

Clifford Odets. Intenta romper sus lazos con Hollywood y dedicarse al teatro político, pero *Golden boy* y la realción con Odets fracasan al mismo tiempo y la Paramount la castiga destinándola a una película insignificante. A partir de ese momento, sus actividades se dividirán entre cintas para distintas compañías, obras de teatro poco exitosas, una intensa actividad política y una creciente afición por las anfetaminas y el licor.

A finales de 1942, filma para la 20th Century Fox su película más importante, *El hijo de la furia*, de John Cromwell, con Tyrone Power y Gene Tierney. Al terminarla, es detenida por conducir ebria y con excesiva velocidad, insulta a cuanto policía se le enfrenta (no los baja de "fascistas") y, al firmar su acta de aprehensión, declara que su ocupación es "chupa vergas". Los abogados del estudio la liberan y sofocan un poco el escándalo. Alguien la convence de que estelarice, en México, una película pro-chicanos, *Hostages*, que resulta una estafa enorme, sin argumento, con técnicos y actores improvisados. En la ciudad de México sufre una infección intestinal que la lleva al hospital. La embajada norteamericana demanda que se le deporte y, custodiada por dos policías, hace el viaje en automóvil enferma, hasta la frontera, donde la espera la prensa para lograr más detalles de su expulsión.

Los estudios ya no quieren tener nada que ver con ella, las autoridades y la prensa de derecha buscan siempre el modo de molestarla y Frances huye en su auto constantemente, buscando soledad y calma. Para colmo, se otorga a su madre su custodia legal; la señora, furiosa por la rebeldía y la "rara" conducta de su hija (quien ha declarado que no quiere saber ya nada de la vida de "star" de Hollywood), la confina en sanatorios psiquiátricos de los que Frances escapa sistemáticamente. Sometida a tratamientos cada vez más brutales y rebelándose con furia creciente, es entregada justamente a su peor enemigo, el tribunal de Seattle, que la declara loca y ordena que se le envíe, en marzo de 1944, al hospital de Steilacom, Washington.

Steilacom es una de las grandes vergüenzas de la terapia psiquiátrica norteamericana: era un grupo de galerías donde se amontonaban, rapados, desnudos y en medio de sus excrementos, cientos de enfermos, sin distinción de sexo, edad o grado

de locura. Era también el burdel de un cuartel cercano, de donde llegaban todas las noches los soldados a violar masivamente a las enfermas jóvenes; Frances fue pronto la más atacada. Con su condición humana perdida irremisiblemente, embrutecida y rabiosa, aun conservaba restos de su rebeldía, resistiendo a electroshocks y drogas, mientras su madre alegaba que los comunistas la habían enloquecido.

En 1949, en plena histeria nacional anticomunista, llegó a Steilacom el doctor Walter Freeman para probar un nuevo método de lobotomía que perfeccionaba el del doctor portugués Edgar Moniz (premio Nobel de Medicina de ese año), que consistía en introducir una aguja larga y delgada entre el párpado y el globo del ojo hasta el cerebro, donde afectaba sólo aquellos tejidos que propiciaban "conducta antisociales"; era el método perfecto para terminar con la homosexualidad, el comunismo "y otras esquizofrenias". Freeman, una de las grandes personalidades psiquiátricas de su momento, solicitó veinte enfermos para experimentar: se puso feliz cuando supo que entre ellos iba el paciente más célebre del hospital, Frances Farmer.

II

El resto de la vida de Frances se desarrolló en libertad, convertida ya en una mujer dócil, con grandes sentimientos de culpa e inclinaciones místicas, vagando de ciudad en ciudad, bebiendo y acostándose con desconocidos. Se casó dos veces y su segundo esposo le arregló un regreso al cine en 1958, con *The Party Crashers*, pero se mostró incapaz de memorizar sus parlamentos o, en ocasiones, de hablar fluidamente.

