

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE, y José Luis IBAÑEZ

ROSALBA Y LOS LLAVEROS

OCHO AÑOS después de su estreno, que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes con extraordinario éxito, esta primera obra del importante autor que indiscutiblemente es ahora Emilio Carballido, ha sido llevada a escena nuevamente, en el Teatro Orientación, por el Teatro Club, asociación civil organizada por un grupo de actores, con el propósito de producir obras mexicanas.

La nueva puesta en escena, a pesar de algunas deficiencias, vuelve a hacer evidentes las innegables cualidades de la comedia. En 1950, *Rosalba y los Llaveros* presentaba como importante atractivo su novedad temática; esta novedad ha desaparecido ahora, pero la comedia produce el mismo interés. La explicación de este hecho se encuentra en la importancia del tema y la eficacia del tratamiento. Carballido encontró en *Rosalba y los Llaveros* el tono justo, la exacta medida, para transformar en material teatral sus ideas sobre la forma de vida y los conflictos de la provincia mexicana, revelando al mismo tiempo las posibilidades temáticas de ésta. Pero las características de este tono, de este tipo de recreación son muy peculiares.

Es fácil comprobar que la obra trata los problemas más evidentes y significativos de la vida provinciana; la hipocresía, la pasividad a que obliga el temor a la opinión de los demás, la frustración sexual producida por las estrictas reglas morales falsamente aplicadas; y que los personajes elegidos para reflejar estos problemas corresponden muy exactamente a los posibles modelos reales, gracias a la habilidad con que el autor fija y trasmite sus características esenciales. Pero a estas cualidades hay que agregarles otras dos que

son muy importantes dentro del teatro de Carballido: el tipo de anécdota escogida para desarrollar el tema y la efectividad "teatral" con que ésta está realizada. Carballido parte de un suceso ocurrido varios años antes de que la acción por desarrollar principie, logrando así que exista de antemano una situación conflictiva muy clara, lo que permite que la caracterización y los antecedentes provoquen interés inmediatamente; para luego mover los sucesos alimentándolos con la intervención perfectamente motivada, de nuevos personajes, ajenos a ellos. En esta forma la necesaria creación de un ambiente determinado no se realiza robándole tiempo a la acción, sino dentro de ella y el interés, que luego se sostendrá gracias a los conflictos que crean estos antecedentes, se despierta mucho antes. La efectividad "teatral" se logra mediante la exacta aplicación de las posibilidades cómicas implícitas en el carácter de los personajes, que están tratados, cuando la acción lo permite, desde un punto de vista totalmente satírico.

La dirección, como en el estreno original, a cargo de Salvador Novo, es muy exacta en lo que se refiere a movimientos escénicos, continuidad narrativa y proyección del sentido general de la anécdota; pero un tanto descuidada en cuanto a la interpretación de algunos de los personajes y el tono general de la obra, que varias veces se sale de la comedia para acercarse casi definitivamente al simple astrakán, en él que el objeto principal es provocar la risa mediante la sobreactuación.

Raúl Dantés—extraordinario como Lázaro—, Carmen Sagredo, Emma Teresa Armendáriz, Pilar Souza y Socorro Avelar destacan entre los actores.

