y la moderna, que lleva una introducción de Ángel Rosenblat, de 1944, ahora no va conmigo. O por los *Siete tratados* (1882), pues el tomo II inserta *El buscapié* o prólogo a los *Capítulos*; sólo encuentro el tomo I de la edición de París, 1912. Y felizmente una selección de los *Siete tratados*, muy bien hecha por Antonio Acevedo Escobedo (México, Secretaría de Educación Pública, 1947; "Biblioteca Enciclopédica Popular", núm. 143), que trae unos fragmentos de *El buscapié*: en la p. 85, el nombre de Fielding, también entre una lista de novelistas y novelas inglesas del XIX. Montalvo cita con incorrección e incompleto el título de una novela satírica de Fielding, menos conocida que las otras suyas, incluida en uno de los volúmenes de sus *Miscellanies* de 1743: *The Life of Jonathan Wild the Great*. Increíblemente, Montalvo no alude al cervantismo de Fielding ni a sus otras novelas más cervantinas. No parece darse cuenta de lo uno ni de las otras. (No se crea que pueda ser defecto de la edición popular que manejo; al día siguiente consulté en la Biblioteca de Alfonso

septiembre, que tomé la precaución de asistir al desfile. Hizo un programa monstruoso, con Anouilh, Sófocles, Novo, Shaw, Usigli y no sé quién más, y casi lo llevó a cabo. Sus estrellas fueron el escenario giratorio y Julio Prieto. Estrenaron no sé cuántos teatros en la república, por lo cual damos gracias a Dios todos; hasta Bellas Artes.

El año pasado, también asistimos al Nacimiento, Desarrollo, Pasión y Muerte de la Compañía de Repertorio de Bellas Artes, que en la Sala Chopin, intentó competir, como sólo los hombres pueden hacerlo, con el Seguro Social. Programó seis u ocho obras (una de ellas mía, hélas!) y murió, como vulgarmente se dice, en la raya.

Si algún escultor minucioso se ocupara de hacer una galería de autores mexicanos estrenados durante 1961, a más de la mitad tendría que ponerles laureles: Basurto, Novo, Usigli, Sánchez Mayáns, Cantón, Santander, González Caballero, Carlos Prieto, Hugo Argüelles, Margarita Urueta, y otros. El más notable de todos es probablemente Felipe Santander, que, cosa única en la historia del teatro universal, escribió una obra y salió en ella de galán joven. A pesar de la abundancia de obras mexicanas, es posible que ni siquiera la mitad de ellas hayan sido fracasos económicos, lo que significa un cambio radical en las fortunas de nuestro teatro. Si autores como Basurto y Sánchez Mayáns logran que los mexicanos vayan al teatro a ver obras de otros mexicanos, ya habrán cumplido con una función más que digna.

Luego, "los dramaturgos aztecas", como dicen los argentinos, hicieron sus maletas y se fueron a Buenos Aires, en donde lo primero que les pasó fue que