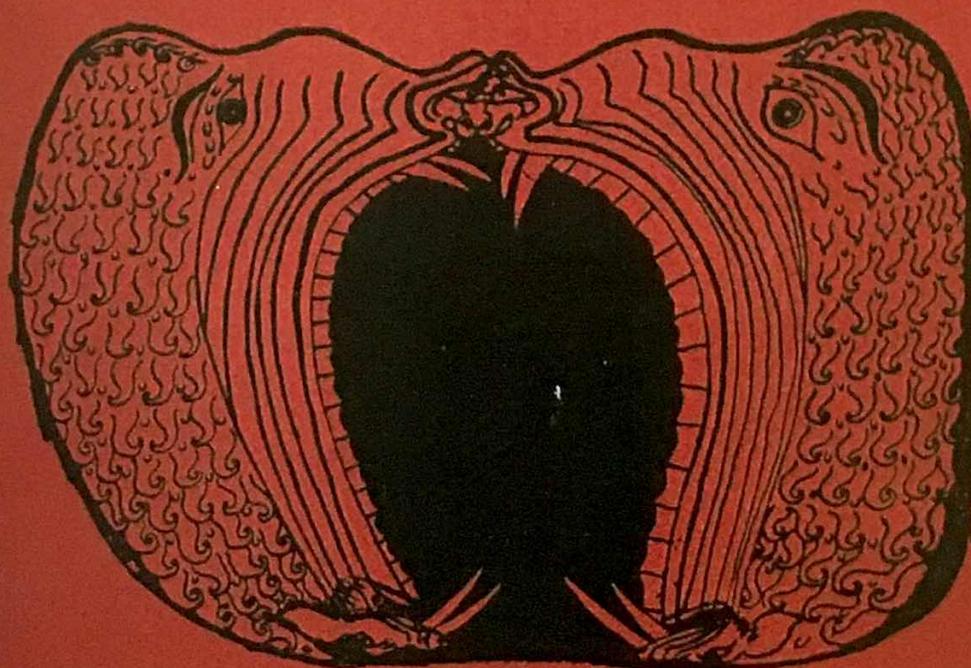


PUNTO DE PARTIDA



32-33

Cuentos / Poemas / Ensayos / Dibujos / Teatro / Bibliografía

Revista de los estudiantes universitarios

EL NAHUAL

Suplemento de Arte Dramático de
Punto de Partida, revista de estu-
diantes universitarios.

Año 2, número 11



NAHUAL, en su sentido primitivo se deriva del vocablo náhuatl *nahua-lli*, secreto, misterio; porque el nahual era un sacerdote que introdujo los *misterios* de la vida y de la muerte. En otra de las acepciones de su amplio significado, *nahual* quiere decir máscara.

NOTA INTRODUCTORIA

El Nahual, en este número, presenta una serie de críticas de obras que constituyeron la cartelera de 1972, en diversos teatros de la ciudad, y que forman parte de un testimonio importante para los estudiantes de teatro y, en general, para público interesado en el arte de la representación. Adjuntamos a la crítica y a la investigación, la creación literaria, con la obra "Atila o los inventos", de Xavier Lizárraga, así como una de las ponencias que se programaron en el pasado ciclo de conferencias, organizado por el Taller de Crítica Teatral de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y al cual se invitó a la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro.

Luz Ma. Nájera

ACCIONES INVEROSIMILES

recursos de la escena isabelina y española

José Luis Ibáñez

Tis Pity She's a Whore (1633, John Ford) termina con una exagerada secuencia donde ha de comprobarse sin dudas

que nunca jamás incesto y asesinato se encontraron tan insólitamente.

Giovanni, puñal en mano y un corazón sangrante clavado en la punta, acaba de confesar públicamente:

es el corazón de mi hermana. . . La punta de este puñal se hundió en su fértil seno, dándome la fama de muy glorioso verdugo. . . Durante nueve meses, en secreto, he compartido el lecho de la dulce Annabella. . . (que) a poco delató el feliz fruto de nuestros furtivos placeres, que la hicieron madre de un niño que no nació. . . Estas mismas manos arrancaron de su pecho este corazón. . .

Sangriento sacrificio, de un tono literario ¡quizá! afinado con Boccaccio (pienso en *El corazón de jabalí*). Pero a Boccaccio le protege lo privado de la lectura. Ford se arriesga en público, pidiendo que entre a escena vivamente un actor con los horrores de un corazón sangrante clavado en un auténtico puñal. (En 1961 Luchino Visconti prefirió — ¡inseguro? — hacer de seda notoria y rellena el sangrante corazón, y de listones colorados la sugerencia de sangre fresca. Efecto débil: la suavidad de la seda y el tono exquisito de su color complacían la sensibilidad.)

El telón de *Tis Pity She's a Whore* cae sobre un molde fijado para desenlaces vertiginosos nada griegos y sí muy isabelinos (o vecinos): sentencias de destierro, asesinatos asesinados, alcahuetas mutiladas, disfraces denunciados y cadáveres por montones.

Esto de la inverosimilitud y los problemas que acarrea para los comprometidos a ejecutar teatralmente estas escenas isabelinas no se aborda sin recuerdos como el de *El rey Lear* (entre muchos casos que destacan en obras shakespereanas) por su comentadísima secuencia en que le sacan un ojo al viejo Gloucester ¡¡a pisotones!, y al tiempo de hacerle perder el segundo ojo encuentra aliento para explicar en voz alta la injusticia que ha venido cometiendo con su hijo legítimo.

Y en competencia de inverosimilitudes Calderón de la Barca también está muy señalado. Dámaso Alonso, explicando con prudencia los primeros versos de *La vida es sueño*, previene: “el caballo de Rosaura ha rodado por el monte abajo”, para que nos extrañe menos lo de “Hipogrifo violento. . .” Pero Moratín, haciéndose boca de muchos, muerde con crueldad lo que Alonso quiso poner a salvo:

Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con su caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo: si algún apasionado de Calderón se apea por las orejas, llame al suyo *hipogrifo violento* y verá cómo se alivia.

Ese y otros detalles dieron a don Marcelino facilidad para juzgar a Rosaura "hiperbólica y absurda".

Vamos al problema teatral práctico, pues los críticos no le dan mucha atención a lo colectivo y fugaz del momento teatral, y por mucha mala fe como la de Moratín o muchas sabidurías como las de don Marcelino o muchas voluntades buenas como las de Dámaso Alonso, a la hora de llegar otra vez a escena el despeñamiento de Rosaura, el castigo de Gloucester, la confesión de Giovanni (y llegan de nuevo a escena con frecuencia) la acción tiene que ejecutarse ante un grupo de espectadores y de una manera verosímil y convincente.

¿Se trata de acciones condenadas a la falsedad teatral por una forzada creación? ¿De escenas forzadamente concebidas y por ello forzadamente representadas? Claro está que siempre ha sido muy fácil desprestigiarlas, y que eso da una triste señal de flaqueza. Pero, aunque abundan ejemplos de su efecto ridículo, yo no veo clara la causa. Atiendo al momento en que las tres violencias fueron elegidas por Ford, Shakespeare o Calderón, entre muchas posibles, y en que a cada uno pudieron parecer esenciales. Momento bien distinto del otro en que a sus críticos les han parecido acciones superfluas, rebuscadas, innecesarias.

Prácticamente se verían frustradas las ganas de representar cualquiera de estas exageradas escenas si por afán responsable el actor o el director se enfrentan primero a los influyentes y contagiosos reparos teóricos que críticos de aquella categoría han hecho y que, sintetizados, dirían: Shakespeare no debió incurrir en el mal gusto de usar zapatos como sacaojos; Calderón no debió haber enredado a Segismundo en los disparates de Rosaura; Ford no debió haber cedido a la tentación de salpicarnos a todos con la sangre de Annabella. Pues malinterpretando a los influyentes quizá decidiera un director o un actor suprimir las desorbitadas escenas en beneficio de otras certificadas como admirables. Y, no obstante, la supresión de cualquiera de las tres acciones sería un golpe mortal a las tres estructuras de que son parte. Volteando el chirrón por el palito, ya empezamos a señalar su probable fuerza: sin ellas, las obras citadas se alterarían. Parece que la inverosimilitud teatral no es segura prueba de debilidad.

Tómese en cuenta que, para los propósitos originales del autor, en *T'is Pity She's a Whore*

nunca jamás incesto y asesinato se encontraron tan insólitamente

y que algo de ese modo insólito es el corazón extirpado. O que en *El rey Lear* la imagen de Gloucester sin ojos y degradado hasta lo ínfimo ha de ser el contraste palpable con la injusta degradación de su hijo Edgardo. Y que aquella Rosaura tenebrosa de Calderón, que habla como nadie, o sea como ella solamente sabe hacerlo, quiere expresar que solamente ella ha sentido un desbocamiento de tal intensidad:

que yo, sin más camino que el que me dan las leyes del destino, ciega y desesperada, bajaré la aspereza enmarañada deste monte eminente que arruga al sol el ceño de su frente. . .

(Curiosas coincidencias en las tres imágenes teatrales: Gloucester, ciego también, en su desesperación se aproxima a un precipicio; Giovanni, con el rostro que refleja "muerte y un ánimo veloz que monta en cólera" está por ser lanzado al abismo más profundo como Rosaura lo fue desde su hipogrifo.)

La misma crítica que se lamenta de los efectos y defectos de estas exageraciones ¿no nos ha enseñado que la forma hiperbólica corresponde a una intención de singularizar subjetivamente una verdad? ¿Que la figura inverosímil no se propone corresponder objetivamente a la realidad? ¿Y que a la hipóbole recurre esencialmente quien de otro modo no haría palpable su contenido?

Para medir la fuerza o debilidad de un recurso teatral la representación viva es mi suprema autoridad. Todas las grandes tragedias inevitablemente emplean el recurso de la escena inverosímil. ¿Por qué las que acabo de señalar, ofensivas al gusto y en cierta perspectiva exageradas, intervienen a la hora crucial del desenlace? ¿Por qué será que a la razón aguda siempre le son dudosas, y, no obstante, obras como éstas no dejan de representarse? ¿Quién puede respondernos mejor que la representación viva si se trata de un vicio o de una virtud?

José Joaquín Blanco

En el presente año, 1972, se estrenaron en El Teatro de Papel dos espectáculos afines, realizados por el mismo grupo teatral, en los que se manifestaron muchos aspectos de la red de conflictos que estructuran y angustian nuestra vida social y que, llevados a la escena para dotarlos de matices y relieves que atrajeran las preocupaciones del público de modo que éste diera a sus problemas fundamentales —columna vertebral de ambos espectáculos— la importancia y la profundidad que verdaderamente merecen, cobraron vida escénica con variada fortuna. Los espectáculos fueron *La mancha*¹ y *El cachorro del elefante (y otros animalitos)*.²

Con absoluta libertad sobre los textos, con un vigor creativo admirable, con excesiva violencia contra la ilusión teatral, contra el público, contra el argumento y sobre todo contra los actores mismos, ambos espectáculos impusieron desde el principio las autoritarias, pero flexibles, reglas del juego. Estas fueron: 1. El humor como arma y lenguaje más poderoso para dar los debidos contornos a los problemas que encarnaban en escena; 2. La abolición artaudiana entre escena y vida, de modo que nada se "representó" en el escenario —o nada se quiso "representar"— y, por el contrario, se procuró cumplir al pie de la letra el canon impuesto por Artaud al Teatro Alfred Jarry: "Será necesario que el espectador tenga el sentimiento de que ante él se presenta una escena de su propia existencia, y por cierto una escena capital." Quiero decir que fue la intención de los espectáculos contar historias que no terminan cuando la obra termina y que son la vida misma aunque coloreada (como se hace en el laboratorio con ciertos organismos) con un tinte que desenmascare, ridiculice e

impugne algunos de sus aspectos más conflictivos; 3. Encarnar las tendencias del "bien" y del "mal", de la creación y de la destrucción, de la solidaridad y del odio, en polos químicamente puros, lo cual, como se verá, es la mayor objeción que puede hacerse a ambos espectáculos pues la vida misma, que es el asunto de la escena, obviamente no los tiene. Al encarnar la bondad en un personaje, y la maldad en otro, como se verá, se crea una barata ilusión contra la que en principio están ambos espectáculos y permite la fácil impugnación hacia un fantasma de la maldad que produce la fácil fuga de una víctima fingida. 4. El constante contrapunto entre el tono que por comodidad puede denominarse trágico con otro de farsa, a fin de ver con luces diversas y diferentes perspectivas un mismo asunto; contrapunto bien difícil que exige un verdadero entusiasmo entendido como responsable asimilación de las estructuras fundamentales del arte dramático que, si se quiere, luego podrán destruirse, pues de otra manera (si exceptuamos la intuición, que no es compañera segura) se corre el riesgo de desmejorar o dar al traste con una construcción tan empeñosamente levantada.

