

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

EL PEQUEÑO CASO DE JORGE LIVIDO

CON ESTA OBRA, Sergio Magaña, que había guardado silencio los últimos tres años, vuelve a hacer notar su presencia en el teatro mexicano con seguridad y firmeza. *El pequeño caso de Jorge Lívido*, detrás de su superficial apariencia de obra policiaca, revela un tema importante, sugestivo, poderoso y magníficamente tratado: la relatividad del bien, su incapacidad de ser encerrado dentro de reglas morales fijas, el sentido auténtico de la bondad y la generosidad por encima de los actos exteriores y el valor del perdón y la comprensión más allá de cualquier congelado y árido concepto de la justicia.

Para desarrollar este tema, Magaña ha elegido una anécdota muy sencilla y que puede efectivamente calificarse de policiaca; en la misma forma en que puede aplicarse tal denominación, guardada la necesaria distancia, a las anécdotas de *Crimen y castigo* o *Los hermanos Karamazov*, por ejemplo. Es evidente que los incidentes que forman la trama de *El pequeño caso de Jorge Lívido* dan a la pieza todas las características exteriores de una obra policiaca; la obra no pertenece, sin embargo, de ninguna manera a este género, porque el autor no se apoya exclusivamente en los sucesos, en el mero acontecer exterior (característica fundamental del teatro policiaco), sino que se vale de éstos para dar forma a los personajes cuyas peculiaridades psicológicas son el auténtico sostén de la pieza. Lo importante en *El pequeño caso de Jorge Lívido* no es lo que va a pasar sino la manera en que van a reaccionar los personajes ante los acontecimientos y el por

qué de estas reacciones. A Magaña le interesa la postura vital de sus personajes, sus sentimientos, su verdad más recóndita y las conclusiones que pueden sacarse de su conducta, determinada por la forma de reaccionar ante el desarrollo de la anécdota. El acierto o fracaso de la obra se basa, entonces, en la efectividad que el autor demuestra para solucionar, primero, y recrear, después, un cierto número de individuos de cuyo choque debe salir el conflicto real de la obra, que será un conflicto de orden conceptual que permita examinar y juzgar diferentes posturas vitales. Y en *El pequeño caso de Jorge Lívido* tanto la selección como la recreación posterior son absolutamente acertadas. Los personajes adquieren carácter desde el primer momento y este carácter evoluciona, cambia o se revela, de acuerdo con el desarrollo de la anécdota con una verdad y una firmeza definitiva.

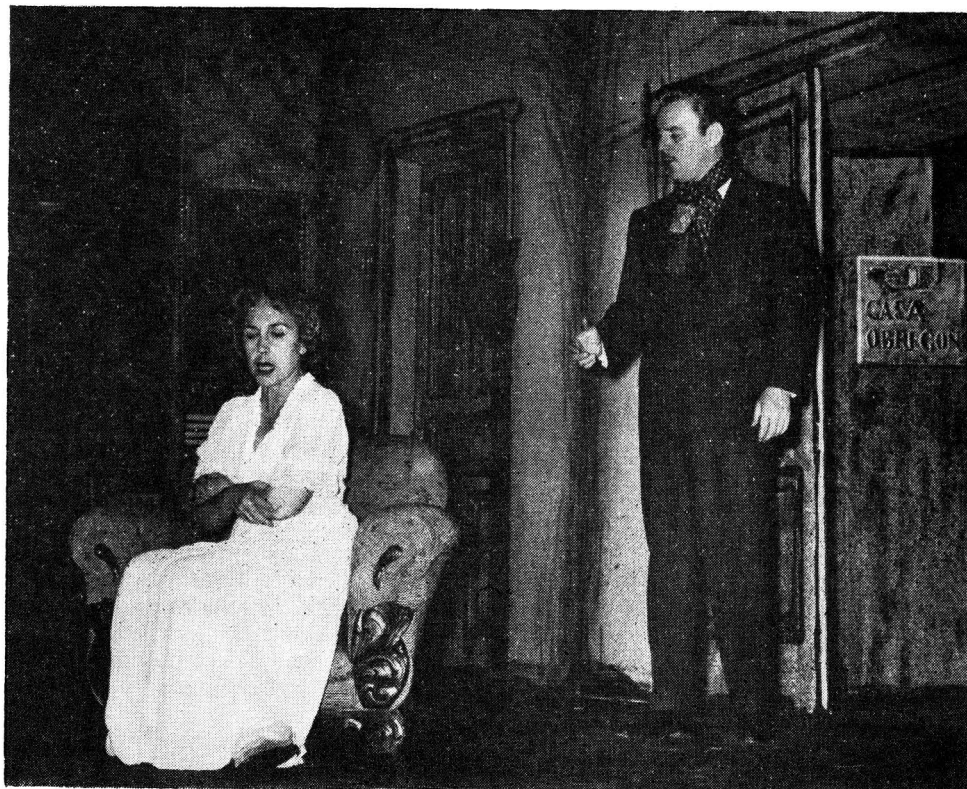
Resulta así que la pieza tiene en realidad dos líneas de acción: una en la que se presenta como base del conflicto un caso criminal y se llevan los sucesos hasta el momento en que éste se resuelve, y otra en la que se presenta originalmente un grupo de personajes que han perdido, o no han llegado a adquirir, el sentido de vivir y que vegetan, dejando pasar el tiempo, en una oscura, casi miserable, casa de huéspedes, incapaces de realizarse como individuos, y aceptar la vida y extraer un sentido positivo de ella, pero que, de pronto, impulsados por la presencia de un nuevo huésped que parece ser portador de toda una serie de revelaciones positivas y poseer un muy apreciable poder de convicción, producido por su simpatía natural, adquieren una nueva presencia de ánimo, aceptan los preceptos que