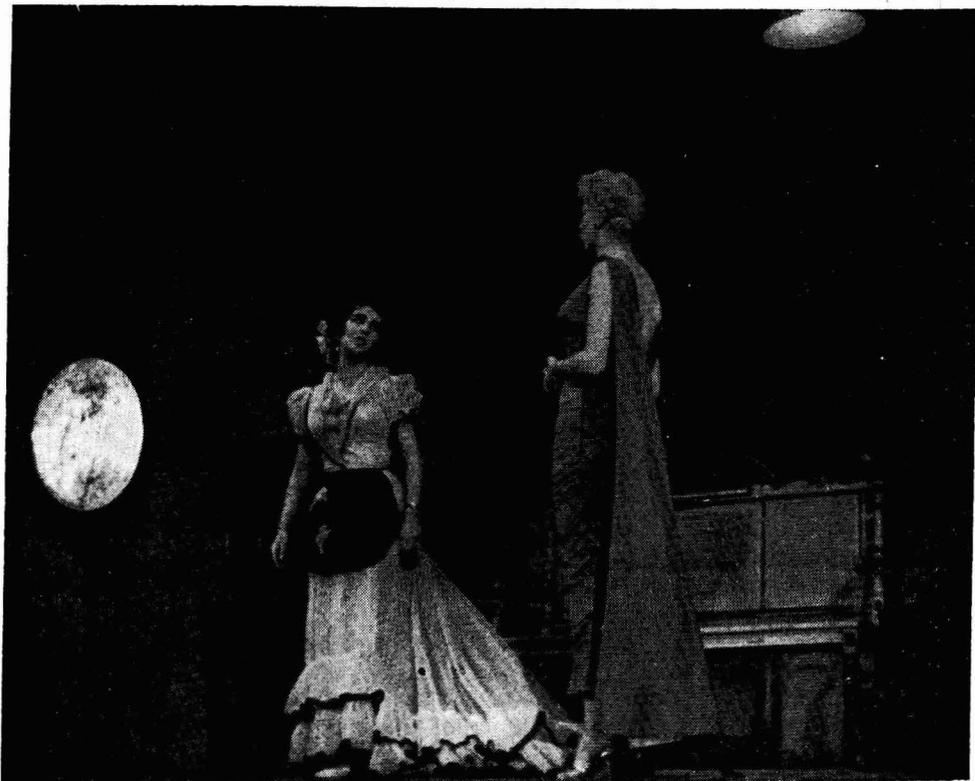
La escenografía de Antonio López Mancera muy acertada.

UN AMANTE EN LA CIUDAD

Es curioso que los empresarios quieran tomarle el pelo al público ofreciéndole una obra como ésta con la promesa de que verá "la más revolucionaria" de la producción actual. *Un amante en la ciudad*, de Ezio D'Erico se distingue del tipo de obras que vemos en México porque sus escenas se interrumpen constantemente para que la acción se traslade de un lugar a otro. Desde luego, no se trata de la obra más revolucionaria. Por otra parte, la inclusión de personajes que están al margen de la misma acción, y que se les utiliza para comentarla, es un recurso tan antiguo como el teatro mismo, y cuya aplicación ha visto el público mexicano a menudo. Además, los acontecimientos que aquí se narran son intencionadamente ordinarios, tanto como el lenguaje que se utiliza para contarlos. Y por último, como a los personajes y a la situación los hemos visto bajo idéntico tratamiento en películas, o leído en novelas, la promesa publicada quedó sin cumplirse: en *Un amante en la ciudad* no hay nada de revolucionario. Es una obra que quiere tomar los sucesos de la vida diaria con la pretensión de obtener conclusiones moralistas (característica que acaba por hundirla definitivamente entre el resto de las obras comunes y corrientes).

Ezio D'Erico elabora su anécdota sobre un incidente policiaco que ocupa las primeras planas de los periódicos y en el que quedan envueltos: una familia provinciana, muy provinciana; un aventurero de la ciudad; periodistas e inspectores de policía (naturalmente). Al aventurero se le acusa de haber asesinado a una pobre muchacha que es su amante y que en realidad murió de una enfermedad cardíaca. Más tarde, vuelven a acusarlo de haber asesinado a la tía de aquella misma muchacha, una anciana que en realidad se había suicidado. Pero para entonces el aventurero se ha enamorado de la hermana gemela de la primera muerta, las pruebas se han vuelto en su contra, y él, decidido a reunirse con su nuevo amor, huye de la cárcel, lo hiere la policía, y muere injustamente. Los hechos que la policía desconoce, los sabe un periodista que se reúne, en un café, con un joven colega para contárselos. Y por este procedimiento, los hechos pasan a poder del público. Como puede verse, personajes y acontecimientos son de todos los días, y comentada la acción por dos periodistas (en un lenguaje que nos es muy familiar), las conclusiones adquieren sabor auténtico de reportaje policiaco. Pero, entonces ¿qué caso tiene hacer una obra de teatro, basada en un artículo periodístico, para volvérnosla a contar como se había hecho ya en el propio artículo? Es incomprensible que alguien se valga del lugar común para llegar a él. La verdad es que el procedimiento se antoja ocioso.

Enrique Rambal dirigió *Un amante en la ciudad* con la certidumbre de que al público le asombran los efectos de luces y sonido. A ellos obedece su dirección con vehemencia. Los de iluminación logra hacerlos con eficacia. En cuanto a los de sonido, abusa de ellos a la manera radiofónica. Con orquesta subraya los gritos, las frases importantes, las revelaciones, y la consecuencia es que con luces y ruido, las posibilidades de expresión de los actores quedaron considerablemente limitadas.