La mancha, por ejemplo, es la historia del niño que nace a un mundo donde la maldad, dueña y señora de las relaciones humanas que acontecen en la escena, se encargará de destruirlo. A excepción de dos o tres canciones referentes a la acción, la palabra deja lugar a otros modos de lenguaje. Con extraordinaria lucidez se construye un ritmo de gestos, luces, movimientos, símbolos, matizados por una estupenda caracterización musical, aunque hay que decir que se abusa de recursos expresionistas: la facilidad con que se

colocan las situaciones en sus extremos puede resultar contraproducente y de este modo a base de crear situaciones muy tiernas (cuando el niño descubre el mundo) o muy terribles (cuando es golpeado por personajes, música y luces enfurecidas) se corre el riesgo de darle tanto la vuelta al círculo que se puede tocar el clásico melodrama. Sin embargo, esto no ocurre —no del todo— en *La mancha*, y no lo hace por varias razones: el niño (la víctima) y un cuasi-gentleman (el principal verdugo) son magníficos actores, y sin el recurso de la palabra, con todo el cuerpo y principalmente con el rostro crean situaciones verdaderamente memorables. Acaso el entusiasmo sea una de las claves más efectivas del teatro y de allí que la situación del niño desvalido, generoso, sin ningún germen de destructividad, cuando descubre el mundo a través de unos juguetes, no sea simplemente conmovedora y sí bella y generosa. Otro momento, el del cuasi-gentleman en una soberbia recreación de la escena más conocida de *El gran dictador*, de Chaplin: la fuerza, la violencia sujeta a un estricto ritmo, a una armonía bien trabajada, con que ocurre la desesperada aventura de juego-lucha entre el personaje y el globo del mundo es una prueba clara de los magníficos resultados a que lleva el rigor y el conocimiento en el montaje de una obra, pues la libertad —en el teatro o en cualquier otra cosa— no es la ignorancia de las reglas, de las leyes de un sistema determinado, sino la empeñosa y entusiasta asimilación de ellas a través del estudio y de la práctica constante. Por desgracia, tanto la escena del niño como la del cuasi-gentleman son las cumbres y no la mediana de la obra que en otros momentos de tan simplistamente trágica viene a ser, sin que ésa haya sido la intención en ciertos casos concretos, grotesca.

Si en *La mancha* se procuró reducir los recursos a unos cuantos para explotar mejor los que se ponen en práctica, aun recurriendo tanto en la acción como en la actuación y en los efectos a un simplismo a todas luces objetable, en *El cachorro del elefante (y otros animalitos)* lució, esplendorosa, una ambición en todos los aspectos que muestra en el director un talento y una vitalidad muy ricos que exigen mayor rigor en nuevas mejores realizaciones. En principio, la puesta en escena de una obra que no es la de Brecht, en la que el texto es un pretexto para temas y variaciones, para nuevas y personales ocurrencias, para otros tipos de movimiento y efectos, etcétera, viene a manifestar un formidable parricidio. Parricidio a todas luces legítimo siempre y cuando se tenga

el derecho y la capacidad para llevarlo a cabo: quiero decir, siempre y cuando sea un verdadero asesinato, una verdadera muerte que implique el nacimiento de otra obra. Aunque, a mi juicio, la puesta en escena tiene muchos aspectos objetables, creo que sí se consuma el parricidio y esto, nótese, es un gran elogio.

Porque lo más admirable de la puesta en escena de *El cachorro del elefante (y otros animalitos)* es precisamente la asimilación de ciertas normas de logicidad en la acción que le son propias, que crean —en escena— una nueva y a veces deslumbrante realidad. Al asimilar lo esencial, las estructuras y no simplemente las anécdotas, al situarse desde la perspectiva brechtiana y no repetir fielmente un texto, *El cachorro del elefante (y otros animalitos)* cumple perfectamente con las exigencias de un genuino acto de creación. La creación será discutible, en muchos aspectos objetable, pero tiene la gran virtud de ser un desarrollo original (no quiero decir novedoso) adaptable, como lo es, a nuevas circunstancias.

A través de una parodia de juicio, en la que se rompen todas las leyes lógicas que privan —o parecen privar— en el mundo que a falta de otra palabra llamamos real, en la que los argumentos de la acusación y de la defensa son premeditadamente risibles, en la que los personajes son intercambiables, se desarrolla una serie de conflictos vistos predominantemente desde un punto de vista de farsa. Se intenta crear un momento, un lugar y un ambiente de libertad en el que la burla, la impugnación de lo ridículo y lo grotesco de ciertas ideas y comportamientos sea el único amo y señor de lo que ocurre. Pero en este caso entre la intención y la realización de la puesta en escena existe un gran trecho. Los recursos cómicos que obviamente aparecen como medios de impugnación, como matices subversivos que alborotan la tranquilidad de conciencia de los espectadores, pierden en la visión tanto del director, como de los actores y del público su razón fundamental de ser y llegan a convertirse en fines. De la impugnación se va a la fuga, de lo subversivo a lo simpático, de la risa como angustia a la risa y carcajada de entretenimiento. De la crueldad que hay en lo grotesco, en lo ridículo, se pasa a un afán de agradar a través de chistes sin función integral, a veces torpes. Como en *La mancha*, en *El cachorro del elefante (y otros animalitos)* la serpiente se muerde la cola, y de tanto recorrer el círculo se cae en defectos de la comedia más burdamente simplista. Escenas como la de la madre, por ejemplo, que explica al auditorio sus virtudes de "cabeceita blanca" son verdaderamente

insoportables por la falta de malicia, por la obvia del chiste, por el "chiste" mismo, por la falta de ingenio y, además, porque a la necesidad impuesta por la obra de mostrar lo grotesco de las justificaciones autoglorificadoras que cada ser hace de sí mismo la desplaza la adolescente morbosidad de "hacerse el simpático", de ganar risas y palmas —que, supongo, no es lo que el teatro moderno busca. Estas escenas, desde luego, fueron las más festejadas. Si el teatro no ha de ser "representación" de cosas bonitas o truculentas para entretenimiento de gente sin preocupaciones existenciales, si como querían Brecht y Artaud el teatro es un modo de condensar la realidad, los conflictos sociales y existenciales, si debe ser la vida misma no debe ni puede tratarse de manera simplista, irresponsable. Ni el teatro ni la vida son cosas fáciles, y el teatro que se proponga impugnar situaciones mediante el humor más difícil todavía: es un juego peligroso que puede conducir a la fuga, a "divertirse" de los problemas, a hacerlos simpáticos, a quitarles su agresividad. Por fortuna, esto sucede sólo en algunas escenas y no es lo característico del conjunto, que es más bien cruel. Hay escenas estupendas, de la mejor tradición de humor negro, principalmente las que ocurren en la soga de ahorcados.

Hechos ambos espectáculos por el mismo grupo manifiestan características comunes: impugnación y fuga. Impugnación al teatro mismo (parricidio), fuga (chiste arbitrario y fácil). Impugnación ante el mundo (lacrmas sociales), fuga (maniqueísmo de laboratorio y gustosa aceptación del modo de comportamiento "víctima"). Impugnación al público (crueldad al revolver la estabilidad de la mente), fuga (comprar su risa y su aplauso con situaciones "simpáticas"). Impugnación a sí mismos (ambición), fuga (algunas soluciones cómodas). Características, por demás, que también marcan gran parte del teatro contemporáneo, del mundo, de todas las cosas.

De cualquier modo, ambos espectáculos lograron con alguna fortuna su objeti-

vo: crear en cada espectador una responsabilidad ante el espectáculo. Y yo pretendo responder a esa responsabilidad con esta crítica. Porque al fin y al cabo ya pasó o ya debería haber pasado ese tiempo en que la única forma de comunicación es el elogio incondicional que viene a producir el conocido tránsito de la juvenil gran promesa al fracaso final. El tiempo en que prematuras vanaglorias, pereza membretada de genialidad, irresponsabilidad dizque justificada por el carácter lúdico de la cultura, etcétera, no puede repetirse.

Porque, como diría Artaud, su propia ambición distingue al grupo que puso en escena *La mancha* y *El cachorro del elefante* (y otros animalitos). Y ya es hora de que quienes tenemos algún modo de participación en la creación de una nueva visión del mundo empecemos a exigirnos más pues, como decía mi abuela, el infierno está lleno de buenas intenciones.

Afortunadamente, *La mancha* y sobre todo *El cachorro del elefante* (y otros animalitos) sobrepujaron con mucho la etapa de las meras intenciones y construyeron un mundo escénico que durante el tiempo en que ocurrió echó buenos frutos. Si las objeciones son muchas, a mi modo de ver, mayores son los aciertos, tanto que aquellas no pudieron destruir los espectáculos. Los errores, las torpezas siempre ocurren en el teatro, son parte misma de él, incluso le dan —o le pueden dar— mayor espontaneidad y, al fin y al cabo, como se diría en el lenguaje de todos los días, "hasta en las mejores familias pasa".

Y si, por último, he preferido resaltar los factores negativos —destructivos— de la obra de este grupo en ambos espectáculos, se debe a que estuvo a punto de manifestarse el milagro teatral, se estuvo a punto —faltó poco— de que el público y los actores se unieran verdaderamente y juntos descubrieran que sus propios cuerpos y espíritus estaban trenzados en un mismo conflicto, el conflicto que tiene lugar en la escena. Si esto hubiera ocurrido *La mancha* y *El cachorro del elefante* (y otros animalitos) hubieran sido espectáculos que cambian la vida.

¹ *La mancha*, puesta en escena de Philip Leo, sobre la obra *Aún hay flores* del grupo "El Quinqué".

² *El cachorro del elefante* (y otros animalitos), puesta en escena de Moisés Chávez, sobre la obra de Bertold Brecht.

TU PAÍS ESTA FELIZ

Elisa Martínez

"Tu país está feliz", espectáculo presentado por el grupo venezolano "Rajatabla",

reunió varias características dignas de ser comentadas.

— En primer lugar debe observarse la capacidad total del grupo para actuar, cantar, interrelacionarse con el público y mantener, con brío, el interés en una función sin línea anecdótica ni, realmente, temática.

— La obra es una sucesión de poemas líricos de diversas calidades. El texto alcanza un nivel literario modesto y en algunas ocasiones muy agradable. Es pues el trabajo de la compañía el que confiere profundidad, amenidad y ciclos emotivos a poemas que ven el mundo desde la perspectiva de un joven sensible que reacciona en forma no intelectual a una problemática de moda aunque vigente: la incomunicación de la vida urbana, el choque de generaciones, el amor físico como un hecho trascendente, las actitudes revolucionarias, etcétera.

Con lo anterior está dicho que la obra no tiene otra estructura que la episódica, graduada muy sabiamente en cuanto a tonos, intensidades y variando los temas en forma contrastada, o, a veces, encadenándolos. Lo cual no evita un sentido de errabundez, algo fatigoso.

Es notable el sentido plástico y la rica inventiva del director, Carlos Jiménez. También la sensación de creatividad y colaboración, entrega total, que obtuvo de sus actores. La escenografía muy funcional y a base de cubos de madera. El uso de las canciones, alternando con el texto hablado o recitado; los cambios de actuación naturalista a las violentas estilizaciones o abstracciones, ayuda a la variedad ya mencionada. Una exaltación muy mantenida se comunicaba al público y el todo

despedía una verdadera sensación de juventud, honradez, franqueza; en un momento dado se realizaba un desnudo total de la compañía hecho en forma directa, limpia y con una de las más hermosas canciones (todas de Xulio Formoso): este momento, realizado sin énfasis especial, marca la actitud general de los "Rajatabla" y de su trabajo. Este y el momento en tinieblas, en que los actores, derramados por la sala, murmuraban a los oídos del público frases sueltas y comentarios acerca de las situaciones semi-ignoradas por los espectadores; breves relámpagos de linterna de mano mostraban acciones apenas vistas e inquietantes en el foro. La luz volvía de golpe, después de un rato largo que llegaba a crear un clima de incomodidad, tensión y casi angustia o molestia divertida; los actores, inmóviles, veían a los ojos, directamente, a algún espectador; de pronto le sonreían, francamente, y luego reían y el público con ellos y se había creado un vínculo, una comunicación directa, se había logrado romper gratamente la barrera que divide a los que están en la escena de los que están en la luneta.

