

revolución concebida en los marcos precisos —mas no ortodoxos— de la teoría marxista.

En la última parte de este capítulo el autor toca de manera breve y somera dos aspectos más del problema: la autoimagen de los intelectuales mexicanos y los intelectuales en América Latina, aportando más que nada datos y fechas e incidiendo en el *quid* de la cuestión desde el punto de vista esbozado en otras partes del libro: el papel revisionista y taumatúrgico de los intelectuales. Reyes, Vasconcelos, Vargas Llosa o Cortázar —afirma el sociólogo Careaga— están en esta realidad, frente a ella, para llevarla a estadios de desarrollo concebidos en términos de modernidad, de alta tecnificación.

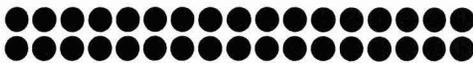
Sin duda, una de las partes más interesantes de *Los intelectuales y la política en México* es el capítulo que se titula “Los héroes están fatigados”, y en el cual Careaga desarrolla con gran amenidad la etapa contemporánea —es decir, aquella que se inicia a partir de la década de los cincuenta— de nuestro mundo intelectual. Así, en esta parte del estudio el lector comienza a transitar por los a veces tortuosos, intrincados caminos de la lucha política, los cuales (dadas las contradictorias circunstancias sociopolíticas por las que ha atravesado los últimos años este país) puede decirse que se tornan de improviso en risibles, dramáticamente caricaturescas. O bien, por el contrario, al surgir la arrogancia del Poder, aparecen sangrientamente tristes, inconcebibles quizás en un primer momento, pero altamente aleccionadoras con el paso del tiempo.

Asimismo, es en este capítulo donde las concepciones teóricas esbozadas por Careaga se caen por su propio peso, muestran la endeble estructura que las sostiene. Es pues la propia relación de los hechos la que destruye los mitos, la que se encarga de poner las cosas en su justo lugar: el papel que el intelectual juega en las sociedades, en lo que se refiere al complicado mundo de la política, siempre está condicionado por el carácter de clase del individuo. El revolucionario, lo afirma la propia realidad, se objetiva no a través de un quehacer teórico, sino, más bien, en la medida que la práctica política convalida a la teoría. De ahí, por ejemplo, el fracaso político que durante estos últimos años han resentido las camarillas intelectuales del país y cuyo resultado —proceso todo éste muy bien descrito por Careaga— ha sido quizás la atomización de una izquierda intelectual, pero de ninguna manera el fracaso de la práctica política de una clase proletaria.

La última parte de *Los intelectuales y la política en México* está dedicada a ampliar y consolidar las tesis del autor, teniendo como marco de referencia ya no sólo la sociedad mexicana, sino la más amplia que engloba la sociedad mundial. En resumen, el libro de Gabriel Careaga es sin duda aleccionador en un sentido: ilustra a la perfección sobre el alarmante nivel de desamparo teórico-práctico en que se encuentran sumidos los intelectuales de este país.

* Gabriel Careaga: *Los intelectuales y la política en México*, México, Editorial Extemporáneos, 1971. 141 pp.

Teatro



Algunos ángulos del teatro en México

por Malkah Rabell

Basta bucear con escasa profundidad en las aguas del teatro mexicano, para darse cuenta de las tres corrientes que lo dividen. Para designar éstas de alguna manera, llamémoslas: *subteatro*, *teatro* y *superteatro*.

En efecto, en el primer caso tratase de un subproducto, de los bajos fondos de nuestro teatro, encabezado por empresarios comerciales para quienes la palabra arte resulta una broma pesada; formado por actores egresados de night-clubes, o lugares peores; con dirección escénica ausente y autores por lo general anónimos; más cercano a lo pornográfico que a lo erótico. Lo más triste del caso, es que semejante teatro cuenta con un público numeroso, no precisamente ubicado en las filas de las clases humildes, sino de la burguesía, a veces superior, convencida que dicho subproducto es el único existente en México.

La segunda categoría también pertenece al teatro comercial, pero de producción más noble; teatro auténtico aunque no de búsqueda. En este terreno no faltan empresarios de valor e inquietud que arriesgan sus capitales y sus esfuerzos en creaciones no siempre seguras. Este teatro “Teatro”, cuenta casi siempre con excelentes actores, directores competentes y a menudo obras valiosas.

Por fin, tenemos el teatro de búsqueda, para el cual sea quizá excesivo el título de “superteatro”. Mas, éste es nuestro “super” producto en la materia. Teatro cuyas ambiciones van mucho más allá de la buena hechura artesanal. Es nuestro teatro donde afluyen todas las inquietudes juveniles, todas las preocupaciones por crear un arte renovado, de más pura esencia.

