

táculo y filmada en la misma Italia— a John Huston. Pero, como éste tuvo una serie de desavenencias con Jennifer Jones, y daba la casualidad de que la *estrella* era la esposa del productor, David O. Selznick, fue sustituido por Charles Vidor, mediano director fallecido hace unos pocos años. La película, pese a su aparato, no valió ni como caricatura de la primera versión de *Borzage*, y la Jones pagó con el ridículo su triste victoria a expensas de Huston. La acompañaron en el reparto Rock Hudson y Vittorio de Sica en los papeles que veinticuatro años antes correspondieron a Cooper y a Menjou.

La sustitución sobre la marcha del director tuvo también mucho que ver con el fracaso rotundo de *El viejo y el mar* (1958). El académico pero algo eficaz Fred Zinneman debió ceder en este caso la realización y el derecho de firma a John Sturges, mediano especialista del *western*, y los resultados fueron bien tristes. La novela por la que Hemingway recibió el premio Nobel fue adaptada en tal forma que sólo quedó de ella su línea anecdótica más elemental, en beneficio de los alardes fotográficos e histriónicos de James Wong Howe y Spencer Tracy, respectivamente.

La larga historia de infidelidades y, sobre todo, de insuficiencias (eso es lo más grave), ha tenido un remate previsible con el último film de Martin Ritt, quizá el peor de todos los que han adaptado a Hemingway. La película, que se pretende recapituladora, justifica su reparto de trece actores conocidos por el hecho de que cada uno de ellos encarna, aparte del Hemingway de Richard Beymer, a personajes que en su contacto con el escritor contribuyeron poderosamente a crear la visión del mundo que le fue propia. Pero es el punto de vista del protagonista, precisamente, el que acaba haciendo obvios tanto al boxeador que interpreta un Paul Newman sobreactuado, como al borracho, en cuyo papel volvemos a ver al espléndido Dan Dailey, y a todos los demás. La recapitulación no podía haber fallado de peor manera.

Y, sin embargo, la obra literaria de Hemingway no se antoja desfavorable a la adaptación cinematográfica. El propio estilo del escritor facilita la idea de una sucesión concreta de imágenes: Hemingway, como tantos otros autores norteamericanos, pareció escribir "pensando en cine". Con Scott Fitzgerald, por ejemplo, pasa lo mismo, y, pese a ello, ni las dos versiones del *Gran Gatsby* (la de Herbert Brenon en 1926 y la de Elliott Nugent en 1949), ni las películas de Henry King antes mencionadas (una de ellas basada en su vida, la otra en una de sus obras) nos remiten a un conocimiento verdadero del escritor. En cambio, John Steinbeck y Erskine Caldwell han corrido con mejor suerte, pese a ser de seguro menos merecedores de ella, gracias a las adaptaciones que John Ford hizo de *Vinñas de ira* y de *El camino del tabaco*. Lo que indica claramente que la escala de valores de Hollywood no ha correspondido en absoluto a la de la literatura norteamericana en la que tantas veces el cine se ha inspirado. De las adaptaciones de Faulkner ya hablé en un artículo anterior, y cabe recordar que fue precisamente Martin Ritt el culpable de dos *churros* basados en este autor: *The long hot summer* y *The sound and the fury*.

Además, a Hollywood le han sobrado actores capaces de dar una presencia fisi-

ca adecuada a los héroes de Hemingway. Los casos de Ava Gardner, Errol Flynn, Humphrey Bogart y Lauren Bacall lo demuestran. Gary Cooper y John Garfield, mejor utilizados, también pudieron haber entrado en la galería humana de un gran cine hemingwayano. (Lo curioso es que el escribir los nombres anteriores me ha sugerido la idea de una raza en vías de extinción: si exceptuamos a las dos actrices —ambas ya en el declive de su carrera— todos los demás han muerto.)

Ray Bradbury, en una de sus *Crónicas Marcianas* (*Usher II*) pone en boca del protagonista, que nos habla desde Marte y desde el año 2005, las siguientes palabras: "Lo mismo hicieron con los productores de películas, a quienes se les ordenó que se limitaran a repetir y a repetir, una y otra vez, a Ernest Hemingway. ¡Dios santo, cuántas veces he visto *Por quién doblan las campanas!* Treinta versiones diferentes. Todas realistas. ¡Oh, el realismo! ¡Qué infierno!" He aquí que Bradbury, desde un punto de vista

crítico, descubre la adecuación de la literatura de Hemingway al espíritu mismo del cine norteamericano. En efecto, tanto la una como el otro han desarrollado exhaustivamente el tema de la aventura y sus implicaciones morales. Hemingway, sin duda, encontró elementos de inspiración en el único gran cine épico que se ha hecho en todo el mundo y, más exactamente, en el espíritu —la nostalgia pionera— que produjo ese mismo cine. En cambio, los cineastas, al inspirarse en Hemingway, han sufrido la suerte de parálisis que suele acometerlos cuando se enfrentan a un prestigio *intelectual*. Así, más que participantes en la aventura hemingwayana, han tratado de ser exégetas tímidos, deslumbrados por la aureola del novelista.

