

TEATRO

Doce y una, trece

Por Carlos MONSIVÁIS

Juan José Gurrola es, en el teatro mexicano, uno de los directores más modernos y vigorosos. Ni la frase ni la adjetivación son gratuitas. Moderno porque se aleja tanto de la vanguardia remota de los neo-surrealistas como del fosilismo de quienes aún se ejercitan en la precocidad de Anouilh, Basurto o Terence Rattigan. Vigoroso porque, como un hecho consumado, en Gurrola reconocemos la drástica alegría que el teatro proporciona y concita; él sabe reconciliarnos a nosotros, espectadores avezados en el padecimiento de ese teatro abúlico, triste, grandilocuente, con el teatro como práctica del regocijo. Gurrola es el espectáculo dinámico, el rechazo de esa melancolía crepuscular, de esa expiación de culpas sociales en que se convierte la escena mexicana tan pronto se desprende de la falsa y arrepentida frivolidad de los vóviles de Nadia.

Si se atiende a la carrera de Gurrola, se verá que salvo un notable desliz (*Los Poseídos* de Dostoievski en la versión teatral de Camus), en las obras que recrea se puede hallar —a pesar de los niveles evidentes de calidad y singularidad— una intención similar, una exigencia común: son exploraciones en la idea del teatro como espectáculo gozoso y son búsquedas fundadas en las características y en la renovación del lenguaje. En *La Hermosa Gente*, el lenguaje es un vínculo, la manera de aceptar a nuestros semejantes. Pero el arbitrario optimismo de Saroyan es trascendido y nos encontramos después, en el itinerario de Gurrola, con que el lenguaje se vuelve una posibilidad para entender y aceptar los cambios del tiempo (*La Piel de Nuestros Dientes* de Thornton Wilder); es la intuición poética que nos permite asomarnos al verdadero rostro del mito (*Bajo el Bosque Blanco* de Dylan Thomas); es el guía que nos congrega en los vericuetos del absurdo familiar (*Apasionata* de Héctor Azar); es el carcelero que impide la comunicación genuina (*La Cantante Calva* de Ionesco); es el agente social que adula y ofende, escarnece y consagra en las vueltas del albur (*Landrú* de Alfonso Reyes); es la ominosa muralla que nos separa del mundo y nos confina en el rigor materno (*Ay papá, pobre papá, estoy muy triste porque en el closet te colgó mamá* de Arthur Kopit) o es, en fin, la máscara implacable que nos protege de los demás (*Doce y una, trece* de Juan García Ponce). El mundo de Gurrola resulta, por así decirlo, el del lenguaje como show, el momento en que las palabras se sublevan y participan libremente en el proceso de los personajes. Las excepciones notables serían *Los Poseídos*, una retórica y pretenciosa adaptación de Dostoievsky, donde Camus pretendió encarnar todos sus lugares comunes sobre la Santa Tierra Rusa y la lucha con Dios y la lucha a través de Dios y *Despertar de Primavera* de Franz Wedekind, un exceso verbal contra la educación victoriana en materia de sexo, cuya importancia histórica se debilita por su envejecimiento atroz. Con todo,

Gurrola fracasó radicalmente en *Los Poseídos* y en cambio logró una excelente puesta en escena de la obra de Wedekind. Lo que en parte puede explicarse porque las llamaradas verbales de Wedekind contra la represión son más eficaces teatralmente hablando, que el opaco, inerte idioma que Camus utilizó para transmitir su sabiduría sobre Dostoievsky.

Ahora La Casa del Lago ha encomendado a Gurrola la puesta en escena de *Doce y una, trece* de Juan García Ponce. Y Gurrola se encuentra en su elemento: el lenguaje aquí puede ser espectáculo y espectáculo que nos transmita la facilidad y la imposibilidad del amor. *Doce y una trece* es la historia de un adulterio y la negación del prestigio del *ménage a trois*. Silvia, Jorge y Eduardo jamás podrán encontrarse como triángulo. Siempre serán dos personajes en busca de un ofendido y siempre habrá un engañado en busca de una pareja que justifique su calidad de cornudo. Pero el lenguaje nos ha traicionado y estamos teorizando sin informar. ¿Qué es *Doce y una, trece*? Una respuesta a ese cúmulo de telecomedias que han constituido la esencia y la grandeza del teatro mexicano: si se quiere es teatro del absurdo, pero no el afán descabellado de oponer a la Capital y a la Provincia como el encuentro del mal positivo y el bien inmóvil; es el absurdo de advertir el lenguaje que habitamos como válido, hospitalario, comunicativo; el absurdo de expresar con él nociones trágicas; el adulterio, el honor, la dignidad, el respeto; el absurdo de creer en la primera intención de las palabras.