Y aquí nos detendremos, ante algunos ángulos del “vanguardismo” mexicano.

Hecho bien sabido es que los diversos movimientos artísticos universales tardan en llegar a México y se trasplantan a nuestro país con mayor o menor retraso. En el último cuarto de siglo, es decir desde los finales de la segunda guerra, al lado de la corriente realista, que tuvo su corta temporada de auge, por el escenario nacional pasaron las influencias existencialistas, la dictadura brechtiana, el nihilismo pesimista del teatro del absurdo y la protesta de la nueva vanguardia. En la última década, el *antiteatro* al inmigrar con unos diez años de retraso, empezó a tener cada vez mayor ímpetu. Movimiento que se inició en el campo directivo —desde el maestro Salva-

dor Novo, quien el primero introdujo a Beckett, al montar *Esperando a Godot* en su pequeño teatro de Coyoacan, hasta los de última hornada, como Gurrola, Julio Castillo, Ludvig Margules, Miguel Flores, José González Márquez, o Rubén Broido, entre otros—, y terminó por avasallar a toda una nueva generación de autores incipientes, entre quienes lamentablemente ninguno supo encontrar el camino adecuado.

El *anti-teatro* tuvo mala suerte en la dramaturgia nacional. Desde el momento en que el realismo costumbrista dejó lugar a otras expresiones más complejas, se notó el empobrecimiento en este terreno creativo. La “vanguardia” carecía de raíces, tampoco halló razones de ser en interpretaciones sociológicas o nacionales —por lo menos en su mayoría—. Entre las tentativas por sacar al teatro mexicano de su estancamiento, que en los últimos años realizaron ya sea autores incipientes en festivales y concursos, ya sea autores de renombre —Héctor Azar, Vicente Leñero, Carlos Solórzano, Marcela del Río, Elena Garro o Maruxa Villalta—, no llegaron sus esfuerzos a comover las raíces ni a interesar a un público más allá de los reducidos “grupos selectos”. Quizá con la única excepción de Leñero, quien pese a la búsqueda de un lenguaje renovado, de una arquitectura escénica nueva y de una ética peculiar, escapó a los hermetismos que ahuyentan a un público más numeroso.

A decir verdad, el “vanguardismo” tiene en México desde varios años a sus más interesantes realizadores en el campo de la dirección, donde su número crece con vertiginosa rapidez. No todos, ni siempre, están preparados para la difícil tarea. Mas, todos con igual entusiasmo creen merecer los aplausos del espectador y el reconocimiento del crítico. En este terreno, las tendencias van divergiendo a medida que las noticias de estas divergencias llegan de Europa o de los Estados Unidos. Si en el transcurso de la última década, hemos visto los esfuerzos experimentales encarados principalmente hacia las obras europeas del “nouveau théâtre”, bajo la indudable influencia de Alexandro Jodorowsky, desde la puesta en escena que de *Zaratustra* hizo este último, el interés de la “nueva ola” se desbordó hacia ese nuevo aspecto de la vanguardia que llega del off-off Broadway, del Green Village y de las ideologías hippies norteamericanas.

