



Una escena de "La rebelión de los colgados"

La *rebelión de los colgados* —quizá la novela más famosa del misterioso B. Traven— ha sido escenificada recientemente por el Grupo Teatral de la Secretaría de Recursos Hidráulicos bajo la dirección de Roberto Baillet, joven discípulo de Seki Sano, con resultados excelentes. Baillet ha conseguido que sus numerosos actores —en su mayoría de la propia Dependencia— sientan verdaderamente sus papeles, supliendo con ello su falta de experiencia y, sobre todo, su poca o ninguna escuela. E igualmente ha logrado sortear el difícil escollo del escenario tan reducido del Auditorio de la Secretaría, utilizando cuando era necesario, los pasillos de la sala para las entradas y salidas de los actores, metiendo así al público dentro de la obra completamente. Además, el menaje y la utilería han sido usados únicamente como para dar idea de las locaciones —bastante variadas y múltiples— facilitando los constantes cambios de escena. Si tomamos también en cuenta la correcta iluminación y, desde luego, el ritmo ágil y vivo de la dirección, tendremos que reconocer la buena técnica de estas representaciones, nada común ni siqueira en los círculos profesionales.

Con todo y ser mucho lo logrado con tan escasos recursos no es eso lo más importante sino lo que atañe a las características mismas de la obra representada. Aquí es donde se manifiesta la inquietud del Grupo Teatral de la Secretaría de Recursos Hidráulicos por la cuestión social y la actitud, digna de encomio, de sus patrocinadores. Porque tal inquietud y tal actitud son, en definitiva, las que han rendido en esta ocasión opimos frutos teatrales.

La novela de Traven es, ante todo, una vigorosa obra revolucionaria —en la mejor acepción

EL TEATRO

TRAVEN Y USIGLI

Por J. S. GREGORIO

del vocablo—, y esto, a pesar de la Novelística de la Revolución o, quizá, precisamente, por ella, no es nada frecuente entre nosotros. Que el autor resulte extranjero y no mexicano, tanto peor para nuestros novelistas. Pero nadie puede rebatir que ha sabido aprehender un problema vivo de la realidad mexicana un problema que a despecho de la acción de la novela —1910— sigue teniendo plena vigencia: la explotación inmisericorde del indígena chiapaneco por el ladino y por el extranjero.

La primera mitad de la novela es, sin duda alguna, superior. Por el crudo realismo de sus episodios me atrevería a decir que se halla a la altura de las mejores novelas americanas de Rivera, Icaza, Jorge Amado, etc. Que a partir del momento de la rebelión la técnica se hace deficiente y predominantemente discursivo su contenido, cierto; pero la nobleza del mensaje apunta, y el valor de la denuncia subsana el desmerecimiento formal. ¿Que los personajes de Traven resultan un poco desusados y abstractos? Sí, pero ahí están situaciones imborrables que el escritor ha sabido crear. Como esta: "Los ojos de los colgados (de

los cuatro miembros y, a veces, de los cinco) se mostraban sanguinolentos e inflamados. Tenían el cuerpo cubierto de placas provocadas por los piquetes de las hormigas rojas y de los mosquitos. Centenares de garrapatas de todos tamaños se habían introducido en su epidermis... Los cuerpos de los atormentados estaban aún cubiertos de hormigas que empezaban a emprender la huida con su botín de sangre o de carne. Sobre los dedos y entre ellos las niguas habían depositado sus huevos profundamente dentro de la carne. Las arañas les habían invadido la cabellera y algunas habían comenzado a tender sus telarañas para aprisionar a las moscas que acudían atraídas por la sangre y el sudor de los colgados. Sobre sus muslos podía mirarse la huella viscosa que les dejaran los babosos."

Y afortunadas combinaciones de lo episódico con lo discursivo: "—Miren, miren bien; es así como se procuran las armas, muchachos! ¡Cada revólver que consigán de este modo tendrá un doble valor, porque faltará a sus enemigos y lo tendrán ustedes! Ataquen por delante o por detrás, en pleno día o en la oscuridad. Ataquen como quieran;

pero ataquen, ¡con un diablo! Si quieren hacer la revolución háganla hasta el fin, si no, ella se revolverá contra ustedes y los despedazará!"

