

representa el mayor esfuerzo de producción de la cinematografía soviética en toda su historia.

*La guerra y la paz*, es todavía una película incompleta, el director Sergei Bondarchuk filma actualmente la segunda parte que completará las siete horas de proyección de esta obra insólita. Las escenas de conjuntos son de gran calidad, miles de extras, en escenarios auténticos, perfectamente ambientados y magnifica-

mente filmados logran un gran espectáculo. Desafortunadamente, algunas escenas íntimas y de pocos personajes, son poco logradas debido a errores de buen gusto que consisten fundamentalmente en la elección equívoca de un lenguaje cinematográfico apropiado. Sin embargo, es necesario esperar hasta que *La guerra y la paz* se filme totalmente, con su montaje final, para poder emitir un juicio definitivo.

Amalgama que, según sus propias declaraciones, permite "mantener intacto el ritual y los elementos líricos de la tragedia, particularmente lo que se refiere al coro".\*

Esta asimilación de valores culturales, fruto de una tradición teatral que corre a lo largo de varios siglos y que se corona con las reformas de Reinhardt, hace que la experiencia matizada del Piraikón se manifieste como una culminación que vuelve al origen. En efecto, la sabia utilización del coro, rito fundamental del teatro ateniense, le devuelve a la tragedia su dimensión más auténtica. No hay máscaras que acentúen el carácter sagrado, sólo la melopea y el murmullo del coro que acompañan al personaje en su dolor, sólo los movimientos casi estereotipados que lo definen, sólo el consejo que equilibra.

Coro y personajes en armonía trascienden el lenguaje. Y la recitación apresurada de las palabras griegas que apenas conservan su impronta original no desconcierta, antes bien nos aproxima al conflicto trágico. Conflicto trágico desnudado de lo religioso, pero renovado en su espíritu. Liturgia hierática que traducía un sentido religioso y un esfuerzo popular, ahora transformada para subrayar el lirismo de las situaciones o para atenuar los climas, pero firmemente anclada en lo dramático.

La *Electra* que nos presenta Aspasia Papathanassiou, laureada como la mejor actriz de 1960 en el Teatro de las Naciones de París, es magistral. Y valga la frase tan manida. El primer sollozo que escuchan Orestes, Píldes y el pedagogo en una escena un poco acartonada, es indicio seguro de una gran actuación. Reserva trágica que concentra el grito y no lo amplifica en alarido, recurso infalible de quienes nos ofrecen versiones contrahechas del drama clásico. El lamento, la ira, se manifiestan en justa invocación, subrayada por las actitudes li-

\* *The Times*, Londres, 12 de junio, 1961.

## T E A T R O

### ¿Teatro clásico o teatro arqueológico?

(El Piraikón en México)

Por Margo GLANTZ

Entre los estudiosos del teatro griego, algunos autores se han dedicado especialmente al problema de la representación teatral. Excavaciones arqueológicas de todos los teatros existentes y voluminosos libros muestran los resultados. Sin embargo, a pesar de los eruditos trabajos de helenistas alemanes como Dörpfeld, Reisch y Bulle, o los de sus colegas de habla inglesa, Haigh, Pickard-Cambridge, Webster o Arnott, no es posible determinar aún con precisión las distintas modalidades escénicas de ese teatro.

Las principales fuentes para lograr ese conocimiento son tres: las referencias de escritores antiguos, la documentación arqueológica y el texto mismo. La arqueología sólo ofrece un valor subordinado en materia dramática y puramente teatral; los comentarios de los escritores antiguos son importantes —afirmar lo contrario sería como desechar la Poética de Aristóteles— pero en realidad, lo esencial será siempre la obra misma.