La relación entre Hollywood y Hemingway se hace mucho más interesante si no la limitamos a las adaptaciones que el primero ha hecho del segundo. Pero ello nos llevaría de inmediato a intentar una visión de todo lo que ha sido la Norteamérica del siglo xx.

## TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

### El nuevo arte nuevo de hacer comedias (I)

La primera noticia que tuvimos... o, mejor dicho, que yo tuve, de que algo terrible estaba sucediéndole al teatro, fue hace muy buenos ocho años, cuando Salvador Novo montó en la Capilla *Esperando a Godot*. Primero llegaron noticias de que había una obra "muy conceptuosa" en ese teatro y luego la nota de ¿don Armando de María y Campos? que nos explicaba que dicha obra se había estrenado en París, no sé cuantos años antes, con los conocidísimos mimos Flin, Flit y Flat, o algo por el estilo, y que había tenido un gran éxito.

Debo confesar que mi asistencia al teatro de la Capilla en esa ocasión fue uno de los *lapses* más estériles de mi vida y, desde luego, un fracaso absoluto de apreciación artística. En escena había un árbol bastante feo por toda decoración

y Carlos Ancira y Antonio Passy, vestidos de *clochards*, tratando de comer zanahorias y zapatos y moviéndose más de la cuenta para que nadie tuviera dudas de que se trataba de un par de mimos. El diálogo era tan real que carecía de todo interés para una persona habituada a ver teatro convencional en el que se "cuenta una historia". El tiempo pasaba, Godot no llegaba y en cambio sí Mario Orea y Raúl Dantés, que formaban una de las parejas teatrales más estruendosas e irritantes de que se tenga noticia; el primero, bestial, con una voz que hubiera quedado bien en el Bellas Artes y que allí quedaba grande, y el segundo, tan compadecido de su personaje que se deshacía en lágrimas. Dejé el teatro antes de que terminara la obra, tan iluminado como el crítico del *Alcatraz Literary Ma-*



"el niño bueno al cielo irá y el niño malo se perderá"

*gazine*, que dijo que la obra llamada *Esperando a Godot* trataba de dos presidiarios prófugos de la cárcel de Arizona, que llegaban a un cierto lugar de la frontera con México en donde tenían una cita con un tal Godot, que había de proporcionarles pasaportes para cruzar al lado mexicano. Conviene advertir que el público, que casi llenaba la sala, contempló el espectáculo como si se tratara de una misa de tres padres, y no faltó una señora que me confesara que la obra le había interesado tanto que se le habían dormido las piernas y que al final había tenido dificultad para levantarse de su asiento.

Nadie pretende que en 1955 fuera cosa fácil montar a Beckett en México; pero tampoco era fácil verlo y en lo que a mí se refiere debo admitir que esa representación me dejó tan mala impresión, que hasta la fecha me es imposible leer el texto de *Godot* sin que me venga a la mente el recuerdo de Ancira, Passy, Orea y Dantés, y se me caiga el libro de las manos.

¿Hay algo nuevo en esta manera de hacer teatro? Desde luego. Podemos decir que cualquier obra teatral pertenece a una de tres categorías: es imitativa, es didáctica o es metafórica. Aunque lo que los griegos consideraban imitativo, como la *Orestíada*, por ejemplo, que a Aristóteles le parecía "como la vida misma", a nosotros nos parece poético, que es uno de los adjetivos más ambiguos que se han inventado, y lo que a nosotros nos parece imitativo, como por ejemplo *La muerte del vendedor*, a los griegos les hubiera parecido *science fiction*; pero en fin, me parece que mis categorías sirven dentro de los modestos límites de este artículo.

El teatro imitativo supone una relación de causa y efecto que tiene cierta semejanza con la realidad. Una de las reglas fundamentales que debe seguir un autor de teatro imitativo es la de nunca escribir un parlamento que no adelante la acción o establezca un rasgo característico del personaje, por ejemplo, entra en escena el Señor X y dice: "Señora Rosmerholm, tenga usted la bondad de darme mis pantuflas y no se olvide de asar las castañas de Nora, mi esposa, pues durante todo el tiempo que duró nuestra luna de miel, en Italia, no hizo más que suspirar por castañas asadas y yo le decía: 'Calma, mi periquito, nomás que regresemos al Fiord de Inkelhaven, la buena señora Rosmerholm te asará dos docenas'... Pero veo que ha llegado un telegrama. (Va a una mesa, toma el telegrama y lo abre. Leyendo.) Falleció el tío Fritz." Etcétera. Por medio de este sencillo parlamento, de apariencia tan cotidiana, nos damos cuenta de lo siguiente: a) el Señor X usa pantuflas, de donde se deduce que tiene un carácter bonachón y dado a la molicie; b) que procura velar el pensamiento de su mujer, ergo está dominado por ella; c) que Nora es caprichosa y que posiblemente está embarazada; d) que la pareja hizo un viaje a Italia recientemente; e) que la acción se desarrolla en el Fiord de Inkelhaven; f) que falleció el tío Fritz; h) que la muerte de dicho señor tendrá seguramente consecuencias catastróficas para la pareja.

