

astas que han sabido abordarlos como tema —Hitchcock es el ejemplo de rigor. Lynch va más allá en el planteamiento de que la gratificación de observar tiene que pagar cierto precio. Para Jeffrey el voyeurismo trae consigo la pérdida de la inocencia; y a través de este personaje, el espectador se asoma a un mundo maligno, atemorizante. Por ello, el cineasta se ha cuidado en restarle a las escenas de sexo cualquier connotación de erotismo: Frank —interpretado con una rabia delirante que ya es excesiva hasta para Dennis Hopper— es de seguro el personaje cinematográfico más vil de esta década; tan sólo sus gritos desaforados (“¡No te atrevas a verme!”) insinúan una infinita capacidad de violencia. Mientras que Dorothy —una Isabella Rossellini increíblemente demacrada— es una figura lastimosa al grado que su cuerpo desnudo se ve igual de excitante que el cadáver de una gallina en la vitrina de una pollería.



En contraste, está el personaje puro representado por Sandy, que puede hablar con candor y convicción de sus sueños sobre un mundo oscuro en donde los petirrojos ya no cantan. Lynch no toma el camino fácil de burlarse de su inocencia, sino que le confiere una ambigüedad inquietante. De hecho, es Sandy quien incita a Jeffrey a realizar la investigación; y al final, cuando la armonía se ha restablecido, la imagen de un petirrojo mecánico que devora un insecto implica que la felicidad que imaginaba la chica también tiene algo de siniestro.

Terciopelo azul puede apreciarse, por otra parte, como un sueño terrible. Ya desde *Eraserhead* Lynch había conseguido reproducir con sorprendente exactitud el lenguaje, el ritmo y la atmósfera de una pesadilla febril; en este caso, el realizador ha integrado el tono onírico a una narrativa (aunque se sospecha que a Lynch no le interesa tanto contarnos una historia como sumergirnos en un ambiente; *El hombre elefante* y *Dunas* refuerzan esa sospecha). En ese sentido, es un heredero natural de los surrealistas; la imagen de una oreja amputada cubierta de hormigas nos da una idea de qué clase de cine hubiera hecho Buñuel de haber sido gringo en lugar de aragonés. Asimismo, Lynch ha declarado en diversas ocasiones que el cine no le interesa para ejercer un gusto de cinéfilo, como es el caso de Spielberg; para Lynch el cine es un medio que le permite ampliar, enriquecer, el interés plástico que había manifestado antes con la pintura, es un lienzo mágico con un sinfín de posibilidades. A eso se suma una visión inspiradamente torcida de la realidad, y el resultado es una obra que se resiste al encasillamiento.

En definitiva extraña, formalmente bella dentro de su afinidad por la decadencia y el mal gusto, humorística si a uno le divierten los chistes enfermizos y original como nada desde que Herzog empezó a filmar, *Terciopelo azul* promete una filmografía cargada de intrigantes rarezas. Eso, si David Lynch logra convencer a más productores para que su visión llegue a la pantalla sin adulteraciones. ♦

TERCIOPELO AZUL
(Blue Velvet)

D y G: David Lynch/ F. en C: Frederick Elmes/ M: Angelo Badalamenti; canciones varias/ Ed: Duwayne Dunham/ Diseño de sonido: Alan Splet/ I: Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Dennis Hopper, Laura Dern, Hope Lange/ P: De Laurentis Entertainment Group. EU, 1986.

Teatro

DE LA CALLE

ENCUENTRO DEL ORIGEN

Por María Muro

La tendencia más evidente en el teatro de Jesús González Dávila consiste en la observación respecto a ciertos personajes y clases sociales, a través de los cuales, desde el escenario, graba en el espectador la violencia propia de la realidad de los marginados. No sólo, sino precisamente de aquellos que caracterizan el desgarramiento humano en el contexto de nuestro país.