Este tipo de efecto que mencionamos muestra lo que realmente, por encima del texto, lograban los venezolanos: entrega personal, intercomunicación, exposición emotiva y seria de los problemas que el texto no logra profundizar.

En conjunto, "Rajatabla" tuvo la virtud de mostrarnos con profesionalismo y coherencia en sus leyes internas, una obra al día con las corrientes últimas del teatro universal.

INMACULADA

Cecilia Alatorre

Remitirse a los 30's, época fantasmagórica, de una burguesía arquetípica y sentimental pero, también, representante de una era crítica.

Todo mundo ha tenido algún contacto con esa generación de fantasmas (si no, no se es del todo de aquí), con esa música y ese ambiente; y ocurre que para quien es muy joven o para quien no ha vivido en provincia, todo eso parecerá próximo, solamente, por la abundante novelística mexicana con temas similares, o porque alguna vez se ha oído que alguien que vivía en el pueblo "fulano" narraba casos semejantes y nos parecen prototipos legendarios, enfermos de soledad, "chistosos".

No obstante, la entrada al teatro esa noche nos depara la experiencia de encontrarles una profunda capacidad trágica, terriblemente cercana.

Pero ya tratando de ordenar los elementos y las sensaciones que da el espectáculo, la impresión inicial puede ser (si se piensa que es necesario), que al ver el título en la marquesina: "Inmaculada" se llegue a la conclusión, cruditamente, de que tal nombre debe corresponder a una farsa y cosas así por el estilo.

Apenas entrar al teatro, ¡oh, caso extraño! (esto sólo ocurrió hace tres o cuatro años cuando estaba de moda lo camp) oír una canción de Gonzalo Curiel por una voz todavía entusiasta, voz de

fantasma renuente al olvido aunque resignado a un público que sabe prejuicioso, que no le escucha con emoción. . . al principio, porque después el ambiente creado por ese plano y esa voz nos envuelven y nos urgen de irrealidad. Ahí comienza el juego teatral, el verdadero, donde público y espectáculo jugarán a creerse mutuamente.

El telón se abre y empiezan las materializaciones y el juego marca sus leyes palabra tras palabra y ya la risa brota como cristales que se astillan en alguna parte; ya se congela, ya duele. . . Porque si bien es cierto que es la farsa el género más conmovedor para el público teatral mayoritario que se supone de cierto nivel económico y cultural, también es cierto que el shock que debe provocar la farsa, es en esta obra donde una mayor identificación, donde la anagnórisis del público hacia los personajes llevan al total sentimiento de catarsis.

El personaje central, en su toma de conciencia cotidiana, con sus odios y amores fantasmagóricos deja que sea la inmensa soledad la única realidad posible, tangible; y aquí es donde se dispara nuestra cotidianeidad para dejar sólo, también, nuestra soledad; y ya no se oyen risas en la sala, pero el juego vuelve a pedir participación y lo que pide es risa, aunque no queramos, carcajadas.

DE LA CREACION Y EXPERIMENTACION ESCENICA

Jorge Ortiz

(Notas a propósito de la puesta en escena de: *Amigo, amante y leal*, a cargo de Héctor Mendoza, sobre el texto de Calderón de la Barca.)

El teatro que está en nada pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuegos, gritos, vuelve a encontrar su camino en el punto en que el espíritu para manifestarse siente necesidad de un lenguaje.

Antonin Artaud. *El teatro y su doble*

En la búsqueda de un lenguaje teatral, en el compromiso de la experimentación y la creación, pocos son quienes resisten la seriedad y el reto que estas tareas implican, ya sea por falta de capacidad —talento— como por empeñarse en una conquista del

Durante la salida al foyer en el entre-acto, el piano continúa el ambiente escénico y el público se siente silencioso y fantasmal. Es la oportunidad de meditar sobre el conjunto dramático. Escenografía y dirección, ambas, conservadoras, entendiéndose esto como una virtud en este caso, ni más ni menos, justas y sobrias, no así las actuaciones que en un cincuenta por ciento padecen de una dicción silabeada con la consiguiente falta de convencimiento, los otros actores se envuelven más o menos justamente.

La segunda parte, con una estupenda línea ascendente, angustiosa y brutal; el ritmo cada vez más rápido lleva a una participación de respiración entrecortada.

El final es una precipitación hacia la conciencia, de que un día (como la heroína hace) se mide por el intervalo de un extremo al otro de la propia soledad. Las ideas y sentimientos contradictorios le devolverán a cada quién la parte de realidad que le corresponde, posiblemente más reconocible.

Inmaculada; Pieza fársica, escrita y dirigida por Héctor Azar. Con Juan Arvizu y Chalo Cervera en el foyer y en el escenario, los actores del Grupo Espacio 15. Escenografía y vestuario; Antonio López Mancera.

“éxito”, aún contando con el talento necesario.

Al margen de la búsqueda del “éxito”, podemos encontrar los trabajos de unos cuantos directores como Héctor Mendoza. Trabajos en su gran mayoría afortunados y que aunados a los realizados en el terreno comercial nos permiten establecer una línea de continuidad en la búsqueda y logro de un lenguaje verdaderamente teatral, lenguaje que implica una recreación auténtica de los textos por él escogidos. La recreación de textos en Mendoza puede implicar la destrucción de los mismos por medio de una adaptación libre o libérrima,¹ o incluso mediante una fidelidad (inalterabilidad) al texto pero dándole un sentido distinto y continuamente contrario al mismo.

Para la puesta en escena de *Amigo*,

amante y leal de Calderón de la Barca, Mendoza se ha servido del texto alterando su sentido, pero respetando el verso.

El conflicto dramático en la obra de Calderón se plantea en torno al honor, visto como fidelidad al ser amado y al amigo, y lealtad al Estado, personificado este último en un príncipe. Aurora dama de don Félix, es pretendida por don Arias, amigo de aquél; también es pretendida por el príncipe de Parma, a quien Félix debe lealtad. Tanto el príncipe como el amigo piden la ayuda de Félix para lograr el amor de Aurora, a lo que éste no se puede negar al sentirse o saberse obligado por la amistad y la lealtad que le imponen Arias y el príncipe respectivamente. Pero el servir a su amigo y al príncipe implica actuar en contra de él mismo y de Aurora, por el deber amoroso que los une. Este conflicto en la obra de Calderón alcanza una dimensión filosófico-teológica al plantear el problema del libre albedrío como capacidad volitiva de hacer o no hacer, y que de acuerdo con el camino elegido puede llegar a perderse la gracia o estado de gracia en el momento que el individuo se enfrenta a las tentaciones pecaminosas, es decir, el mal está presente en todas las acciones a realizar por el ser humano, y de él depende si lo acepta o rechaza. En la obra esta problemática es ilustrada por medio del honor de don Félix (gracia divina) y la tentación del mal (no cumplir con alguno de los deberes que se le imponen al tratar de cumplir solamente con uno de ellos), por lo que para solucionar el conflicto de una manera afortunada, conservando la gracia, el personaje central ha de abstenerse de toda acción, y con ello conservar su honor, no cayendo en la tentación, con lo cual no sólo logrará preservarse del mal sino que además será premiado con el amor de Aurora, la amistad de Arias y la protección del príncipe.

Héctor Mendoza respeta el texto calderoniano en cuanto al verbo del mismo,

¹Cita textual del programa diseñado por el mismo Mendoza para la puesta en escena de las *Falsas confidencias* de Marivaux.

JUEGOS DE MASACRE DE IONESCO O LA VIGENCIA DE ARTAUD

Edelmira Ramírez Leyva

Juegos de masacre de Ionesco es una obra que apoya excelentemente la dirección de Héctor Azar. Dirección que parece tener muy presente las ideas de Antonin Artaud, sobre todo en lo que se refiere a sus ideas sobre "El teatro y la peste".

Juegos de masacre nos presenta un

pero el triunfo de la virtud por medio de una correcta aplicación de la voluntad humana, es invertida al ofrecer un desgaste en las relaciones de los personajes que los lleva finalmente no al triunfo de la virtud y la realización amorosa, sino a una aceptación de situaciones y valores huecos (amor, amistad, lealtad), que los personajes asumen al perder toda fuerza de voluntad, toda capacidad de elección. Para la ilustración escénica de este desgaste, Mendoza se sirve de gestos, sonidos, palabras, movimientos, como elementos determinantes. Y luces, vestuario y escenografía, como elementos ambientales. Elementos que manejados sorprendentemente logran una conjugación de los mismos y dan como resultado un espectáculo bello y grotesco, violento y apacible, divertido y cruel, perturbador y desconcertante.

El espacio escénico se convierte en una caja mágica, en una caja de sorpresas en la que un grupo de marionetas cobran vida y después de desarrollar una gama de emociones y de sentimientos desgastan su vitalidad y aceptan cualquier situación por absurda que sea, ya que son manejados por fuerzas ajenas a su voluntad. Una sombra (comodín), concatena y maneja las fuerzas y voluntad de los personajes. Al mismo tiempo las tensiones dramáticas son dadas por el conjunto de actores como elementos vivos y generadores de fuerzas que han de dar unidad y plasticidad al espectáculo mediante su participación al margen de las acciones, pero comprometidos en ellas.

En esta puesta en escena, se cumplen en gran medida los postulados de Artaud, y siendo una realización de ellos, son incluso rebasados por el espectáculo mismo. No quiero decir con ello que la puesta de Mendoza sea una ilustración o una práctica desprendida del estudio de la teoría artaudiana, sino que en la búsqueda de una realidad teatral, *Amigo, amante y leal* ha llegado a coincidir en el terreno de la práctica con la teoría de Artaud.

constante movimiento entre orden-desorden hasta que finalmente y en forma paulatina invade un total desorden o bien invade la peste como diría Artaud.

A tal grado está presente Artaud en esta puesta en escena que lo que a continuación citamos de su libro *El teatro y su*

doble obtiene una correspondencia exacta: "Pues el teatro es como la peste y no sólo porque afecta a importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido. . . Un desastre social tan generalizado, un desorden orgánico tan misterioso, ese desbordamiento de vicios, ese exorcismo total que acosa al alma y la lleva a sus últimos límites, indican la presencia de un estado que es además una fuerza extrema, y en donde se redescubren todos los poderes de la naturaleza, en el momento en que va a cumplirse algo esencial."¹ Y efectivamente en *Juegos de masacre* vemos cómo "el desorden orgánico" avanza misteriosamente creando un caos en una X comunidad que además puede corresponder a cualquiera de nuestra época o bien de otra época cualquiera de la historia.

Más adelante Artaud nos dice "La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y los activa de pronto transformándolos en los gestos extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo."² Uno de los aciertos de la dirección de Héctor Azar es precisamente la de lograr este manejo grotesco del gesto grotesco porque es extremo y porque en los momentos adecuados tiene momentos de exaltación que le permitieron a Héctor Azar obtener una intensidad precisa en la representación que nunca a pesar del extremismo de los gestos rebasaba los límites de la estética, sino muy al contrario conservó siempre una coherencia que es determinante como parte de la unidad de la obra.

Artaud nos dice que el teatro como: "La peste, rehace la cadena entre lo que es y no que no es entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada. Redescubre la noción de las figuras y de los arquetipos, que operan como golpes de silencio, pausas, intermitencias del corazón, excitaciones de la linfa, imágenes inflamatorias que invaden la mente bruscamente despierta. El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra

¹ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, p. 27.

