

tercera partes, tituladas *Aparajito* y *El mundo de Apu*, quizá veamos algún día. Por lo pronto, saludemos con entusiasmo a ese admirable realizador hindú, pero sin caer en los excesos de compararlo, por ahora, a un Resnais, un Bresson o un Orson Wells.

RETO AL DESTINO (*Odds against tomorrow*), película norteamericana de Robert Wise. Argumento: Jonh O'Killens y Nelson Gidding, sobre la novela de William McGivern. Foto: Joseph Brun. Música: John Lewis. Intérpretes: Harry Belafonte, Robert Ryan, Shelley Winters, Ed Gegley, Gloria Grahame. Producida en 1959 por Robert Wise (United Artists).

Reto al destino prueba que Robert Wise es uno de los realizadores actuales más interesantes de Hollywood y que los aciertos de su film anterior, *La que no quería morir*, no fueron tan casuales como pudiera haberse creído.

La presencia de un verdadero autor de cine se comprueba en la reiteración de sus obsesiones, en su interés por determinados tipos humanos y en la forma peculiar en que estos son retratados por él. De tal manera, no es difícil encontrar un parentesco entre el personaje que interpretara Susan Hayward y los que aparecen en este nuevo film de Wise. Puede decirse que todos ellos representan a la Norteamericana desplazada: son los desperdicios que la sociedad rechaza por el hecho mismo de ser poseedores, en forma declarada y manifiesta, de los vicios y corrupciones propios del *american way of life*.

Así, la protagonista de *La que no quería morir* llevaba el estigma de una prostitución favorecida y estimulada (puesto que la prostitución es un fenómeno, según se dice, "necesario") por una sociedad que acababa castigándola hipócritamente. De igual manera cabe advertir la mano de esa sociedad en el odio racial que provoca la mutua eliminación de los dos personajes principales de *Reto al destino*. Pero lo que hace de Wise un elemento casi subversivo es su notoria identificación con tales personajes: A pesar de las lacras que la vida social les ha hecho adquirir, Wise descubre en ellos una gran calidad humana y, sobre todo, un anhelo indomable de libertad. Esos personajes son libres cuando son ellos mismos y no lo son, cuando la sociedad se expresa a través de ellos. Entre los cineastas norteamericanos de hoy, sólo Orson Welles y Frank Tashlin pueden compararse a Wise por la virulencia de su actitud crítica.

Lo malo de *Reto al destino* está en haber hecho desembocar el film en un final simbólico, absolutamente innecesario. La función crítica de la película queda invalidada desde el momento mismo en que el realizador se protege en esa subordinación de lo real a las necesidades del símbolo. Eso era, por ejemplo, lo que hacía de *Huida en cadenas*, de Kramer un film artificioso y falso.

Pero en el caso de la película de Wise, ese final resulta tanto más inexcusable, por cuanto el realizador ha demostrado antes su capacidad de afirmar las verdades sin el concurso de circunstancias prefabricadas. Wise, antiguo colaborador de Orson Welles en el *Ciudadano Kane* tiene un enorme sentido del cine: El

coraje de su film, al igual que el de *La que no quería morir*, es un prodigio de inteligencia. Cada escena es cortada, no en el momento en el que "ya se ha dicho todo", sino en el momento en que han sido dados los elementos necesarios para que el espectador *comprenda*. De tal manera, algunos de los momentos culminantes, decisivos, de la trama, son simplemente sugeridos y no mostrados: tal procedimiento elíptico obliga al espectador a un trabajo cerebral por el que él mismo contribuye a dar una coherencia al mundo propuesto por Wise.

Por otra parte, encontramos en Wise ese gusto por la experimentación que hace del espacio cinematográfico un terre-

no propicio a mil exploraciones. Gracias a ello, lo insólito surgirá en imágenes cotidianas, aparentemente dotadas de un simple valor objetivo. El Central Park de Wise será, a la vez el Central Park que todos podemos reconocer y un nuevo Central Park, transfigurado por la visión del realizador. Ello atañe también a los actores. El elenco es, *a priori*, excelente. Pero ni el formidable Belafonte, ni Ryan, uno de los mejores actores de Hollywood, ni Begley, ni las extraordinarias Winters y Grahame, ejemplos de una madura sensualidad pocas veces descubierta por el cine, valen por sí mismos, sino por su adecuación al estilo de Robert Wise.

TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

JULIETA O LA CLAVE DE LOS SUEÑOS

EN ARTE todo verdadero estilo es inimitable. Intentar repetirlo conduce por lo general no a la recreación sino a la parodia. Y esta característica aumenta en razón directa del énfasis con que la *apariciencia* exterior, más fácilmente imitable, contribuye a prefigurar el sentido profundo del estilo en sí. Por esto es imposible, por ejemplo, seguir en literatura el camino de Joyce o Proust sin caer en el ridículo o el plagio. Y lo mismo pasa en pintura con Van Gog o Renoir y muchos más.

Descubrir el motivo de esta regla no es difícil. Cuando lo es realmente, el estilo es siempre producto de una *necesidad interior del creador*. Nace como una envoltura natural de las vivencias que él desea expresar y está supeditado a éstas. No puede, nunca, aplicarse a la inversa, tratando de adaptar las vivencias (o la carencia de ellas) a una envoltura elegida de antemano.

En estos sentidos, dentro de la creación escénica, Poesía en voz Alta, tiene un estilo propio, que es el resultado de las exigencias que justifican al grupo como tal. Los elementos de este estilo son muy marcados y reúnen un amplio número de peculiaridades meramente formales, que el grupo emplea como legítimos recursos escénicos, porque poseen un auténtico sostén interior que las hace efectivas. Los diferentes programas de Poesía en voz Alta han demostrado ya con suficiente claridad la validez estética de ese estilo, que, por los elementos señalados antes, entra con absoluta exactitud dentro de los que no pueden ser imitados nunca.

Esta es la limitación fundamental que conduce al fracaso la puesta en escena de *Julieta o La clave de los sueños*, obra en tres actos de Georges Neveux, dirigida por Héctor Azar para el Teatro Estudiantil de la UNAM: pretende seguir el estilo de Poesía en Voz Alta.

Estrenada hace unos cuantos años, la obra de Neveux parece ahora mucho más anticuada que cualquier "misterio" medieval y carece por completo de interés. Plagada de "clichés" seudopoéticos y de recursos técnicos en desuso, no tiene ni siquiera la mínima coherencia indispensable para que la trama pueda seguirse

con interés. Y, además, está redactada utilizando un lenguaje pobre e ineficaz que fracasa al intentar recrear un mundo imaginario de muy cortos alcances y sin ningún significado real.

Para elaborar *Julieta o La clave de los sueños*, Neveux utiliza exclusivamente elementos oníricos. Pero los aplica no para revelar con mayor libertad y penetración el sentido oculto de la realidad, sino para deformarla a su antojo, sin ocuparse de la lógica natural de los sucesos. Gracias a esto, en la obra nada necesita explicación; todo, supuestamente, debe valer por sí mismo. Sólo que, por desgracia, lo que sucede en la escena no tiene la calidad teatral suficiente para sostenerse a base de su propia belleza y no alcanza ningún valor. Así, durante dos actos el público asiste a la representación de un sueño, que no le importa y que no conduce a nada sino solamente *es*. Con increíble ingenuidad, Neveux construye la obra sobre la base de que el espectador no advertirá que se trata de un sueño hasta el tercer acto; pero el recurso es tan viejo y está tan mal empleado que esto es imposible. Cuando, en el tercer acto, como gran revelación descubre el juego y como relleno presenta una serie de personajes que nada tienen que ver con los anteriores y cuya caracterización es indigna de un *sketch* de quinta categoría, este descubrimiento no sorprende a nadie. En cambio, la decisión final del protagonista (que regresa al tedioso sueño de los dos actos anteriores) sí resulta sorprendente; pero por estúpida. Ningún ser normal regresaría voluntariamente a un mundo tan aburrido y su sacrificio por Julieta no nos importa, pues no sabemos en qué consiste ese sacrificio, a qué vida renuncia para regresar al sueño.

Julieta o La clave de los sueños tendría algún interés si Neveux hubiera logrado crear un mundo onírico con valores propios convincentes o que de alguna manera se relacionaran con el mundo real, nos diera una idea más clara de éste. Ninguna de las dos cosas ocurre y la obra fracasa.

¿Cómo se justifica, la elección de este texto malo y anticuado para ser representado por el Teatro Estudiantil? De

acuerdo con el sentido de la puesta en escena la explicación es evidente: por sus características exteriores la obra se presenta a una escenificación en la que pueden emplearse los recursos más fáciles y exteriores del estilo de Poesía en Voz Alta.