Al resurgir el "caso Frances Farmer" en estos meses y a la sombra de Watergate y el descubrimiento de conjuras y prácticas psiquiátricas criminales por parte de la CIA (como las que se revelan en otro magnífico testimonio biográfico, *La manipulación de Candy Jones*, de Donald Bain), se consideró la posibilidad de que la tragedia de Frances fuera realmente una conspiración anticomunista perfectamente orquestada. No hay que ir tan lejos; basta con reconocer el conjunto de condiciones sociopolíticas propicias a la represión legal de todo disidente, que dio su poder inmenso al macartismo y llevó a la muerte a John Garfield y Marilyn Monroe, al fin de la carrera artística de Gale Sondergard y al encarcelamiento de Alvan Bessie y Dalton Trumbo, por no mencionar a los cientos de obre-

ros, estudiantes, artistas y profesores que han hecho del vivir marginados, repudiados y perseguidos, una forma de vida. Frances Farmer encarna el heroico enfrentamiento del individuo contra el estado, magnificado en su caso por los alcances de la represión. Seguramente su caso no fue el único, pero es el primero que se rescata del anonimato, aunque su complejidad exige más rigor que el desarrollado por su biógrafo, Arnold, y más espacio que el de esta nota.

TEATRO

A POR HÉCTOR VALDÉS

LA HONESTA PERSONA DE SECHUAN

BTEAT

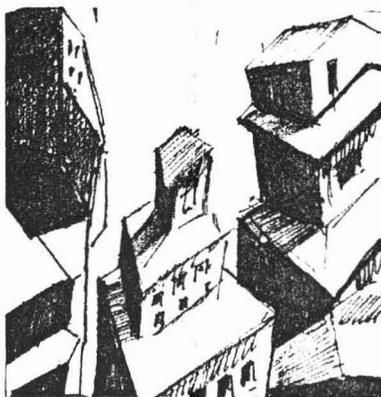
Bertolt Brecht (1898-1956) es considerado no sólo el más importante de los autores dramáticos alemanes en lo que va del siglo, sino también el ideólogo que a través de la literatura ha difundido en el pueblo (por lo menos en aquel "pueblo" que tiene el privilegio de ver sus obras o escuchar sus canciones) dos o tres posturas políticas que pueden fácilmente ser una sola: la lucha entre el capitalismo y su forma ideológica más nefasta, el fascismo, y la exaltación de los valores del socialismo. Si en la época en que se estrenaron las piezas de Brecht tuvieron en el público un impacto directo e inmediato dadas las circunstancias históricas que vive el mundo occidental: el periodo de entreguerras, la adopción del socialismo en muchos países europeos, el surgimiento del fascismo, la segunda guerra mundial y el fracaso hoy más que nunca patente de los valores liberales y burgueses, con el tiempo esas mismas obras han adquirido cualidades que rebasan la crítica de las circunstancias que el escritor vivió y padeció y se extienden a un campo vastísimo del mundo actual. Todos los países, cuál más, cuál menos, pa-

-BRECHT B, TEATRO
-TEATRO BRECHT A

decen las lacras que Brecht combatió; en la vida diaria están los gérmenes del deterioro y la descomposición, y a la mayor complicidad con ellos corresponderá inevitablemente el debilitamiento de la moral social: tarde o temprano la sociedad no podrá hacer frente a esas circunstancias adversas, monstruosas, que acabarán por devorar a sus mejores miembros. Esta es, en el terreno de las generalizaciones, la idea sobre la que se construye "La honesta persona de Sechuán" (1942); Shen-te, la bondadosa prostituta, es la víctima de su propia bondad. En el hecho de ser prostituta, y pobre además, y caritativa, está su ruina: no se puede ser paria y redentor a la vez; la caridad es una virtud que o bien, tranquiliza la conciencia, o bien como en el caso de la buena persona de Sechuán, nace de una actitud acrítica frente a la vida.

El teatro de Brecht es en apariencia esquemático, y en ello reside su eficacia ideológica. Muchas de las historias que cuenta en el escenario están a punto de ser melodrama, están a punto de ser panfleto. Se libran de ambas cosas gracias a su calidad artística y a la nobleza de las ideas en que están cimentadas. Se apartan de lo discursivo y optan por lo anecdótico, pero cargado de intención, y es éste el secreto de su repercusión en el público.