² *Idem.*

GOLEM

Elisa Martínez

Gabriel Weiss ha creado un espectáculo en dos partes, "Golem", que reúne una dis-

otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados."³

La presentación de *Juegos de masacre* toma aspectos de la vida cotidiana y nos lleva de ésta a lo inesperado y misterioso, lleva a sus personajes a un desconcierto que los hace conscientes de una serie de conflictos internos que dormían latentes en cada uno de ellos. Pero lo más importante de este teatro es que no queda sólo a nivel individual sino que es relevante su trascendencia social. Artaud dice: "Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil."⁴ *Juegos de masacre* responde a estas exigencias de Artaud, por lo mismo resulta un teatro peligroso porque va dirigido a los sentidos como dice Artaud, pero no permanece únicamente en una recepción sensorial, sino que lo importante es que "libera el inconsciente reprimido" y *Juegos de masacre* nos rebela con claridad la confusión, el desorden y sobre todo la corrupción en que nos movemos día con día. Lo difícil de este teatro es que no es captado por todos los espectadores. La mayoría probablemente percibe algo diferente a lo que ha captado o a recibido de otras obras, pero debe existir un requisito para la recepción del mensaje sensorial que nos propone esta obra y si no se capta es, desde luego, por principio de cuentas por una insuficiencia cultural que nos hace evolucionar la captación sensorial o bien en muchos casos porque la represión es tan fuerte que al recibir el mensaje el individuo se cierra más a su situación y a él mismo permaneciendo en su situación actual. Estos mecanismos se dan inconscientemente en el espectador, pero son los que hacen rechazar instintivamente este tipo de teatro, quizá porque en su interior ellos saben que de aceptarlo aparecería la peste, derrumbando el mundo semiestable en que viven.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 28.

pareja cantidad de aciertos y desaciertos. Podríamos considerar que pesan más los primeros.

La idea central es hermosa: aunque no se la descubre realmente hasta el final, y quizá sería agradable saber un poco antes adónde nos conducen los actores, pero al llegar a ruta resulta una satisfacción, cuando creíamos andar perdidos. El Golem es un ser mágico, creado artificialmente, pero animado por una palabra divina que se le pone dentro. Esta idea se aplica aquí al Hombre y vemos una colección más acumulativa que selectiva de conductas y actitudes humanas. Hay menciones más bien superficiales a Vietnam y a los campos nazis de exterminio y hay comentarios cómicos a los complejos psicológicos, especialmente al de Edipo; hay violencia, comicidad y trozos literarios bien logrados. El texto no tiene progresión dramática, pero la dirección le imprime un movimiento frenético y hay un conjunto de rock que activa y electriza el ambiente, y con todo esto se logra dar cualidad teatral a palabras que en sí mismas no siempre la poseen.

La compañía es dispareja; deben destacarse el profesionalismo y la calidad en el trabajo de Susana Kamini y Jorge Humberto Robles. Sobresale en cambio la falta de oficio y facultades naturales de Manuel Machín Gurría, quien no logra jamás empalmar con el trabajo serio y eficaz de sus demás compañeros.

SILENCIO, POLLOS PELONES, YA LES VAN A ECHAR SU MAIZ

Elisa Martínez

Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maiz!, farsa de Emilio Carballido, fue estrenada en 1963 y es una de sus obras que con más abundancia usa recursos del teatro épico, sin que pueda en conjunto considerársele didáctica, pues no usa la distancia para crear lucidez ni las canciones para decirnos alguna enseñanza social. La distancia sirve para transiciones de una secuencia dramática a otra, las canciones como elemento de amenidad y diversión. Ocho, o poco más o menos actores, deben hacer unos 40 o 50 personajes. Empiezan por ser ellos mismos y presentar la función. Se transforman un poco y nos actúan la historia de un hombre ahogado, su familia, y sus circunstancias. Pasan a una biografía retrospectiva de la jefa de la Asistencia Pública del Estado y del gobernador, su sobrino, y vemos cómo la caritativa señora se vuelve una fiera cuando se le pide simplemente ser justa y cuerda. Volvemos a la historia del ahogado y la vemos desenlazarse. Volvemos a los actores que se despiden diciendo algunas conclusiones personales. El movimiento es ir de una historia cerrada a otra más amplia

La dirección recordaba demasiado, a veces, a algunas que recientemente hemos visto. El principio de la segunda parte nos hacía pensar excesivamente en "Los asesinos ciegos" de Julio Castillo, y en el resto se mezclaban recursos muy textuales de Jodorowsky con otros de los venezolanos "Rajatabla".

Pese a estas salvedades, el todo ofrecía atractivos y no decaía más que cuando la abundancia de texto se volvía abrumadora.

Gabriel Weiss parece haber dado un paso importante como autor. Colocado antes dentro de una línea muy ortodoxamente surrealista, se lanza ahora (sin dejarla del todo) al collage emparentado con el teatro didáctico; esa naturaleza surrealista, que se traslucía a pesar de todo, era tal vez la que lograba conferir a la función un aliento un tanto poético.

Es como autor y director que Weiss merece los mejores comentarios. Interventía también como actor en forma menos afortunada.

Una última observación: a una obra como "Golem" es indudable que el foro desnudo con luces y paredes a la vista le haría mucho mejor ambiente que el viejo y arrugado telón de fondo azul y las lóbregas "piernas" negras con que lo enmarcaban en el teatro "Orientación".

a otra que nos muestra algunos engranes de nuestra política: regresamos y éstos quedan como causa de todo lo que ocurre en torno a ellos, incluyendo las malas condiciones económicas en que la representación transcurre.

El montaje actual usa siete actores y sirve para mostrarnos que Adán Guevara es un director poco interesado en la forma o el contenido total de las obras, y que se deja arrastrar al detalle por el detalle mismo, sin saber luego cómo integrarlo al conjunto. Empieza por presentar un pintoresco grupo de maromeros callejeros y no actores, pero no se decide a alterar el texto, que obviamente, fue escrito pensando en actores de escuela y no maromeros. El resultado es que texto y movimiento se nulifican y se estorban. Lo que pudo ser una buena idea de montaje no es llevado adelante: jamás los actores asumen la doble responsabilidad de actuar personajes desde el enfoque de saltimbanquis. Lo que es peor, tampoco se deciden a seguir seriamente los trazos de carácter y simplemente tratan de hacer chistes sin buscarles algún resorte o motivación.

Dado que la obra abunda, sobre todo, en chistes de carácter y de situación, resulta bastante perjudicada y más o menos la mitad de la gracia se pierde. No hubo tampoco una mano que pusiera al día las alusiones políticas. Simplemente se le aumentaron otras más bien inoenas. Pero quedaron como lastre frases hechas y comentarios acerca de cosas ya olvidadas. Dado que el reparto está formado por ac-

tores que hemos visto brillar en mucho más difíciles empresas, cabe culpar al director de todo cuanto no funciona aquí. También de la paupérrima y desagradable escenografía que además es innecesaria: hemos visto la obra a foro vacío y es cuando mejor ha resultado. Esta obra se estrenó el 31 de enero en el Teatro Jorge Negrete.

Febrero, 1973

EL REINO DE LA TIERRA

El reino de la tierra, de Tennessee Williams (*The 7th descent of Myrtle*) es pródiga en cambios de fortuna, reconocimientos y suspensiones del ánimo a través de elementos de gran peso y gran trazo. La caracterización, en cambio, aunque rica en elementos anecdóticos del pasado de los personajes (nada más hay tres), tiende a presentarnos a los dos hombres como el bueno y el malo, polos que atraen pendularmente a Myrtle, pobre mujer ilusa y nada inteligente; el movimiento de la obra es ir invirtiendo las apariencias: el que era bueno va siendo descubierto como malo y viceversa. Sobre el sitio de acción pesa la amenaza de una inundación, los hermanos son, uno legítimo y el otro bastardo (luego aparece que ambos son bastardos y el legítimo es más ilegítimo aún que el otro); hay codicia por la propiedad, documentos de legalidad discutible, cuchillos y hachas amenazando caer sobre alguien, hay, en fin, todos los elementos de un brillante melodrama. Pero el tono es desafortunadamente cómico y Myrtle se gana todas nuestras simpatías desde un principio gracias a lo muy estúpida y afectuosa que es. El objeto de la obra es develar lo que esta mujer posee realmente: capacidad de amar y vitalidad. El que puede responder a ambos valores es, por esto, bueno; el que resulta incapaz de lo mismo, resulta malo y las aguas del diluvio lo barren en un trufulento y brillante, poético final, lleno de alusiones bíblicas, con Sodoma representada por un transvestista agonizante y Noé y el Arca por los otros dos personajes, algunos pollos y un gato.

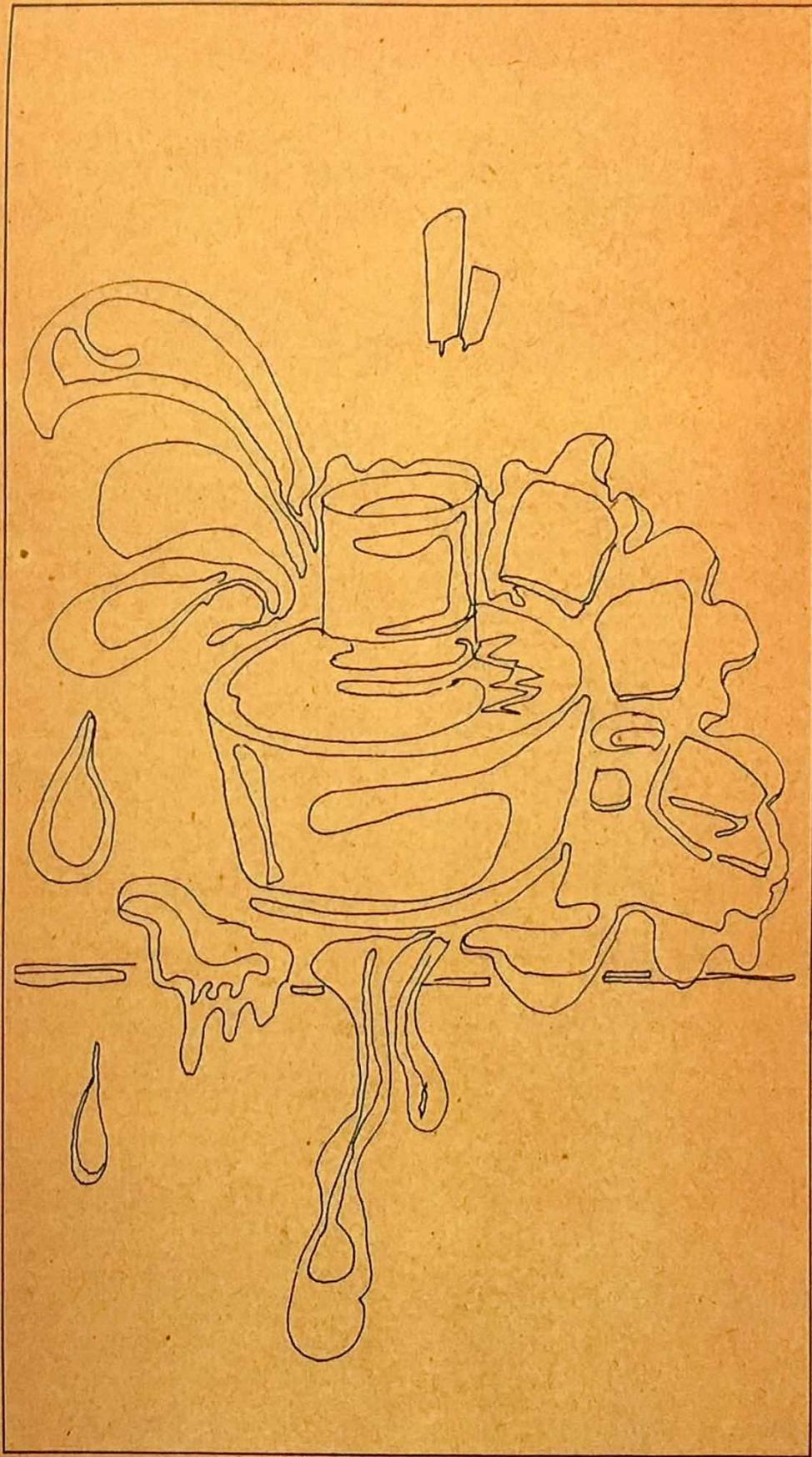
El montaje de Rafael López Miarnau resulta tímido, inseguro. Como si el melodrama fuera un género ilegítimo, el director atenúa todas sus violencias y casi parece pedir disculpas por las situaciones. Parece plantado en el tono y estilo de "hogar" y crea pausas y medios tonos, silencios melancólicos y trata de encontrar minucias y finos matices. Desgraciadamente para él y para la obra, que es de

gran trazo, de gran aliento, con momentos que deberían tener el clima frenético de una película de terror. Un actor tan capaz de exceso como es Narciso Busquets se ve limitado a errar nebulosamente y a ponerse cuando mucho, tenso y malévolo mientras el texto le pide que parezca un maniático y horroroso asesino. Emma Teresa Armendáriz no encaja en el papel, que pide una mujer alta y robusta, de voz potente. Hace, sin embargo un apreciable esfuerzo y es ella la que mantiene (ella sola y casi en contra de la dirección) la comicidad de las situaciones. Su ropa no la ayuda especialmente. Blume, actor de televisión, sí está en melodrama y sí ofrece una caracterización física muy convincente. Y por eso precisamente se sale de la obra, que está enfocada de otro modo, y de sus dos compañeros, que nunca muestran certidumbre de qué tono intenta alcanzar.