En el teatro de este dramaturgo, los personajes están determinados por el ambiente que habitan. Es decir, ellos son seres inevitablemente condenados a la destrucción. Sin posibilidades de pertenecer a la sociedad, ésta logra su marginación y que se desplacen, de la cotidianeidad permitida, al submundo, quedando los marginados dentro de un medio destruido que, sin embargo, avanza más a cada momento con destino a una destrucción mayor. *De la calle*, obra que actualmente dirige Julio Castillo en el Teatro del Bosque, corrobora la obsesión del dramaturgo Jesús González Dávila por mostrar estos lineamientos.

El mito de Telémaco

En *De la calle*, González Dávila sigue en términos generales la historia del hijo de Ulises, Telémaco, quien realiza el viaje en busca de su padre, del padre amado. El dramaturgo mexicano, como en el mito griego, en su obra da al protagonista esta vocación de añoranza profunda por su origen: sitúa al personaje central, a Rufino, en un espacio precisamente nuestro, en las zonas marginales de la ciudad de México, para que ése sea su ámbito, el mismo en el que Telémaco persiguió las huellas de quien le dio la existencia: Rufino/Telémaco se adentra en el mundo deteriorado engen-

drador de la violencia y la miseria.

Al retomar el mito griego, el autor, inspirado en una realidad real e inmediata y más que posible, toma con plena conciencia el artificio dramático, y por una suerte de traducción teatral nos muestra la esencia de otro mito, de un mito mexicano, el de la búsqueda de la identidad. Seguimos a Rufino en su viaje sorprendente, sometido él a sus descubrimientos, a la duda, y al fin a la certeza al encontrar la ambigüedad de un padre que jamás Rufino hubiera deseado de esa forma.

El desconocimiento respecto al padre obliga al Telémaco de las calles mexicanas a inventarlo. El espectador no sabe qué esperaría Rufino, excepto que ese alguien fuera de tal magnitud que lo arrebatara del medio destrampado al que pertenece. El hampa urbana, la prostitución, el alcoholismo, la marihuana y el cemento son sus actuales familiares y amigos, y Rufino quiere regresar al paraíso que imagina. Pero su destino está marcado, y en su viaje, lejos de partir y olvidar los malos tiempos, deberá descender aún más al infierno verdadero de los bajos fondos.

La semilla buscada se perdió entre los desgarramientos de los hombres, entre el dolor del hambre y la muerte que estaba alcoholizada al tiempo del delirio. Esa semilla originó el deseo de la búsqueda y la duda, y la misma semilla es dualidad. Cuando al último tiempo Rufino encuentra al padre, descubre que su padre es en sí semilla que se corrompe y florece, y que no da fruto. El travesti prostituto, quien pretende seducirlo, es el padre añorado, el gran Ulises, héroe a quien se buscaba; es la yuxtaposición corrupta, ambivalente, de la identidad perdida en las calles mexicanas.

Lenguaje directo

Los personajes de *De la calle* están levemente esbozados. Los conocemos por el lenguaje económico con el cual se comunican. Es un lenguaje breve, directo, tan abrupto como vago. En su escenario mortal y en el escenario del teatro, Rufino entra en contacto con los hombres. Ellos son el hampa callejera, hombres que poco o nada conocemos en la realidad, delineados apenas por este drama *De la calle*. Sólo suponemos que pertenecen a ese ámbito marginal, donde no les queda otro remedio más que ser rufines: es el mundo de las prostitutas con el que Rufino está familiarizado, y es

un espacio incluso inferior ignorado por Rufino y por nosotros, al que descendemos.

La Seño, el Globero, el Trueno, Tres putitas y otros más son todos personajes de ese mundo ignorado por el espectador común, suponiéndose en cada uno de ellos, si acaso, misterio y complejidad. El autor da indicios de esos seres que deambulan por la ciudad: por su lenguaje mínimo, esquemático, deducimos la situación quebrantada de sus existencias, como si viéramos inexplicables heridas cuyo interior nunca conoceremos realmente. Pero eso que habita dentro



De la calle de Jesús González Dávila

de su yacío lo intuimos, y así nos lo hace ver González Dávila a través de esta obra desgarrada.

