

"El desierto de Altar es un obstáculo infranqueable."

"El Maldito es el Secretario de Comunicaciones", piensa el espectador. Nada, el Sr. Secretario es una bellísima persona, como lo demuestran los tres o cuatro parlamentos siguientes. "El Maldito es Rodolfo Landa, que anda allí entre los presentes, muy sospechoso, nomás mirando, sin decir palabra." ¿Pero cómo iba a ser maldito el hermano del Secretario de Gobernación? Rodolfo Landa es el Jefe de Ingenieros y el Maldito es el desierto de Altar; pero esto lo sabe uno hasta pasada la mitad de la película, cuando Iglesias le confiesa a su gran amigo, que sólo tiene tres razones para vivir: su hijo, la gran amistad que le tiene a él y partir el desierto en dos.

Es decir, la película comienza con una frase ambigua. Una frase que hace suponer la existencia de una larga historia dramática, de un pasado no revelado y en la posibilidad de que se produzca una revelación o una venganza terrible. Nada de esto existe, porque la película trata de cómo se hace un ferrocarril y cómo murieron unos ingenieros al trazarlo.

Esto es un detalle aparentemente sin importancia, pero característico de la actitud de los productores de ésta y de todas las películas mexicanas con pretensiones. Es fruto de un complejo de inferioridad o de un delirio de persecución. Los productores están convencidos de que la historia que están contando no tiene interés, de que si la cuentan tal cual es, el público saldrá de estampida y de que la única manera de evitar su estampida es engañarlo y darle esperanza de que va a recibir lo que le gusta: la historia de interés humano, con villanos y héroes, la trama complicada, la venganza terrible.

La película fue hecha en el desierto de Altar, pero aunque estuviera filmada en Marte, sería lo mismo. Habría un momento en que el joven ingeniero entraría en el despacho de su padre y le diría:

—No comprendo su actitud para con mi madre y conmigo. Dígame: ¿es que usted la engaña o es que ella lo ha engañado a usted?

Y en Marte, el padre se volvería en su sillón giratorio y le contestaría al hijo:

—Cállese la boca, no tiene usted derecho a juzgar a sus padres.

La construcción de un ferrocarril a través del desierto supone, en la realidad, la existencia de una serie de elementos que pueden ser de gran interés. El primero que se me ocurre es el de la convivencia. Hay trabajadores indios y trabajadores blancos, ¿cuáles son las relaciones entre ellos? ¿cuáles son las relaciones entre los jefes de las cuadrillas y los jefes indios? ¿cuáles son las relaciones entre los ingenieros y los capataces? ¿o entre los ingenieros entre sí? Ahora bien, la existencia del ferrocarril, no sólo demuestra que los problemas existieron, sino que fueron resueltos con gran sabiduría. Un capataz como Iglesias, que no ha podido dominar a su esposa, ni entender a su hijo y que para obligar a un soldador a cargar durmientes tiene que incendiarle el cuero cabelludo con el soplete oxhídrico, es incapaz de construir un kilómetro de vía.

¿Quiénes son los ingenieros? Un joven con barbita *beatnick* que lleva un carapacio con fotos pornográficas y que trata de violar a la única mujer que hay

en el campamento; un joven cuyo padre lo ha amenazado con desheredarlo si no participa en la construcción del ferrocarril Chihuahua-Pacífico; un joven que está esperando que su mujer dé a luz un hijo; un joven que admira a su padre, pero que tiene dificultades para entenderse con él. Ahora bien, estos cuatro jóvenes, entre ellos, ¿cómo se llevan? ¿se simpatizan? ¿se odian? ¿cómo son en su profesión? ¿son torpes, qué tan torpes, todos igual de torpes? Misterio.

Algíen me dirá que éstos son problemas que no le interesan al público mexicano. Pero entonces, ¿por qué ir hasta el desierto de Altar a hacer una película con una historia digna de Televisión?

