

PRÓLOGO

ESTE LIBRO, que ahora publica justamente el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, es, a no dudarlo, el más importante en la historia de la crítica teatral en México.

Explico el porqué de una afirmación tan aparentemente rotunda y desmesurada:

El teatro mexicano tiene dos corrientes plenamente definidas: una, la que se inicia alrededor del año 1532 cuando se estrena la primera obra escrita en México, actuada, dirigida y puesta en escena por mexicanos, *El juicio final*, redactada por anónimos poetas indígenas bajo la conducción del franciscano fray Andrés de Olmos.¹ Esta puesta en escena será la primera plenamente consignada del prodigioso Teatro Evangelizador o Franciscano, uno de los movimientos teatrales más importantes en la historia universal. De él tenemos abundantes testimonios y los logros de ese fenómeno puramente mexicano nos dejan absortos. Pienso en la descripción de Motolinia de *La toma de Jerusalem* de 1539 o del *Auto de la pasión* de 1535.²

Este vigorosísimo movimiento teatral se ve oficialmente condenado a finales del siglo xvi. No por ello desaparece. De manera subterránea se sigue dando en todo el territorio nacional a pesar de las feroces embestidas de la Inquisición primero, y de las “personas cultas e inteligentes” después. Los restos de ese fenómeno, sólo comparable por su importancia social con los ritos

¹ Horcasitas, Fernando. *El teatro náhuatl*, UNAM, 1944.

² *Ibid.*

dionisiacos, el teatro isabelino, el teatro de los siglos de oro españoles, sobreviven hasta nuestros días en forma de “pastorelas”, “carnavales”, “pasiones”, “diálogos de moros y cristianos” a los que nosotros, “criollos ilustrados”, ajenos totalmente a la cosmogonía que representan y cegados primero por la colonización española de tres siglos, por la decimonónica francesa y la actual norteamericana, despreciamos de manera inconsciente o, en el mejor de los casos, los vemos como “pintorescos” en una soberbia actitud paternalista.

La otra corriente del teatro mexicano se inicia también en el siglo xvi, pero en el interior de conventos y, posteriormente, “casas de comedia”. Ahí se ponen los “autos”, “coloquios”, “comedias”, etcétera, españoles primero y después los tímidos intentos novohispanos para copiar los modelos originales al pie de la letra. Al gran momento del siglo xx de este teatro criollo corresponde la descripción de este libro. A este teatro criollo se adhieren incipientes escritores novohispanos a los que se suma primero Juan Ruiz de Alarcón, quien escribe tan a la manera española que puede renunciar a la nacionalidad mexicana (si bien en su siglo no existieran esas minucias legales de la actualidad) para integrarse de manera genial al teatro español (sueño secreto de tantos criollos) y Sor Juana, quien escribe a la moda virreinal loas, autos y coloquios calderonianos, si bien en algunas ocasiones (pocas) acude a su propia realidad cuando escribe en náhuatl villancicos para coloquios indios. Durante cuatro siglos ambas corrientes se desenvuelven ignorándose la una a la otra.

Los indios siguen haciendo sus representaciones cada vez más pobres porque ellos cada día son más marginados y explotados. Los criollos siguen tratando de copiar a España, a Francia, a los Estados Unidos, sin encontrar nunca el verdadero rostro del teatro mexicano. Ciertamente hubo intentos importantes como *La venganza de la gleba*, de Federico Gamboa, y la decisión de Antonieta Rivas Mercado de montar *Los de abajo*, de Mariano Azuela, en 1929 durante la época del Teatro Ulises.

Definitivo antecedente es Rodolfo Usigli, de quien una sola obra bastaría para que se le considerara el paradigma del dramaturgo mexicano. Me refiero, claro, a *El gesticulador*. Antecedentes aislados son también *Rosalba y los llaveros*, de Emilio Carba-

llido, y *Los signos del zodiaco*, de Sergio Magaña. Pero el teatro criollo mexicano tuvo su enorme, magnífico momento que va desde 1957 —cuando los talentos de Octavio Paz, Juan José Arreola y Héctor Mendoza logran el milagro de *Poesía en Voz Alta*—, hasta el año de 1970, si bien algunos críticos sitúan el final de este movimiento dos años antes (1968) o dos años después (1972).

