

# TEATRO

Por Juan GARCIA PONCE

## LOS SIGNOS DEL ZODIACO

PARA EL TEATRO mexicano, no deja de ser alentador el hecho de que varias de las obras nacionales estrenadas hace ocho o nueve años, cuando se iniciaba su renacimiento, puedan ser reestrenadas ahora y no sólo se mantengan dignamente en escena, sin que el paso del tiempo y la probable mayor exigencia del público las hagan parecer fuera de época, pasadas de moda, sino que, además, cuentan con espectadores suficientes para mantenerse durante largas temporadas en la cartelera. Al éxito obtenido por *Rosalba y los Llaveros* de Emilio Carballido (más de cien representaciones) y *Las cosas simples* de Héctor Mendoza (cerca de cuatrocientas, hasta el momento actual), llega a sumarse ahora el de *Los signos del zodiaco* de Sergio Magaña, puesta en escena en el Teatro del Bosque, bajo la dirección de Salvador Novo, que fue también el que se encargó de llevarla a escena en el Palacio de Bellas Artes, hace ocho años.

Pieza característica dentro del teatro de Magaña, en *Los signos del zodiaco* la intención fundamental podría ser ofrecer una visión lo más completa posible de la forma de vida en una vecindad cualquiera del Distrito Federal. Vista así, la pieza sería una obra costumbrista; pero este juicio pecaría de exterior, ligero y por tanto falso. La obra efectivamente presenta en cierta forma estas características, pero la intención última no es de ningún modo recrear retratándola la realidad exterior de una vecindad cualquiera, sino, al contrario, retratar recreando para extraer el sentido oculto de esta realidad mediante un sistema que parte de la creación de una atmósfera particular para después ir profundizando paulatinamente en la interioridad psicológica de algunos de los más significativos integrantes de esta atmósfera, hasta convertirlos en símbolos de la realidad y a través de la exposición de sus vidas y sus conflictos hacer evidente el sentido de aquélla.

Para transmitir esta intención, Magaña se vale del único sistema admisible en una obra que, como ésta, contiene un gran número de distintas anécdotas sin ninguna relación directa entre sí, pero de cuya suma debe extraerse el tema. Obtiene la indispensable unidad dramática desarrollando la acción en un sitio único que permite la presentación de la totalidad de los caracteres sin forzar la lógica, y dirige las anécdotas desde un momento climático en el que encontrarán un desenlace común, solución que unifica también las posibilidades del tema, aclarando el propósito con que el autor lo abordó. Y en *Los signos del zodiaco* no cabe duda de que tanto la elección del lugar de acción como el desarrollo dado a las anécdotas y el sentido que el tema adquiere se corresponden admirablemente. La vecindad es el lugar que más claramente encierra las formas de vida que a Magaña le interesa juzgar en esta ocasión; las anécdotas, sencillas pero no simplistas, presentan la problemática más

representativa de los personajes incluidos; la construcción logra que, sin alterar jamás el orden de la progresión dramática, los acontecimientos lleguen juntos al climax final: el tema, que en términos generales quiere demostrar que sólo alcanzan la libertad los que por su fuerza, su decisión y su amor a la vida son merecedores de ello, sirve exactamente a las intenciones del dramaturgo que, como ya se ha dicho pretende fijar el sentido de la realidad vital de una sociedad determinada.

Para la reposición actual se ha cortado con demasiada libertad el texto, que por esto parece a veces trunco, falto de desarrollo. Pero cabe, también, pedirle a Magaña más rigor en la caracterización de los personajes y la elaboración de los temas. Algunas veces, *Los signos del zodiaco* producen la sensación de que las posibilidades del tema están por encima de su realización. Magaña tiene cosas que decir, sabe ver, sabe juzgar, y concebir personajes y situaciones cuyo interés y originalidad están muy por encima del nivel general en el teatro mexicano; pero no siempre las lleva a término en la forma más efectiva posible; la eficacia de sus medios expresivos debe ser cuidadosamente vigilada y afinada por el autor.

La dirección, es acertada. La diversidad de acciones con distinta intensidad, los movimientos de conjunto y las diversas gamas de actuación que exige el desenvolvimiento del texto, presentan una serie de problemas de difícil solución. Distintos ritmos, diferentes matices, tienen que ser abordados sin transición alguna y corresponderse mutuamente para lograr la indispensable unidad. Salvador Novo ha sabido ver todas estas dificultades, y las ha salvado, logrando una puesta en escena que traduce con fidelidad las cualidades de la obra, aunque, como era de esperarse en una pieza con tan numerosos reparto, la actuación no alcanza siempre el mismo nivel.