A pesar de ciertos rasgos anarquistas, en el libro campea, en lo fundamental, una clara conciencia democrática y humanitaria.

Seki Sano supo conservar en su versión teatral, aprovechada por el Grupo de Baillet, el impacto de la narración de Traven, finalizando, con muy buen tino, en el momento de la rebelión. De este modo hizo una pieza de duración normal, con final climático, salvándola de los escollos de la segunda parte de la novela. ¿Que *La rebelión de los colgados* resulta más que una obra teatral, en sentido estricto, una sucesión de cuadros, aunque eso sí dotados de cierta unidad? ¿Y qué, si atrapa el interés del espectador? A nosotros nos ha recordado la adaptación que nos ofreciera Víctor Moya de *Los de abajo*, de Azuela. Pensamos que estas piezas deben figurar en primer plano en un posible repertorio teatral nacional que ya es urgente constituir y de manera estable.

Sólo nos resta desear que la anunciada filmación en México de *La rebelión de los colgados* (con Pedro Armendáriz y Carlos López Moctezuma) se encuentre a la altura de la novela y de la escenificación.

*

Se interrumpieron bruscamente las representaciones en el Teatro Iris de *Un día de estos*, pieza de Rodolfo Usigli, que ha logrado casi tantos juicios desfavorables como *Jano es una muchacha*. Y lo cierto es que en ambos casos no han dejado de demostrar cierta miopía los honorables críticos. Porque "Jano" revelaba aspectos no de la hipocresía sexual del mexicano según interpretaba el propio Usigli (que él también la trae con el pobre mexicano, igual que nuestros existencialistas criollos), sino de cierto comportamiento erótico-sexual propio de la clase media mexicana o extranjera. En este sentido, dicha pieza ofrecía verdadero interés.

Pero pasemos a *Un día de estos*. No tenemos más remedio que disentir de las opiniones que la juzgan torpe y ramplona, condenándola tanto por el fondo como por la forma. Que ésta resulte muy inferior a la elevada técnica de *Corona de sombras* o de *Medio tono*, sea, pero que pueda considerarse sin más como una fruslería es del todo inaceptable. Vámonos a dar nuestras razones.

La pieza es amarga. Nos parece que en lo fundamental contiene una crítica de los sistemas electorales vigentes por estas tie-

rras, tristes, dolientes tierras, si nos acordamos de los braceros y, en general, de los terribles problemas que plantea nuestra dependencia político-económica. La obra termina en plan de farsa grotesca cuando los inefables ministros y liderzuelos se disputan el vacante sillón presidencial, sin acordarse siquiera de que en una democracia el pueblo tiene el derecho de elegir a sus gobernantes.

Un día de estos no se refiere únicamente a ese problema. Su acto segundo —nudo de la obra— trata de la intervención insolente de una potencia extranjera en los asuntos internos de Indolandia y de cómo el presidente de esta imaginaria república se defiende y contraataca con loable decisión. En verdad, Usigli ha mostrado una situación política delicadísima, cuya salida se encuentra sin duda en la firme unión de los indolandeses de probadas convicciones democráticas con su pueblo, bajo una dirección revolucionaria eficiente.