Ése es el gran momento del teatro mexicano criollo. Ahí donde confluyen en un instante de doce o quince años los talentos teatrales que se han ido gestando durante decenios. Punto clave es en el que convergen los esfuerzos del *Patronato para la Operación de Teatros del IMSS* animado por Julio Prieto; del *Teatro Clásico de México* conducido por Álvaro Custodio; de la UNAM con *Poesía en Voz Alta*, *Teatro en Coapa* y la Casa del Lago; del *Teatro de México* con su labor de recuperación del teatro ritual mexicano; del suplemento cultural *México en la Cultura*; de *La Mafía*, iconoclasta, vital y desenfadada. En esos doce años, México, casi sin darse cuenta, se pone a la vanguardia del teatro en el mundo y la ciudad se convierte en una de las capitales del teatro mundial. Ese movimiento estará presidido por una voluntad de creación minimizada hasta ese entonces: la del director. La puesta en escena se había considerado siempre como una mera interpretación del guión del escritor, realizada con un mayor o menor grado de acierto. El concepto y la actitud del “director creador” nacieron en México con Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, Héctor Azar, José Solé, Juan Ibáñez, Miguel Sabido y Julio Castillo en orden semicronológico. Ellos, nosotros, aportamos proposiciones concretas dentro del teatro mexicano que por un momento le dan otro nuevo rostro al que Usigli, Carballido, Magaña, Hernández y Argüelles le otorgan desde su punto de vista de espléndidos dramaturgos. Durante doce años hay una embriaguez en el teatro criollo mexicano —teatro culto experimental— al que suman sus esfuerzos Manolo Fábregas desde el punto de vista comercial, junto con Lew Riley, Dolores del Río, Luis de Llano y Bob Lerner. Apoyan este movimiento Luisa Josefina Hernández y Carlos Solórzano bajo la mira exacta de una verdadera crítica teatral y un público pequeño pero devoto y conocedor. Todo se desvanece de manera imper-

ceptible alrededor del año setenta. Este movimiento teatral nuevo y vigoroso nunca encontró al funcionario público que le entendiera y le diera forma definitiva. El teatro no tuvo un Vasconcelos como lo tuvo el muralismo; tampoco un Miguel Covarrubias como la danza.

En este libro, Luis Reyes de la Maza describe con punta de plata ese gran momento del teatro entre 1957 y 1970. Prepárese el lector a disfrutar infinitamente con este umbral agri dulce que le ofrece el crítico mexicano quien ha conocido bien las entrañas del teatro que reseña y quien forma parte con Luisa Josefina Hernández y Carlos Solórzano, del triunvirato que, en mi opinión, preside la crítica teatral en México de don Guillermo Prieto a nuestros días. Las cualidades que califican a Reyes de la Maza para formar parte de este trío están fuera de duda: su gran cultura, sus minuciosas investigaciones patrocinadas por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, su finísimo sentido del humor, su rigor intelectual y su conocimiento del fenómeno desde dentro.

Así, estas críticas, escritas semanalmente, forman una espléndida bitácora de viaje de ese momento excepcional —el más importante a no dudarlo— del teatro mexicano.

Con esto no quiero decir que Martha Luna y Salvador Garcini no sea estupendos directores ni que Carlos Olmos, Vicente Leñero y otros más jóvenes no sean magníficos dramaturgos. Digo la verdad que viví y que vivimos todos: fue un momento excepcional. Y para todo aquel que quiera conocerlo, estudiarlo o recordarlo es imprescindible esta recopilación que lo reseña.

Leído ahora como un *totum*, el libro parecería un juego divertido y profundo como el ajedrez y el rentoy. Y así habrá de leerse. Es como una “Petruchka”, esas muñecas rusas que dentro de la mayor hay otra más pequeña que contiene a otra que guarda a otra y ésta a una diminuta. Plantea un juego divertido de un cronista. Reyes de la Maza siempre se curó en salud auto-nombrándose “cronista” para que no se le confundiera con “los críticos de teatro” y poder señalar los vicios y las desmesuras que cometen “críticos” a quienes severamente acusa de “... confundir a la opinión pública porque no conocen de lo que escriben; porque elogian sin medida a elementos mediocres por sim-

patías o intereses creados; porque al ser autores y cronistas a un tiempo, se autoelogian en los diarios”. Pero debajo del cronista está el investigador que nos asombra con su erudición como en la espléndida carta que Sor Juana dirige a Margarita Urueta. Y sigue el juego que el lector debe descifrar, porque más allá del investigador erudito se encuentra el intelectual universitario con una clarísima conciencia de que los problemas nacionales como la corrupción, la demagogia y la falta de planteamientos reales en la difusión cultural —como en tantos otros órdenes— anulan los mejores esfuerzos de los mexicanos. Y ahí está la conferencia dedicada a la Compañía Nacional de Teatro que pronunciara antes de que esta compañía fuera fundada para probarlo. Pero dentro de la última muñeca hay algo más: el acendrado, entrañable amor al teatro mexicano y la simpatía y el afecto a todos los que lo realizan. Este nivel es el que dota de un carácter eminentemente humano a todo el juego. Reyes de la Maza parece burlarse del teatro y de sus hacedores, pero en el fondo los ama y los comprende profundamente. De ahí que el libro adquiera una dimensión que trasciende a la mera “crónica” o a la recopilación erudita.