les expone, se reconocen a sí mismos y se lanzan a la vida, confiados en su bondad, con tal valentía que, algunos permanecen fieles a ellos, a pesar de que descubren que este personaje no apega su conducta al sentido vital que les ha revelado, debido a que tiene un deformado sentido de la justicia y supedita a él todos sus impulsos, lo que le impide actuar con verdadera humanidad y falsea su escala de valores.

De estas dos líneas de acción, la primera, que es la que encierra la anécdota propiamente dicha, carece de importancia y, como ya se ha dicho antes, sirve tan sólo para armar la obra, para dar marco a las ideas del autor. Sin embargo está magníficamente realizada y su desarrollo es interesante, justo y equilibrado. La segunda, en cambio, espléndidamente realizada también, revela a un autor dueño de un pensamiento profundo y original y que posee el poder expresivo y la técnica necesaria para traducir en términos teatrales este pensamiento. La serie de conclusiones que se desprenden de esta segunda línea de acción son valiosas y convincentes y hace que *El pequeño caso de Jorge Lívido* demuestre que en Sergio Magaña el teatro mexicano tiene un magnífico autor. Magaña logra hacer evidente por medio de éste que él denomina "pequeño caso", el absurdo en que vive una sociedad que ha equivocado su escala de valores o, mejor dicho, que vive sin ellos. Jorge Lívido —el personaje que llega hipócritamente a remover los sentimientos de los demás huéspedes— no es un caso aislado, es un símbolo y un ejemplo, representa al individuo que cree sinceramente que sirve a la sociedad, porque se siente justo, que tiene siempre a mano una larga serie de conceptos muy dignos, que cita de continuo a Dios, a la religión, a la moral establecida; pero que se ha olvidado de lo más importante: de ser humano, de ser verdaderamente un hombre. Magaña, al llevar hasta la destrucción a este ridículo pelele, ha dado un vigoroso golpe a todos los que viven tranquilos y seguros dentro de una cómoda decencia y limpieza moral y ha transmitido un mensaje generoso y amplio haciendo evidente el valor del amor, la generosidad y la comprensión —encarnados por Polita, Gonzaga, Fanny, y, aun, Ruiz— por encima del árido concepto del bien que simboliza Jorge Lívido.

Por desgracia esta tesis no es asimilada por el respetable público del teatro Insurgentes que en general, prefiere limitarse, cómodamente, a seguir el desarrollo de la anécdota. Pero esto no debe preocupar al autor, que ha realizado, tanto en el aspecto artístico como en el humano, una obra espléndida.

Sería injusto, sin embargo, dejar de señalar algunas deficiencias que aparecen en la realización de la obra. Magaña ha fijado con un positivo acierto el carácter de Jorge Lívido. Fanny, Pablo Gonzaga y Polita; pero en cambio, obligado por la necesidad de dotar de un conflicto particular a cada uno de los personajes, puso en boca de Ruiz, el menos importante de ellos, una serie de revelaciones de gran efecto, pero que resultan un tanto fuera de lugar y que, tal vez porque son reveladas en un lapso de tiempo demasiado corto, parecen excesivas y se apartan de la línea central del conflicto. Dejó también un tanto difuso el destino



El pequeño caso de Jorge Lívido— "tesis no asimilada por el respetable público"

último de Fanny, de la que nos gustaría saber, en una forma más completa, qué va a ser en el futuro y hacia dónde la lleva la crisis final. También descuidó en algunos fragmentos la forma del diálogo, al que le falta riqueza verbal y le sobra retórica. Pero en cualquier forma estas pequeñas limitaciones no son suficientes para deformar la trama, ni le restan importancia a la obra.