Entre los actores destacan Pilar Sousa, excelente como Ana Romana, el personaje mejor logrado de toda la obra; Ma-

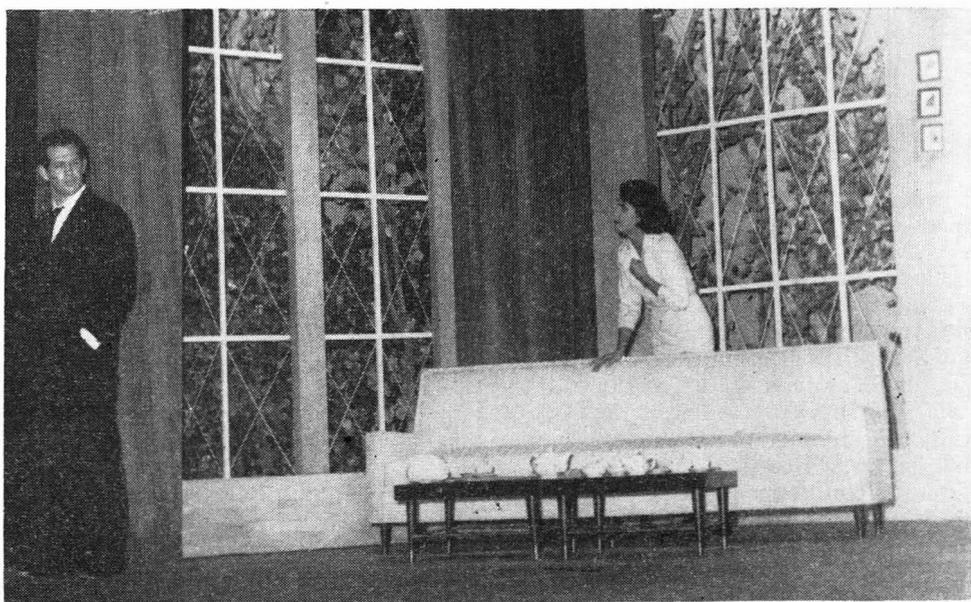
ría Douglas que va de menos a más como Lola Casarín; Carlos Fernández, seguro y emotivo Augusto Soberón; Raúl Dantés y Mario García González. Pero el conjunto en general desarrolla una labor muy pareja, aunque también a todos pueda reprochársele el abandono de los matices en favor del gran gesto, el apego a las actitudes contundentes en demérito de la actuación interior.

La escenografía de Julio Prieto sumamente espectacular, ambientada con precisión y sentido escénico, y bien realizada, no permite sin embargo, que la visibilidad sea absoluta desde todas las butacas.

## EL ERROR DE ESTAR VIVO

Es lástima que Wolf Ruvinskis y Luis Aldás, que hasta ahora se habían destacado por su decidido apoyo al buen teatro, manteniendo sus temporadas en la Sala Chopin a base de obras de méritos indiscutibles, y contando, además, con el apoyo fiel del público, hayan abandonado esta línea por una obra tan pobre, indecisa y mal realizada como ésta trágico-comedia en tres actos de Aldo Benedetti, que no sólo carece de valores artísticos, sino que tampoco contiene los elementos indispensables para convertirse en un éxito de taquilla.

*El error de estar vivo* aborda un tema que Pirandello ha tratado ya magistralmente en su novela *El difunto Matías Pascal*: el fracaso de un personaje que pretende construirse una nueva vida aprovechando que, por un error, la sociedad lo da por muerto. Pero mientras Pirandello realiza este tema mediante un sistema que le da un valor general, convirtiendo el suceso nada más en el punto de apoyo de una serie de hechos que a través de su desarrollo ejemplar nos harán comprender y compartir las peripecias del héroe que llevan a demostrar la veracidad de una idea: la de que nos es imposible cambiar la trayectoria de nuestra vida borrando el pasado, porque éste es el resultado de nuestra forma de actuar, que a su vez está determinada por nuestra personalidad, y ésta siempre será la misma; Benedetti escoge el sistema contrario y convierte la situación anormal en el eje central de la trama. Al hacerlo viola una de las reglas fundamentales del teatro: la que exige la elección de sucesos no sólo posibles sino probables, porque para llegar a conmover, a interesar al espectador es indispensable que éste



El error de estar vivo.—"una obra total, franca y definitivamente frustrada"

## LIBROS

sienta que lo que ocurre en escena podría fácilmente pasarle también a él, movimiento que hace que el conflicto adquiera un carácter de ejemplo.

