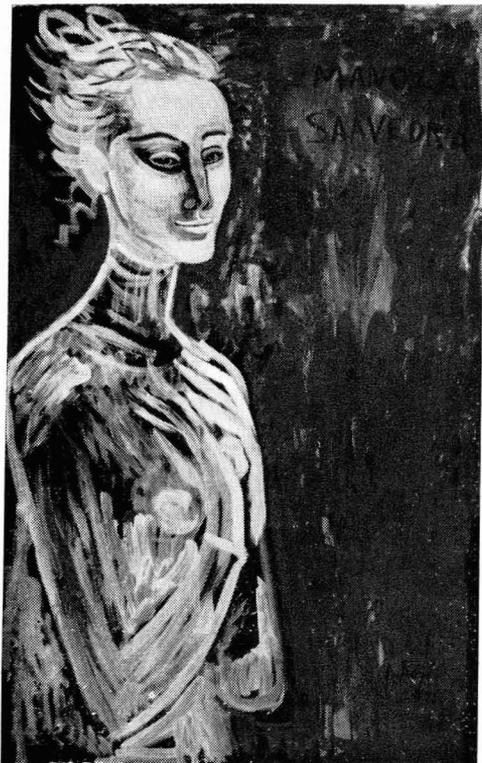


# T E A T R O

**Q**UERIDO AMIGO: no hace ni dos días que acabo de estar con usted en el comerino de ese Teatro del Caballito —de pecho tan exiguo y de latido tan potente— y ya este fino amigo que es Juan Martín me pide con tiránica premura “las cuartillas para lo de Poesía en Voz Alta”, olvidando acaso que de crítico teatral yo sólo tengo una cosa que rara vez tienen los críticos: entusiasmo. Los críticos —esos señores vestidos de negro que avanzan sus arrugadas narices desde aquel palco— dirán a coro: No es suficiente. Y en efecto, ya lo sé, no es suficiente. Por eso, lo que viene a renglón seguido no es una crítica, ni siquiera una crónica. Es una carta, simple y llanamente. (“Como su nombre lo indica”, diría Tito Monterroso.)

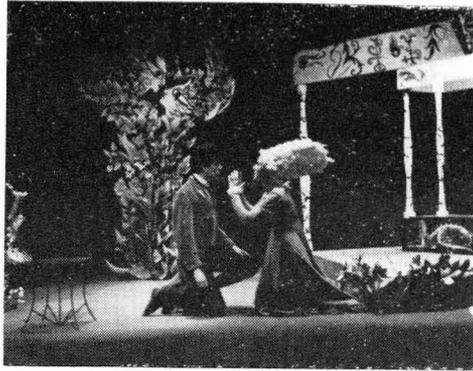
En un artículo publicado en el anterior número de esta revista —con el cual, inconscientemente, entré al palco de los señores vestidos de negro— me fui por las ramas y dejé casi todo por decir acerca de *Poesía en Voz Alta*. Entre las cosas que apenas alcancé a apuntar estaba mi idea de que ustedes hacían algo revolucionario. Revolucionario no porque el afán de originalidad impere sobre cualquier otra intención, o porque quieran ustedes fusilar a todos los profesionales del teatro en nuestro medio —librense de tales malsanas ideas—, sino porque han devuelto el teatro a quien lo trabaja con amor de artista y de artesano: lo han rescatado para el arte. Apunté también el espíritu de juego con que iniciaron esta revolución (así se iniciarían muchas). Ese Caballito se me antoja un caballito de madera, se me figura Clavileño: artefacto aleve e irrisorio para los cuerdos tontos, pero vivo y lanzado a los castillos del aire para los que tienen una bendita locura y su migaja de fe. Porque sí, después de ver cosas como *El Paseo de Buster Keaton* o *El Salón del Automóvil* hay gente que sale diciendo: “Esto es cosa de locos”.



