

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.