Violar esta regla, sin embargo, no es una limitación definitiva cuando el autor, consciente de la forma especial de la obra se ocupa, antes de la presentación del suceso, de despertar la solidaridad hacia el héroe por medio de la simpatía, de manera tal que aunque aquél parezca poco probable, el espectador tenga ya un interés particular que supere este hecho; pero Benedetti tampoco hace esto, sino que, al contrario, antes que nada, presenta el suceso y la obra se transforma entonces en el simple relato objetivo de las consecuencias de una acción muy poco probable que afecta a un personaje que nos importa porque no lo conocemos y que, por tanto, puede producirnos curiosidad, pero nunca emocionarnos. Uno de los propósitos fundamentales del arte —la comunicación, la relación emocional que se establece entre el objeto artístico y el espectador— queda excluido de este modo, debido a la técnica defectuosa que el autor ha empleado para construir la obra y la ausencia de un tratamiento profundo, auténtico del tema.

Deslindando este punto, con todas sus limitaciones, *El error de estar vivo* podría, a pesar de todo, despertar el interés mediante un lucido desarrollo que sostuviera la inicial curiosidad que provoca la originalidad de la situación; pero unida a la construcción defectuosa, una larga serie de equivocaciones técnicas anulan también esta posibilidad. La caracterización es indecisa, y está supeditada más a las necesidades de la trama que a las exigencias psicológicas de los personajes, por lo que los sentimientos de estos parecen oscuros cuando no definitivamente contradictorios. El tono bajo el que se presentan los acontecimientos es unas veces festivo y otras dramático, con lo que no logra ser en definitiva ni una cosa ni otra. La anécdota se bifurca en dos direcciones, sin que nunca se llegue a saber qué es en realidad lo que se quiere contar, si las consecuencias de una acción inmoral o la historia de una traición. Y por último, la solución resulta tan poco definitiva que más que cerrar el ciclo de acción, parece abrir el camino a toda una nueva serie de posibles sucesos. Errores capitales todos, que terminan de convertir a *El error de estar vivo*, en una obra total, franca y definitivamente frustrada, cuya traducción y puesta en escena resulta inexplicable.

A la falta de atractivos de la obra, se une una dirección confusa, llena de trucos fáciles y totalmente desprovista de un propósito determinado de Enrique Rambal, que no sólo no intentó hacer menos evidentes las equivocaciones del autor, sino que la subrayó con movimientos y actitudes inexplicables e injustificables en un director consciente.

El magnífico desempeño de Wolf Ruvinskis, Manola Saavedra y Narciso Busquet (al que sin embargo, hay que reprocharle la elección del vestuario, que resulta francamente inapropiado), se hacía acreedora de una dirección más consistente y, sobre todo, de un texto que diera más oportunidad de lucimiento a sus indudables dones.

La escenografía de Julio Prieto está realizada en función de uno solo de los decorados, por lo que los otros dos que exige la obra, resultan pobres y mal resueltos.

AMPARO DÁVILA, *Tiempo destrozado*. Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica, México, 1959, 126 pp.

Con oficio y un lenguaje ceñido, preciso, Amparo Dávila crea en este libro, a través de los doce relatos que lo forman, un mundo hermético y muy determinado en el que lo inmediato, lo cotidiano, aparece siempre como el principio de un camino que fatalmente concluye en lo inesperado, lo fantástico. En *Tiempo destrozado* la vida parece una mezcla indisoluble de razón y locura, y el encuentro con ésta es el final inevitable. La autora logra sugerir, crear, un clima de angustia, de sobresalto, que se sostiene a través de todo el libro, unificándolo y determinándolo. La intencional ausencia de soluciones objetivas, sumerge al lector en un ambiente irreal, susceptible de ser experimentado, pero no explicado racionalmente; pero también hace sentir con cierta frecuencia que los relatos están truncos, incompletos; terminan después de la exposición del conflicto, cuando el desarrollo de éste parece más indispensable. Pero, por encima de esta tal vez aparente limitación, el libro presenta a una autora de muy apreciables dones.

J. O.

RAFAEL SOLANA, *El sol de octubre*. Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica, México, 1959, 601 pp.