El propósito imitativo, consciete e inconsciente, en sí, como hemos señalado antes, es ya una limitación insuperable. Pero además, en este caso, no se contaba al menos con el apoyo de un texto consistente y, para colmo, la aplicación del estilo es deplorable. De acuerdo en esto con Neveux, Héctor Azar confundió la libertad del estilo de Poesía en Voz Alta con el desorden, y todo lo que vemos en escena parece siempre extraordinariamente gratuito, desprovisto de significado, sin ninguna unidad y de un notable mal gusto. El resultado es paradójico: la puesta en escena adolece de un exceso de dirección inútil, pero da la sensación de que no ha tenido director y cada actor interpreta su papel de acuerdo con una concepción personal, sin pensar en los demás.

El movimiento escénico en lugar de contribuir a afirmar el valor dramático de cada parlamento, lo anula dispersándolo o haciéndolo ininteligible gracias a que nunca parece motivado por las exigencias de la acción, sino por el capricho del director, que desea que los actores se desplacen de una manera "rara" o "bonita", sin importarle el significado real, orgánico, de estos desplazamientos (los ejemplos podrían multiplicarse: los paseos del protagonista por toda la escena en el primer acto, la actitud de los clientes de la taberna en el segundo, etc.). El tono en que son dichos los parlamentos tampoco tienen explicación lógica y mucho menos estética (ejemplo: las vendedoras de pájaros y de pescado) y los personajes muchas veces, sin que sepamos por qué, no se dirigen al interlocutor sino al vacío o a las butacas, con la natural confusión del espectador, que jamás se explica este absurdo (ejemplo: la primera escena entre Julieta y el protagonista, durante la cual Julieta está al fondo a la izquierda y el protagonista habla en la orilla derecha del escenario, dándole la espalda a ella y mirando hacia el techo. Sobre este hecho es interesante señalar que Poesía en Voz Alta utilizaba en la escenificación de *Andarse por las ramas* este recurso; pero en su caso la acción lo justificaba, porque la protagonista se evadía mentalmente de la realidad dibujando simbólicamente una casa y refugiándose en ella, mientras el interlocutor se quedaba hablándole, también simbólicamente, al vacío. La diferencia es obvia y demuestra con bastante claridad el peligro de las imitaciones).

La escenografía adolece de las mismas limitaciones. Azar supone que porque ésta no es realista puede estar desprovista por completo de *realidad*, inclusive en relación con la realidad teatral del texto y, así, éste se desarrolla entre continuas e inexplicables contradicciones. En el primer acto, las gentes del pueblo le dicen al protagonista que no hay tren ni estación a pesar de que él sostiene que llegó al pueblo en tren. El propósito de Neveux con este dato (no se necesita ser muy listo para descubrirlo) es crear una sensación de inseguridad en el protagonista y subrayar la irrealidad, el absurdo, del pueblo. ¡Y en la representación el telón

del fondo reproduce, precisamente, la entrada de un tren en la estación! Más adelante, para sugerir una ventana se emplea una triste reconstrucción de un cuadro de Paul Klee titulado *Armonía*, y que, como es de esperarse, no tiene por qué parecerse nada a una ventana, con lo que su inclusión no se justifica. Lo mismo ocurre en el segundo acto, cuando un cuadro de Braque, que es un homenaje a Bach, ¡hace las veces de una taberna en el bosque! La inclusión de estas dos obras, aparte de ser totalmente gratuita teatralmente, rebela un asombroso desconocimiento del sentido de la pintura por parte del director; y la intuición plástica es un requisito indispensable cuando se quiere ser director de escena. Pero eso no es todo, En el segundo acto la escena debe representar un bosque. El telón de fondo, efectivamente, lo sugiere; pero el director antepone a él una serie de paneles en los que se han dibujando una especie de pájaros de Walt Disney. Estos paneles no sólo son espontáneos estéticamente, sino que, además, teatralmente no funcionan para nada, quitan un espacio indispensable y hacen que varios parlamentos suenen absurdos (ejemplos: el protagonista dice: "veo un bosque" y el público ve una serie de pájaros horribles; luego, o antes, uno de los personajes "va a esconderse entre los árboles" y el público ve que se esconde entre los pájaros). En el tercer acto, la escenografía es sólo un telón que señala las entradas y salidas del "sueño" (este es un ejemplo de la originalidad de Neveux), por lo que las posibilidades de error son mínimas; pero en cambio el telón en sí es terriblemente feo y su color absorbe toda la luz del escenario.

