

automatas. Para un tímido, el panorama es terrible, pues el grupo está en realidad dirigido por un individuo que piensa que toda obra de arte lleva implícita una agresión, y que no tiene empacho en agredir no sólo al público, sino al autor de la obra que está montando, y a los actores de su compañía. Pero este juicio *a priori* resulta muy injusto, pues si alguien afirma que en el teatro lo importante es el espectáculo, hay que partir del espectáculo para emitir el juicio.

*La sonata de los espectros.* Al abrirse el telón del teatro de la Esfera nos encontramos con que todas aquellas gentes guapísimas han hecho hasta lo imposible por verse espantosas, y lo han conseguido. Con unos costales viejos, unas cajas de jitomate, y un "colage", Felguérez hizo una escenografía que ofrece un espacio escénico que para lograrlo López Mancera hubiera necesitado el estadio de la CU. Durante los siguientes minutos presenciaremos *hors texte* el derrumbe del edificio a que se refiere el estudiante en el sexto parlamento, su diálogo con la aparición, y otra vez *hors texte* el avance de los mendigos que son rechazados por la portera (que es un ave), y que culmina con la violación *a due* de la dama de negro; alguien padece un ataque epiléptico, un muerto en su sudario cruza la escena, el derrumbe del edificio se repite como en "flash back", hay un rito vudú, y por fin el acto termina con la frase: "¿qué significa todo esto?", que con seguridad es la que está en la mente del lector de este artículo, y lo más extraño es que sí significa, se significa a sí misma, y no puede ser expresada en otros términos que los de su forma escénica. No es una interrogación ni una respuesta, ni una obra que trate de esto o de lo otro, sino que es una revelación, es el ejemplo perfecto de aquél axioma que dice que el arte es a la vida animal lo que la locura es a la inteligencia.

¿Que se han agregado cosas? Muy cierto, pero el texto de una obra teatral está hecho para que se le agreguen cosas, y más el de una obra como ésta, tan escueto y tan sugerente.

El espectáculo, que tiene una unidad y una fuerza extraordinarias, es el resultado de un esfuerzo titánico de conjunto, en el que ninguna inteligencia privó sobre las demás, sino que cada una, puesta en libertad, produjo una parte del efecto general, que milagrosamente armoniza con las demás: Cossío, por ejemplo, compuso especialmente para la obra una música expresiva, adecuada, y de un sabor muy personal; Felguérez, con su tercera escenografía, demostró que la labor del escenógrafo no es hacer diseñitos en acuarela sobre su restirador, sino construir efectivamente aparatos bellos que funcionen escénicamente; Lilia Carrillo por su parte, diseñó un vestuario que no está hecho para que las actrices luzcan más apetitosas, sino para realzar el ambiente y la expresión de la obra (dicho sea entre paréntesis, esta puesta en escena es la antítesis de lo cursi, y recuerda *hipocríte lecteur* la frase que dice que los estúpidos son aquellos que encuentran la belleza sólo en las cosas bellas.)

En cuanto a la dirección y la actuación, hay que tomar en cuenta que Alexandro tiene, por angas o mangas, un grupo de actores, que salvo dos o tres excepciones saben actuar decorosamente. El reparto es en general un acierto, y sólo pudo hacerse con un profundo conoci-

to de la personalidad, las posibilidades y las especiales limitaciones de cada uno de los actores: Héctor Ortega y Beatriz Sheridan, actores ambos de grandes posibilidades, con un dominio de sus recursos raro a su corta edad, tienen papeles que hubieran hecho reventar a cualquier otro de la compañía; en cambio, Elda Peralta, que padece cierta tendencia a ser "mona" cuando se mueve o habla en escena, tiene un papel en el que está casi inmóvil, lo que hace resaltar su belleza extraordinaria, y una cualidad muy especial que ella tiene, de proyectar en reposo; el aspecto de Carlos Ancira, ayudado con una barriga postiza, lo hace crear un señor Hummel verdaderamente siniestro; Farnesio de Bernal, que regresa al teatro después de varios años de danza en carna un Johansson casi líquido que sal-

ta, corre y grita como corresponde al personaje, y como no podría hacerlo ninguno que no fuera bailarín; Bertha Lomeli y Álvaro Carcaño por su parte, hacen una pareja de enamorados entre graciosa y horripilante, como rara vez se ve en el teatro, y muchas en la vida real. En general puede decirse que la mayor virtud de esta representación está en que los efectos siempre se consiguen: el muerto es espantoso, los mendigos, asquerosos, el estudiante, puro, la mujer sexual es puerca, etc.