Melodrama de la actualidad

"Rufino se enfrenta al mundo" resulta ser más que una expresión: es una realidad dramática que sintetiza en términos de melodrama la realidad del mundo de los marginados por la sociedad dentro del medio urbano. La contraposición melodramática se produce en este caso al extremar el límite de la marginalidad a la que Rufino se ve sometido, puesto que Rufino, que es parte de un medio desgajado, a su vez es víctima del medio al que pertenece. Naciendo dentro de una sociedad en derrota, en esta misma sociedad de la calle él mismo, marcado por el destino, tras el encuentro del padre que es madre de la ambigüedad, sucumbe a una muerte que ya se anunciaba en vida.

La sordidez de las palabras y de las acciones es el procedimiento de este melodrama propuesto por González Dá-

vila. El recorrido hasta "la violación" de Rufino y hasta su acuchillamiento no tuvo otro camino que el de las palabras propias de quien todo lo ha perdido. La procacidad de los gestos no se queda atrás del vocabulario y de los gritos que insultan a manera de constante, cuya violencia se multiplica inesperadamente en ocasiones, sobre todo cuando Rufino llega al prostíbulo donde está su padre travesti, siendo entonces violencia soterrada, interiormente explosiva. Los héroes jóvenes y adultos, se diría, son quienes caen en desgracia; en este texto quizá sorprenda que sea un adolescente

quien vive perdiendo y pierde en el último instante más de lo que se hubiera deseado.

Rufino pertenece al mundo de los desposeídos, y ese mismo mundo causará su perdición; esto es lo que más escandaliza, que un muchacho sin presente vaya al futuro a perder la vida en peores condiciones. Su medio conspira contra él, se voltea contra Rufino hasta llevarlo a la muerte.

Texto y puesta en escena

Al considerar los términos del realismo que busca el texto de González Dávila quizá se observe una indefinición, dado que el drama oscila entre la representación de la realidad vista tal como es y la representación de una manera selectiva de mirar, a fin de que la realidad, excesiva respecto a sí, se transgrede y de este modo nos revele su contenido profundo.

El núcleo del drama es la búsqueda de un padre idealizado substancialmente por la añoranza del origen, el que resulta

al fin ser un prostituto travesti. Aunque esto sea posible en la realidad, lo será aisladamente, como caso improbable, por lo que en la escena tratada realista-mente resulta poco creíble: el personaje no llega a ser un personaje tipo que sintetice una realidad fundamental. Si el tratamiento del texto mismo diera una obra no realista podría, quizá, provocarse la metáfora ideal que ilustrara la ambigüedad grotesca del mundo.

Asimismo, la puesta en escena de Julio Castillo, en seguimiento del texto, al recrearlo, se queda en un punto intermedio entre lo desmedido y la realidad visible, a pesar de ser Castillo el director idóneo para este tipo de obras. En *De la calle* no mostró sus mejores dotes, limitándose a hacer una reproducción disminuida de *Los Bajos Fondos*. En aquella puesta en escena Julio Castillo transportó verdaderamente el texto de Gorki a los cinturones de miseria de nuestra ciudad. En *De la calle* se requería escapar de la realidad, de modo que resultara un hiperrealismo desbordante. Otra de las posibilidades hubiera sido detener el texto, mantenerlo sobrio y dejarlo en los linderos del realismo.

El resultado final de la dirección de Castillo, sin embargo, es meritorio, pero en gran parte se debe a la imaginación alucinante del escenógrafo e iluminador Gabriel Pascal, quien dio plena libertad a su imaginación y contribuyó a dar la atmósfera ideal que en su indecisión de todos modos llega a proponer el texto de González Dávila. La escenografía parece ser un túnel, una hendidura por la que se mira el artificio, como si entráramos a la intimidad del mundo de los marginados.

