

T E A T R O

De la farsa y la opereta a la comedia musical

Por Margo GLANTZ

Gran Collage de óperas, farsas, operetas, ejercicios escénicos y comedias musicales es el espectáculo que ha montado Juan José Gurrola con el nombre de *Festival 2 000*.

La mayor parte de las obras habían sido ya estrenadas en la Casa del Lago, pero su exiguo territorio ha sido abandonado para ocupar el prometedor escenario del teatro Urueta —paraíso de ruido, corrientes de aire y luces antediluvianas— con la esperanza de crear un espectáculo inusitado en nuestra capital.

Así es, aunque en alguna medida ya se les había adelantado la Casa de la Paz que ofrece un repertorio de *shows* en donde el jazz, el ballet-contemporáneo —folklorico o español—, el cine, el teatro y la música se van turnando la escena.

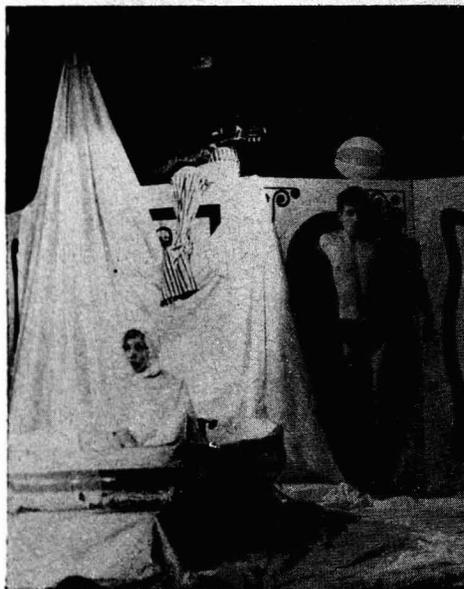
La idea de Gurrola es otra sin embargo. Su interés está concentrado en un tipo de teatro que ya tiene una larga historia en Norteamérica y en Inglaterra, pero que no existe entre nosotros: El teatro musical y el teatro de farsa, pasando por todos los matices y gamas que los separan y los unen.

La gran tradición de ópera romántica que pone en escena heroínas lacrimosas a la manera de *Madame Butterfly* o de la robusta aunque tuberculosa *Traviata* se ha empezado a desmoronar y no hay mejor medio para demostrar su caducidad que utilizar la farsa. Las óperas de Toch —*Emilio y Emilia*— y Menotti —*El Teléfono*— que ya son en sí humorísticas y el *Pimpinone* de Telemann, son buenos pretextos para que Gurrola ponga en marcha el arsenal de *gags* que las películas del cine mudo y los *comics* le proporcionan para subrayar, en el momento deseado, la cursilería o la falsedad de las situaciones operísticas. Elizabeth Larios, buena cantante, aprende a actuar para definir a su personaje no sólo a través del *bel canto*, sino del gesto adecuado. El espadachín-mimo, Charles Lucas, y el actor-cantante del *Can-Can*, Mauricio Herrera, no son ejemplos destacados del gran canto, pero sí se nos presentan como actores que siguen en concepto y estilo a algunas figuras cómicas del cine mudo.

En esta línea sigue el *Landrú*, opereta que tiene la gracia lírica de los *Années Folles* o la *Belle Epoque* y que nos revela a un don Alfonso Reyes dionisíaco, ocupado no en el deslinde erudito, helénico y literario, sino en describir los placeres legítimos y los amores burlescos de un célebre asesino. Carlos Jordán es un *Landrú*-Reyes magnífico con una flexibilidad en su figura obesa y en un biogote heroico que lo colocan entre los actores cómicos más destacados de los últi-

mos años. El cuarteto de asesinadas —Pixie Hopkin, Marta Verduzco, Tamara Garina y María Antonieta Domínguez— es el contrapunto perfecto para Jordán. Gran variedad de rostros, interpretaciones y hasta de edades le otorgan a la puesta en escena una calidad de matices como los que pueden apreciarse en la buena cocina francesa, representada por ejemplo en el viejo Maxim de esa época o en los retratos de damas-cocotte que alegran el decorado; o el aderezo espléndido de la música de Rafael Elizondo, poéticamente tocado con un sombrero Panamá. *Landrú* es sin duda el germen de la gran comedia musical que pronto habrá en México.

2 + 8 en POP ha sido elogiada y criticada con desmesura. La presencia de



La caja de arena



Carlos Jordán en Landrú

Pixie Hopkin le da su principal atractivo —y sentido—, la de Nacho Méndez, buen músico con buen ritmo, es molesta. La fusión de dos tipos de orquestas tradicionalmente antagónicas —la música de cámara y la de jazz—, la interpretación de las canciones que no pretende ser novedosa sino recoger en una sola función muchos estilos que están hoy de moda, le dan su tónica esencial al espectáculo.

El sketch musical que forman los *Cuentos y Fábulas* es menos afortunado. Demasiados elementos mal integrados: la atmósfera del cabaret *Lido* de París enlazada a la de los poemas de Malcolm Lowry, trufada con escenas de Thurber y tendencias a definir una posibilidad teatral mediante alusiones intimistas de un pequeño círculo de elegidos. Además chistes densos y una rudeza que hace de estas farsas asunto de vodevil.

La Cantante Calva de Ionesco tuvo un gran éxito cuando se representó por primera vez en la Casa del Lago. Esta obra que su autor define como una "tragicomedia" en la que se ataca a la pequeña burguesía, mediante la personificación de las ideas aceptadas y los slogans tradicionales, fue interpretada por Gurrola como una farsa ingeniosa, como un ejercicio escénico, sin preocuparse por otorgarle esa dimensión trágica que el dramaturgo encuentra en ella. Para Ionesco, el mundo moderno ha perdido su dimensión metafísica; para recordarla hay que destruir —revelándolo— el complicado sistema de relaciones cotidianas y banales que nos hunden en el anonimato definitivo y que se expresa fundamentalmente en el lenguaje. La versión de Gurrola es brillante y la actuación muy estudiada, pero la impresión que produce cuando se ha visto varias veces —una vez que la puesta en escena ya no reserva ese elemento de sorpresa tan característico en ella— es la de que ha perdido su sentido, es decir que ha envejecido. ¿De quién es la culpa, de Ionesco o de Gurrola?

En la *Caja de Arena* de Edward Albee, uno de los "prosélitos" más famosos del Teatro del Absurdo en Norteamérica, Gurrola está de nuevo en su elemento. Esta pieza (breve esbozo escénico que luego se transformará en una de las piezas más representativas de este autor, *The American Dream*) ataca directamente muchos de los clisés característicos del famoso "american way of life", el adonis atlético e imbécil, la madre castrante y el marido adinerado, la abuela que ya no sirve y se la llevan a enterrar. El estilo hiriente se logra utilizando fórmulas tradicionales y una sátira en donde predomina el humor negro. Las canciones de Pixie Hopkin marcan el contraste por la finura picante de la voz, el atavío y el gesto mitad obsceno, mitad pícaro, con que contempla desde su "azotea" la escena ridícula que se desarrolla en la playa.

Con sus defectos y aciertos —en los que no puede dejar de advertirse una soberbia ingenua— este espectáculo es significativo porque es uno de los numerosos índices que demuestran que el teatro en México se encuentra últimamente en vías de transformación positiva.