Los efectos de sonido y de iluminación, ineptísimos, contribuyen en forma lamentable a romper cualquier posibilidad de ilusión. No creemos nada. Tampoco el movimiento escénico dice nada más allá de desplazamientos mecánicos y rutinarios en torno a muebles. Cuando es necesario creer que ha ocurrido un acto sexual, tenemos que hacerlo de buena fe, porque el texto lo dice, pues ropa y actitudes de los personajes lo niegan totalmente.

La escenografía de Julio Prieto es lindísima y casi funcional: construyó una casa de dos pisos con tres habitaciones, patio, una escalera, traspatio, vegetación en torno, postes de luz al fondo y con rico cielo detrás. Para que todo esto quepa tiene que hacer cada elemento del mínimo de tamaño y eso, ya con los actores dentro, nos la vuelve una de las casas de muñecas más incómodas que hemos visto. El reino de la tierra se presentó en el Teatro Xola.

Febrero de 1973.



DEFINICION, CARACTER Y FUNCIONES DE LA CRITICA TEATRAL.
LAS FINALIDADES DEL CRITICO Y SUS RELACIONES CON EL DRAMATURGO,
EL DIRECTOR, EL ACTOR Y EL PUBLICO

Conferencia de Lya Engel
14 junio, 1973

El Taller de Crítica del Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM se ha dirigido a la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro para sustentar algunas pláticas sobre la crítica teatral, y sobre mí ha recaído la responsabilidad de traerles a ustedes la primera de estas pláticas. Prefiero llamarlas pláticas que conferencias, porque las primeras se sustentan de una actitud informal, mientras que la conferencia implica un aire más sabio, que yo no poseo ni siquiera por el aire, toda vez que yo no pasé por las aulas universitarias.

Cuando descubrí el teatro, lo descubrí como fenómeno social en plena postguerra, como vehículo recogedor al mismo tiempo que proyector de ideas, que acercara a la humanidad hacia una paz duradera; pero había que buscar la forma de realizarlo y ésta la encontré en las aulas de la Escuela Teatral de Bellas Artes, en varias etapas de estudios. Esta búsqueda me llevó más al autodidactismo que a la orientación académica. En otras palabras, en la calle y en los libros he bebido la mayor parte de mis conocimientos, y como guías maravillosos a maestros excepcionales a quienes guardo un profundo agradecimiento y respeto tales como Salvador Novo, Enrique Ruelas, Hugo Argüelles, Luisa Josefina Hernández y muy especialmente a todos los que han sido y son mis alumnos, de quienes he aprendido y aprendo continuamente a no menospreciar ninguna idea, por más descabelladas que parezcan.

Así pues, dados estos antecedentes, ruego de ustedes la mayor benevolencia para alguien quien como yo, aún no acaba de aprender.

Definición

Se me pide una definición de la crítica. ¡A mí entre todas las personas! ¡Dios mío, hasta dónde hemos llegado! Me imagino que piensan que me sentaré a dictarles leyes y reglas; pero yo no soy académica, repito y no las tengo. La Biblia ya fue escrita. El Talmud, que son los comentarios de La Biblia, también están escritos. El Halajá y El Hagadá, que son los comentarios al Talmud, también ya están escritos, y los comentarios de los comentarios de los comentarios ya también están escritos, y ya ven ustedes todo lo que ha acontecido con Aristóteles y su breve crítica de lo que debe ser la tragedia. Ni Shakespeare le hizo caso. . . La verdad es que si cada época entraña sus propias leyes en el teatro, con la crítica pasa lo mismo. Puedo darles diez definiciones, ustedes otras tantas y todas tendrán un fondo valdero, porque como seres humanos, todos estamos dotados de criterio para discernir. Dice el diccionario que el criterio viene del griego *κριτεριον* = *κρινωμαι* igual a juicio, distinción, lo que nos lleva a conocer la verdad sobre alguna persona o cosa, y que en filosofía existe el criterio especulativo que sirve de base a la certidumbre científica y se establece según la evidencia de los sentidos, la razón, o el testimonio de los hombres. Se llama criterio ético o moral a la norma que nos hace distinguir el bien del mal.

Partiendo de la evidencia que el criterio a cualquier nivel es privativo del ser humano, ya tenemos enseguida asomándose, su más inmediato derivado que es la crítica, que sería la operación mental de la distinción y de la selección y que se aplica a todo objeto del conocimiento y entre otros, a las técnicas y a los productos de las diversas formas del arte y por extensión y en nuestro caso particular, al teatro.

Carácter y antecedentes

La crítica puede ser emitida en exposiciones orales y escritas, pero puede también manifestarse como una actitud frente a la obra de arte, de tal modo que de él se deduzca una apreciación tanto positiva o negativa de su calidad.

Hay crítica verbal y crítica práctica. La verbal expone desde la simple opinión del espectador o del lector aconsejando la lectura de ciertos libros o la recomendación de ciertos espectáculos, hasta el juicio de valor que los especialistas emiten públicamente. Este juicio de los especialistas, es decir, de los críticos calificados como tales, viene dado por diversos motivos y en diferentes momentos (como la crítica que se localiza en la prensa) hasta el estudio más profundo y completo de las obras de cualquier época; la valoración y reconstrucción de personalidades artísticas; la investigación acerca de la producción artística de un determinado país, etcétera. Pero la crítica, cualquiera que sea su nivel u orientación debe contener un procedimiento razonado, expuesto en términos lógicos, aunque el estilo vaya desde la más escueta transcripción, de apreciación (que en este caso sería la crónica) hasta los textos más poéticos en torno a la obra real. Cuando la obra de arte tiene cualidades sobresalientes, no es extraño que el crítico se vuelva poeta.

Así pues, la crítica, como finalidad apreciativa del arte, no nace sino con el arte mismo. Un producto de arte se crea con la sensibilidad y el criterio del artista, buscando siempre la específica expresión con que va a crearla y el crítico va a valorar esa sensibilidad y ese criterio, con inteligencia y con conocimiento de la técnica.

La crítica como tal, enfocada al arte pictórico y literario tiene orígenes tan remotos que sería necesario irnos a la gran antigüedad clásica donde se encuentran los textos más heterogéneos, filosóficos o historiográficos, y aquí, la Enciclopedia menciona a Boccaccio quien emite algunos juicios acerca de Giotto y dice:

que complace el intelecto de los sabios, al mismo tiempo que deleita la vista de los ignorantes.

En verdad que sobre la crítica del arte pictórico y literario, así como de la arquitectura, se podrían escribir veinte tratados porque existe abundante material, pero sobre la crítica de teatro, con trabajos se podría escribir apenas, ya que la crítica teatral, en su acepción más estricta puede considerarse como un producto reciente, porque hasta los años inmediatamente anteriores al romanticismo las observaciones, sistemáticas u ocasionales sobre arte dramático se incluían en el ámbito más vasto de la poética, entendiéndose el drama fundamentalmente como "Poesía Dramática"; género destinado a recitarse o a representarse, pero sin concederle un valor intrínseco de problema estético y crítico del elemento escénico.

Más antecedentes

Es en el siglo 18 donde se comienza a conocer la autonomía de la representación respecto al texto literario y en consecuencia se advierte la diferencia entre arte dramático y arte poético. De aquí surgió el nuevo interés por el teatro visto ya como acción escénica, y, sobre todo, como el arte del actor. De esta época son algunos ensayos famosos, como "La paradoja del comediante", de Diderot, y sobre este filósofo y si me lo permiten, quisiera hacer una pertinente observación, algo así como un paréntesis: Diderot no dejó sistemas o un conjunto de doctrinas que pudieran sistematizarse, y aunque su crónica fuera de salón, y su obra en general es bastante desigual o, digamos mejor, fluctuante, el filósofo era un hombre sumamente brillante y su pensamiento de gran hondura, ya que siendo sus conclusiones más bien materialistas, hay que agradecerle que nunca fue un dogmático, y no lo era porque trasluce su desconfianza hacia los sistemas acabados. Diderot sabía que ningún sistema puede pretender dar cuenta de todo lo real, pues lo real mismo es inestable. De allí su aversión hacia los esquemas racionalistas y su confianza en las ciencias experimentales. Sabía, intuía un universo en evolución, de allí que sea uno de los primeros filósofos modernos que rompe con las concepciones estáticas del universo, y esto lo hace, en mi concepto, el primer hombre del Teatro de Búsqueda.

Pero si hablo de Diderot, también tengo que mencionar a Lessing, cuyas hábiles argumentaciones se apoyan en conocimientos hondos y serios. Desea el progreso y la libertad plena del espíritu humano, particularmente el de sus compatriotas, demasiado apegados al gusto francés; señala nuevas fuentes de inspiración y él mismo se pone a la obra de forjar un arte nacional; su crítica es, por su método un modelo en el género. El estilo por lo demás, responde perfectamente a su propósito. Es vigoroso, claro y preciso. Lessing es para mí, entre otros valores, el primer hombre que lucha por darle una fisonomía nacional al teatro de su país.

Y no podemos proseguir con lo que se llama la entronización de la crítica moderna sin referirnos a Goethe y a Schiller, que en sus observaciones de *Ueber epische und dramatische dichtung*, (Teatro épico y dramático), inspiran interesantes teorías de Hegel, como puede verse en sus *Tratados de Estética*: El drama es para Hegel, la más consumada forma de poesía porque une la objetividad épica, a la subjetividad lírica, presentando una acción circunscrita como acción real, cuyo resultado brota del carácter íntimo del protagonista y de la naturaleza sustancial de los objetivos y conflictos que conforman su situación. Sin embargo, la presencia de un elemento ético no autoriza a reducir la poesía dramática a simple descripción de hechos, lugares, etcétera, sino que exige una representación escénica completa; más aún, es la piedra angular del valor dramático de una obra.

En los primeros decenios del siglo dieciocho, se multiplicaron las discusiones sobre teatro, ya como observaciones ocasionales incluidas en obras sistemáticas de estética y crítica de arte, ya como tratados específicos. La crítica de las unidades aristotélicas y del gusto neoclásico coincidieron en Inglaterra, con una revalorización del teatro de Shakespeare, apreciado por el gusto popular, pero irreductible a los cánones aristotélicos y neoclásicos. Así se volvió a valorar el nombre de Shakespeare, por parte de críticos como Burke, Lord Kames, Warton y otros; mientras la naturaleza de la expresión literaria en general, y dramática en particular, así como la afición por el análisis psicológico, abrieron camino a la apreciación positiva del drama sentimental, que parece infringir las normas neoclásicas de la composición y representación dramática. En Francia y en Italia, resistiéndose a desaparecer la estética neoclásica, encuentra sus críticos como Cesarotti y Barotti así como Mercier. En *Ueber Dramatische Kunst und Literature* (Sobre la Literatura y el Arte Dramático), Schlegel hace una distinción entre drama clásico (teatro clásico grecorromano, teatro italiano y francés) y drama libre (teatro inglés y alemán), repitiendo así una opinión de Lessing, en el sentido de que el teatro alemán habría de estar más cerca del gusto dramático inglés que del gusto clasicista francés.

Crítica en la prensa

El nacimiento de la prensa periódica fue lo que dio origen a la crítica literaria y teatral en su moderna acepción, con una continua y precisa descripción de los repertorios, acentuando la importancia de los elementos escénicos, como interpretación, dirección, etcétera, en relación al factor puramente literario. Uno de los primeros periódicos que dedicó un largo espacio a la vida teatral fue el *Spectator*, de Adison (1711-1712), al que siguieron en Inglaterra, *The Tatler*, de Richard Steele (que en 1720 fundó una revista especializada que se llamó *The Theatre*). También están el *Rambler*, el *Idler* y el *Adventurer*; en Francia, la *Gazette*, de Renaudot, fundada en 1631, y el *Mercure Galant* (que después se llamó *Mercure de France*), fundado en 1672, publicaban regularmente noticias y comentarios sobre los espectáculos parisienses, al mismo tiempo que la *Correspondance litteraire* de Grimm, editada de 1753 a 1763, se preocupaba de las polémicas en torno a problemas teatrales; en Italia fue famosa la *Gazzetta Venetta*; en los países de lengua alemana, la crítica teatral se publicó en periódicos como la *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freiern Künsten* y los *Briefe*, fundados por Friedrich Nicolai y escritos entre otros, por Lessing, cuya *Dramaturgia de Hamburgo*, proviene de la actividad crítica del autor en el Teatro Nacional de Hamburgo. Al mismo tiempo, en Alemania, nacen y se multiplican las revistas especializadas.