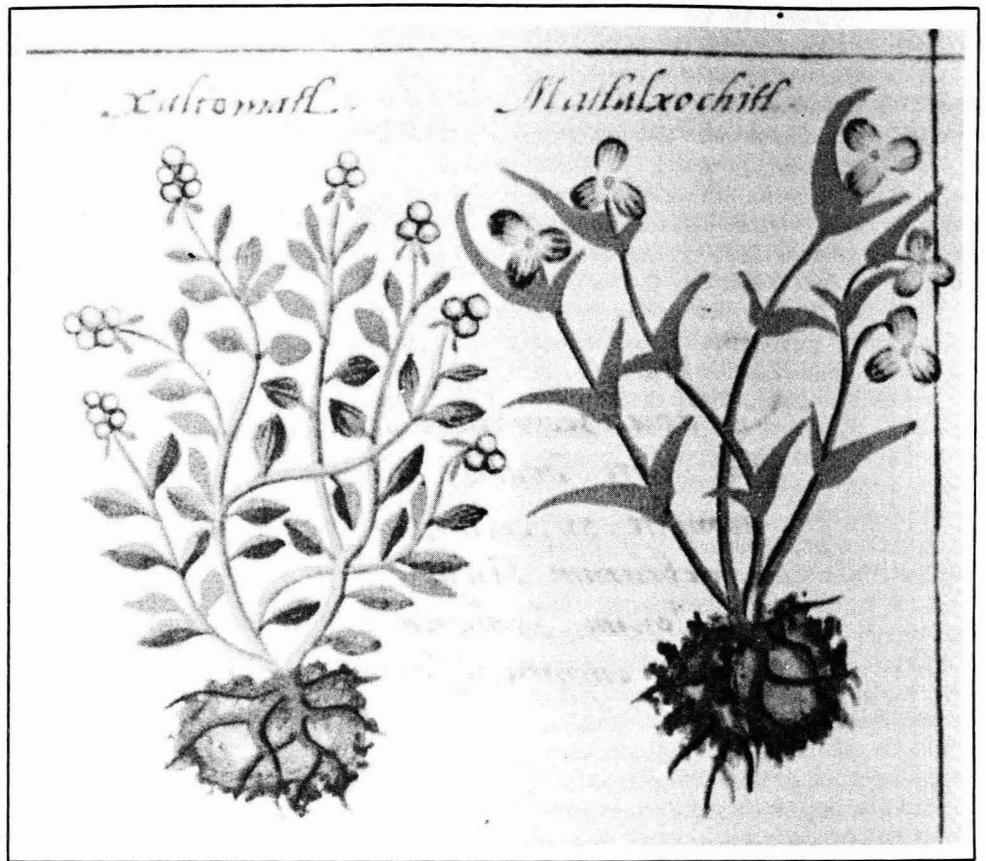
¿Qué es esta nueva “vanguardia”? Viene como una protesta no sólo contra el mundo en que vivimos, sino hasta contra el anti-teatro que este mundo creó. Viene como una prueba de cansancio ante un teatro: “anti-teatro”, donde nada sucede, nada se mueve y el hombre se hunde en la imbecilidad y el antiheroísmo. Porque ¿acaso en el mundo nuestro nada se mueve, no sucede nada? ¿Hasta cuándo el hombre puede permanecer atrapado en la inmovilidad, en la incoherencia, en la imbecilidad, en el absurdo y la indiferencia? ¿Hasta cuándo el absurdo más total puede reflejar el absurdo de nuestra vida? Sucede que el hombre se cansa de ser antisolemne, que se cansa de jugar a lo imbécil y a lo indiferente y al loco, que se cansa simplemente de

jugar. Sucede que se cansa de ser antihéroe, de la risa antirrisa y del teatro antiteatro. ¡Hombre, hombre, es necesario tener en la vida un poco de solemnidad, un poco de teatralidad, y sobre todo un poco —o mucho— de heroísmo! Sucede que los hombres se cansan y de repente empiezan a gritar, a lanzar aullidos, a formar piras incendiarias con sus propios cuerpos. Y el mundo empieza a sacudirse, a temblar bajo los pasos de las multitudes. Y el rey carnavalesco ionescuiano presente que ha de morir, que ha perdido su última batalla, que nuevas huestes se aprestan a enterrarlo y a ocupar su lugar. Nuevas huestes que han redescubierto la palabra fraternidad.

Mas he aquí que esta palabra fraternidad se halla puesta al servicio de un teatro demasiado simple, demasiado primitivo, casi infantil. Un teatro donde el espectáculo borra la palabra. Mientras el hermetismo del "teatro del absurdo" encerraba una auténtica búsqueda de renovación lingüística, de formalismos arquitectónicos, de una estética revolucionaria, la "nueva vanguardia", bajo el pretexto de ser revolucionaria en su contenido, deja de serlo por completo en su forma. Esa simpleza de los textos, no sólo en nada parece molestar al público juvenil experimental, sino muy al contrario, tiene todos los visos de entusiasmarlo. El éxito, que sin remordimiento podemos llamar comercial, de los últimos montajes de Alexandro Jodorowsky, *Zaratustra* y *El juego que todos jugamos*, no fue de poca importancia en la fascinación de directores, actores y público. La influencia que desde una década ejerce en México en el mundo teatral de la experimentación este director de origen chileno y gustos universales, sigue siendo válida, hoy sigue ejerciendo su "maestría" sobre jóvenes a quienes aportó una receta infalible de éxito.