Beatriz—Manola Saavedra

## CARTA A JUAN JOSE ARREOLA

Por José DE LA COLINA



“los amantes: la tierra, los cielos,  
el olvido de uno mismo”



El Mensajero—María Luisa Elío

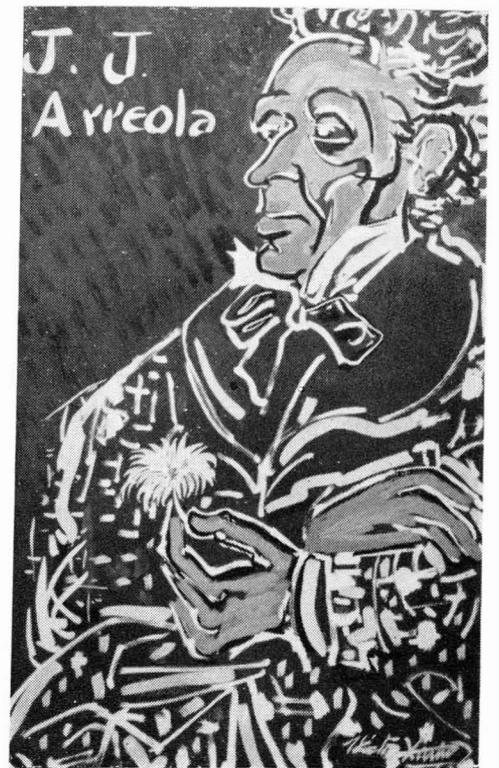
Pero no hay que tomarlos en cuenta. *Cría cuerdos y te sacarán los ojos.*

Afortunadamente, ustedes tienen ya un público que —unos más, otros menos— sabe que el arte tiene mil rostros y que incluso uno de esos rostros cumple la misión de reírse del arte. Tal rostro aparece en algunas de las obritas de Lorca y en las de Tardieu y Ionesco. Es el arte jugando con el arte, riéndose del arte, o mejor dicho: de esa caparazón de tópicos que tenían ahogado al arte. Risa liberadora, sátira noble: el arte sometándose, con sus mismos medios, a un examen implacable, a un examen obligado precisamente por el amor. Al caricaturizar Tara Parra, en *Los apartes*, a la Muchacha Romántica, lo hace con tanta ternura, con tal delicadeza, que la burla se convierte en redención (ni más ni menos, casi como en las obras de Cervantes, de Gogol, de Chaplin). Cuando Mac Gregor pide una nariz “para ver mejor”, o cuan-

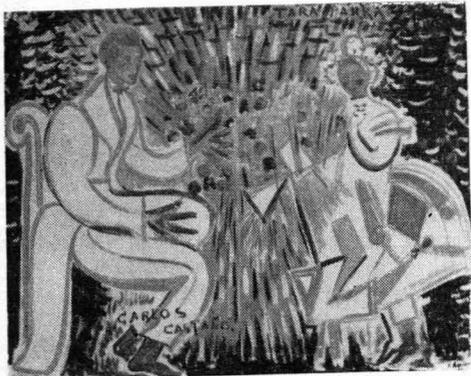
do usted mismo en papel de agente vendedor —en *El Salón del Automóvil*— dice: “Es un coche completamente francés: un Racine de quince ruedas, pero fácilmente puede agregarle la cuarta”, alguno dirá que todo esto es locura, pero sólo si confunde la locura con un legítimo y furioso deseo de juventud. ¿Por qué el arte ha de ser matemáticas, por qué en arte 2 y 2 han de ser 4?