¿Y el público? Desgraciadamente no lo he visto, pues el estreno será el día en que D.M. esto entre en prensa, pero esperemos que no reviente y que patrocine una de las experiencias teatrales que se hacen en nuestra ciudad, de las que no se avergonzaría ninguna otra.

## LIBROS

LUIS REYES DE LA MAZA, *El teatro en México en la época de Juárez*. UNAM. México, 1961, 250 pp.

SE PRESENTA, a través de programas y crónicas, un panorama histórico del teatro, desde la caída de Maximiliano a la muerte de Juárez: 1868-1872. La recopilación y el estudio preliminar de Reyes de la Maza, además de su material histórico ofrece un interés dramático; en este volumen, ameno y pintoresco, se relata la heroica lucha de los artistas por conquistar a un público apático, y poco acostumbrado a divertirse.

Hacia muchos años que en los teatros se aplaudían los dramas románticos españoles. Los autores favoritos eran Zorrilla, Larra, Bretón de los Herreros, Nuñez de Arce. Y las compañías teatrales también se importaban de España. Por su parte los autores y los actores mexicanos, entusiastas admiradores e imitadores del arte dramático español, llevaban una existencia paupérrima, porque no lograban competir artística ni económicamente con sus modelos.

La invasión francesa fracasó y sus tropas se retiraron; pero el espíritu francés operó un cambio en el gusto del público nacional. El canción, las zarzuelas y la música de Offenbach comenzaron a desterrar de los escenarios las piezas españolas. Un sector austero del público protestó, calificando al canción de indecente y "endemoniado"; a pesar de todo la *cancanomanía* se convirtió en epidemia: ya no se sostenía ningún espectáculo teatral, si no se presentaba como fin de fiesta el frenético baile que en Francia había puesto de moda la Rigolboche.

También algunos escritores, como el maestro Altamirano, combatieron en sus artículos al canción, y lamentaron el afrancesamiento del gusto; pero sus protestas resultaron inútiles. La música de Offenbach había causado verdadero furor en todos los países civilizados, y México no podía ser la excepción.

Las crónicas teatrales cuentan los esfuerzos desesperados de los empresarios por atraer a un público indiferente a todo lo que no fuera canción. Además, las compañías extranjeras resultaban competidoras invencibles. La presencia del actor y director español José Valero fue ruinoso para los empresarios mexicanos; Va-

lero llegó precedido de una fama internacional, y el público aplaudió sin descanso el repertorio clásico que representaba: Calderón, Molière, Sófocles, etcétera...

Pero pocos meses después los espectadores cansados del teatro serio, abandonaron a Valero y buscaron las zarzuelas. El estreno de *Marina* alcanzó un gran éxito: al día siguiente en las calles de la ciudad el pueblo cantaba las arias de *Marina*.

En esa época surgieron algunas novedades en materia de espectáculos. Se iniciaron las "tandas" del Principal, con sus memorables cancanes; se presentó la primera "revista", de carácter satírico y frívolo, y aún hoy este género se continúa representando en nuestros teatros; a imitación de París se abrió un café cantante, que fracasó por la mediocre calidad de sus "variedades", pero se puede decir que fue el antecesor de los actuales cabarets mexicanos.

En esos días la ópera mexicana: *Don Quijote en la venta encantada*, se sumó a los innumerables fracasos de los autores nacionales que —como los actores— en vano intentaban ganarse el favor del público; en compensación, tiempo después, triunfó desde su estreno el drama romántico *El pasado*, de Manuel Acuña, y la pieza volvió a representarse muchas veces.

La presencia de Angela Peralta en la capital, acompañada del famoso cantante italiano Tamberlick, fue el acontecimiento más memorable de la época; los aficionados a la ópera asistieron a un duelo de facultades artísticas entre los dos famosos cantantes. La popularidad de Angela Peralta no tuvo límites; sus triunfos en el extranjero le aseguraron el reconocimiento nacional.

C. V.