La película tiene dos momentos culminantes; son dos accidentes. Una locomotora descarrila y se hunde en la arena y una camioneta explota en medio

del desierto. Las dos cosas son interesantes, ¿pero a qué conducen? Cuando la locomotora se está hundiendo en la arena, Iglesias dice: "¡Hay que desenganchar para evitar el chicote!" o algo por el estilo. Entonces, los profanos nos damos cuenta de que el chicote es el bandazo que da el tren cuando la máquina se sale de la vía. ¿Y quién evita el chicote? El Mapache, que es tan profano como nosotros. Por otra parte, cuando la camioneta explota, la situación se vuelve igual a la de la Patrulla Perdida, nomás que sin beduinos.

Por último, hay un defecto de dirección muy serio. El ritmo es completamente falso. El escenario es natural, pero la gente se mueve como si estuviera en los Estudios Churubusco. Nadie ha caminado así en el desierto, ni ha gritado así en el desierto, ni ha pensado así en el desierto.

## T E A T R O

### DON GIL DE LAS CALZAS VERDES

#### Retablo de las maravillas

Por Sergio FERNÁNDEZ

Asistir al espectáculo que presenta Héctor Mendoza en el frontón de la Ciudad Universitaria es tener ante sí, más que una obra, *conjeturas* realmente deliciosas. El que llega contempla cosas que van surgiendo en escena de la misma manera en que otras salen de las manos o del sombrero de copa de un prestidigitador. Tal realidad me recuerda en cierto modo el retablo de las maravillas, en que todo pasa sin que pase nada.

Ignoro si ésta es la impresión de un espectador que no ha leído la obra, pero supongo que para él el encuentro con este especial *Don Gil de las calzas verdes* estaría en la línea que indico y si se quiere resultaría aún más agudizada. En cuanto al otro tipo de espectador el fenómeno es hartó curioso pues uno va descubriendo aquí y allá, como en rompecabezas, la acción de Tirso de Molina ya por un verso, ya por actitudes que como características del personaje se iluminan de pronto en la memoria. Esto es, naturalmente, una arma de dos filos pues en rigor en el teatro —si se respeta no sólo el texto sino su ámbito cultural— tendría que suceder lo contrario, es decir, la congruencia habría de revelarse por una estricta cronología literaria. Es evidente que Héctor Mendoza, conservando íntegramente las jornadas de *Don Gil*, lo que hace es romper del todo el contorno cultural que lo envuelve. De allí que la obra al mismo tiempo resulte y no distorsionada y que si bien toca los límites de lo grotesco, conserve el toque magistral del espíritu comúnmente llamado barroco.

Los desaciertos son varios: no es excelente la dicción y por eso en ocasiones se pierde el verso en un rumor improductivo. Tampoco existe una tónica de armonía entre el nuevo ámbito escenográfico, espiritual y mímico con la acción en sí misma aun cuando a veces el

equilibrio se dé de modo excepcional. Los actores, no acostumbrados a la trepidación a que los somete el hábil y talentoso director, se *marean* vitalmente pero esta modalidad encaja bien en el extravagante y regocijado ejercicio que se ve con ojos, desmesuradamente sorprendidos por el ánimo de travesura que existe en todos los momentos.

El acierto, en cambio, es el de sacar a un clásico de sus lineamientos culturales propios y ponerlo a una presión histórica distinta de todo, lo cual resulta un híbrido (lo digo como elogio) en donde al final de la representación el rompecabezas al que hemos aludido queda armado sin que le falte un solo trozo aunque la obra, más que tal, sea, ya lo dijimos, *conjeturas*.

Críticas más ortodoxas que la mía condenan este tipo de realización, pero creo sinceramente que de aquí —de intentos que acusan el inicio de una fuente de cultura— habrá de salir una escuela de teatro clásico que ya en una, ya en otra forma, nos ponga al alcance de este quehacer que consiste en estructurar con tan viejas arcillas moldes que se acomodan al tacto y al gusto de un espectador contemporáneo.