Pero cuando el juego se eleva, cuando funde matemáticas y locura, se llama poesía, y aquí me refiero a la obra de Octavio Paz, *La Hija de Rapaccini*. Hace mucho tiempo que no se ha visto en las tablas mexicanas una obra tan bella y tan realista. Realista, he dicho bien. El nudo dramático, en la obra de Paz, es de una realidad y de una vigencia escalofriante: el conflicto entre abstracción y naturaleza, entre el demonismo y el autor. Rapaccini, el gran soñador, el inquieto, el que busca el por qué, el creador. Y los amantes: la tierra, los cielos, el olvido de uno mismo, la soledad de cada uno. Conocía la obra en fragmentos de ensayos —esos maravillosos ensayos del grupo de ustedes, esos fervorosos, atentos ensayos— y aunque me gustaba, me parecía de poco valor dramático. La noche del estreno reconocí mi gran error. No se puede hablar del valor dramático de una obra —aun de una obra tan excelente como la de Paz— si no se la ve viva sobre las tablas. Estuve desprevenido de la fuerza y convicción con que todos ustedes actuaron, y así el hecho fue para mí milagroso. Aquellas hermosas lágrimas de Manolita Saavedra debieron de verse desde el mismísimo Olimpo. Realmente, no eran espectáculo para mortales.

Al mencionar aquí los nombres de ustedes —Héctor Mendoza, Octavio Paz, Leonora Carrington, Juan Soriano, Joaquín Gutiérrez Heras, Héctor Godoy, Rosenda Monteros, Tara Parra, Carlos Castaño, Juan José Arreola, Eduardo Mac Gregor, María Luisa Elío, Carlos Fernández, Ana María Hernández, Manola Saavedra...— estoy imaginándolos como hace —más o menos— unas veinticuatro horas, concentrados todos en un núcleo de nervios, esfuerzo, fiebre, gozo



Rapaccini—J. J. Arreola



Carlos Castaño y Tara Parra

y asombro, lanzados a la creación de seres de carne y hueso, de pasiones, de belleza, de misterio; lanzados todos con el espíritu gemelo al del primer glorioso antecesor nuestro que tuvo la ocurrencia de hacer teatro.

He notado, sin embargo, amigo Arreola, pequeños resbalones, sutiles resbalones en el camino de *Poesía en Voz Alta*. Me parece que en este segundo programa se han olvidado ustedes un poco del verbo, ese "verbo" que tanto traje y llevé en mi anterior artículo. Se han engo-



losinado un poco con la *atmósfera*, han adornado mucho el *espacio* del escenario. A usted, en *La Hija de Rapaccini*, las macetas y las plantas le estorban la acción. En el primer programa todo era más limpio, más claro, más desnudo: era el *tiempo* del escenario lo que adornaban. La labor de Soriano y de Leonora Carrington en este segundo programa, es hermosa, pero tal vez debió ser más sobria y dejar que personaje y gesto se recortaran más.

De cualquier modo, la cosa marcha bien. Tengo entendido —¿me lo dijo usted?— que tienen en cartera un esperpento de Valle Inclán, más cosas de Ionesco, de Lorca, de León Felipe. Se abre un maravilloso campo de vivencias artísticas. Afortunado suceso es que se haya usted ligado al teatro; su amor por la palabra, su madurez artística y esa energía espiritual que va hacia lo nuevo sin ignorar la tradición ni detenerla, sino avanzando con ella, todo, en fin lo que es usted para quienes como yo le admiramos y le quieren, nos hacen esperar cosas que a las piedras harán hablar.

Con un saludo para Orso, y un abrazo de José de la Colina.

## EL DRAMATURGO VICTOR MANUEL DIEZ BARROSO

Por Francisco MONTERDE

SI nos hubieran sido otorgadas, en lo espiritual, percepciones equivalentes a las más finas de los sentidos —que quizá capten sólo quienes los agudizan en profundo contacto con la soledad—, en medio de la firmeza con que Víctor Manuel Díez Barroso estaba asentado en la vida, habríamos intuido su brusco aniquilamiento.

Nada nos decía la mate blanca del rostro, de rasgos precisos, porque adivinábamos que su sangre iba, por vigorosos cauces, hasta el cerebro lúcido, y desde el generoso corazón, sin aflorar a la tez, irrigaba los músculos de todo el cuerpo, en la equilibrada actividad del deportista.

¿Hubiéramos podido presentir el precoz derrumbe de tan bien cimentada fortaleza vital, por revelaciones menos objetivas, como la concentrada, silenciosa atención con que asistía —mes tras mes— a ruidosas asambleas, al asomarse a discusiones estériles, sin desunir los labios?