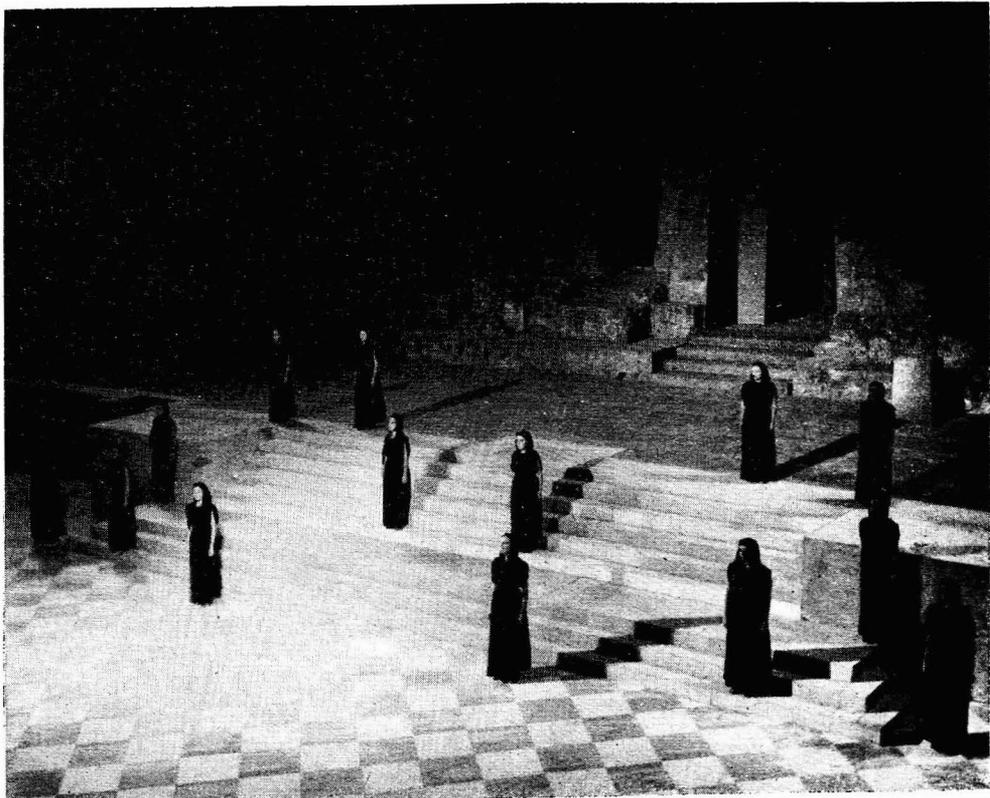
Preocupados por minucias, los eruditos nos pierden en el laberinto escrupuloso de su conciencia arqueologizante. Pretender, por lo tanto, que un teatro —porque viene de Grecia— nos ofrezca en su prístina pureza las representaciones que conmovieron al público ateniense, es negar la imposibilidad de reproducir condiciones que en gran medida ni siquiera conocemos y cancelar los cambios que se han producido en la mente de los espectadores contemporáneos.

El teatro clásico es necesariamente moderno si quiere seguir siendo clásico y quienes —espantados ante un texto deformado que borra la sonoridad del antiguo verso para trufarlo de orientalismos —condenan las representaciones del Piraikón, intentan apresarse un teatro fantasma.

Dimitrios Rondiris, director de esta compañía, abogado y filólogo, fue discípulo de arte dramático de uno de los más importantes reformadores del arte teatral contemporáneo, Max Reinhardt. En 1934, llegó a ser director del Teatro Nacional Griego en donde integró un repertorio de teatro clásico universal; en 1936, organizó el primer festival de tragedia griega en el Odeón antiguo de Herodes Ático; de 1946 a 1950

tuvo el cargo de Director General del Teatro Nacional Griego y, en 1957, después de experiencias aisladas, fundó el Piraikón en su ciudad natal, el Pireo; en su repertorio había obras de Shakespeare, de Beaumarchais, *Los persas* de Esquilo. En 1959, decide dedicar sus esfuerzos a montar solamente obras de teatro griego y en 1960 inicia una serie de jiras por Europa, la Unión Soviética e Israel. Luego, los Estados Unidos y Latinoamérica.