Rosalba y los llaveros— "del importante autor que es ahora Emilio Carballido"

Rambal mismo, como actor, se muestra sobrio y correcto, exceptuando el momento de su muerte, porque la subraya con una caída exagerada y de mal gusto. Lucy Gallardo no se preocupó más que por uno de los dos personajes que le tocó interpretar, y así, el primero se conforma con decirlo tranquilamente, mientras que transforma al segundo en la figura más convincente de la obra. Rafael Banquells (escondido detrás de una misteriosa e innecesaria peluca) y Abraham Stavans, obedecen a los momentos más desafortunados de la dirección.

Jorge Fernández construyó un escenario práctico que ayudó considerablemente al director en sus propósitos.

EL FESTIVAL PANAMERICANO DE TEATRO

Se han presentado ya en este festival los grupos que enviaron respectivamente: Cuba, Estados Unidos, Perú, Chile, Venezuela. Es decir, el mayor número de los grupos anunciados a tomar parte en el acontecimiento. Y con tristeza (juzgando por las representaciones que hemos visto hasta ahora) los resultados han sido negativos. Queremos suponer que como ya ha sucedido en otros casos, no es lo mejor de cada país lo que ha acudido, sino que la selección de las representaciones ha obedecido a un criterio muy arbitrario (por lo que a los Estados Unidos se refiere, esta circunstancia es evidente). Queremos suponer que la ausencia de una representación Argentina y otra más auténtica de los chilenos, se deba a obstáculos imposibles de salvar. De todas maneras, no podemos juzgar lo que no nos han permitido ver, y los que han pasado por el escenario del Teatro del Bosque durante el Festival Panamericano de Teatro han sido espectáculos dramáticamente pobres, mediocres, "de aficionados", como suele calificarse a estos espectáculos en los que titubea el autor al parejo con el director, el escenógrafo, los actores y demás.

Cuba envió un pequeño grupo que obtuvo muchos aplausos el día de su primera presentación en México. Con una obra francesa de iguales dimensiones que el grupo (*Alta política*, de Louis Verneuil) los actores y el director se colocaron dentro del estilo de actuación y nivel artístico que alcanzan diariamente los "teleteatros" mexicanos. Seguramente por eso el público de estreno les aplaudió con entusiasmo. Pocos días después de *Alta política* le tocó su turno a otro grupo que trajo una obra cubana, pero a éste no le aplaudieron tanto.

Los Estados Unidos vinieron representados por unos estudiantes de la Universidad Católica de Washington. Uno de sus programas unía los nombres de O'Neill, Tennessee Williams y Thornton Wilder. Pero nos parece absurdo juzgar a un grupo absolutamente estudiantil como representante de la actividad teatral más prominente de todo el Continente Americano.

Perú envió a un grupo que impresionó profundamente a los asiduos al Festival. Con una obra titulada *Collacocho*, los peruanos se han convertido en los triunfadores. Han sido los más aplaudidos y elogiados. No obstante, *Collacocho* es una obra de estructura endeble y pobre, muy pobre lenguaje. En ella, se habla de todo: del amor, de la política, del trabajo, del hombre, de los hombres, etc., a través de

un grupo de ingenieros que se han empeñado en vencer a la naturaleza con un túnel que ellos van a abrir a cientos y cientos de metros bajo tierra, y que habrá de romper la barrera de las montañas. Así veremos al hombre en conflicto consigo mismo y con la naturaleza. Obra de nobles intenciones, *Collacocho* se ganó al público principalmente por ellas. No bastaron, sin embargo, para que Enrique Solari Swayne rompiera sus propias limitaciones. Y así, *Collacocho* cae inconscientemente en la demagogia, cuando pretende discutir temas sociales con profundidad; en la imagen cursi, cuando se lanza en busca de lo poético; en el malabarismo y la truculencia, cuando busca el efecto dramático poderoso. La "Asociación de Artistas Aficionados", a cuyo cargo estuvo la representación de *Collacocho*, se entregó a su desempeño apasionadamente, aunque los recursos de sus actores y de su director (Luis Alvarez) no fueron lo suficientemente depurados y derivaron en constantes excesos de énfasis.