El autor de teatro imitativo puede tener intenciones didácticas, pero procurará esconderlas tras de una actitud de:



"El teatro metafórico es tan ambiguo y tan oscuro 'como la vida misma'."

"Así es la vida; el niño bueno al cielo irá y el niño malo se perderá."

El teatro didáctico es relativamente una novedad, aunque en realidad consiste en llevar a la escena el consabido procedimiento de: "Había una vez un rey y una reina que... etcétera", y la actitud del dramaturgo que lo produce corresponde a decir: "La vida no es así; sin embargo voy a contarles esta anécdota para que saquen alguna enseñanza de ella." Pero esto no es todo, porque, como su nombre lo indica, el autor didáctico es realmente didáctico, así que lejos de contentarse con exponer la anécdota y dejar que nosotros saquemos la enseñanza, escribe después una serie de ensayos destinados no sólo a esclarecer el sentido de la obra, sino a fijar los cánones de su representación, la actitud ante la vida que deben tener los actores, la actitud del público ante los actores, etcétera, etcétera, olvidando por supuesto la premisa fundamental de que *cada cabeza es un mundo* y que mientras más explicaciones se den acerca de cómo efectuar una acción concreta, más confusa se vuelve la situación. Probablemente los miembros del BERLINER ENSAMBLE entienden de qué se trata cuando se habla de "alejamiento", puesto que han estado, como quien dice, "en el ajo", pero no creo que en México haya dos personas que estén de acuerdo en el significado de este término. Además, existe la circunstancia de que gran parte de las Sagradas Escrituras del teatro didáctico no han llegado a la *vulgata*, así que nunca falta un señor que nos diga: "en el *Theaterarbeit* dice tal cosa y en el *Pilsenpflügel*, tal otra" y no hay manera de discutiérselo.

El teatro metafórico, por el contrario, es tan ambiguo y tan oscuro "como la vida misma". Consiste en llevar las metáforas a sus últimas conclusiones. "Vivimos aislados —diría un personaje del teatro imitativo— y rodeados de fantasmas." En el teatro metafórico vive en una isla, con su mujer, y se pasa la obra saludando personajes que no existen. Otro, diría: "Nuestro amor yace entre los dos como un cadáver que nos separa", y allí está un cadáver entre los dos. "Una mujer es una carga", diría otro, y allí está un señor cargando a su mujer, etcétera.

"Cuando se levanta el telón en *Los días felices*... —dice Nigel Dennis— vemos cometerse esta injusticia." (La de no entender que las penas del hombre son

diferentes a las de la mujer.) "El marido ha abandonado desde hace mucho toda responsabilidad por el sufrimiento, o felicidad, o como quieran ustedes llamarle, de su esposa y se ha retirado a vivir en un túnel; no nos enseñan el túnel, puesto que Beckett sabe que todos nosotros, hombres y mujeres, somos capaces de imaginar un marido en un túnel. Cuando el marido sale del túnel, se sepulta tras de un periódico... Podemos afirmar que su principal razón para vivir en un túnel o tras de un periódico es la muy común y práctica de no querer escuchar la voz de su mujer... ¡qué bendición para este desafortunado el que su mujer esté enterrada hasta la cintura!..."

En *El cuento del zoológico*, una banca llega a significar la propiedad privada... ¿o no? En *Jacques o la sumisión*, el último parlamento del protagonista termina así: "¡Oh! ¿tiene usted nueve dedos en su mano izquierda? Usted es rica; me caso con usted."

Ésta es, como quien dice, la manera ortodoxa de *faire la métaphore*. Los ingleses o, mejor dicho, uno de ellos, Harold Pinter, ha llegado al mismo resultado por medio de un procedimiento muy diferente, que consiste en escribir una imitativa, suprimiendo ciertos antecedentes. Por ejemplo, *La fiesta de cumpleaños*. La acción se desarrolla en "la estancia de una casa en un pueblo costero", en donde la gente se desayuna, va a su trabajo, va de compras, bebe té, lee el periódico, etcétera. Hay un huésped, del que sabemos más o menos lo siguiente:

STANLEY: He tocado el piano en todo el mundo. En todo el país. (Pausa.) Una vez di un concierto.

MEG: ¿Un concierto?

STANLEY: (Pensativo.) Sí. Fue muy bueno. Fueron todos ellos esa noche. No faltó uno solo. Fue un gran éxito. Sí. Un concierto; en Lower Edmonton.

Llegan dos personajes y alquilan un cuarto en la casa. Sabemos, o mejor dicho, nos imaginamos, que vienen por Stanley y también sabemos que este último no quiere irse con ellos. En cambio, no sabemos de dónde vienen, por qué quieren llevarse a Stanley, ni a dónde se lo llevan. La obra termina en que se llevan a Stanley, ¿a dónde? quién sabe; ¿por qué? quién sabe. Es como ver *Psicosis* sin el último rollo. Una realidad inexplicada es como una metáfora. ¿De qué? quién sabe.

[CONTINUARÁ]