Léalo el lector con ese espíritu. Recorra el periodo más brillante del teatro mexicano, de la mano con ese experto que siempre estará de buen humor y que, en ocasiones, hará que uno se desternille de risa. Disfrute la enorme cantidad de recursos que utilizaba el “cronista”: Las cartas de ultratumba de Bernal Díaz del Castillo, de don José Echeagaray, de Iván el Terrible, de la Bernhardt, Labiche, Sor Juana y Virginia Fábregas; la “confesión” católica; el monólogo del “crítico” ingenuo y “fuera de onda”; la crónica de sociales que es el homenaje a doña Rosario Sansores; las “misivas” cariñosas que les dirige a su “querida esposa y amada madre” o las de un provinciano a otro; los diálogos entre ángeles y demonios comentando las obras; las fingidas obras de teatro en un acto. Si no fuera por sus otras cualidades, ya el hecho de haber inventado y reinventado la crítica teatral en tantas y tan variadas formas, convertirían al autor en un fenómeno excepcional. No crea en su fingida modestia cuando dice “mis escasos lectores pensarán que soy un cretino, idea a la que yo mismo me voy acostumbrando”. Y sí advierte que tiene una con-

cepción de los hacedores del teatro como una especie de tribu a la que señala defectos con tristeza casi paternal y señala aciertos con alborozo.

Para mí, el libro termina con la carta que dirige a Rodolfo Usigli después de que éste recibiera el Premio Nacional y en el que hace un recuento minucioso del “teatro criollo” y le da al dramaturgo el lugar de “padre del teatro mexicano” cuando le dice “maestro . . . usted es el teatro mexicano”. A través de un juego semanal, divertido, rico y gentil, Reyes de la Maza va jerarquizando a todos los participantes de ese gran momento. Aparentemente, sin proponérselo, quedan en su lugar los directores universitarios, los empresarios comerciales, los actores profesionales y experimentales, los grandes dramaturgos y el “maestro del teatro mexicano”.

Sin proponérselo, aparentemente, traza con mano firme el mapa de ese grande país que fuera el teatro mexicano durante esos diez o doce años. Sin proponérselo, aparentemente, entrega a la Universidad un documento notable que, ahora, resulta de coherencia y rigor académicos.

En la primera página escribe “. . . no ignoro que el papel de un cronista teatral es igual al del famoso ‘cuetero’ porque jamás se queda bien con unos y con otros”. Esa afirmación pudo ser cierta en el momento en que cada uno de nosotros leía con avidez la crónica semanal y en muchas ocasiones actores, directores y escritores, enfurecíamos con su sentido del humor. Ahora ya no lo es. Todo ha quedado bien. El movimiento pasó. Nosotros los de entonces . . . como Reyes de la Maza, vemos con una cierta nostalgia ese momento excepcional que quizás pueda repetirse o continuarse en el futuro si los dioses que marcan el contradictorio destino de México —presidentes, ministros y rectores— logran encontrar al funcionario que recupere este pasado tan inmediato y le vuelva a dar validez al esfuerzo común. En la década de los sesenta, fue la diosa fortuna —ciega y encantadora— quien lo logró.

Si llegara a existir ese funcionario, este libro habría de ser inapreciable. Con todo, para el lector amable que se está tomando la molestia de empezar a leerlo, será una experiencia enri-

quecedora e infinitamente divertida. No le deseo que la lectura le sea leve, porque estoy seguro de que así será. Le envidio la experiencia de encontrarlo por primera vez y de disfrutar su lectura tanto como yo al conocer el manuscrito.

Miguel Sabido

En el nombre de Dios hablo de teatros, y Él ponga tiento en mi pluma, pues si no lo remedia Su Divina Majestad, diré disparates a roso y veloso, que es materia resbaladiza de suyo y para escritores noveles resgosa, como caminar en mi tierra por diligencia.