Venezuela se encargó de enviar un grupo incapaz de representarlo dignamente. "El Teatro Universitario de Venezuela", dirigido por Nicolás Curiel, no hizo más que probar su inexperiencia en una "versión experimental" de "Don Juan Tenorio", de Zorrilla, que por pretenciosa y absurda, resultó intolerable. Responsable conspicuo del notable fracaso que constituyó esta representación es el director Nicolás Curiel. Evidentemente, las teorías que él expone en su nota de presentación (y que quiso probar con su versión de "El Tenorio") se derivan de las que Jean

Vilar ha expuesto en conferencias y diversas publicaciones. Sólo que Curiel ha tomado de ellas únicamente los puntos que se refieren a lo exterior en el teatro, olvidándose palpablemente de la base y centro de todo director: el texto. Así, sus propósitos (hacer un teatro sin "palacios y casas de cartón, ángeles suspendidos que descienden sobre la escena... nada superfluo, sólo lo estrictamente necesario al actor: el tablado por donde camina, los trajes con que se viste, la silla o el banco en que se sienta, la mesa en que escribe, y la luz...") se hacen notorios (¡sí!), pero porque aparecen aplicados en contra del texto, no en función de él. Curiel quiso hacer un "Don Juan Tenorio" en el que no hubiera espectros que aparecen por sorpresa, ni palacios ni trajes lujosos, ni decorados aplastantes, olvidándose que "Don Juan Tenorio" es precisamente eso: un gran espectáculo lleno de cosas superfluas. Y huyendo de una enfermedad que ha aquejado al teatro en todas sus épocas, no ha hecho más que caer en ella estrepitosamente. Tan increíblemente nulo es el cuidado que Curiel pone respecto al texto que dirige, que los mexicanos pudimos enterarnos de lo que sucedía en escena gracias a que nos sabemos la obra de memoria. Entre la ininteligible declamación de los estudiantes venezolanos y la atolondrada aplicación del estilo característico del "T. N. P." francés, el texto de Zorrilla sonó como otra más de las inaccesibles traducciones que padecemos en México.

El mes de octubre marcará el fin de este festival cuyo logro podremos juzgar entonces con exactitud.

L I B R O S

RETRATO DE UN DESCONOCIDO

Por Manuel DURAN

HAN PASADO ya más de dos meses desde que apareció *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub, y el autor sigue recibiendo cartas de críticos de arte y escritores que lo felicitan por haberles dado a conocer al antes oscuro y ahora famoso pintor catalán, torpe pero genial precursor del cubismo y de la pintura abstracta, que es objeto del libro. Fenómeno curioso y regocijante, puesto que la obra de Aub es, como todos o casi todos sabemos, una superchería. Y no es que el autor pretenda ocultar con excesivo cuidado que su *Jusep Torres Campalans*, su "retrato de un desconocido", trata de un pintor hasta hoy ignorado por la sencilla razón de que no ha existido jamás. En la cubierta del libro —de formato casi idéntico a las ediciones de arte Skira— se reproduce un *collage* de Campalans. En este *collage* hay un fragmento de artículo periodístico... referente a una falsificación, la de la famosa mitra pseudo-bizantina de Rouchomowski, y casi en el mismo centro aparece la palabra *faux*. Suma y sigue: en la solapa leemos: *Otras novelas y cuentos de Max Aub*. Se trata, pues, de un cuento, más o menos chino. De ahí el escándalo, y también el humorismo. Nos han dado gato por liebre. Pero el gato que

Max Aub nos ofrece no carece de interés, bien al contrario.

Y esto es lo que vale la pena subrayar. Como en casi toda la obra de Max, el humorismo y la seriedad quedan fundidos, integrados. El personaje central de esta "novela monográfica" surge ante nosotros perfectamente trazado. A través de él, a través del escándalo y del humorismo, penetramos en un ambiente que nos apasiona inmediatamente: la Cataluña turbulenta y creadora de fines del siglo pasado y principios del presente, los artistas anarquistas, la revolución cubista, el escuálido y glorioso Montmartre anterior a 1914, con un extraño epílogo en la selva lacandona. Y todo ello realizado por un dominio perfecto de la efeméride, de centenares de acontecimientos casi insignificantes, pero reveladores, que ayudan a situar una época tan rica y confusa. No es posible ningunear al personaje central, que impone tenazmente su voluntad de campesino genial y se yergue continuamente en el centro de tan detallado telón de fondo, dialogando a veces con el autor, imponiéndole unánimemente su modo de ver las cosas. Arte, personajes, historia. Y, además, ideas. "La gran expresión de este mundo nuevo —escribe Aub— no es el