Seiscientas páginas en las que los galicismos y anglicismos, las oraciones defectuosamente construidas, la puntuación arbitraria, los modismos vacuos y la sintaxis confusa aparecen como requisito indispensable del estilo. Acompañando a la difícil lectura, la inclusión de personajes reales, mezclados libremente con los entes de ficción, termina por convertir a éstos en meras sombras cursis cuando no vacías, carentes de relieve e interés y por completo incapaces de competir con aquellos que con la sola mención del nombre, poseen una reconocible personalidad.

J. O.

MIGUEL LEÓN-PORTILLA, *Visión de los vencidos*. Relaciones indígenas de la Conquista. Versión de textos nahuas: Angel María Garibay K. Ilustraciones de los códices: Alberto Beltrán. Biblioteca del Estudiante Universitario. N.º 81, U.N.A.M., 1959, xxvi, 212 pp.

Alfonso Reyes intuyó un fondo épico tras el aspecto bélico de la Conquista. Según el maestro, el sojuzgamiento del Anáhuac contiene aspectos que lo asemejan a los mitos antiguos. Como en la *Iliada* son destruidas una ciudad y una stirpe. Por su parte, la *Eneida* prefigura la dominación del pueblo azteca: Cortés y Eneas, anunciados por presagios y oráculos, huéspedes de un rey extranjero convierten la amistad en cruenta discordia y se alían con los pueblos limítrofes; atacando por tierra y por agua vencen a Lacio y Moctezuma. En las relaciones nahuas sobre la Conquista hay pasajes trágicos comparables por su intensidad a los Cantos homéricos. Reunidas, prologadas, anotadas en este volumen por Miguel León-Portilla, su lectu-

ra sirve a la comprensión del México moderno, vástago del encuentro de dos razas.

El interés de nuestros antepasados por conservar los hechos importantes consta en la memorización, obligada en los centros educativos prehispánicos, y en las estrellas mayas y los códices históricos (*xiuhmatl*), "Libros de años" redactados a base de una escritura ideográfica de naciente fonética. Por eso, más que para verificar las diferencias entre los cronistas de Indias y los testigos nahuas, las relaciones importan como testimonio de quienes contemplaron el desmoronamiento de sus pueblos y la extinción de su cultura.

El doctor Garibay ha redescubierto un mundo asombroso cuyos últimos días constan en estas versiones de textos nahuas que aluden de manera directa a la Conquista. Aparte de su valor humano y literario, el testimonio de la derrota es un documento histórico que presenta "la otra cara del espejo", borrando los enigmas que prevalecían sobre la cultura náhuatl. Si nuestra independencia cuenta con dos historias que se oponen, las de Bustamante y Lucas Alamán, el estudio de la Conquista se efectuaba parcialmente siguiendo tan sólo la opinión de los conquistadores: las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, la *Hispania Victrix* de López de Gómara, la *Verdadera Historia* de Bernal Díaz, y los libros humanísticos que redactaron los misioneros Bernardino de Sahagún, Diego Durán y Bartolomé de las Casas.

Miguel León Portilla ha empleado muchas fuentes para la integración de este volumen: las elegías (*icnocuicatl*) compuestas por los *cuicacpique*s líricos nahuas precortesianos, hacia 1524; la Relación Anónima de Tlaltelolco; los testimonios de informantes de Sahagún; los testimonios pictográficos (Códices Florentino, Aubin y Ramírez, Lienzo de Tlaxcala y Manuscrito de 1576 — que inspiraron a Beltrán sus magníficas ilustraciones); la crónica de Fernando Alvarado Tezozómoc; los Anales Tecpanecas de Atzcapotzalco; las historias de los aliados de Cortés, tlaxcaltecas y texcocanos, quienes no dejaron de resentir la derrota.

Estas narraciones revelan la actitud psicológica de los indígenas: temor supersticioso, creencia en la divinidad de los invasores, antes de las batallas; ira, duelo, nostalgia al sobrevenir el triunfo enemigo. Los documentos guardan los augurios que antes del desembarco reblandecieron a Moctezuma; las matanzas cometidas por los españoles en Cholula y el Templo mayor de Tenochtitlan; el contraataque de Cuitláhuac que forzó a los españoles y sus aliados a huir por la calzada de Tlacopan; el asedio desde los bergantines, la heroica defensa y la posterior rendición de los mexicas y la amargura del pueblo encadenado.

El investigador no aspira a restaurar polémicas entre hispanistas e indigenistas. Guiado por un interés meramente científico, enemigo de los maniqueísmos, compone un libro indispensable para obtener una imagen plena de la historia de México.

J. E. P.