GUILLERMO PRIETO

UNA DIFÍCIL LABOR LA DEL CRÍTICO DE TEATRO EN MÉXICO

“En el nombre de Dios hablo de teatros, y Él ponga tiento en mi pluma, pues si no lo remedia Su Divina Majestad, diré disparates a roso y veloso, que es materia resbaladiza de suyo y para escritores noveles rasgosa como, caminar en mi tierra por diligencia.” De este modo escribía Guillermo Prieto, *Fidel*, uno de los mejores, por no decir el mejor, de los costumbristas, humoristas y críticos mexicanos del siglo XIX, cuando publicó por vez primera una crónica teatral en el año de 1842, y yo hago más esas palabras ahora que, con audacia, me lanzo de lleno a estos difíciles menesteres, convencido de que ni siquiera la Divina Majestad en la que confiaba Prieto me salvará de decir “disparates a roso y veloso”.

Por otra parte, no ignoro que el papel de un cronista teatral es igual al del famoso “cuetero”, porque jamás se queda bien con uno ni con otro. Y vayan varios ejemplos para apoyar mis palabras y para curarme en salud: si una obra de teatro me gusta y la alabo, sobraré quien me llame ignorante y carente de todo buen gusto. Si, por el contrario, la comedia me parece mala, saltarán por ahí quienes me juzguen detractor, iconoclasta amargado y, también, ignorante. Si dedico adjetivos elogiosos a la labor de un actor que me haya convencido con su interpretación, la gente de teatro —¡ah, el temido, sórdido y adorado “ambiente”!— sonreirá irónicamente y dirá que ese actor, motivo de mis diti-rambos, es un amigo mío de la infancia. Si es a una actriz a quien glorifico, no faltarán las sonrisas maliciosas y se asegurará

que desde la adolescencia he estado enamorado de esa actriz. Si escribo que un actor está mal en su papel, contaré desde ese momento con un enemigo más que dejará de saludarme y que no se detendrá en divulgar que soy un amigo traidor y que la envidia me corroe los huesos. Si canto la palinodia en loor de una empresa, las demás murmurarán por lo bajo y por lo alto que he sido cohechado. Si no la pondero, esa misma empresa musitará que es debido a que la noche del estreno no me dieron buenos asientos.

En síntesis, que la crónica teatral es el oficio más desagradecido que existe; y si al menos el público lector se dejara guiar por los cronistas, ya algo se iría ganando; pero no sucede así y todos lo sabemos. Basta que los críticos digan que una comedia es pésima, para que la veamos por meses en la cartelera. (¿No lleva *La criada malcriada* más de trescientas representaciones?) O viceversa: obra elogiada, obra fracasada. ¿Entonces, se preguntarán ustedes, para qué hacer crítica teatral? Por una parte, porque escribir es una deliciosa enfermedad de la que muy rara vez nos curamos quienes la padecemos y, por la otra, y más importante, porque bastará que un solo lector perteneciente al público y no al “ambiente teatral”, esté de acuerdo con lo que uno dice, para justificar la labor del cronista.

El Nacional, 16 de noviembre de 1965

LA ÓPERA DE SALVADOR NOVO

Acaba de aparecer en la Colección Ficción, de la Universidad Veracruzana, un nuevo libro del inagotable Salvador Novo. El volumen reúne un libreto de ópera, en dos actos y en verso, intitolado *In ticitzevatl* o *El espejo encantado*; la pieza en un acto, *Cuauhtémoc*, representada hace dos o tres años en el Teatro Xola; la pieza también en un acto *El sofá*, de carácter poético-humorístico-onírico, y el *Diálogo de ilustres en la rotonda*, en el que

aparecen la mayor parte de los grandes hombres que reposan en la Rotonda de los Hombres Ilustres y dialogan con un humorismo y una observación de caracteres verdaderamente extraordinarios.

El espejo encantado es una sátira a los libretos de la enorme mayoría de las óperas escritas principalmente en el siglo XIX, y no escapa a Novo ninguno de los detalles ya efectistas, ya románticos, ya rebuscados, que abundan en ellos, sólo que aquí están llenos de humorismo y de *sprit*, para usar una palabra de aquella época.

Comienza la ópera con un monólogo del feroz Tezcatlipoca, dios de la muerte en la mitología náhuatl, en el que relata cómo logró que el gran Quetzalcóatl desapareciese para siempre de Tula:

...cierto día
resolví fastidiarlo. Que su fama se borre
—me dije—; y me dispuse para darle en la torre.