No creo, sin embargo, que por este camino se pueda ir más allá. Si Héctor Mendoza pone en escena, con el mismo método, otras obras del tipo, acabarían por volverse la misma. E igual sería Calderón que Tirso que Bartolomé Torres Naharro. Pero el asunto es impredecible porque quizás su talento, puesto a "presión" como por él lo ha sido el genio de Tirso de Molina, saque del sombrero más y más figuras, más y más fantasías. Ojalá fuera así porque a no dudar, y por lo que revela el esmeráldico *Don Gil*, Héctor es un verdadero taumaturgo.

## ¿Sacrilégio o revaloración?

Por Margo GLANTZ

Clásico y barroco suelen considerarse como términos antitéticos "todo clasicismo presupone un romanticismo anterior", afirma Valery, y nosotros podríamos, sustituyendo palabras, afirmar lo mismo del barroquismo. Pero entonces ¿cómo explicar la contradicción inherente a nuestro teatro barroco que es también nuestro teatro clásico? Si el barroco implica un desorden frente al "orden" clásico a la manera francesa; si Corneille y Racine —prototipos del teatro clásico francés— vienen a contrarrestar el desorden formal y la impureza del lenguaje del teatro barroco de un Montchrétien o de un Hardy; si el teatro de la época de Shakespeare se califica como romántico y barroco, aunque clásico ¿cómo podríamos definir ese nuestro teatro español, a la vez tan barroco y tan clásico?

Probablemente, la confusión sea bizantina y su origen pueda residir en la equívoca concepción que se tiene del término "clásico" y quizá del "barroco". Si clasicismo es, como pretende Brunetière, "el producto de una nación y una generación que ha adquirido conscientemente un avance definitivo en lo moral, lo político y lo intelectual", el barroco español podría ser clásico, aunque también es clásica *La Celestina* que pertenece a otro periodo de la historia de España. ¿Es el clasicismo una síntesis y el barroco una serie de fuerzas desatadas? ¿o la clave estaría mejor en la palabra y en el rigor formal que le confiere el molde clásico? Cuestiones múltiples que suelen no encontrar respuesta pero que nos aclaran la dificultad de acuñar una terminología precisa y concreta, capaz de definir una forma literaria.

Podemos quizás, aunque no sin peligro, considerar al teatro clásico como el punto de partida de una tradición literaria y teatral; igualmente, como una expresión que sigue siendo vigente por no quedar circunscrita solamente a la época en que se produjo. O como el momento de mayor perfección en el lenguaje. Así barroco y clásico serían términos que se complementan y no términos opuestos. Pero dejemos aquí esta cuestión y planteemos otra: ¿cómo enfrentarnos, en México, a esa tradición que es nuestra, pero a la vez prestada? Carente hasta hace poco de una tradición teatral, nuestro país es escenario de un renacimiento del teatro clásico. La utilización de conventos, capillas abiertas y plazas coloniales para darle un marco "adecuado e histórico" a las piezas; las interpretaciones poco convencionales de "Poesía en Voz Alta", las puestas de directores que tratan de especializarse en este difícil género y, por fin, las adaptaciones que pretenden revalorizar la obra clásica insertándola en un marco moderno.

Los escenarios naturales son armas de dos filos; recrear una época es imposible y ninguna plazoleta con faroles o ningún convento de altas torres y amplio patio puede lograrlo. A lo sumo, se cae en un pintoresquismo arqueológico que se traga a la obra en una falsa pretensión de lograr la "ilusión" histórica que conduzca al espectador a comprender los valores de la obra y de su época. Esta

pretendida historización difiere esencialmente de la idea dinámica con la que Brecht entiende este término: "Un acontecimiento histórico está ligado a cierta época, ... el comportamiento de los individuos no es un comportamiento simplemente humano e inmutable; es singular... porque presenta aspectos que en el curso de la historia se han sobrepasado o podrán sobrepasarse, es singular también porque está sujeto a la crítica de todas las épocas venideras" inmovilizar la obra en su marco histórico-escenográfico-natural la esteriliza; más valdría dejarla en lectura. No es ésta la ley tampoco. Los escenarios históricos pueden realzar la obra, no cuando sirven de marco de museo, sino como contraste, y por contraste entiendo aquí una composición sabia que aproveche iluminación y vestuario para resaltar la actuación; composición que sólo se completa con la utilización técnica de la voz.