Para Rondiris, el teatro clásico es antes que nada recreación, pero recreación que incorpore los elementos rituales característicos de la tragedia a los elementos que le brinda la cultura griega moderna: danzas y cantos populares, ceremonial y música de la iglesia ortodoxa y el lenguaje que se habla actualmente en su país. A todo esto se agrega una influencia oriental imposta por los siglos de dominación otomana. Como vemos nada nuevo: la Grecia continental, enlace de culturas.



*Electra* de Sófocles — "una justa invocación"

geramente escultóricas que actriz y coro desarrollan.

Quizás, la escena crucial sea aquella en que Electra recibe las supuestas cenizas de Orestes y en la que la más profunda pena va a contrastar con la máxima alegría. Pérdida y reencuentro sucesivos, dolor y alegría contrapuestos con finura, sin obstáculos que nos impidan recibirlos con plenitud. Y en esta época en que la no-comunicación es asunto traído y llevado por cineastas, literatos y cibernéticos, logramos una total comunión con un personaje que tantos han academizado o deformado.

Algunas escenas no logran alcanzar toda su fuerza expresiva y es que los actores que representan los papeles de Orestes, Clitemnestra y Crisótemis, no tienen la altura histriónica de Aspasia. Pero en lo fundamental, en el contrapunto clásico de coro y héroe trágico, la puesta es inmejorable.

*Medea* nos hace pasar de Sófocles a Eurípides. Y las heroínas, en franca desmesura marcan el contraste. Desmesura

acompañada en *Electra*, desmesura sin trabas en *Medea*. Y con todo lo monstruoso se refina cuando el coro entona melodías que nos integran al paisaje bizantino y a los ritmos gregorianos, cuando los movimientos gráciles de las coreutas circundan la furia de *Medea*.

Y en las dos obras sobresale el talento de la actriz, inmersa en su coro, que es su eco, su respaldo y complemento. En ambas puestas, los personajes secundarios —si Jasón puede serlo— son menores. Pero la labor de compañía, labor intercambiable, el sentido del ritmo y la concentración aguda nunca fallan. Y eso es el *Pirakón*, teatro académico quizás, pero teatro académico en el buen sentido del término, porque funda una escuela, recogiendo lo mejor de las anteriores; porque se nutre de tradición, pero también porque la rompe. Teatro vivo, no “momificado” en soluciones definitivas, pero a la vez teatro revelador de una elegancia y solidez, expresadas mediante el color y el movimiento que modelan la palabra.



“expresión lógica”