Los dísticos se suceden como el anterior, siempre en un lenguaje que parece coloquial, pero que encierra una enorme riqueza y un portentoso ingenio que provoca irreprimible la carcajada. Después del monólogo (que una vez musicado pasará a ser aria), aparece el coro de jóvenes excursionistas por Teotihuacán y entonan un canto que mucho recuerda aquellos coros de opereta o de zarzuela española en que las parejas tomadas del brazo se mecen suavemente al compás de la música y de frente al público:

Gratos momentos
los monumentos
hacen pasar
a los turistas
y a los artistas
que a sus aristas
suelen llegar.

Entra el tenor con aires de tragedia y explica que ha ido a Teotihuacán a suicidarse por ser un expósito. Pero a poco aparece la soprano, que es una antropóloga, y el tenor olvida sus siniestros

propósitos deslumbrado por la belleza de aquella mujer. Y da comienzo un dúo al estilo del de Mimí y Rodolfo en el primer acto de *La bohemia*, en que el tenor cuenta su vida y luego ella hace lo propio para terminar profundamente enamorados e invocando a Tezcatlipoca, quien aparece disfrazado de guía de turistas y ofrece sus servicios a la pareja. Y es aquí donde, de pronto, entre el ingenio que no ha dejado de revelarse en cada verso, salta premeditado el disparate lingüístico que por inesperado y por desquiciado provoca una reacción de hilaridad. La soprano contesta al falso guía de turistas:

No, buen hombre. Me basto sóloga
para eso. Soy antropóloga.

Es el jugar con las palabras sin miedo alguno, es la ironía hacia aquellos poetas de la época que forzaban hasta el máximo la última palabra de un verso para lograr la rima con el siguiente, es la conciencia plena de lo que se está haciendo. Con estos disparates inesperados y muy oportunos, consigue Novo uno de los mejores aciertos de su ópera. Continúa la acción al mostrar Tezcatlipoca a la pareja el espejo mágico que ya anteriormente había enseñado al propio Quetzalcóatl, y el tenor y la soprano quedan arrobados con sus hermosas efigies. Comienza entonces el terceto muy operístico, sobre todo en la escuela italiana del siglo XIX, en que cada uno de los cantantes dice simultáneamente sus largas tiradas de versos, logrando que no se entienda ni jota de lo que están diciendo:

TENOR:
Este espejo
me hace viejo.
¡Cuál la vida
sale cara!
¡Cuán avara,
cuán aviesa
se atraviesa
con destreza
y blanquea
y despuebla mi cabeza!

SOPRANO:

Ver mi rostro
bien lo arrostro,
¡qué tersura
de figural
¡Qué criatura
me describe!
¡Qué belleza!
¡Qué nobleza!
¡Bien se ve
que me la cuida Palmolive!

BAJO:

¡Ya cayeron
en la trampa!
Viva el hampa
cuando escampa
—cosa fea—
este espejo
que les dejo
porque humea
y a los dos
con sus hechizos los marea!

Tezcatlipoca les da luego a beber un exquisito licor mágico que los enamora más aún, como aquel pulque que dio a Quetzalcóatl embriagándolo, y la pareja sale de escena muy amartelada mientras el bajo cumple con su deber dentro de una ópera, es decir, como Mefistófeles, Boris Gudonov y Osmín, larga una tenebrosa y larga carcajada. El coro, espantado, musita en una estrofa: “Al chico le muestra el espejo y con eso lo hace pen . . . sar que ya es viejo”, y aclara al público que un horrible incesto está a punto de consumarse, puesto que el tenor y la soprano son hermanos.

El segundo acto principia con una tierna y cursísima aria de la antropóloga en la que no faltan las alusiones a la noche gloriosa, los lamentos y el infaltable rui señor para que el compositor tenga pretexto de intercalar fermatas con la flauta. Aparece la contralto, que es la tía de la soprano, y se lanza con una tremenda aria en la que cuenta a su sobrina que siendo jóvenes ella y su hermana Celia, “cierta noche dormíamos tranquilas como se usa en las buenas familias” cuando de pronto irrumpió por la

ventana un hombre que violó a las dos, allá en Morelia (consonante de Celia). Nueve meses después ambas dieron a luz gemelos, cada quien un varón y una hembra, y su padre, que era siciliano, regaló entre los vecinos a los nietos que mancillaban su honor. Las dos madres nunca volvieron a saber de sus hijos, excepto Emilia, la contralto, que pudo rescatar a la niña, que ahora es la soprano antropóloga. Y, claro está, en medio de ayes y lamentos, se descubre que el tenor con el que ha pasado la noche es uno de los niños regalados, precisamente el hermano de la soprano. El conflicto manido hasta la náusea en el teatro del siglo XIX, muy neoclásico él, resurge cómicamente en esta ópera de 1965 para ser burlado y ridiculizado con todo el buen humor de que es capaz de echar mano el ingenio y el genio de Salvador Novo.