En los siglos diecinueve y veinte, el teatro continúa siendo objeto de estudio por parte de la historia y de la estética (De Sanctis, Groce), y recibe al mismo tiempo una contribución teórica, por parte de hombres de teatro como Stanislawski y Brecht.

En los comienzos del siglo diecinueve, fue cuando el crítico teatral adquirió un carácter profesional propio y definido, y a menudo tuvo una importancia decisiva en la elección del repertorio, en el éxito de los actores, en la formación de las compañías teatrales y en la evolución del gusto del público. Este fenómeno tendió a afirmarse a medida que aumentó la difusión de la prensa y, mucho más tarde, a causa de la intervención de nuevos medios de difusión, como la radio y la televisión. La crítica teatral, a partir del siglo diecinueve, contó con personalidades de alto nivel, como Charles Lamb, Bernard Shaw, Max Beerboh y Charles Morgan en Inglaterra; Theodor Fontane, en Alemania; Gauthier y Blum en Francia; Edgar Allan Poe, Walt Whitman y Henry James, en los Estados Unidos; y en Italia, Martini, Capuana, Boito, Gramsci y D'Amico (este último autor de la historia más completa de teatro). En España, María José de Larra (Fígaro), Leopoldo Alas (Clarín) y en época más moderna, Pérez de Ayala, que en su novela *Troteras y danzaderas*, da

una visión sin par de esa vida de teatro, desgastada, lánguida, decadente y problemática de los años veinte.

Conclusiones

No sé hasta dónde me he salido del tema inicial en esta plática, en la que parece ser que todo se me ha ido en antecedentes; pero ahora viraré hacia el momento actual y hacia mi propio pensamiento:

Para definir, caracterizar y delimitar las funciones de la crítica teatral, hay que partir de una base general referente a la crítica en sí, en la que se deben de unir una serie de conocimientos científicos y técnicos a una sensibilidad aguda. Lo que se va a juzgar es el resultado de un trabajo arduo, en el cual se han conjuntado la literatura del autor, la interpretación del director, el juego de los actores, el movimiento témporo-espacial, en el cual están incluidos la escenografía y los juegos de luces, etcétera. Este conjunto requiere el haberse compenetrado con cada una de las técnicas que están representadas en sus diversas partes; estas técnicas se pueden adquirir, se pueden aprender. Por desgracia, las disciplinas que las engloban no se suministran actualmente en México con un enfoque a la crítica.

Una base académica es indispensable para aquel que piensa dedicarse al examen y al análisis de una obra de arte (literaria o pictórica), con el fin de que tenga a la mano todos los datos que le permitan efectuar debidamente su examen. ¿Qué postura, si no, puede adoptar el crítico cuando, llegado el caso, se de cuenta de que la obra expuesta o el espectáculo escenificado ante él, rompe con todos los lineamientos tradicionales y se encuentra en una esfera de experimentación totalmente evolutiva?

No se debe rechazar lo que se ignora, por el simple hecho de la ignorancia propia. Siguiendo a Stanislawski, podríamos decir que la crítica es una arma poderosa y que como todas las armas, tiene un doble uso: puede hacer el mayor bien a la gente y también puede causar el mayor de los daños.

El crítico de teatro debe encauzar hacia su crítica todos los conocimientos que posee y muchos otros que pueda adquirir. Estos son logros relativamente fáciles, pero, ¿qué ocurre cuando exigimos de él la sensibilidad necesaria que tiene que complementar su técnica?

La representación teatral no es tan sólo un ejercicio literario, una interpretación elucubrantante, un juego mecánico de gestos y movimientos y una combinación cacofónica de colores y luces. Todo eso tiene un alma, puesto que está realizado por y para seres humanos con un objetivo trascendente.

Se supone que todos los que toman parte en este amplio juego, que es una representación teatral, son los que encauzan un arte, es decir, son artistas. Para llegar a captar la sensibilidad de todos ellos, el crítico tiene que situarse a un nivel semejante, o sea, tiene que poseer la sensibilidad suficiente para captar el arte tal como lo expresan sus intérpretes. Esta sensibilidad también se puede adquirir mediante el trato con los artistas, la experiencia constante con obras de arte, el aprendizaje con otros críticos vivos o muertos y sobre todo, la profundización de aquellas obras que en su tiempo fueron revolucionarias y que ahora le colocarán en la posibilidad de reconocer cualquier nuevo descubrimiento que surja a través de algunos de los elementos que integran el teatro (el autor que traza nuevos lineamientos dramáticos, o el director que halla nuevas facetas en la obra literaria, o los actores que sienten una muy especial o muy personal forma en su labor interpretativa).

Yo sugeriría, en contra de la opinión muy generalizada entre los que se dicen críticos teatrales de México, un trato continuo del crítico con todos aquellos que toman parte en la realización de una obra de teatro. ¿Qué más puede pedir el analizador de un acto creador que seguir de cerca todos y cada uno de los pasos de esa creación, a manera de encontrar en ella los aspectos realmente positivos y los puntos negativos que permitan el examen correcto e imparcial de lo que va a surgir a luz?

En otro aspecto que se podría estimar casi tan esencial como los otros ya apuntados, el crítico debe contar con una amplia cultura, que en muchos aspectos me atrevería a considerar casi como erudición. Pero junto a ella, el crítico debe olvidar cualquier expresión erudita; esa cultura debe ser la base de su sensibilidad, debe ayudarle a captar la parte más sutil de la obra, el fondo "anímico" que en ella se encierra.

La crítica teatral tiene la obligación de analizar el porqué de una obra, el sentido que en ella se contenga para que guste o no al público, o el desconcierto que cause en la gente,

al grado de que sea capaz de encauzar los sentimientos creados por ese mismo desconcierto hacia la comprensión lo más completa posible, de la obra que valora.

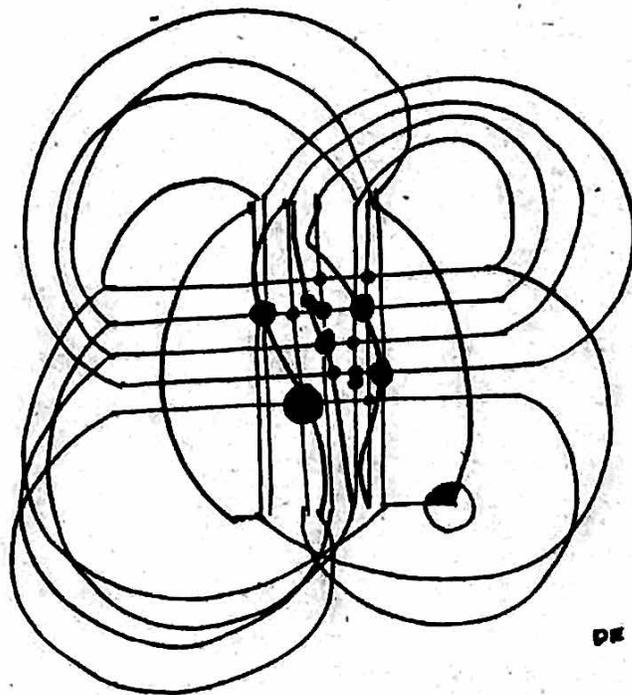
La crítica no es una disección; se disecciona una cosa muerta y el teatro es algo vivo, que palpita a cada instante y que es distinto cada día, de la misma forma que lo somos cada uno de nosotros.

Ninguno, por desgracia, de estos tres puntos esenciales que hemos mencionado —conocimientos técnicos, sensibilidad y cultura—, forman el legajo de los que solemos dedicarnos a la crítica teatral en nuestro país. De allí que lo estimado ahora como crítica, venga siendo en realidad un conjunto de impresiones personales, más o menos subjetivas, y casi siempre guiadas por la simpatía o antipatía que siente el denominado crítico; o son crónicas y reseñas que se apegan más bien a un estilo periodístico, al que debe ser exigible para la formulación de una estricta crítica.

La crítica de una obra de arte, sea literaria, pictórica o de teatro, digámoslo de una vez, no es una rama del periodismo. El crítico puede utilizar el diario, la revista, la radio, la televisión o cualquier otro medio de difusión, para exponer su análisis. La crítica podría ser considerada como una ciencia-arte que engloba las más diversas disciplinas, desde la historia literaria, hasta la óptica, pasando por las teorías del color a la anatomía.

No existe una carrera de crítico, o más bien, dentro de lo que estamos abordando, una especialización en la carrera de teatro que permita el surgimiento de críticos. Ni siquiera se han trazado ciertos lineamientos, que permitan la utilización de conocimientos ya adquiridos o por adquirir, con un enfoque hacia la crítica teatral.

Finalmente digamos que la crítica teatral, como cualquier expresión con finalidad creadora, requiere la más amplia libertad, no sólo frente a la obra y sus intérpretes, sino principalmente, frente a la conciencia propia; el crítico debe realizar su crítica sin medir las consecuencias que de ella pueden surgir, ya que de lo contrario estará mediatizado desde el principio y será completamente parcial. Se habrá transformado en un reseñador vulgar, que usa el halago o la diatriba con fines miserables. Y ya no será un crítico sino un panfletista.



DE CAJAT



ATILA O LOS INVENTOS

Xavier Lizárraga / Escuela Nacional de Antropología e Historia

PERSONAJES:

A Atila
B Hijo 7
C Hijo 77
D Hijo 777
E Hijo 7,777

ACTO PRIMERO

En el escenario: tres sillas, una maleta, una pila de libros, un teléfono, cuatro muñecos que cuelguen en las paredes, y una vela. Lentamente, se ilumina el escenario con luz blanca. A de pie frente al público; B, C, D y E al fondo del escenario dándole la espalda al público y en cuclillas.

- A. Nací cuando reventó el huevo de avestruz, empollado por la espera. . . , aunque aún no se habían inventado las avestruces.
- B. No había quien las inventara. *(Risas.)*
- A. Sólo había risas. . . risas extraviadas en una larga noche. *(Se apagan las luces.)*
- B, C, D y E. Como quien cierra los ojos. *(Se encienden las luces.)*
- A. El huevo de avestruz era unas cuantas moléculas de energía imaginativa.
- B, C, D y E. Y grandes posibilidades de inventos. *(Música electrónica.)*
- A. Se iniciaba un periodo. . . Primero tomé el cascarón roto e inventé las avestruces. . . , volaban. Tomé el viento enredado entre sus alas e inventé el verano. . . , cambiaron de plumas. Con las plumas viejas inventé los planetas. . . , anidaron en uno y se dedicaron a empollar más huevos. . . , olvidaron cómo volar. *(Música. . . , B se incorpora y va hacia el público.)*
- B. Nací de un huevo de avestruz. . . , en ese entonces ya había muchos y empezaban a romperse. . . *(Mientras B habla, C, D y E se desperezan sin llegar a mirar al público),* los miré contentos porque inventaban la compañía. . . *(C, D y E se levantan y se acercan a B.),* luego, entre todos inventamos el tiempo, lo dividimos en partes iguales y nos pusimos a esperar.
- C. Esperamos sólo tres mil seiscientos segundos, sólo sesenta minutos. . . , esperamos sólo una hora y de unos cuantos huevos brotaron plantas, flores, frutas. . .
- D. Las avestruces se las comieron; algunas incluso se comieron cascarones. Después volvieron a poner huevos, usando como nido un poco de baba, trozos de cascarón y excremento de una de ellas, enferma del estómago. . .
- E. De esos huevos nacieron otras avestruces, que a gritos inventaron las órbitas elípticas de los planetas, el alfabeto, la historia, el teléfono, las vacaciones. . .
- B. Ese día comieron por todas partes, inventando cosas. . .