El hecho de haber elegido esta pieza para representarla en el teatro que él administra, hace acreedor a Manolo Fábregas de toda clase de felicitaciones. Ha sido un gesto muy positivo, que puede señalar un nuevo rumbo (mucho más valioso) para el teatro comercial y que por lo tanto, no puede pasarse por alto.

La dirección, a cargo del mismo Manolo Fábregas, es muy efectiva en cuanto a movimiento y permite seguir con claridad la anécdota, pero carece de profundidad. Tiene ritmo, pero le falta intención, tono. Manolo Fábregas no logró hacer lo suficientemente clara la evolución interior de los personajes. Todo es demasiado alegre, demasiado limpio desde un principio y en esta forma se falsea uno de los elementos de la obra: el ambiente. La dirección le dedica una excesiva atención a los sucesos, a costa de los personajes, particularidad que, aunque es superada en el tercer acto en el que la línea de los caracteres se hace más evidente, impide que el primer y el segundo acto sean suficientemente apreciados. A pesar de esto su trabajo es correcto y si bien, no puede decirse que haya enriquecido el texto, tampoco puede acusársele de haberlo falsificado, sino que al contrario lo ha servido con una fidelidad muy satisfactoria.

De los actores, destaca por encima de todos Isabela Corona. El papel que le tocó interpretar es sumamente generoso, pero ella ha sabido sacar todo el provecho de esta generosidad proyectando todas las características de Fanny que adquieren en sus manos una conmovedora intensidad. Manolo Fábregas muy correcto como Jorge Lívido, aunque su composición del personaje resulta un tanto exterior, lo que lo hace aparecer frío. A Marta Mijares le falta dolor, sinceridad y le sobra corrección en el vestuario, que carece de la pobreza que le era necesaria, impidiéndole proyectar toda la ternura de Polita, a la que sin embargo comunica muchas veces la debida espontaneidad. Julio Aldama empieza inseguro, se afirma en el transcurso de la obra y alcanza un magnífico nivel en el tercer acto. Antonio Bravo presta la debida seguridad al un tanto desconcertante señor Ruiz y el resto del reparto cumple satisfactoriamente.

La escenografía de Julio Prieto es muy hermosa y espectacular; pero tal vez por esto mismo, carece de la sensación de pobreza que debería proyectar. Las continuas alusiones a las cucarachas, a la suciedad, resultan un tanto incongruentes en escenario tan lujoso. La escenografía hubiera sido mucho más correcta, si hubiera sacrificado un poco más la belleza propia en servicio del texto.

EL CASTIGO SIN VENGANZA

Entre las más singulares, bellas y redondas obras del múltiple y asombroso teatro de Lope de Vega, *El castigo sin venganza* ocupa uno de los sitios más des-

tacados. Independientemente del tiempo que haya invertido el autor en realizarla, de la atención que le haya dispensado y de los motivos que le impulsaron a escribirla, es indudable que en ella se encuentran todos los elementos que llenan de grandiosidad la literatura del Siglo de Oro, en general, y el teatro de Lope de Vega, en particular, tanto en lo que se refiere a la forma, como al contenido.

En dicho texto se recoge, como muy pocas veces se ha dado el caso en la literatura universal, todo el impulso vital y el sentido social de un ciclo histórico que al autor le tocó vivir cuando entraba en decadencia. *El castigo sin venganza* ofrece, no sólo un determinado conflicto dramático a desarrollar, sino la imagen completa de toda una época. En ella aparecen las costumbres, los sentimientos, los preceptos morales y el ambiente que le sirve de marco a una sociedad determinada. Esta amplitud de tema, esta completísima visión es, aparte, y además, de los valores intrínsecos del lenguaje, uno de los méritos fundamentales de la obra. Los personajes, que por otra parte son probablemente los más bien trazados del teatro de Lope, piensan y actúan como hombres del siglo XVII español y representan maravillosamente las costumbres y aspiraciones, las pasiones y líneas de conducta de dicho siglo, sin que importe en absoluto el lugar y la época en la que esté situada la obra, subterfugio del que frecuentemente se vale Lope para poder tratarlos con mayor libertad. El profundo desgarramiento vital que comenzaba a presentarse en esa época, como resultado del desplome de todo un mundo espiritual, y que hace que tan frecuentemente los personajes de Lope, Tirso o Calderón confundan la vida con el sueño, la realidad con la fantasía, está presente en ellos:

*Bien dicen que nuestra vida
es sueño y que todo es sueño...*

confiesa Federico en el primer acto. Está presente también el concepto del honor, vara con la que se miden todas las acciones posibles y que determina los premios y castigos:

*¡Ay honor, fiero enemigo!
¿Quién fue el primero que dio
tu ley al mundo...?*

se lamenta el duque hacia el final de la obra. Está, sobre todo, el amor, ese amor en el que el deseo, la fantasía, los celos, la duda y el desengaño se unen en una totalidad mágica y poderosa que hace decir a Federico, desesperado:

*En fin, señora, me veo
sin mí, sin vos y sin Dios;
sin Dios, por lo que os deseo;
sin mí, porque estoy sin vos
sin vos, porque no os poseo.*

Finalmente está, también, incluido con notable desparpajo y habilidad, una parte del mundo literario de la época, ya que Lope se aprovecha de los incidentes de la trama para incluir algunas puyas a su eterno enemigo: Góngora, al que ataca en las primeras escenas de la obra con gracia y buen gusto:

*poca tienen caridad
hablando cultidiablesco*

dice uno de los graciosos, que antes ha comentado:

*que yo sé quien a la luna
llamó requesón del cielo*

Por otra parte, la obra posee una de las estructuras más firmes y correctas de todo el teatro de Lope, que generalmente es un tanto descuidado a este respecto. La acción se desenvuelve con una suavidad y exactitud poco comunes y los personajes están dotados de una profundidad psicológica y una firmeza de trazo que tampoco es muy frecuente en él.

Para representarla en el Teatro Triunión, Alvaro Custodio tomó esta obra entre sus manos y la despojó, con notable facilidad, de la mayor parte de sus valores. Su adaptación no sólo es deficiente, teatralmente hablando, sino que adolece, además, de falta de buen gusto en los cortes. Es imperdonable que las obras se presenten cortadas (el caso de *La Celestina* es diferente, porque la obra no está concebida para la escena y se explica que para presentarla allí se intente sintetizarla); pero resulta incomprensible que un director que se supone posee un cierto buen gusto y sentido escénico, adopte una obra (que no necesita adaptación por otra parte) con tan poca habilidad. Custodio ha mutilado con imperdonable ligereza, hasta hacerlo casi desaparecer, uno de los más bellos primeros actos de la literatura mundial y, al hacerlo, no sólo privó al espectador de la oportunidad de gozarlo, sino que deformó totalmente la caracterización de los personajes y desequilibró los motivos del conflicto. El primer acto de *El castigo sin venganza* se inicia con una escena en la que Lope, con genial facilidad, da todo el ambiente en el que va a desarrollar la anécdota y caracteriza a uno de los personajes principales: el duque. Custodio, sin motivo aparente, suprimió esta escena. Pero eso no es nada. Un poco más adelante, tiene lugar una de las más hermosas escenas del teatro de Lope, y esto quiere decir: una de las más hermosas del teatro en general; aquella en que Casandra, perdida, entra en escena por primera vez en brazos de Federico, hijo bastardo del duque y, por tanto, su futuro hijastro. Situación deliciosamente ambigua y que está absolutamente dentro de la tónica de la obra; además de que en ella estos dos personajes se atraen mutuamente por primera vez, lo que dará lugar al conflicto a desarrollar, y expresan esta atracción en versos de increíble belleza. Casandra le dice a Federico:

*Dicha ha sido haber errado
el camino que seguí
pues más presto os conocí
por yerro tan acertado.
Cual suele en el mar airado
la tempestad, después della
ver aquella lumbré bella,
así fue mi errar la noche,
mar el río, nave el coche,
yo el piloto y vos mi estrella...*

A lo que ésta contesta con versos como éstos:

*... para nacer con alma
hoy quiero nacer de vos;
que cunque quien la infunde es Dios,
hasta que os vi, no sentía
en qué parte la tenía...*

Después, Casandra confiesa a su doncella que le hubiera gustado que su futuro marido fuese Federico y no su padre, confesión importantísima, pero que, sin

embargo, junto con las escenas anteriores, fueron suprimidas en la versión de Custodio.