El incesto está, pues, consumado gracias a la malevolencia de Tezcatlipoca disfrazado de guía; pero los cuatro personajes centrales se conformaron con su aciaga suerte de tragedia griega y de melodrama de folletón, y en lugar de suicidarse o de asesinarses unos a otros, se quedan tan contentos y la pareja de enamorados seguirá con el incesto con toda dedicación y alegría. Sólo el coro se horroriza: “¡Incesto! ¡Incesto! ¡Yo todo me esperaba menos esto! ¡Misterio! ¡Misterio! ¡Qué suenen la vihuela y el salterio! ¡Ah! ¡Ah! ¡Bah! ¡Ya! ¡Ya! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!”

La ópera termina, lógicamente, con un complicado cuarteto a lo Verdi o a lo Donizetti y con un himno de apoteosis final por parte del coro en el que (observación aguda del autor), al ser ópera mexicana, no puede faltar su dosis de demagogia patriótera:

Entonemos un himno de gloria
que al turismo extranjero convoque
y en lugar eminente coloque
¡a la Patria en que ocurre la historia!

Salvador Novo se anota otro triunfo más en su brillante trayectoria de escritor que ha tocado con acierto todos los géneros, y publica su libreto muy a lo Eugenio Scribe para esperar que surja un compositor con su mismo talento que ponga la adecuada y humorística música a esta ópera digna de figurar en los re-

pertorios de todas las compañías y de ser cantada, después de estrenada en el Palacio de Bellas Artes, en la propia Scala de Milán y en el Metropolitan Opera House, para que sirva de desintoxicación, o de escarmiento, a los *diletantti* decadentes.

23 de enero de 1966

CURIOSIDADES DE LA CENSURA

Ha causado, si no sorpresa porque sería tonto sorprenderse de un hecho común, sí regocijo y hasta hilaridad el criterio de la Oficina de Espectáculos al calificar *El barbero de Sevilla* como apta sólo para adolescentes y adultos, privando a los niños, a quienes el teatro les está vedado, de una comedia blanca y divertida que los haría sonreír con las muecas de Basilio y las piruetas de Fígaro. Esto me ha llevado a investigar en mi querido y vilipendiado siglo XIX para saber hasta dónde llegaba la censura y si hemos o no evolucionado. Pues, ahora sí, asómbrese el lector: *El barbero de Sevilla* estaba considerada, por las autoridades civiles y religiosas, como una “representación escénica honesta” a la que podía asistir, claro está, hasta el niño de pecho con su niñera. No así su autor, el pobre de don Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, sobre quien caía el siguiente y terrible anatema de las autoridades religiosas: “Este autor se enriqueció con los negocios y arruinó luego, suministrando armas y municiones para los revolucionarios de su patria; ayudando, asimismo, a la impresión de las obras de Voltaire.” O lo que es lo mismo: vade retro, Satanás.

Antes de seguir adelante, es mi deber manifestar públicamente con un cirio en cada mano y un sambenito del más feo color, que yo mismo fui censor de teatros hace algunos años, y que cometí muchas aberraciones, no porque mi criterio las dictase, sino para no hacer perder de vista mi nombre en las nóminas y porque de haber ejercido el criterio de nada hubiese valido, ya que a la postre el único que da la licencia de funcionamiento a los teatros es el jefe de la Oficina de Espectáculos, quien no permite con-

pertorios de todas las compañías y de ser cantada, después de estrenada en el Palacio de Bellas Artes, en la propia Scala de Milán y en el Metropolitan Opera House, para que sirva de desintoxicación, o de escarmiento, a los *diletantti* decadentes.

23 de enero de 1966

CURIOSIDADES DE LA CENSURA

Ha causado, si no sorpresa porque sería tonto sorprenderse de un hecho común, sí regocijo y hasta hilaridad el criterio de la Oficina de Espectáculos al calificar *El barbero de Sevilla* como apta sólo para adolescentes y adultos, privando a los niños, a quienes el teatro les está vedado, de una comedia blanca y divertida que los haría sonreír con las muecas de Basilio y las piruetas de Fígaro. Esto me ha llevado a investigar en mi querido y vilipendiado siglo XIX para saber hasta dónde llegaba la censura y si hemos o no evolucionado. Pues, ahora sí, asómbrese el lector: *El barbero de Sevilla* estaba considerada, por las autoridades civiles y religiosas, como una “representación escénica honesta” a la que podía asistir, claro está, hasta el niño de pecho con su niñera. No así su autor, el pobre de don Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, sobre quien caía el siguiente y terrible anatema de las autoridades religiosas: “Este autor se enriqueció con los negocios y arruinó luego, suministrando armas y municiones para los revolucionarios de su patria; ayudando, asimismo, a la impresión de las obras de Voltaire.” O lo que es lo mismo: vade retro, Satanás.