Revivir a los clásicos, ponerlos a convivir con los modernos, manejar su idioma y hacerlo comprensible, fue una de las múltiples tareas de Poesía en Voz Alta. Labor que terminó repentinamente, pero no sin dejar secuela. José Luis



"...expresión que sigue siendo vigente..."



"...todo pasa sin que pase nada..."

Ibáñez, Héctor Mendoza son, entre otros, quienes continuaron esa obra.

Con *Diálogo entre el amor y un viejo*, José Luis Ibáñez probó que la fuerza de una obra reside en la palabra. Palabra arcaica y nueva que rechaza lo superfluo y acentúa brutalmente su carácter medieval; desnudez escenográfica y vestuario raquítico para liberar la expresión. Por lo contrario, en *Mudarse por mejorarse* de Ruiz de Alarcón, la escenografía acentúa el enredo y la gracia de la palabra así como las situaciones.

Héctor Mendoza ha explorado muchos campos dramáticos: de Buchner a Tirso pasando por Brecht. Su puesta en escena de *Don Gil de las calzas verdes* ha sido escenario de controversias ¿Es legítimo desvirtuar así a los clásicos? ¿Podemos quitarles sus jubones y tocas para vestirlos a la Courrège? ¿No es una alevosía decir versos en tango, en mariachi y en twist? *Holiday on ice* de estudiantes, *gags* del cine mudo, grupos tipo beatle, sillas a caballo, corte de pelo geométrico, escaleras de electricistas se mezclan a *go go*. ¿Es un sacrilégio o una revaloración? Es en síntesis la controversia.

A mi juicio es una revaloración. Y quizá un intento de adaptar el teatro clásico a las teorías escenográficas de Brecht. La comedia de enredo propone de inmediato una desidentificación del espectador; ¿cómo identificarse a una estructura vacía de honor y honra? ¿cómo entender el amor así, disfrazado de gil y de gilico, de calzas verdes y de rayas? Cantar la venganza como se canta en los tangos o se grita en las canciones rancheras, bailar la gavota con ritmo epiléptico es alejar toda idea real de venganza, es poner de relieve las situaciones convencionales y acentuar la farsa.

El enorme escenario del Frontón Cerrado despliega a los personajes y matiza los decorados de Arnold Belkin, especie de tinker toys que se arman y desarman para formar puentes, huertas geométricas, casas, jaulas, balcones y carruajes. Las graderías incómodas son como remedo de un viejo teatro griego símbolo del deporte.

Con esta ambientación la obra asimila muchos de los símbolos concretos que definen nuestra época y reafirma su clasicismo, es decir, su vigencia. Con todo, el verso bien estudiado es, en última instancia, la piedra de toque de toda puesta en escena de obras de este tipo. El actor debe servir al texto, no soslayarlo, debe "haber asimilado, como dice Jean Vilar, esa sintaxis y ese ritmo a la vez múltiples y estrictos".

Ese es el principal defecto de esta interpretación. La actuación marca a veces un desnivel entre el verso y el gesto. Los primeros parlamentos, centro del enredo, se pierden porque la emisión incorrecta y apresurada de los actores los tergiversa y sólo las escenas subsiguientes nos entregan el hilo sutil de la farsa.

Defecto por lo demás bastante difundido, siempre presente en mayor o menor grado en todas las puestas de teatro clásico. Es aquí donde se manifiesta nuestra falta de tradición. La audacia, la incorporación de elementos de todo tipo son justificables y no sólo justificables, necesarios. *Don Gil de las calzas verdes* es un ejemplo magnífico, pero las innovaciones deben asentarse en bases sólidas y una de ellas, indispensable, es darle su dimensión a la palabra.