Con ser estos errores tan imperdonables, no son todos los que tienen la adaptación. En el segundo acto, guiado por un raro afán de suprimir personajes, Custodio hace que Casandra se queje de la conducta del duque, ante Aurora, la sobrina del propio duque, y no ante la doncella como el autor marcó. Es decir: Custodio ha puesto en boca de una dama noble, los parlamentos de una doncella de servicio. Y puesto que además, Aurora ha revelado antes de esta escena que tiene un gran afecto por su tío el duque, la licencia que se ha tomado el adaptador es incomprensible. Finalmente, en el tercer acto, se ha suprimido también la escena en la que se da la noticia de la evolución que ha sufrido el carácter del duque y eliminado varios parlamentos más, de igual importancia.

Sometida a este tratamiento, de *El castigo sin venganza* no ha quedado más que el esqueleto, un esqueleto que no permite apreciar la riqueza de la obra y que elimina de esta representación la mayor parte de la belleza y el sentido del texto original.

A esta adaptación tan deficiente hay que agregar una dirección equivocada y pobre, debida también a Alvaro Custodio. El hizo que los actores declamaran su breve síntesis de *El castigo sin venganza*, con un extremado tono plañidero que no sólo resulta monótono en extremo, sino que anticipa indebidamente los sucesos. Así, por ejemplo, Federico no tenía por qué hablar como si supiera de antemano lo que Casandra le va a contestar (cuando le declara su amor a ésta), pues en su siguiente parlamento aclara que él esperaba otra cosa; ni tampoco Aurora tenía por qué aparecer desde el primer instante con una expresión de dolor tal que hace suponer que sabe todo lo que va a ocurrir, ni ninguno de los personajes masculinos tiene por qué diluir la natural gallardía con que los ha dotado el autor, en un continuo suspirar y quejarse que no corresponde en lo absoluto ni a su carácter ni a su situación.

Aparte de esto la obra está movida con evidente pobreza, lo que hace que las escenas parezcan siempre las mismas a excepción de las del primer acto, en las que los personajes principales dan continuamente la espalda al público, impidiendo que éste advierta sus reacciones. Además, Custodio sigue durante toda la obra el sistema de dar énfasis a las situaciones haciendo que los actores subrayen con movimientos lo que expresan con palabras, lo que en un caso como éste, hace que el énfasis se duplique y las situaciones pierdan su natural poder dramático. Esto es igualmente aplicable a todos los monólogos y a varias de las escenas de amor, que en la versión que el Teatro Español de México ofrece, han perdido gran parte de su belleza.

De los actores sólo puede mencionarse a Carlos Bibriesca, a quien su natural presencia escénica y hermosa dicción salvan, en parte, del fracaso en el que cayeron los demás, víctimas de la dirección o de su falta de recursos.

La escenografía y el vestuario, excesivamente recargados, resultan demasiado evidentes y por lo tanto no funcionan debidamente.

LIBROS

BEATRIZ ESPEJO, *La otra hermana*. Cuadernos del Unicornio. México, 1958, 20 pp.

Juan José Arreola se ha lanzado a su tercera empresa editorial: "Cuadernos del Unicornio." La presentación tipográfica del cuaderno que encabeza la serie es magnífica (alabar el buen gusto de Arreola es un pleonismo). Parece que Arreola tiene algo de mago; lo que toca lo reviste de una atmósfera mágica. Asociar los nombres de Arreola, El Unicornio, Espejo, se antoja un conjuro. Pero nuestra conciencia de críticos nos salva de la fascinación. *La otra hermana* es un texto interesante, al cual debemos hacer justicia. Las virtudes y los defectos de la autora pueden aplicarse a un buen sector de nuestra literatura. Seremos estrictos, porque en ella quisiéramos escarmentar a la generación perdida; pero indulgentes, porque los pecados de Beatriz Espejo son los de muchos de nosotros.