Antes de seguir adelante, es mi deber manifestar públicamente con un cirio en cada mano y un sambenito del más feo color, que yo mismo fui censor de teatros hace algunos años, y que cometí muchas aberraciones, no porque mi criterio las dictase, sino para no hacer perder de vista mi nombre en las nóminas y porque de haber ejercido el criterio de nada hubiese valido, ya que a la postre el único que da la licencia de funcionamiento a los teatros es el jefe de la Oficina de Espectáculos, quien no permite con-

sejo ninguno. En fin, no estoy tratando de justificarme: confieso mi delito públicamente y que el teatro me juzgue. Pero el haber sido censor me da ciertos conocimientos y hasta cierto derecho a hablar y a hacer historia. Regresemos al siglo XIX y veamos cómo estaban clasificadas ciertas obras teatrales conocidas por todos.

La preciosa comedia *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, era una “representación escénica mala”, entre otras razones por “lo deshonesto e inmoral de la fábula, en lo casi procaz de sus chistes y en lo repugnante de su desenlace”. Esto decía desde la propia España el padre franciscano fray Amado de Cristo Burguera y Serrano, en su libro titulado *Representaciones escénicas malas, peligrosas y honestas*, en el que se basaban todos los consejeros y guías espirituales de las familias para aprobar o desaprobado una obra teatral. Don Benito Pérez Galdós, el más grande novelista que dio España en el pasado siglo, es condenado a fuego eterno y también al que fuese a ver sus obras de teatro. Don José Echegaray y don Joaquín Dicenta corrían la misma suerte. El genial novelista ruso, Nicolás Gogol, de quien ahora admiramos *El diario de un loco*, era prohibido porque “sus escenas, llenas de vida, resultan peligrosas”. Y el bellissimo *Cuento de abril*, de don Ramón del Valle-Inclán, se prohíbe por “ser de una mundanidad frívola elegante y malsana; en ella resuena la libidinosidad y no pocas veces asoma por sus páginas la faz fría y antipática de Voltaire”. Esto decía Severino Aznar, haciendo honor a su apellido.

Los censores arremetían no sólo contra los dramaturgos, sino hasta contra los compositores, y así, desaconsejaban asistir a las óperas de Verdi, porque “algunas de sus óperas, desde el viso moral, son detestables”. Y contra el gigante Ricardo Wagner, por “ser la tendencia de sus óperas desmoralizadora”.

Al finalizar el siglo XIX y hasta 1920, se desaconsejaba el asistir a representaciones de obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Plauto, Terencio, Thespis, Séneca, por “ser autores paganos”. Y a Shakespeare, aun reconociéndose su genio, se recomendaba abstenerse de ver sus obras, “pues aun cuando está lleno de un mérito que se concibe, no es fácil de explicar”. Quién sabe qué habría querido decir el señor censor Villemain desde Francia. Los románticos, como los realistas, eran muy mal vistos. Al

pobre de Alejandro Dumas, hijo, sólo porque intentó justificar a una cortesana tuberculosa desde el tablado, los censores lanzan sobre él toda la cólera celestial: “Sus obras, en general, son licenciosas, al par que antirreligiosas, mereciendo por ello el terrible anatema de la Iglesia. En cuanto a las dramáticas, ensalza la idea de la más cruel venganza y justifica el asesinato.” A Jorge Sand, porque no hacía calceta ni cocada, y andaba por allí de marimacha vestida de hombre y tomando café, se le dice que sus obras “dan aires de grandeza al crimen y rebajan cuanto pueden la hermosura de la virtud”. Musset tiene un teatro “insípido y malsano”. A Montepin sus obras “le valieron mucho dinero a cambio del peligro moral de los espectadores”. Mérimée escribió obras “sucias e impías”. Y de Víctor Hugo lo menos que se decía era que sus obras, como *Los miserables*, estaban en el Index, lista de libros prohibidos bajo pena de excomunión.