Quizá no adivinamos entonces el riesgo inminente, porque aquella retraída actitud se transformó en la intimidad de su trato: sin persistir en su mutismo, él —que parecía acumular reserva, en tenaz aislamiento— dejó pronto fluir palabras cordiales.

Más aún: descubrimos que bajo la nieve de la indiferencia había, en su amistad, un clima humano porque ponía frecuentemente pasión e ingenio en la defensa de sus convicciones — sin perder por ello la medida de quien supo, más de una vez y no sólo en el teatro, vencerse a sí mismo.

Víctor Manuel Díez Barroso había dejado transcurrir una década en aparente

inactividad dentro de lo literario, desde que publicó sus tres *Comedias* iniciales hasta que otra, posteriormente escrita: *Las pasiones mandan* llegó al teatro en agosto de 1925. Viajes por América y Europa, intensas lecturas en el calor del hogar llenaban su tiempo.

En seguida sobrevino el bien ganado triunfo —primeramente, con el premio en el certamen al cual convocó Noriega Hope desde *El Universal Ilustrado*, que confirmó la realización escénica lograda—, con el estreno de la "pieza" aludida: *Véncete a ti mismo*, a la que se volverá aquí, después de enumerar las demás obras.

En años subsecuentes, de 1925 a 1929, se sucedieron en distintos escenarios los estrenos de obras menores, en cuanto a su amplitud y trascendencia: *Buena suerte*, *Una lágrima*, *Una farsa*, *La muñeca rota*, *Uno de tantos ensayos* y *En El Riego*; la mayoría de ellas, en un acto.

Da en 1932 su galería de mujeres sacrificadas en diferentes épocas: *Estampas*, "meditación en cuatro actos" —que la Compañía María Guerrero, Fernando Díez de Mendoza estrena en el teatro Arceu—, con otros tantos comentarios musicales de la esposa del dramaturgo, la excelente compositora y maestra Leonor Boesch de Díez Barroso.

En 1934 se estrenan *Verdad y mentira* —interpretada por Virginia Fábregas y Fernando Soler— y *El y su cuerpo*, que apareció en libro, ese mismo año, con prólogo de quien esto escribe, por afectuosa determinación del autor del drama.

Por último, en 1935 reúne *Siete obras en un acto*, en un tomo dentro del cual se encuentran, con cuatro de las arriba mencionadas, el melodrama "E" o "F",

la instantánea *Nocturno* y el episodio *¿Qué le hace que no sea cierto!*

En *Véncete a ti mismo* —se escribió a raíz de presenciar su estreno— coexisten la acción que se supone real con la imaginada por quienes asisten a la lectura de una obra donde la protagonista llega a identificarse con la "Ella" creada por el supuesto autor de lo que forma el segundo acto.

Las dos líneas convergen en el punto en que el dramaturgo se complace en repetir una escena, en dos momentos análogos de la acción imaginada y de la acción real, con reacciones diferentes, en los espectadores. De acuerdo con su propósito, la misma situación provoca una vez hilaridad, y otra, una fuerte impresión dramática.

Con esa obra, sin apartarse del realismo, Díez Barroso entró —como Lenormand en Francia— en los confines del subconsciente. No se había dado antes entre nosotros, se escribió después, ese toque mágico por el que lo real parecía irreal, y viceversa.

Para avivar esperanzas con los demás compartidas, dentro del grupo —al que se sumó voluntariamente—, su dominio verbal, de catedrático severo que sabe pesar el valor de los vocablos, se revelaba con dotes de esgrimista, a la vez sagaz y certero en la defensa y el ataque.

Voy a recordarlo ahora, en la agitada preparación del primer manifiesto del Grupo de los Siete Autores Dramáticos, que se lanzó hace tres décadas como un reto a la rutina de los teatros comerciales capitalinos.

Aunque su texto, en conjunto, fue efectivamente obra del grupo que lo firmó —y sabría si me empeñara en evocar