## Mudarse por mejorarse

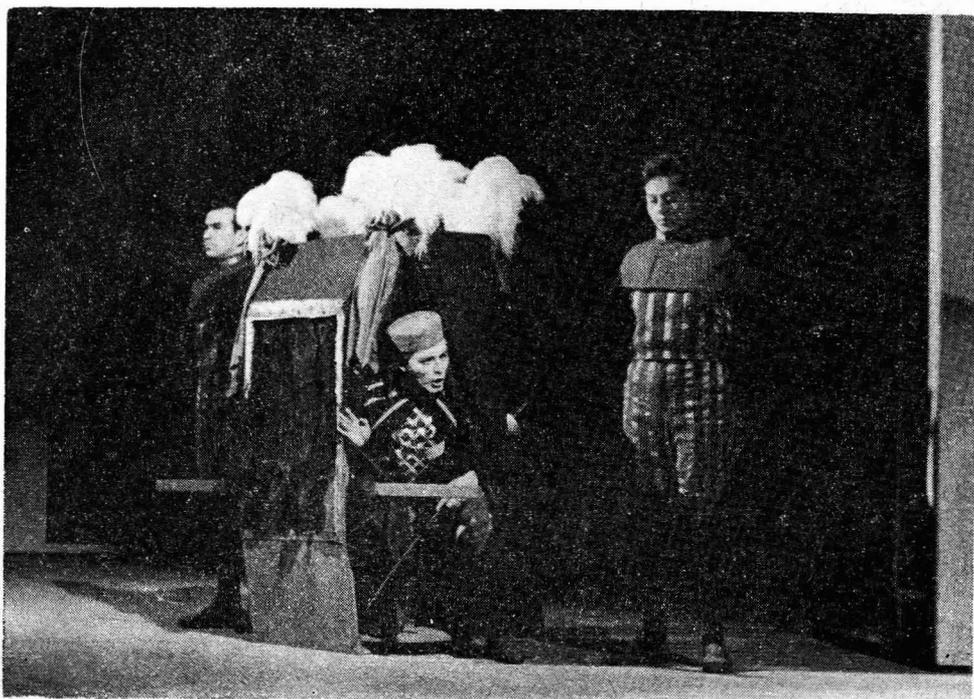
Por Héctor MENDOZA

Aparte de la ya vieja discusión de si se puede o no ilustrar al público a través del teatro —o a través del arte en general—, y de si el público está dispuesto o no a dejarse ilustrar, se ha convenido en que la finalidad última del teatro es la de divertir. Tal parece que hoy en día la misma discusión ha tomado otro enfoque a raíz de lo anteriormente convenido: divertir, sí, ¿pero cómo? Y estamos de regreso al mismo punto. Si la diversión existe y ha existido fuera del arte, ¿cómo tendrá que ser la diversión artística? Tal parece que el arte moderno se encamina cada vez más hacia la diversión—sorpresa. Sorprender al público, llevarlo por caminos insospechados, apabullarlo con una lógica más rápida de la que él podría seguir a tiempos normales, cambiar las proposiciones lógicas de sitio hasta pro-

ducir una aparente falta de lógica, hacerlo seguir el mismo camino lógico que ya conoce sólo que al revés, etcétera, parece ser la finalidad formal del arte moderno. Si el público se ilustra o no con esto, eso ya es asunto suyo; si declara que se ha divertido con este juego malabar, es más que suficiente.

El teatro, como toda otra expresión artística, pero tal vez con medios más directos, revisa los viejos caminos de la expresión lógica aumentándoles este elemento de sorpresa. He dicho “con medios más directos” porque la representación puede basarse sobre un texto antiguo, sin cambiarle una sola palabra, y, sin embargo, renovarlo con una nueva expresión escénica.

Es esto, precisamente, lo que José Luis Ibáñez ha hecho con la comedia de Ruiz de Alarcón, “Mudarse por mejorarse”.



Mudarse por mejorarse — “rompimiento de una tradición escénica”

En el caso de José Luis Ibáñez, que es un director preocupado por el problema del teatro español de los Siglos de Oro desde hace ya algún tiempo, la resolución escénica de esta comedia consistió en el rompimiento de una tradición escénica absurda de la representación clásica española. Hasta nuestros días hemos seguido viendo, con inexplicable insistencia, representaciones de Lope, de Tirso, de Calderón, como si se tratara de textos muertos, irrecatables, paleolíticos, que siguen aburriendo a un público paciente y resignado que cree ilustrarse con textos más o menos bien leídos por actores a quienes no entiende en absoluto. Algunas veces los directores de estas representaciones sienten un poco de compasión por su público abnegado y se lo llevan a lugares que compensan de alguna manera en su belleza, la falta de interés que les provoca la comedia; y así escucha recitar esas palabras muertas con ánimo mejor provisto.

José Luis Ibáñez se ha sabido dar cuenta de la gravedad de este problema: estas representaciones no sólo detienen el avance del lenguaje escénico en español con su falta de significado, lo cual ya es bastante grave, sino que entorpecen el avance del teatro en los países de habla castellana, al encontrarse con un cimiento endeble sobre el que nada se puede construir. Ibáñez intenta entonces, con su puesta en escena de “Mudarse para mejorarse”, el robustecimiento de nuestras bases, rompiendo de una vez por todas con las trabas de un texto considerado muerto.