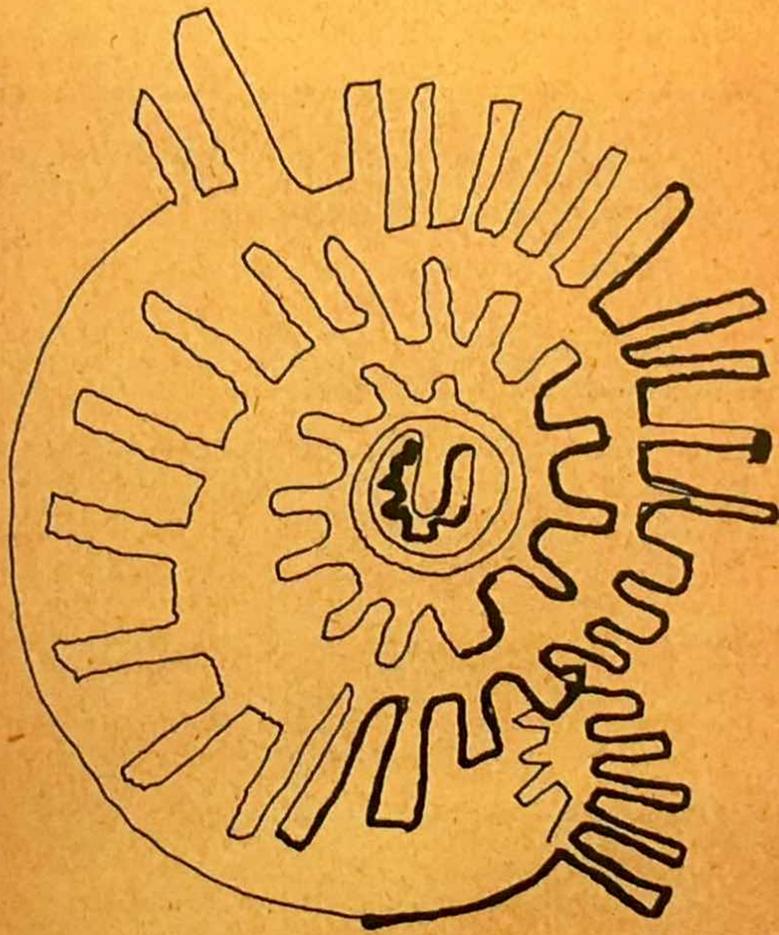
- D. Nosotros recogíamos los inventos. . .
- C. Los enterrábamos para que crecieran. . .
- E. Para que se reprodujeran.
- B, C, D y E. Las cosechas eran buenas. . .
- A (*al público*). Pero pronto se aburrían. . . y, sentados, cada uno en un rincón, comenzaron a inventarse diferencias entre ellos: virtudes, defectos, deseos, capacidades, neurosis. . . (B, C, D y E salen, entran, corren, saltan. *Música*.) Ya no era sólo el caos de nacimientos, el caos crecía, invadía, dominaba. . . , y tuve que inventar el equilibrio. . . ; el punto de apoyo fue uno de mis mayores inventos. (B, C, D y E se acercan a A.)
- C. ¿Era necesario que el punto de apoyo fuera la muerte?
- E. Además, tomaste a las avestruces por el pico y les enterraste las cabezas.
- B. "Para que crezcan buenas ideas", dijiste. . . , y no empollaron más huevos.
- D. Luego cerraste los ojos. . . , como otra forma de equilibrio reinventaste la noche. . . ; cada día la inventas de nuevo. ¿No te aburre reinventarla día tras día?
- E (*al público*). Y no sólo eso, con la noche reinventa la fatiga.
- B (*idem*). Y con la fatiga nos ha hecho sus esclavos.
- D (*idem*). Cuando él cierra los ojos todo es tan negro, que parece que no existen los demás inventos.
- C (*arrodillándose frente a A*). Pero te queremos. . . , tú sabes que te queremos (B, D y E se arrodillan).
- B, D y E. Todos te queremos.
- E. Hemos inventado el amor.
- C. "Inventemos algo muy bello", dijimos una noche de insomnio. . . ; Atila estará contento!
- D. Tomamos de tu nombre la inicial. . . y yo inventé la R. . . , soy el más rápido. . . ¡raudo! . . . llegué al final.
- E. Y yo, mirando el orbe, admirando su perfección, inventé la O. . .
- C. Todos me dieron sus inventos y jugué con ellos muchos días. . . , hasta que inventé su orden, su magnitud, su reluciente significado. . . En nombre de todos te llevé el Amor.
- E. Y montado en tu caballo, lloraste.
- D. A cambio inventaste la tristeza.
- C. ¡Galopa ligero tu corcel de hierro! . . .
- B. Pero, inventando el Amor, no huimos: "Está solo todo el día", pensamos, "nosotros inventamos la compañía para nosotros mismos; hemos sido unos egoístas". Y decidimos inventarte compañía. (D toma a A del brazo, lo lleva hasta una silla y lo hace ponerse de pie sobre ella.)
- D. Con tierra, agua, paja y viento construimos un pequeño santuario donde iríamos a hacerte compañía. (C coloca las otras dos sillas a los lados y con libros hace una pila sobre cada una. Luego pone la vela frente a A y la enciende.)
- C. Como te gusta reinventar la noche, todo era oscuro dentro de la choza; pero uno de nosotros pensó que con la obscuridad no se vería la compañía, e inventamos una luz pequeña, débil. (E toma los muñecos y los coloca, uno a los pies de A, otro en cada mano y el último en la boca.)
- E. Fuimos todos a hacerte compañía. . . , pero estabas demacrado, necesitabas comer y te llevamos nuestros mejores inventos.
- B. A mis hijos.
- C. A mi madre.
- D. A mi amante.
- E. A mi hermano.
- D. Todos fuimos a hacerte compañía.
- B. Y frente a ti, mientras comías gozoso, inventamos oraciones, himnos, cantos, salmos. (Cantos gregorianos. Luz apagada, a excepción de la vela. A, inmóvil. B, C, D y E, en actitud de oración, salen de la escena rezando mientras A deja caer el muñeco que tiene entre los dientes.)
- A. Desde que vi cómo inventaban juegos, y cuando el caos comenzaba a ser demasiado grande, cerraba los ojos; no se distinguían los inventos. . . , sólo quedaba encendida esta luz y algunos de ellos llegaban deslizándose hasta aquí. . . No era demasiado molesto, me traían de comer o me acompañaban. (B, C, D y E llegan arrastrándose hasta él desde distintos puntos. Cantos gregorianos.)

- B. Atila, he venido a hacerte compañía. (*D toma el muñeco del suelo.*)
- D. ¿Te cansó mi amante? ¿Se ha portado mal mi hijo? ¿Está rancia mi madre? ¿Blasfemó mi hermano? (*Se encienden las lucés.*)
- A. ¡Basta! Mercaderes. . . , tiranos. . . , pediguñeos. . . , esclavos. . .
- C. Venimos a hacerte compañía.
- E. Te amamos. (*A pateo la muñeca que está a sus pies. Tira lo que tiene en las manos. Baja de la silla. Camina por todo el escenario.*)
- A. "Te amamos". . . , "venimos a hacerte compañía". . . , "Llor a ti". . . "Tú, Yaveh, que miraste la aflicción de nuestros padres en Egipto". . . , "¡Llor a ti!". . . "Tú que has transportado a tu siervo Mahoma durante la noche del templo sagrado de la Meca". . . "¡Llor a ti!". . . "Tú que viste la miseria del mundo por las cuatro puertas y dejaste tu trono de príncipe. . ." ¡Oh Sidharta! . . . , ¡basta!
- B, C, D y E. Te amamos. ¡Llor a ti!
- A. ¿Me amáis? . . . ¿Por qué entonces lanzasteis los elefantes contra mí allá en la India? ¿Por qué no me curasteis de regreso de aquella peregrinación a la Meca? ¿Por qué me llevasteis a latigazos al Calvario? ¿Por qué?
- B. Nuestros hermanos desconocían tus males y te dejaron morir.
- E. Nuestras amantes estaban celosas de ti e inventaron su ira en las trompas de los elefantes.
- D. Nuestros padres eran ancianos y tenían frío; perdónalos, quemaron tus templos.
- B, C, D y E. Nosotros te amamos.
- A. ¡Silencio! No inventasteis el Amor. . . todo ha sido una larga cola de serpiente, un crótalo de mentiras, unos colmillos ponzoñosos de egoísmo. . . Vosotros no inventasteis el Amor, sino el olvido. (*Telón. Fin del primer acto.*)

ACTO SEGUNDO

En el escenario, los mismos objetos más una caja grande de madera; dentro de ella, B, C, D y E. A permanece sentado en la silla. B se asoma, mira por encima de la caja hacia todos lados y sale de ella.

- B. Ya no recuerdo dónde nací, ¿quiénes fueron mis padres?, ¿dónde vivía antes de caer en ese basurero? (*Guarda silencio, camina por todos los pasillos del teatro, mira detenidamente a algunas personas del público.*) ¿No hay nadie vivo? ¿Qué significan estas estatuas? (*Regresa al escenario y se sienta frente al público.*) Sólo recuerdo que era de día y el sol se ocultó tras una nube de aviones. (*Pregunta a un espectador.*) ¿Eran aviones? (*C aparece, mira, sale de la caja y va hacia B.*)
- C. Ya no recuerdo dónde nací. Sólo recuerdo que los aviones tiraban bombas. En todos los periódicos se hablaba de los muertos, de aquellos campos de concentración, de aquellas ciudades incendiadas. Sólo podíamos escondernos en los basureros y ponernos a esperar. Pero el humo. . . el humo nos asfixiaba. ¿Recuerdas el humo?
- B. ¿El humo? No, ya no recuerdo nada. (*D aparece, mira hacia todos lados, sale de la caja y va hacia B y C.*)
- D. Ya no recuerdo dónde nací. Sólo recuerdo que el humo nos impedía ver los aviones. Solamente se escuchaban los motores, las bombas, unos pasos fuertes. . . esos pasos, siempre a nuestras espaldas, nos pisaban. ¿Recordáis esos pasos?
- B y C. ¿Los pasos? No, ya no recordamos nada. (*E aparece, mira, sale de la caja y va hacia B, C y D.*)
- E. Ya no recuerdo dónde nací. Sólo recuerdo que las pisadas eran tan fuertes que convertían el humo en barro, en piedras, en agujas que se clavaban en nuestros vientres. La sangre. La sangre se rebelaba por todo el planeta, se nos secaba en las manos, entre las piernas. ¿Recordáis la sangre?
- B, C y D. ¿La sangre? No, ya no recordamos nada.
- E. ¿Cómo es posible que olvidéis la sangre?
- C. Hemos olvidado la sangre.
- B. Y ahora nos proponemos inventar lo que ocurrió: todo lo que ocurrió.
- D. Cuando unos monstruos salieron del mar e invadieron la playa,
- E. Y, como siempre, anotaremos todo en los libros. Lucio Escipión, hermano de Escipión el Africano, el vencedor de Aníbal y sus huestes cartagineses en Zama, fue designado