El hermetismo de los experimentos llegados de Europa, obligaban a los directores experimentales a encerrarse en "clanes" en "mafias". Su público consistía en una muchachada de fieles que no excedía unos miles de espectadores, cuando no se reducía a un centenar de visitantes. El mismo Jodorowsky, cuando llevaba a escena a los innovadores del "Nouveau Théâtre", sólo contaba con éxitos relativos, éxitos de "familia" universitaria y vanguardista, que conservaba —según cálculos de Carlos Solórzano— los mismos 10 000 espectadores anuales de hace una década. Era el círculo cerrado de los "iniciados" que ofrecían el mismo rostro en todos los estrenos. Alexandro, al introducir la "vanguardia norteamericana", con sus desnudos, sus drogadictos, su filosofía fácil, su protesta a flor de piel, sus teologías exóticas al alcance de las mentes infantiles, atrajo a un público mayoritario, que nunca con anterioridad asistió a semejantes espectáculos. Esa clase de teatro daba de pronto a cualquier abarrotado la seguridad de su propia inteligencia. Y nada gusta tanto al público como sentirse inteligente. Fácil es comprender que tal éxito despertó la convicción de múltiples seguidores. El modernismo se transformaba en moda, y el inconformismo en un triunfo.

Por otra parte, la moda actual de lo



anti-solemne da alas a la pereza mental. La falta de inteligencia, de cultura y de ética se bautiza —o se autobautiza— antisolemnidad. El teatro, según algunos de sus profetas y sus corifeos, se considera un juego, una diversión. Una de las consecuencias de tal estado de cosas es la supresión del texto dramático. El público del teatro comercial busca una historia, y el del teatro experimental se interesa por el espectáculo. Ni unos ni otros necesitan ya la palabra del autor y hasta pierden la costumbre de prestarle oído. Después de usar el texto como pretexto para montar sus propios espectáculos, basándose en las premisas de Antonin Artaud, quien consideraba la fidelidad al original literario como: "teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de abarrotados, de antipoetas y positivistas", los directores se dieron en crear sus propias *paráfrasis*. O bien, ya ni siquiera buscaron un nombre de autor como base. El "metteur-en-scène" se autodeclaró su propio autor, y hasta los actores lo fueron.

En resumen, en lo que toca a 1971, nos enfrentamos por una parte a un teatro comercial, subteatro, llegado de los bulevares, del sainete español o de la pornografía internacional, que ni siquiera ha presentado el aliciente de dar cabida a nuevos autores nacionales. Por otra parte, un teatro experimental que en el terreno de la dramaturgia quedó yermo, o casi, y en el campo de la dirección, donde mucho se pudo esperar y donde las realizaciones durante varios años fueron espléndidas, casi paralizadas.

¿A qué se debe ese decaimiento, esa merma, que hace inclinar la balanza hacia cero en lugar de alzar vuelo, y que considero peligroso adjudicar a un azar, a la mala suerte del horóscopo? Tampoco creo que debe usarse la expresión: falta de talento, de capacidad, ni siquiera falta de preparación. Hay en nuestro ambiente teatral hasta un exceso de capacidad creativa, de ensue-

ño, de entusiasmo, de entrega que no encuentran lugar adecuado donde desplegarse. Y esa pujanza se puede hallar tanto entre el elemento actores como directores y dramaturgos. Hay entre todos ellos algo que yo llamaría más bien desorientación, que empezó entre los dramaturgos y hoy alcanza a los directores. Y esa desorientación se debe a muchos, muchos elementos, que tal vez aquí no sea el lugar apropiado para analizar.

Se hace excesivamente difícil dar respuestas a ciertos fracasos. Se hace excesivamente difícil, e injusto y pretencioso, atribuirlos a tales o cuales causas. Podemos constatar pero difícilmente aconsejar. Quizá los dramaturgos en la última década trataron con exceso de imitar modelos foráneos y perdieron pie al perder su propia realidad. Quizá la desorientación que alcanza ahora a los directores de escena se deba a demasiada inmodestia, a demasiada pretensión. Grotowsky y su teatro pobre aún no ha dejado de ser un experimento de laboratorio, cuando nuestros "maestros" ya lo quisieran imponer como una finalidad en sí; la excesiva libertad sin basamento de sólida cultura, es otra de las posibles causas: y las son el olvido del significado de coherencia escénica, el exceso de hallazgos ajenos a toda síntesis disciplinaria; el deseo de lograr el éxito sin preocuparse mayormente por el valor auténtico de la producción artística.

Tal vez... tal vez... nos hace falta un teatro más respetuoso del dramaturgo, que siempre puede servir de guía para el director; más respetuoso y más preocupado por el actor elemento primordial de la escena; y más respetuoso —en el sentido auténtico— del espectador. Un teatro que ame el modernismo, sin preocuparse de las modas: que no busque el lenguaje de nuestro tiempo, sino el lenguaje del propio corazón de quien lo crea.