El asunto de "La honesta persona de Sechuán" podría parecerse al de "La camisa del hombre feliz" en el planteamiento inicial. Tres dioses bajan a la Tierra. Les cuesta trabajo encontrar aquí un ser bondadoso; finalmente aparece Shent-te como la excepción entre el egoísmo de los habitantes de una ciudad que es "el arrabal más grande del mundo". Los dioses recompensan a la mujer con dinero, mismo que le sirve para abrir una tabaquería, y ahí comienzan sus problemas. Los pobres acudirán a ella en busca de caridad, los ricos para explotarla, el novio para abusar de ella en todos sentidos. Está a punto de perderlo todo y perderse ella misma en un mundo que desconocía mientras vivía en la pobreza, entonces recurre a un truco salvador: se inventa un primo y se convierte en él: se trata del pragmático Shui-ta. La mujer, en el papel del hombre, adquiere carácter firme, pone las cosas en un sitio, se hace de dinero, instala una fábrica de tabacos, explota a los obreros. Pero también está esperando un hijo. Este es el punto climático de la obra. Shen-te no sabe qué ha-



cer y Brecht no va a resolverle el problema. La trama queda sin desenlace. La estructura dramática no concluida crea la obra abierta; el público reacciona perplejo ante el caso sin solución pero también indignado con la vida, que ha sido tan injusta con un ser bueno. A Shen-te le llega el dinero junto con la necesidad de poner orden a su alrededor. La vida se le presenta como un conjunto de problemas no aislados que evidentemente no serán resueltos por una sola persona ya que son problemas de la colectividad. Por otra parte, Shen-te es un personaje múltiple: pobre, prostituta, bondadosa, enamorada, futura madre soltera, y para colmo, un hombre inflexible y ambicioso. Es decir que ya no es madre; al querer arreglar el mundo se perdió en su propia falta de identidad, no sin antes sufrir en cada uno de los papeles que tiene que representar: la prostituta, cuya inútil bondad en un mundo de pobres no le traerá sino la necesidad de despersonalizarse; la mujer medianamente enriquecida de la noche a la mañana por favores divinos ignorará siempre la corrupción inherente a los negocios; el primo, el ordenador del mundo necesariamente entrará en el engranaje de las transas sociales y las conveniencias que hacen marchar las finanzas; la mujer enamorada-engañada-preñada-abandonada que no puede sino disculpar al macho en nombre, no del amor, sino del hijo que va a llegar. Cuando tiene que convertirse en juez y señalar al culpable no recurre al destino; concretamente lanza su ataque contra la miseria de todo tipo que padecen los marginados. La tragedia que no se pinta como tal en la obra, sino como algo que vive entre la comedia y algún otro género teatral divertido—recrea el lado trágico de lo cómico y el cómico de la tragedia; divierte e irrita, hace reír y deprime. Chaplin fue también maestro para despertar esta ambigüedad de sentimientos en el espectador.

Hay que agregar que casi todos los

personajes de Brecht son tipos, no personas, pero su semejanza con hombres verdaderos es asombrosa. Y es que el escritor, en tanto que ideólogo, toma de los seres humanos los rasgos más significativos, aquellas manifestaciones de carácter que verdaderamente crean los conflictos entre la gente. Brecht expone ante nosotros verdades contundentes; en el caso de la obra que comentamos sólo por medio del arte escénico transforma el dramatismo de la miseria real en un dramatismo que puede ser teatral. El hombre como representante de la colectividad, es el protagonista del teatro de Brecht, pero el hombre que es objeto y sujeto de injusticias. En los delincuentes, los pobres y los mendigos que pinta ha desaparecido todo pintoresquismo y aparece en cambio el resultado de los sistemas de gobierno y organización social injustos. El público reconoce en esos personajes su propia indiferencia, su egoísmo; ve la imagen de sus culpas sociales. Cuando la buena mujer de Sechuán nos conmueve no es tanto por ella misma sino porque encarna a todas las mujeres pobres que pueden sufrir la misma pena. Su tragedia no es individual, tampoco vulgar, es una tragedia social. Por ello mismo Brecht propone en su teatro la solución a estos problemas y no a los personales.