En el vestuario la falta de unidad se hace más evidente que en ningún lado. El protagonista y Julieta usan trajes realistas; los demás caricaturescos o "imaginativos". Esta falta de unidad, absurda en sí, podría estar justificada porque la obra es un sueño; pero la fealdad de los trajes no la justifica nada (ejemplo: los de las vendedoras. ¿Quién podría re-

conocerlas como tales si van disfrazadas de modelos de la televisión mexicana anunciando cualquier producto inútil?)

Con la utilería pasa lo mismo: a veces se emplean objetos realistas (ejemplo: las postales del vendedor); otras se anulan los objetos y los actores simulan que los toman (ejemplo: las copas de vino en la taberna). ¡Unidad! Toda representación necesita, requiere, exige unidad. Hay que aprender muy bien eso.

Luego la música. Azar la emplea con un valor dramático independiente, que debe actuar aparte de los demás. El resultado es que siempre funciona como elemento anticlimático y anulo o disminuye la intensidad de la acción (ejemplo: en el final del segundo acto los violines y trompetas no dejan oír el balazo que el protagonista le da a Julieta).

De los actores muy poco puede decirse. Faltos de verdadera dirección, mal vestidos, caracterizando a sus personajes por medio de gestos y actitudes que recorren toda la escala del lugar común y la vulgaridad (ejemplo: Tara Parra y Preciado en el segundo acto buscándose en la semioscuridad entre pájaros de Walt Disney y otras tonterías mediante una burda imitación del sistema seguido por Cocteau en *Orfeo*, mientras Preciado dice: "sus manos están pegajosas" y el público ve que no puede saberlo porque no las toca), ni los profesionales, ni los estudiantes (que se suponen deberían integrar por completo el Teatro Estudiantil) tienen oportunidad de lucimiento.

Todos los aspectos de la representación hacen pensar que es necesario insistir, una vez más, en que los directores de escena no se improvisan. Seguir un modelo no basta y la libertad y la audacia más que una cualidad, son el peor peligro cuando no se tiene la preparación o el talento para justificarlo. El teatro experimental tiene más exigencias que cualquier otro; confundir experimentación con improvisación conduce a los peores desastres, desde explosiones imprevistas hasta representaciones como esta de *Julieta o La clave de los sueños*.

LIBROS

JOSÉ LUIS BUSANICHE, *Bolívar visto por sus contemporáneos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1960. 338 pp.

ES FRECUENTE, al leer las historias de héroes, encontrar épicas interpretaciones de hechos y actitudes, explicaciones que postulan la excelencia de sus personalidades o que justifican sus errores (si es que no los convierten en virtudes — como tan bien lo sabemos quienes padecemos la mitología de los libertadores de América), cosa que indica la extendida fidelidad de los historiadores a los esquemas hipotéticos o a las consignas patriotas. Este libro (pocas veces se encontrará uno tan tedioso pero tan esclarecedor) reúne innumerables testimonios de amigos y enemigos de Bolívar, que convivieron con él derrotas y victorias o que sólo se cruzaron en su camino. Y hay que llamarlos *testimonios*, porque en todos se percibe la conciencia de que, por tratarse de apresar una realidad tan trascendente, cada palabra sería imponderablemente

histórica. Los que escriben de personajes suelen complicarse en análisis regidos por mejores o peores criterios; rara vez nos dejan formarnos opinión propia a partir del examen de informaciones —verídicas o amañadas, con o sin pasión— plurilateralmente presentadas; todos sabemos que la crítica se encarga siempre de sacar a relucir lo que el historiador deja en el tintero. Busaniche, *casi* sin (ya que todo antólogo tiene un criterio de selección necesariamente intencionado) constreñirnos a concepciones prejuiciadas, nos deja especular en el proceso vital de Bolívar; deja libre el paso a la indagación minuciosa de las contradicciones y distinciones de los diversos testigos; su trabajo es de gran significación porque no sugiere, porque no dirige, porque —en cambio— nos despierta la libertad de "construir" nosotros mismos al hombre-Bolívar, en el contexto de circunstancias y condiciones que permitieron la expresión de su carácter, tan decisivo para muchas naciones de Sudamérica.

H. B.