En su brevedad, esta obra casi constituye una promesa. La autora da señales de gran habilidad literaria (no mencionaré las influencias, por haber sido justamente asimiladas: sería tonto y mezquino citar nombres); un escritor consagrado no se avergonzaría de firmar algunos de estos fragmentos. Su pluma, precisa y brillante, apunta sorprendentes caligrafías; pero su trazo degenera en rasgos tan finamente subjetivos, que nos hacen temer por su porvenir. Desde la primera página plantea una problemática que sólo puede desembocar en el silencio, o en círculos viciosos. La autora, con entusiasmo adolescente, desnuda su espíritu (la malicia está en razón directa al exhibicionismo). Nos muestra un sentimentalismo malsano, con los indispensables elementos de crueldad y de prematuro desencanto ante la vida. No predicamos el optimismo; sólo señalamos los riesgos de luchar contra todo, sin darse cuenta que existen algunas cosas buenas. Cuando el escritor pretende ridiculizar, primero necesita descubrir las cosas respetables. Donde todo es ridículo, se pierden los puntos de referencia. Ha habido grandes escritores pesimistas; pero en medio de sus tormentos psicológicos supieron firmar un pacto con su conciencia, y pudieron realizar una obra fecunda. En cambio, los pequeños endemoniados, de obra estéril y casi siempre olvidada, fueron incapaces de distinguir la chispa que encierra toda tiniebla. Este problema es muy personal y trascendente. Nadie puede señalarle el camino al escritor; él mismo debe probar su coartada para justificarse ante su conciencia; de otro modo, fácilmente se frustra la maravillosa aventura literaria.

C. V.

PABLO MAX YNSFRÁN, *La expedición norteamericana contra el Paraguay*. 1858-1859, t. II. Editorial Guaranía, México, 1958, 278 pp.

Veinte buques en total —once vapores y nueve veleros— artillados con doscientas bocas de fuego, al mando del comodoro William Braford Shubrick, navegaron hace cien años con rumbo a Asunción del Paraguay. Fue aquélla la más

poderosa escuadra que hasta 1858 zarpara de puertos norteamericanos.

¿Por qué todo aquel imponente aparato de guerra? ¿Cuáles fueron las razones que determinaron al gobierno del presidente James Buchanan a dar a su plenipotenciario, el juez James Buttlet Bowlin, las enérgicas instrucciones que éste traía, y al almirante Shubrick la orden de usar la fuerza a su mando contra las de la pequeña república sudamericana en caso de que el presidente Carlos Antonio López rechazara las exigencias del Departamento de Estado?

Los antecedentes de la sonada expedición constituyen el tema del primer volumen, aparecido años atrás, de la obra de Pablo Max Ynsfrán. El tomo de que aquí nos ocupamos, historia el debate sobre la expedición en el senado norteamericano, la composición y partida de la escuadra, la agitación internacional que ésta, al ser despachada, suscitó en el Hemisferio, y el desenlace feliz del que pudo ser un cruento drama. (Todo esto sucedió —e Ynsfrán no lo olvida en su libro— no mucho antes que los Estados Unidos y el Paraguay, respectivamente, se vieran arrastrados a las guerras más sangrientas que registra la historia de las Américas.)

La obra total consta de veintidós capítulos, seis apéndices, una copiosa información de las innumerables fuentes consultadas, en diversos idiomas, y un índice alfabético de los dos volúmenes, inserto en el segundo. Está también ilustrada con numerosos grabados que reproducen fotografías de estadistas, de hombres de guerra, de los buques de la escuadra y de documentos de vario jaez.

Pablo Max Ynsfrán, hombre de estado, publicista e historiador de brillante actuación en su país, el Paraguay, hoy profesor de la Universidad de Tejas, ofrece con esta obra el fruto maduro de largos años de afanoso estudio. Tanto por el estilo claro, limpio, directo, como por el método historiográfico en ella seguido, la obra de Ynsfrán puede servir de modelo a las de su género.

Nada hay más opuesto a la índole intelectual del profesor Ynsfrán que la "brillantez", la retórica huera y fácil, la conclusión o tesis temeraria o la afirmación gratuita. Tampoco hay "patriotismo" en Ynsfrán. El historiador censura o elogia a compatriotas y extranjeros con imparcial ecuanimidad. Y eso que entre los personajes históricos que él hace revivir en sus páginas, hay varios que han sido objeto de las apreciaciones más apasionadas y menos sensatas.

Por otra parte, no por escrupuloso, crítico y reflexivo, ha desdeñado Ynsfrán las exigencias del arte literario en sí. Los dos volúmenes son todo amenidad, buen gusto, fácil lectura. Los hechos que él relata han sufrido una reviviscencia a base de infinitos documentos iluminados por una recreadora imaginación. Y una corriente de fina ironía pasa por sus páginas como para mostrarnos que la Historia, la más objetiva, la más preocupada en decirnos cómo los hechos realmente han sido, puede también sonreír sin perder su rigor y decoro.

H. R. A.