- para llevar la guerra al Asia Menor.
- B. Como siempre, leeremos los libros de vez en cuando. (*D toma un libro y aparenta escribir.*)
- D. Unos monstruos salieron del mar e invadieron la playa. (*B, C y E aparentan dictar.*)
- B. Eran unos paquidermos con el cuerpo cubierto de escamas negras, relucientes, ruidosas. Llegaban de todas partes.
- C. Iban por todas partes. Volaban. Lanzaban humo y todo se oscurecía.
- E. De vez en cuando se detenían y saciaban su sed en los charcos de sangre.
- B, C, D y E. (*Representan, con mímica, dictar, recordar, escribir. . . Llenan varios libros; después de un momento, los cierran y se incorporan.*) De la realidad sólo queda el basurero.
- C. (*Señalando la caja.*) Ese basurero.
- E. Y otros muchos como ése escondidos en alguna parte.
- B. ¿Los has visto?
- E. No, pero quedan otros.
- D. Inventas el presente; ahora recuerdo que tú siempre inventas el presente.
- C. Y el presente no debe inventarse: ésa es una norma, una ley.
- B. Sin esa norma no sabríamos dónde estamos, seríamos anacrónicos; tal vez más allá de donde estamos, tal vez más atrás. . . El presente no debe inventarse.
- D. Nadie te prohibió meter tus inventos en el libro de recuerdos. . . , nadie te impide que inventes para mañana.
- B, C y D. Pero el presente no debe inventarse. (*E se acerca y los señala uno a uno.*)
- E. Hijo 7,777 no debe inventar el presente, ¿pero tú, Hijo 7, no inventaste? ¿No inventaste en el año 413 la traición de Alcibiades a Atenas, haciendo que Siracusa fuera más rica y poderosa? Y tú, Hijo 77, ¿no inventaste el 12 de octubre de 1492 el descubrimiento de América? Tú también, Hijo 777, tú inventaste la Constitución de Argentina, en Río de la Plata, el 22 de abril de 1819. Yo también tengo inventiva; hay muchos basureros como ése escondidos en alguna parte. (*B, C y D se miran desconfiados.*)
- B. (*a D.*) Sí, tú también has inventado el presente.
- C. Sí, no lo niegues.
- D. ¡Mentira! Sois vosotros, ya no me queda la menor duda. Vosotros dos inventáis también el presente. . . contribuís al desorden de todo.
- C. Tú no trates de negarlo, Hijo 7, desde pequeño te ibas a esconder detrás de los árboles; como una lagartija te escurrías para esconderte. Te pasabas horas, meses enteros inventando el presente.
- B. Y tú, Hijo 777, ¿dónde te escondías para hacerlo? . . . ¿En el basurero? . . . ¿En el baño? . . . ¿En el armario? . . .
- D. El Hijo 77 se escondía en el cuarto de madre. Yo lo espíe varias veces, nunca supe lo que hacía. Hoy lo entiendo todo.
- E. (*Camina y ríe.*) Hay muchos basureros en alguna parte. (*Sale E. B se dirige al público. C y D, con mímica, continúan discutiendo.*)
- B. Habéis hecho muy mal. Todo queda desordenado. Sabíais desde el principio que no se debe inventar el presente. . . (*Señala a personas del público.*) Tú, tú lo sabías, ¿no es cierto? Y tú: el día que mataste a tu esposa, la amabas; y, sin embargo, la asesinaste con odio. Y tú, firmaste el tratado de paz que deseabas para tu pueblo, mientras oprimías un botón que hizo estallar aquella bomba en la plaza central. (*C se acerca al público. D imita "El pensador" de Rodin.*)
- C. Y tú, te comiste con deleite aquellos chocolates que no te gustaban. Y tú también, yo mismo vi cuando tiraste a la chimenea ese cuadro que tan feliz te hacía. (*D se levanta, corre, baja del escenario e interroga a algún espectador.*)
- D. ¿Por qué vas a suicidarte en el preciso momento en que alcanzas la felicidad? (*Se apagan las luces, sólo queda encendida la vela. Música suave durante toda la escena. E atraviesa corriendo el escenario, habla y sale, lo mismo B, C y D.*)
- E. Amor, sigue recorriendo estos parajes.
- B. Sigue, deja tus huellas grabadas.
- C. Amor, transita estos bosques milenarios.
- D. Transita, marca el compás de la existencia. (*B entra y se detiene junto a la caja, dice su parlamento. Entra C, toma a B de la mano y habla. Entra D, toma de la mano a C y habla. Entra E, toma de las manos a B y D.*)

- B. Con mi aliento, repleto de sollozos ornados de guirnaldas pasajeras, de cantos extra-
viados, hincharé tus velas sedientas.
- C. Amor, te tengo. . . Amor, te tengo prisionero entre mis dedos, jaula de caricias trans-
parentes.
- D. Amor, te tengo. . . mis pupilas han sabido retenerte en su líquida materia: profundo
pozo que te apresa.
- E. Amor, no trates de huir, no trates de huir: es inútil. . . mi pie entorpece tu marcha, mi
mano detiene tu salida, mi boca ordena tu silencio. (*B, C, D y E giran bailando en
torno de la caja.*)
- B, C, D y E. Amor, no trates de huir. . . Amor, te tengo. (*Se sueltan de las manos, se las
miran como si buscaran el amor en ellas, caminan despacio por todo el escenario. . .
Salen B, C y D. E levanta las manos como si escondiera dentro de ellas algún objeto,
sonríe.*)
- E. ¡Amor, te tengo prisionero! (*E Sale. Se encienden las luces. A, que ha permanecido
en la silla, hace movimientos bruscos como si se quitara telarañas.*)
- A. Al inventar las arañas no pensé darles inventiva. . . ¿Quién les permitió inventar sus
telas pegajosas? (*Se levanta, va hacia la caja, mira en su interior y luego se dirige al
público.*) Mi Hijo 7,777 ha inventado basureros por todo el planeta. . . Ha localizado a
sus hermanos que se escondían en ellos, les habló y salieron corriendo, inventando
más basureros. Mis hijos 7, 77 y 777 se han sumado a la campaña. Y ya hay tantos
basureros que empiezan a disputarse los espacios vacíos que quedan. (*Marchas mili-
tares. A, cerca de las sillas, mientras habla mirará hacia cada una de las cuatro direc-
ciones que menciona.*) En el norte se preparan nuevos enjambres de aviones. (*Se oyen
gritos.*) En el sur el humo crea nudos que aprietan los cuellos. (*Se oyen pasos, carre-
ras.*) En el Este las botas aplastan los jardines hace poco reinventados. (*Luces. Relam-
pagueos rojos y amarillos.*) En el Oeste vuelven a llenarse los basureros. Se olvidan los
inventados recuerdos. Se espera un nuevo periodo de reinventos. (*Toma la vela, se
acerca al público y la levanta como un cáliz.*) Algún día inventaré el soplido que
apague esta débil luz y luego cerraré los ojos reabsorbiendo en un largo sueño todos
los inventos. Todos los mitos. Los recuerdos inventados una y otra vez. Y vueltos a
olvidar. (*Telón. Fin del segundo acto.*)

ACTO TERCERO

*En el escenario, los mismos objetos. La caja, volcada, muestra el interior al público. Den-
tro están los muñecos; sobre la caja, la maleta y sobre ésta, el teléfono. A está sentado en
la silla, la vela se encuentra encendida a sus pies. B entra con un libro en las manos, se
arrodilla ante A y se lo entrega. Hacen lo mismo C, D y E, que van entrando de uno en
uno.*

- B. ¡Loor a ti!, hijo de huevo, padre e inventor de las avestruces, padre del desequi-
brio ¡Loor a ti!
- C. Venimos amándote desde muy lejos con los libros de recuerdos inventados. ¡Loor a ti!
- D. ¡Loor a ti! , Atila, hijo de huevo, inventor del verano, inventor de los planetas.
¡Loor a ti!
- E. Venimos para amarte con los nuevos libros, con los nuevos recuerdos. ¡Loor a ti! (*A
hojea los cuatro libros. Mira a B, C, D y E que se miran entre sí.*)
- A. Sólo cambiasteis los nombres, sólo inventasteis fechas y lugares; estos recuerdos son
inventos copiados, los mismos, los mismos; id a vuestras casas, quemad estos capítu-
los, estos libros y traedme a vuestra madre, a vuestro hijo, a vuestro hermano y a
vuestra amante.
- B, C, D y E. ¡Atila se siente solo! (*Salen corriendo en distintas direcciones.*)
- A. Mis hijos ya no buscan basureros, pero repiten los inventos en los libros. Hablan de los
aviones, hablan del humo, hablan de los pasos, hablan de la sangre. No recuerdan nada
e inventan siempre lo mismo. Escriben un capítulo y dejan su labor para ir a la cama
con la amante en turno. Otro capítulo igual, y buscan calor en la madre anciana. Uno

más, y juegan con el hermano enfermo de hepatitis. Otro, y aplauden los temblorosos pasos del hijo de un año. Siempre lo mismo, inventando sólo fechas y lugares. (*Ruidos de ciudad. D regresa y se arroja ante A. Los mismos movimientos para B, C y E.*)

- D. ¡Mi amante ha desaparecido!
A. ¿Dónde la buscaste?
D. Entre las sábanas, donde me espera siempre.
C. ¡Mi madre ha desaparecido!
A. ¿Abandonó su mecedora?
C. Sólo estaba su libro de oraciones.
E. ¡Mi hermano ha desaparecido!
A. ¿Dónde lo buscaste?
E. Tras sus libros de estudio, y no estaba.
B. ¡Mi hijo ha desaparecido!
A. ¿Abandonó su cuna?
B. Sólo estaban sus juguetes de peluche.
A. ¿Dónde estarán? Tu amante sólo conoce la geografía de tu lecho. Tu madre sólo lee las letras de su libro de oraciones. Tu hermano sólo conoce el mundo de los textos. Tu hijo sólo vive en sus juguetes de peluche.
B, C, D y E. ¡Llor a ti!
E. Ayúdanos a encontrarlos.
C. Inventaremos nuevos recuerdos.
D. Te haremos compañía siempre.
E. No inventaremos el presente.
A. Ya no sois capaces de inventar nada, vuestras cabezas de concha y semilla son sólo sonajas del tiempo.
D. ¡Padre, ayúdanos! Hoy el día se rompe tras los vidrios de aquella ventana de mugre.
C. Hoy siento en mis manos la quilla de un balandro fantasma, inconstante y eterno.
E. Hoy la puerta se cierra de madera y candados ante la presencia inmóvil de una silla de palma.
B. Hoy, padre, somos marionetas en las manos del miedo. ¡Llor a ti! ¡Salve, Atila! (*A se levanta y va hacia la caja.*)
A. ¿Habéis buscado en los basureros?
C. Los basureros no existen; sólo hay uno en toda la tierra.
B. En él estábamos escondidos durante los últimos bombardeos de ácido.
D. Hasta ahí penetraba el humo y creíamos que nada nos salvaría.
E. Los pasos se escuchaban cerca y nos abrazábamos unos a otros.
B, C, D y E. Sólo un basurero.
A. Uno enorme, lleno de recovecos, de pliegues, de escondrijos. Venid, buscad bien. (*B, C, D y E se acercan con miedo, se ponen a gatas y meten las manos y la cabeza, como buscando.*)
B. Aquí no hay nada, sólo un penetrante olor: el olor del equilibrio.
C. Sólo hay fragmentos de recuerdos y unas latas, vacías, de cerveza.
D. Es tal la oscuridad que nada parece existir; sólo la arenilla de algunos viejos inventos erosionados.
E. ¡Padre! Aquí sólo queda un poco de tiempo oxidado.
A. (*al público*). Mis hijos buscan, dentro de un rato se habrán acostumbrado a la oscuridad, pero no sabrán lo que buscan. Y en un último esfuerzo, inventarán un objetivo: salir. (*Cantos gregorianos.*)
C. ¡Padre, me he perdido! ¿Dónde está la salida?
A. Encuentra a tu madre, cerca está la salida.
E. ¡Atila! La rosa de los vientos gira vertiginosamente, ¿dónde está la salida?
A. Localiza a tu hermano, cerca está la salida.
B. ¡Salve, Señor! Esto es un pulpo que me estrangula, ¿dónde está la salida? Las paredes se cierran.
A. Halla a tu hijo, cerca está la salida.
D. ¡Inventor eterno! ¿Dónde está la salida? Esta esfera rueda hacia abajo, se precipita, cae.
A. Descubre a tu amante, cerca está la salida. (*Se sienta, las luces se apagan pero la vela permanece encendida.*) Dormiremos un rato. (*Ruidos en la caja. Sale B, habla con A y*

cuando éste le responde se encienden las luces. B se acerca a A con una muñeca en los brazos, se arrodilla. Los mismos movimientos harán C, D y E.)

B. ¡Padre! Despierta.

A. ¿Cuánto tiempo ha pasado?

B. Mi hijo. . . murió astixiado. . .

VOZ DE B. (*Grabación.*) Bajo tu axila.

C. Mi madre. . . murió pisoteada. . .

VOZ DE C. (*Grabación.*) Por tus zapatos.

D. Mi amante. . . murió estrangulada. . .

VOZ DE D. (*Grabación.*) Por la fuerza de tus dedos.

E. Mi hermano. . . murió devorado. . .

VOZ DE E. (*Grabación.*) Entre tus dientes.

A. Id y enterradlos bajo los viejos libros de recuerdos, los primeros. . . (*B, C, D y E ponen los muñecos cerca de la caja ocultándolos con libros. Suena el teléfono. A se acerca, descuelga la bocina, escucha, cuelga, abre la maleta, mete en ella el teléfono y la cierra.*) Se cortó la comunicación. (*Se dirige hacia donde se encuentra la vela y la toma. B, C, D y E se acercan a él. A habla y apaga la vela. Se apagan todas las luces.*) Se ha terminado el periodo de los inventos.

B, C, D y E. Si por lo menos no hubieras enterrado las cabezas de las avestruces. . . (*Música electrónica.*)

TELON