Comienza por invitar a un escenógrafo imaginativo que, sin abandonar del todo la época en que fue escrita la comedia, no sienta las inhibiciones de un teatro arqueológico y pueda vestir el espectáculo con ropas más acordes al tono de la representación que las exigencias de un realismo que la comedia en sí misma está muy lejos de llenar. Enseguida hace que sus actores lean la comedia respetando el verso escrito por Ruiz de Alarcón, para no incurrir en falseamientos textuales. Y saca, finalmen-

te, de una manera limpia y legítima, de este verso respetado al máximo, un sentimiento nuevo, de todos los tiempos, que nos pone de inmediato en comunicación directa con ese texto que ya habíamos desesperado de comprender en su significación más importante. En esto último, más que en lo anterior, consiste la sorpresa del espectáculo.

José Luis Ibáñez logra la sorpresa de la manera menos intrincada: simplemente nos reintegra a una lógica de sentimientos y situaciones provocadas por tales sentimientos que existían de suyo en la comedia escrita, y que, hasta hoy, se nos revela en su totalidad. La sorpresa que nos prepara José Luis Igáñez, es la sorpresa de la integridad en la entrega de un texto magnífico que parecía con-

denado a permanecer en letras de imprenta.

Por desgracia —es difícil lograr una representación perfecta— no todos los actores siguen la intención del director. Algunos no han podido separarse del todo de la manera tradicional del recitado de las comedias españolas, carente de contenido sentimental, diciendo, además, el verso a su manera, sin respetar el ritmo; otros marcan el ritmo con celo desmedido, haciendo que el público se distraiga con esto y pierda partes de lo que se está diciendo. Sólo una tercera parte de los actores logra lo que José Luis Ibáñez se propone: una actuación moderna, un dominio del verso. Estos actores, no es de admirarse, son los más jóvenes en el teatro.

Pedro Coronel participa de ambos modos de madurez: ha elegido, desde hace tiempo, un sistema de formas que ocurren en su pintura con insistencia, y que permiten que se reconozca un cuadro suyo. Por otra parte su continuo experimentar con la pintura está encauzado por vías claras y definidas, por preocupaciones ya determinadas y analizadas previamente y que lo llevan a un cierto tipo de resultados recurrentes; muy pocas veces, en efecto, un cuadro de Coronel nos desconcierta en sus resultados.

A través de la obra de Pedro Coronel, no es el genio o el desbordante talento lo que nos sorprende, sino la tenacidad, la lucidez, la conciencia. Si bien siempre en un artista debemos suponer una conciencia — la intuición cada vez resulta un expediente más caduco para disfrazar nuestra falta de comprensión de algunos fenómenos artísticos—, no deja de ser cierto que esta conciencia puede presentarse en planos diversos. Es fácil distinguir entre una conciencia so-

## Los cazadores

Por Amancio BOLAÑO E ISLA

El equipo de teatro "Tabasco 68" dirigido por Carlos Catania ha puesto de nuevo en escena, ahora comercialmente, en el teatro Sullivan, *Los cazadores*, de Paco Ignacio Taibo.

Si la obra había tenido éxito rotundo en exhibiciones más íntimas, el obtenido en esta primera salida a tablas crematísticamente valoradas ha sido, sin duda alguna, extraordinario.

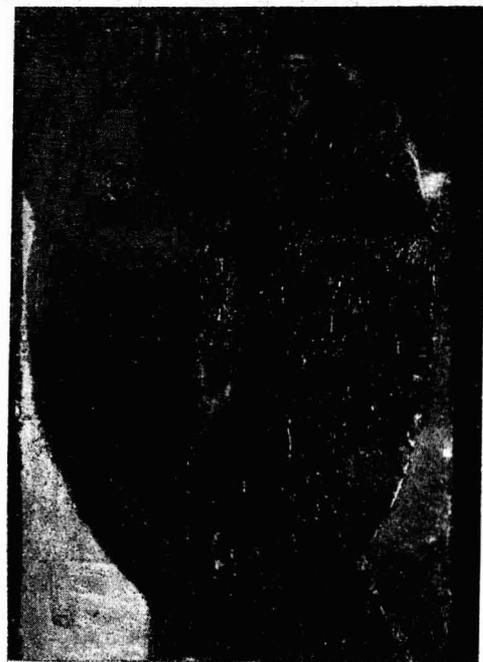
Retablo de costumbres humanas llama el autor a su obra y eso es indudablemente, aunque se supongan acaecidos los acontecimientos, por el lenguaje, trajes y determinadas escenas, en épocas remotas, si no enteramente medievales. Mas nos parece que esto es una sutileza del autor para dar intemporalidad y, por consiguiente, universalidad a las acciones presentadas, que son de hoy, de ayer y de siempre, ejecutadas por cualesquiera grupos humanos o estamentos sociales de cualquier época. Éste es para mí, el mayor acierto, atisbo genial