Un día de estos incluye también la exaltación romántica de un gobernante, con lo que Usigli rinde pleitesía a la desacreditada teoría del héroe sustentada por una filosofía de la historia que pertenece ya al pasado. Y aquí es donde empiezan las dificultades: Porque unos opinan que dicho gobernante (el protagonista de la obra) es nuestro actual Primer Mandatario. Y otros que no, que don Adolfo es el presidente cuyo asesinato ocasiona todo el barullo. Lo cierto es que la pieza comienza con la muerte de un presidente y termina con la de otro, cerrándose así el círculo. Y también que nada bueno augura la discusión sobre la identidad de los personajes, a la que se ha expuesto el autor por no haberlos sabido dotar de personalidad suficiente, válida por sí misma y en relación con los problemas que plantea; pues resulta que el general Avalos y los demás ex Presidentes de la obra tienen una personalidad confusa y difusa; no valen como individuos históricos-reales ni como entes de ficción. Este es uno de los grandes escollos que no supo sortear Usigli —escollo de toda obra tan directamente política como esta "fantasía impolítica"—, con la enojosa consecuencia de que los susodichos personajes sólo sirven de puntos de referencia y de comparación. Resultan a manera de señales de tránsito que remiten e indican sin retener nunca nuestra atención.

No queremos discutir las motivaciones de Usigli al escribir *Un día de estos*. Olvidemos los artículos de *Excelsior* que eran un alegato *pro domo sua*. La verdad es que la pieza debe juzgarse por lo que Usigli dice en ella y no por lo que se piensa que quiso decir. Y lo que dice ahí resulta —prescindiendo de las habituales incomprensiones y tergiversa-

ciones políticas de Usigli— patriótico y oportuno. Que Usigli no se halle a la altura del tema, eso ya es otro cuento. Pero que no se nos diga que el tema es de carpa. Y si lo fuera, tanto peor para los que no lo son.

Lo que no le podemos perdonar a Usigli por ser quien es, es el descuido en el trazo de los per-

sonajes, el desenlace traído de los cabellos (la mal lograda muerte del "ninguneado"), y, desde luego, las vulgaridades innecesarias, *verbi gratia*, ese silbidito con que termina el segundo acto. Mas a pesar de esto y otras cosillas que se nos escapan, la última obra de Usigli es importante, aun tan sólo por la forma en que ha

removido nuestro quieto y por desgracia apolítico ambiente intelectual.

¿Qué decir de la representación? Gómez de la Vega nunca nos ha gustado. Posee escasos recursos, engola la voz, en fin, pertenece a una escuela anticuada. No dirige mal... ¿Y los demás actores? Pues bien...

EL CINE

Por Gabriel HERRERA

ORATORIA, poesía y retórica se dan la mano en el *Julio César* de Shakespeare, creando un castillo de fuegos verbales que todo adolescente anglosajón se ve obligado, tarde o temprano, de buena o mala gana, a memorizar. *César* es una de las últimas obras del período de desarrollo de Shakespeare; escrita en 1599, entre *Much ado About Nothing* y *As You Like It*, antecede en tres años la etapa de las grandes tragedias iniciada en 1602 con el *Troilus and Cressida*, y que incluye *Hamlet* (1603), *Othello* (1604), *Lear* (1605), *Macbeth* (1606) y *Anthony and Cleopatra* (1607). Si en éstas, todo el bulto de la tragedia va angostándose hasta semejar una espada tensa, en *Julio César* lo característico es la dispersión: el genio no ha aprendido aún las virtudes de la contención, el caudal de Shakespeare se desborda en el goce del verbo, en la creación de personajes que, cada uno, podría llenar por sí la obra, como las llenan el rey Lear y Hamlet y que, en *Julio César*, parecen correr ansiosos de una fulminante realización dramática. Primera dificultad de la recreación cinematográfica: ¿mantener ese sentido de estallido múltiple, o recortar la tragedia a una línea de simple relato?

Julio César es una tragedia política, posiblemente la más grande que se haya escrito — y Shakespeare, un poeta que cabalga por los campos de la ontología: la palabra revela la ambición y la pureza, la envidia, el amor y el odio, y la palabra basta; la palabra define la situación, y abre las puertas al quehacer humano: jamás, en Shakespeare, la tesis o la exégesis, la profecía o la simbología barata — sólo el poeta y su palabra, poseedores de una inteligencia, que, habiéndolo comprendido todo, arranca las máscaras parciales a una realidad humana total. Y esta realidad, en *Julio César*, es el ser político del