Silvia ama a Jorge y engaña a Eduardo o ama a Eduardo y engaña a Jorge. ¿Cuántas veces amará el hombre antes de captar el verdadero significado del engaño? Esa es la pregunta esencial, la que sustituye la fórmula torpe de ¿cuántas veces engañará el hombre antes de conocer el verdadero significado del amor? Por eso la primera parte de *Doce*

y una, trece, resulta la mejor, más noble y bien escrita *soap opera*; pero dotada de cruel intención, sátira y parodia de las *soap operas*. En última instancia, ¿no es deseo vehemente del dramaturgo mexicano el escribir la telecomedia para acabar con todas las telecomedias? Y la segunda parte nos revela, al adentrarse en el absurdo, la incoherencia de todo ese amor para familias, de todo ese adulterio para familias, santificado por la cursilería nacional. En la literatura de Juan García Ponce, *Doce y una, trece*, representa un antecedente directo de *La Noche* y *Figura de Paja*, y una autocrítica fervorosa de sus dos piezas anteriores, *El Canto de los Grillos* y *La FERIA Distante*. Los personajes se expresan y se destruyen cotidianamente; el amor es una evocación del incesto, un convenio tripartita o la comedia de las equivocaciones. Nadie se encontrará nunca, jamás Silvia engañará verdaderamente a Jorge o a Eduardo, porque viven en el lenguaje, no en la realidad; y el lenguaje es el enorme, funesto laberinto donde se ha extraviado sin remedio toda una clase social. El juez, representante imperfecto de justicia y moral, no atiende a Jorge y lo condena previamente, porque el rigor de una sociedad no consiste en el castigo físico, sino en la sordera absoluta. Y con todo, a Juan García Ponce no le interesaron los personajes emblemáticos ni los símbolos: los emblemas y los símbolos se han concentrado en el lenguaje. Quienes lo utilizan tienen vida propia y no encarnan ningún momento histórico de la clase media del Distrito Federal.

Para la representación, Gurrola escogió los actores propicios. Desde luego, Betty Sheridan, quizá la mejor actriz joven de México, es una Silvia evidente. Su rostro anima un pérfido vampirismo sentimental, atraviesa las crisis dolorosas de quien vive para oírse sufrir e incorpora a sus rasgos el padecimiento de generaciones de abnegadas mujeres mexicanas. La Sheridan redime las palabras que previamente va envileciendo y convierte al diálogo en un potro de tortura o en el cielo de Ray Conniff, según lo determina el modo vital de su personaje. Claudio Obregón es un Jorge excelente: incrédulo, invisible, artista incierto. Responde a las premisas planteadas por la



Betty Sheridan y Claudio Obregón — "el lenguaje puede ser espectáculo"

espléndida actuación de Betty Sheridan y le otorga flexibilidad a la rigidez de movimientos de un pintor convencional. Obregón ha aprovechado sus semiexpresionistas facciones, y con un trabajo continuo y serio, se ha convertido en el tipo del moderno actor mexicano, alejado del énfasis declamatorio del post-Manuel Bernal, Ignacio López Tarso, y de los vicios de dicción de las generaciones inspiradas en Arniches. Luis Lomelí es un

Eduardo eficaz y Teresa Selma una modesta y sensual Marta. Juanita Weber es la conciencia infantil que preside matemáticamente esta *comedy of errors* y Jacobo Chencinsky y Tamara Garina, un juez y una secretaria ejemplares, dignos de la mejor época de los hermanos Marx, lo cual no es elogio parco. Por último, Roger von Gunten resolvió con talento los problemas de escenografía y vestuario.

que me impiden creer que este film es el "capolavoro" de Visconti. Creo que el realizador ha cedido demasiado a la idea de film espectacular, y que aquel minucioso análisis stendhaliano de *Senso* ha sido reemplazado por una visión descriptiva puramente exterior. No quiero caer aquí en una defensa de la "profundidad" novelística que tanto ha impugñado Robbe-Grillet. Pero los mejores momentos de *El gatopardo* no parecen sobrepasar esta noción de *espectáculo*, como si todas estas galas estuvieran allí sólo para ser vistas, como la alcoba de los Habsburgo o la carretela de Juárez en el Museo de Chapultepec. La magnificencia de las cosas, de las telas, las joyas, los candelabros, y aun la textura de los viejos muros y hasta las llameantes camisas de *i garibaldini*, devoran el significado de la historia. La escena entre el Príncipe y el enviado del Senado, en la que se explicitan los "motivos" de los mundos que allí se enfrentan —la burguesía liberal y la aristocracia— apenas formula, sin mostrar, el drama del príncipe. Cuando el Príncipe toma definitivamente conciencia de que el fin se acerca, Visconti (no sé si Lampedusa también) recurre a diálogos obvios, a la tosca obviedad de una pintura con un moribundo en su lecho. Tampoco renuncia Visconti a los personajes "representativos": Don Calogero (interpretado por un actor insoportable: Paolo Stoppa) es el burgués arribista hasta la caricatura, y todo gesto suyo va encaminado a demostrarlo hasta la sociedad. El personaje es inexistente, es sólo la ilustración de una idea. Este principio de "ilustración" (el origen de la frustración de los films *basados en*) preside también la escena en que los Salina, llegados a su casa de campo, asisten a una misa de acción de gracias, y en la que un largo travelling nos los va mostrando cubiertos de polvo, como caducos y momificados ya. Esta es una de esas "buenas ideas" que queman la pólvora de un film en pura pirotecnia y de las que el gusto y el espíritu crítico de Visconti le habían apartado en sus films anteriores.