Luis de Tavira quiso adaptar la obra de Brecht a la realidad nacional y el resultado es plausible. Evidentemente no se trata de una realidad identificable a simple vista. La adaptación va más allá de lo conocido como "realidad nacional"; no se trata de algo realista como podría ser una puesta de escena ortodoxa que reprodujera una ciudad china, con personajes y escenografía evidente. Tampoco es una realidad mexicana al pie de la letra. Están presentes los elementos del arrabal, de la ciudad perdida, las casas de cartón casi en el centro de la gran ciudad; los edificios altos, inhumanos, son ajenos a la vida que bulle en las goteras de la población. Pero si la imagen de la ciudad es inhumana, la del barrio pobre la imita, degradándola aún más, y en la esperanza de mejorar se le va la vida. Los personajes creados por Tavira y su equipo son más significativos que la escenografía. Se los identifica por su tipicidad; son representantes de tipos sociales que no tienen derecho a ser personas. Nos recuerdan a los pepenadores, a los teporochos, al primer Cantinflas, a alguna caricatura de Abel Quezada. Otros parecen secuestradores. La máscara que llevan, de hilo, como un pasamontañas, permite sólo oír lo que dicen: pero las facciones son rígidas, caricaturescas

y no tienen posibilidad de cambiar. En todo caso enfatizan la intención del director de crear unos muñecos de trapo.

Hace Tavera otra transformación importante: los tres dioses de la pieza son en este caso tres licenciados, Lics., al servicio del gobierno. Es paradójico que busquen una alma buena y que la recompensen por serlo. Decididamente ese gesto no va con su oficio; sin embargo, caemos en el engaño cuando oímos a algún personaje llamarlos todopoderosos.

El grupo de actores, músicos, técnicos; los responsables de la expresión corporal, la música y las canciones, la escenografía; el director, pues, y todo su equipo mantienen a lo largo de las dos horas y media que dura el espectáculo un alto nivel de calidad en su trabajo. Hay un momento de gran intensidad en la puesta en escena: la fábrica de cigarros y el trabajo de los obreros. La mecanización de los trabajadores está dada con una fuerte belleza expresionista y su mensaje produce el efecto buscado. Tavera confiesa en el programa de mano haber tomado la obra de Brecht como "un punto de partida... hacia la creación de un espectáculo sobre nuestra propia realidad". La intención queda lograda. Para terminar, diré que parece un tanto riesgoso sacar al propio Brecht al final de la representación, menos mal que sale fumando y nos guiña el ojo.

LECTURAS

SAN-EV-ANK

o "las inocentes bobadas de adolescencia" 4?

San-Ev-Ank (1918), Primera edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica en su colección "Revistas literarias mexicanas modernas", México, 1979.

5-A
POR GUILLERMO SHERIDAN

Bajo la continuada "conciencia de tener una misión", como dice Erro en el primer editorial, apareció la revista *San-Ev-Ank* entre julio y diciembre de 1918. El equipo era el mismo

K PERI

44

que sostuvo el año anterior el proyecto de *Gladios* durante dos números, equipo, que a decir de Octavio G. Barreda, después del fracaso de la revista "no sólo no se desintegró sino que vino a incrementarse y consolidarse" con las presencias de un subgrupo de jóvenes amigos que serían después del núcleo de la generación de *Contemporáneos* (1928-1931): Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Torres Bodet y Enrique González Rojo. Pellicer ya pertenecía, con Luis Enrique Erro y Octavio G. Barreda, al grupo original.