que no todos los autores saben imprimir a sus obras, ni nombres reales, ni figurados que no son más que tapaderas que pretenden ocultar la realidad tangible e inmediata sin lograrlo, como no se logra tapar el sol con un dedo.

Taibo es un artista, de esto no cabe duda; y aunque no escribiera más obras que ésta, ella sola bastaría para darle renombre de dramaturgo.

Todos los personajes entran en la categoría de la universalidad, pero el político Nicolás, personificado por Héctor Lozano, y la princesa, por Maristell Molina podrían figurar en la lista de personajes y actores de los teatros más afamados, como creación y como espectáculo.

Vaya nuestro aplauso a Taibo, Catania y al equipo "Tabasco 68" que tanto nos hicieron gozar con tan bella obra, de plena y total humanidad, porque huye del particular histórico para recrearnos con el universal poético.



Cabeza

## ARTES PLÁSTICAS

### PEDRO CORONEL

#### I. Voluntad y conciencia

Por Jorge Alberto MANRIQUE

En la Galería de Arte Mexicano, Pedro Coronel ha presentado una exposición que recuerda sus veinticinco años de artista. Un cuarto de siglo representa un largo trecho andado. Lo menos que puede implicar es conocimiento sólido del oficio; lo más, madurez artística. El hecho de que la exposición celebre ese tiempo transcurrido, y que así expresamente se señale en el catálogo, inclina a reflexionar sobre en qué medida y en qué forma Coronel ha podido madurar; obliga, más que otra circunstancia, a pensar en un artista hecho, que ya, en este momento, nos presenta una cara definitiva, aunque no única.

En realidad la "madurez" de un artista puede presentárenos en dos formas: como el alcanzar maneras que se aceptan de una vez por todas, que cumplen al individuo pero que al mismo tiempo lo limitan, que es lo que llamaríamos encontrar un "estilo personal"; o bien como el encontrar una seguridad en las búsquedas diversas que el artista se propone llevar a cabo. En el primer caso el hincapié estaría en los sistemas de formas que el artista ha elegido y que supone que lo expresan. En el segundo caso el hincapié estaría en los métodos que el artista supone que son capaces de llevarlo a la expresión.

bre el "qué hago" y otra sobre el "cómo hago". Los artistas de la *action painting* o del informalismo europeo participarían de la primera forma: saben con toda lucidez que están dejando que su mano recorra el papel libremente y sin ningún impedimento racional, saben que están dejando caer arbitrariamente los colores sobre la tela, saben, incluso (o creen saber) por qué hacen esto; sin embargo el momento mismo del acto de pintar queda fuera de todo control consciente, y el resultado puede sorprender tanto a quien lo hizo como al espectador ajeno. En cambio, la conciencia sobre el "cómo hago" implica una conciencia en el programa y en la acción, aparte de una reflexión sobre el sitio de la obra en un espacio y un tiempo determinados. Es en este sentido en el que podemos decir que la obra de Pedro Coronel nos parece ejemplar. Seguramente en México no existe un artista tan consciente de sus porqués y de sus cómo (y casi diríamos: de sus para qué) como él. Tal vez, en nuestro medio, sea el único artista al cual le preocupe tanto la definición de una poética —y él la definiendo constantemente en cada una de sus obras.