Pero aquí debe detenerse la crítica, en esta incertidumbre. Si algún día viéramos el verdadero *Gatopardo* de Visconti, si...

EL CINE

El gatopardo

Por José DE LA COLINA

Resulta difícil hablar de *El gatopardo*, cuando sólo se tiene como elemento de juicio un *digest* confeccionado sobre el film original, una copia con los colores alterados, mutilada de más de una hora de metraje y proyectada constantemente fuera de foco. Si el cinéfilo no estaba aún convencido de que ama un arte inferior, los distribuidores, la censura y los proyeccionistas se lo harán sentir, simplemente demostrándole que no lo considerarán "respetable público". Todos parecen haberse puesto de acuerdo para que este film, "que le hará olvidar *Lo que el viento se llevó*", nos haga recordar, en su contra, otro film de Visconti: *Senso*.

Adaptación de una voluminosa novela del príncipe Tomasi de Lampedusa, *Il gatopardo*, como *Senso*, nos remite a la época del *Risorgimento*. En el primer film, basado en una novela de Camilo Boito, asistíamos a una pasión que nacía y se desintegraba paralelamente al desarrollo de una pasión colectiva: la pasión garibaldina, *il Risorgimento*. La condesa Livia Serpieri y el oficial austriaco Franz vivían una última aventura romántica en el momento mismo en que la lucha popular iba a hacer estallar los viejos moldes de la sociedad italiana y buscaba instaurar otros. En *El gatopardo* asistimos a ese estallido y a sus efectos sobre una familia de aristócratas sicilianos, encabezada por el Príncipe de Salina. La burguesía canaliza la epopeya garibaldina a su favor, trepa hacia el poder y se dispone a destruir o asimilar a la aristocracia. Con lucidez y melancolía el Príncipe sabe que los días de su clase, así como los suyos, están contados. Ya el burgués don Calofero, municipal y espeso, alterna las genuflexiones con las tentadoras y fanfarronas ofertas; ya Tancredi, sobrino del Príncipe, delicado y talentoso vástago de varias generaciones de refinamiento y derroche, cede a los encantos de la hija de don Calofero. Los humildes sicilianos, esas gentes a quienes el príncipe considera, no reacias sino simplemente ajenas o inmunes al progreso, porque han sido hechizados por "la magia de la tierra", tendrán ahora nuevos amos. "Nosotros éramos tigres, leopardos, señor —dice casi textualmente el Príncipe—; ahora vendrán los chacales y las hienas; a los cazadores seguirán los carniceros". En el alba en que son fusilados unos "camisas rojas" por rebeldía al nuevo orden, y mientras Tancredi y Angélica se alejan hacia las futuras alegrías del comerciante o del terrateniente, vemos al Príncipe desaparecer en la sombra de una vieja calle. *Fine*.

Pero antes de este lánguido mutis, Visconti nos brinda un último acto de lujo y esplendor de la clase en retirada, y pone todo su talento de reconstructor de época en un suntuoso baile (que en la versión original duraba una tercera parte del film), *morceau de bravoure* en el que el Príncipe medita sobre la agonía propia y la del mundo aristocrático. Los cortes apenas permiten entender el significado de este largo capítulo, y las lágrimas del Príncipe ante el espejo parecen incongruentes, porque se nos ha escamoteado todo el proceso psicológico que llevaba a ellas.

Ya se ha dicho que en este film Visconti saca a luz su propio conflicto de aristócrata comunista, y que esta crítica del mundo de los grandes señores la realiza contra su propio corazón, que ama todo aquel esplendor ido. Por lo que la mala copia y los innumerables cortes dejan ver, en el baile aristocrático Visconti aplica su malicia de colorista, su pasión por el lujo decimonónico. El film se enriquecería de esta ambigüedad, de esta doble presencia de la crítica y la elegía. "Sin lugar a dudas —no vacila en decir Jean Douchet— se trata de la obra maestra de Visconti".

Este "sin lugar a dudas" me causa malestar, porque para rechazarlo rotundamente tendría que haber visto el film completo. Pero en todo aquello que la tijera ha dejado pasar hay muchas cosas



Burt Lancaster en una de las escenas cortadas