Barreda disminuye nostálgicamente el papel que *San-Ev-Ank* cumplió en esos años cuando, en 1963, en el ciclo de *Las revistas literarias de México*, insiste en que la revista "era más bien un libelo", o "una travesura juvenil" o "las inocentes bobadas de la adolescencia". De conservar algún valor, dice, sería este "el hecho de haber agrupado en sus páginas a los futuros *Contemporáneos* y de iniciarlos en sus espléndidos destinos literarios", y no otro alguno. Los años parecen privar a Barreda de la falta asombrosa de solemnidad que necesariamente tuvo entonces, y lo hacen reducir la labor sostenida de la ironía a la simple "tomadura de pelo", y de la sátira (violenta a veces) a la "burla y sarcasmo de todo el mundo". Los años, quizá, fueron también los que lo llevan a asociar de manera perentoria "lo juvenil" con "la irresponsabilidad", después de haber identificado lo juvenil siempre con la pureza y el desinterés. En el fondo, sin embargo, con todos los años que han pasado, Barreda no puede sino insinuar cierto orgullo: "Antes de nosotros nada puede hallarse semejante: jamás se había manifestado irrespetuosidad y desprecio iguales". Por desgracia, el ejercicio sistemático de la sátira y la ironía no habría de continuarse después: el tiempo haría de buena parte de la generación un grupo de individualidades solemnes y bien dispuestas a la congelación de todo atisbo humorístico, si bien ciertos miembros de la generación más joven habrían de conservarlo y acrecentarlo con el tiempo (Pellicer y Novo, por ejemplo).

En principio, *San-Ev-Ank* parece arrancar de los mismos ímpetus de su fugaz antecesora, *Gladios*. Se encuentran en ella, de entrada, la misma clase de comentarios entusiasmados sobre el papel de la juventud universitaria, si bien ahora con cierta infección ya de escepticismo. Para Erro, por ejemplo el afán redentorista del año anterior se matiza ahora con "la angustia de los que sienten tener una misión y no saben cuál es

porque no tienen la seguridad absoluta de sus ideales". Si *Gladios* se amparaba bajo la seguridad serena de Ariel, *San-Ev-Ank* duda (e ironiza) cobijada por "el sufrimiento de Hamlet". La duda asumida desde el principio no nace del reto de la historia, es una duda cuyo origen es simplemente la ausencia de la fe. El escepticismo ante la revolución parecería ser el origen de esta duda que ya no fructifica en nada que no sea la discordia y el abatimiento que se resuelve en la carcajada. Somos, dice Erro, "jóvenes que han visto sin horror el suelo sangriento de su patria y que tienen en sus ojos toda la ansiedad de sus vertiginosas cumbres y sus hondos barrancos...", somos una "juventud sin fe".

"Y la juventud sin fe es un santuario sin dioses", por lo que la opción termina por ser la sátira. En el fondo no es difícil suponer en ellos, sobre todo en Erro, Barreda y los redactores de la generación de *Gladios*, una especie de decepción fundamental. Les parecía, dice Barreda, que "las luminarias de las promociones inmediatamente anteriores a la nuestra (léase "Los siete sabios") habían ido tomando derroteros un tanto presuntuosos y falsos, muy ajenos, en nuestra opinión, al aire que se respiraba no sólo en México sino que en el mundo entero", lo que convertirá a tal generación en su blanco favorito:

Antonio: Soy un lánguido muchachito muy bueno.

Rayo en los 20 abrilés. Tengo muy buen color.

Guardo una alma de lirio. Mi mirar es sereno

lleno de la romántica placidez de la flor.

Me dicen que soy sabio: somos siete en la escuela.

Los 7 nos reunimos para filosofar. Qué amable nuestra plática ¡Cómo anima y consuela!

A pesar del esfuerzo para tanto pensar...

como decía un supuesto "Autorretrato" de Antonio Castro Leal. Esta clase de material es abundante en la revista. Las secciones "Sociales y personales", "Por las escuelas", *University Antiquities Curio's*, "Buzón" y "Vaya, vaya con...", más de la mitad de la revista, estaban incondicionalmente al servicio de la burla, la degradación, el chiste privado y la sátira. En ellas se grillaba con el "Congreso estudiantil" (en manos de Miguel Palacios Macedo), se jugaba con la supuesta indefinición sexual del ene-