hombre: "*How many ages hence Shall this our lofty scene be acted o'er, in States unborn and accents yet unknown!*" Flaco servicio a Shakespeare, entonces, el que presta la crítica o la adaptación empeñada en buscar analogías entre el *César* y conflictos políticos actuales. Mr. Hollis Alpert, crítico del *Saturday Review*, de Nueva York, ve en Casio "el prototipo del intelectual marxista"; Mr. Orson Wells, ayer, cuando aún jugaba al niño prodigio, interpretó en el Mercury Theatre, un *Julio César* con camisas negras. Segunda dificultad de la recreación cinematográfica: ¿basta, en el cine, el verbo, o es necesario poner los elementos creativos del medio al servicio de la obra? ¿Y es lícito al director torturar la letra de un texto para "interpretar" al autor? (la terminología, acepto, es digna de Baudry-Lacantinerie).

Julio César ha sido dirigida por Joseph Mankiewicz, quien hasta ahora se había dedicado, con inteligencia y éxito, a presentar cuadros de la vida social norteamericana: *Suburbia* (*A Letter to Three Wives*), *Broadway* (*All About Eve*) y la filmicamente inédita región de Hipócrates (*People Will Talk*). Su intento de dirigir el *Julio César* en Hollywood, ha exigido tanto valor —o inconciencia— como el que requeriría, digamos, Emilio Fernández, para realizar *El Quijote* en México.

Frente a la primera dificultad que señalamos, Mankiewicz, en general, ha fracasado. Se nota en la mano directriz un miedo enorme, y este terror ha paralizado la imaginación de director: éste ha optado por ceñirse al relato, y durante la mayor parte de la película, ha dejado dormir elementos cinematográficos que precisaban un alerta constante, frente a una obra donde la tensión no decae un solo minuto. En dos escenas: el asesinato de César, y el monólogo de Casio que da fin a la escena II del Primer Acto, Mankiewicz despertó

de su letargo, hizo hablar a su cámara, aprovechó elementos de expresión cinematográfica para arrancar toda su emoción a la palabra y a la situación. Si otras escenas se salvan, la causa es la interpretación personal de los actores, nunca el director.

En virtud de lo anterior, era difícil que Mankiewicz superara la segunda dificultad: ha dejado hablar a sus actores confiado en la excelencia del texto, y al hacerlo, ha traicionado al autor. No supo plantearse Mankiewicz un doble problema: el de distinguir aquellos momentos en que las palabras poseen fuerza inmediata, y otros en que el parlamento, en una recreación cinematográfica, deben servir de trampolín a la fabricación de un ambiente. Bien que no se haya intentado visualizar el relato de Casio en que César está a punto de ahogarse en el Tíber o afiebrado en España; mal que no se haya intentado dar su expresión cabal a la noche preñada de sortilegios, que anuncia los idus de Marzo. Lo que vemos y experimentamos en la pantalla, no es la noche de fuegos y fantasmas deslizados en que las tumbas vomitan a sus muertos: es una noche con truenos de utilería que haría mejor papel en una película de Boris Karloff; y cuando Casca pregunta, *are you not mov'd, when all the sway of earth shakes like a thing unfirm?*, la respuesta del espectador debe ser negativa: no es esta la noche de las premoniciones, de la pesadilla de Calpurnia y el debate de conciencia de Bruto.

¿Y la tercera dificultad? Creo que es aquí donde debe agradecerse a Mankiewicz haber pecado por defecto y no por exceso. Las derivaciones políticas de la obra han sido construídas por los críticos: no es el director (¿falta de imaginación, buena fe, respeto?) quien haya visto en Casio un Lenin con coturnos, o en César un Mc Carthy letrado, como insinúan ciertos críticos de ambos lados del Atlántico.

Lo mejor de *Julio César* está en sus actores, salvo una lamentable excepción. John Gielgud, primer intérprete de la escena inglesa, da al Casio toda la intensidad interior, toda la decisión de

(Pasa a la pág. 28)