Dentro de la escenografía impactante, las figuras patéticas se trazan como en un lienzo expresionista. De este modo da inicio *De la calle*, variando las imágenes su secuencia de terror a lo largo de la obra. Asimismo, al comienzo y ocasionalmente durante su desarrollo, *De la calle* subraya un alto grado de solemnidad austera por medio del *Requiem* de Mozart, para luego terminar todo disminuyendo hacia la muerte de Rufino. Este desequilibrio entre realismo y realidad en exceso quizá debió hacerse gradualmente, invirtiendo el orden, de modo que la realidad se transformara grandiosa en su metáfora. ♦

Música

FALLIDA EXPOSICIÓN MUSICAL

Por Juan Arturo Brennan

Que quede claro que el iniciar esta nota con la consabida frase *en conocido hotel de céntrica avenida*, no es más que un no tan sutil intento de parodiar las crónicas de sociales de nuestros peores diarios, pero al mismo tiempo, es totalmente cierto.

En efecto, en un hotel capitalino que se especializa en montar eventos de todo tipo, se llevó a cabo hace unas semanas una exposición dedicada fundamentalmente a los instrumentos musicales y, en general, a asuntos relativos a la música. La promoción previa al evento, concentrada fundamentalmente en un extenso artículo aparecido en la revista *Tiempo Libre*, hacía pensar que la exposición en cuestión podía aportar información, imágenes y datos interesantes para compositores, intérpretes, productores, melómanos en diverso grado y

curiosos en general. Sin embargo, para decepción de quienes de una u otra manera nos incluimos en alguno de estos grupos, la exposición resultó muy menor, de escaso interés, y quizá sirvió sólo para poner de relieve la extrema pobreza de nuestro medio musical en lo que a instrumentos se refiere.

Para comenzar, hay que hacer notar que una exposición que se deja ver íntegra en diez minutos de recorrido es ciertamente pobre, y ello se antoja aún más triste dada la riqueza potencial de una exposición de este tipo. Como contraste, remito al lector a la exposición *La música por dentro*, reseñada en este mismo espacio, en nuestro número de julio de 1986.

Uno de los defectos de esta Expo-Music, realizada en junio de este año, fue la evidente falta de interés de varios de los expositores por acercarse a un público entre el cual bien pudieran hallarse clientes potenciales. Como ejemplo, puede citarse el caso de uno de los stands visualmente más atractivos de la exposición, que sufrió de total abandono por parte de los responsables. Se trataba de una interesante variedad de instrumentos de aliento (maderas, metales y saxofones) acompañados por diversos modelos de acordeones, todos ellos fabricados por la firma Amati. Esta fábrica, situada en la pequeña localidad checoslovaca de Kraslice, tiene cierta tradición en el negocio de los instrumentos musicales, y si bien sus productos no están a la altura de los franceses o los alemanes, son una buena alternativa de rango medio, por su calidad y su costo, para los músicos que no pueden darse el lujo de adquirir una trompeta Selmer o una flauta Muramatsu. Pues bien, el stand de Amati era un desierto de información: ni un catálogo, ni una lista de precios, ni un dato sobre los representantes de la firma en México y, claro, ni una persona en varias millas a la redonda para informar de todo ello.

Un poco más allá de esta abandonada exhibición de instrumentos, podía hallarse un cubículo en el que demostraban las bondades de diversos modelos de bocinas fabricadas en el país. Si bien ya se han hecho algunos progresos en México en lo referente al diseño y construcción de bocinas (llamadas petulantemente por sus fabricantes *cajas acústicas* para cobrarlas más caras), la calidad del sonido obtenido es todavía inferior a la que puede obtenerse de productos similares de importación. De nuevo, un



De la calle de Jesús González Dávila. Teatro del Bosque. Compañía Nacional de Teatro del INBA. Escenografía e iluminación: Gabriel Pascal. Dirección: Julio Castillo.