“Muy bien, se decían los padres de familia respetuosos y sensatos, ¿pero, entonces, a qué obras llevo a mis hijos? Volvamos a fray Amado de Cristo, que él tiene la respuesta. Las obras honestas a las que puede asistir la familia entera, son aquellas que: 1o. No edifican, pero tampoco destruyen. 2o. Las que llevan algún chiste algo atrevido (¡hasta se da el lujo de ser liberal en ciertos aspectos!). 3o. Las impertinentes (es decir, disparatadas). 4o. Las científicas y artísticas, no tendenciosas. 5o. Las de asuntos religiosos. 6o. Las moralizadoras. 7o. Las infantiles, *no laicas* (el subrayado es de fray Amado). “Enterados, decían los padres de familia, pero suplicamos algunos ejemplos para tomar nota.” Aquí los tienen ustedes: *Vocación de San Luis Gonzaga a la Compañía de Jesús*, en 3 actos; *La victoria de San Luis Gonzaga*, ensayo dramático en verso por J. de V.; *El venerable padre Gaspar Dragoneti*, zarzuela en 3 actos y en verso para niños; *Un examen de primera comunión*, dramita en un acto en prosa y verso; *Los pastores de Nazareth*, idilio en 4 actos; *Nadie se muere hasta que Dios quiere*, comedia; *El mal apóstol y el buen ladrón*, drama. Con esos títulos son suficientes para que sus niños pasen ratos verdaderamente agradables.

En México, don Francisco González Bocanegra (si les digo que todos cometemos errores en la vida) fue censor de teatros en 1859, y dejó por escrito sus informes a sus superiores, por los que

vemos que de noventa y dos obras, sólo condena seis, y dos de ellas por ser engendros literarios, no morales.

5 y 6 de febrero de 1966

EL COSTO DE UNA PRODUCCIÓN TEATRAL

Seguramente usted nunca se ha puesto a pensar en lo que cuesta montar una obra de teatro, y no lo ha hecho porque nunca le ha dado por ser empresario, con lo que ha demostrado usted su sensatez. Pero vamos a hacernos la idea de que de pronto usted desea invertir sus ahorros en montar un espectáculo teatral, y recurre a mí para que lo oriente. Con mucho gusto, pase usted. Lo primero que debe usted tener es la obra misma, para saber en qué clase de teatro se puede poner. Si es una comedia musical de muchos personajes, orquesta, bailarinas, etcétera, entonces necesita usted el Teatro de los Insurgentes, o el Teatro del Bosque, o el Manolo Fábregas. Si en cambio es una comedia o un drama, entonces bastará con un local más pequeño. Vamos a suponer que lo que quiere usted montar es la última obra de Tennessee Williams, autor muy taquillero y que puede dejarle utilidades. Muy bien, entonces hay que dirigirse al representante en México de los autores norteamericanos, quien le dirá a usted que hay que pagar entre quinientos y mil dólares por concepto de compra de derechos por un año de la obra. Si no la pone usted en un año, pierde los derechos y hay que pagarlos de nuevo.

Ya recibió usted los derechos previo pago de esos quinientos o mil dólares, aunque le han advertido que aún tendrá que pagar el diez por ciento de las entradas brutas diariamente por concepto de derecho de autor. Si a usted le parece ese porcentaje excesivo, mande "adaptar" la obra, o "adáptela" usted mismo, y así la Sociedad de Autores sólo mandará al autor el cinco por ciento, pues el otro cinco será para usted, que se ha convertido en mitad de autor por enmendarle la plana a quien se desveló escri-

biendo la obra. ¿Qué eso estaría mal hecho? Indudablemente, pero en México todos los empresarios “listos” lo hacen. Y sigamos adelante con su producción.

Lo que tiene usted en las manos es un drama de diez personajes. Un teatro chico será suficiente, como el Sullivan, el Milán, el 11 de Julio, etcétera. Vamos a ver a sus dueños o representantes y así se entera usted que el alquiler diario es de quinientos pesos, sin luz y sin teléfono y sin día de descanso, o sean quince mil pesos al mes, y que no se lo rentan si no afirma usted un contrato de tres meses mínimo. Se arriesga usted y firma. Ya tiene la obra y el teatro, pero ya lleva usted gastados más de veinte mil pesos. Ni modo de arrepentirse ahora. Busquemos a un buen director, porque uno malo puede echar a rodar el drama. Cualquiera de los que yo pudiera recomendarle no le cobran menos de trescientos o cuatrocientos pesos diarios mientras dure la obra en cartel. Y ahora vamos al reparto, que es también de vital importancia: para los cuatro personajes principales necesitará usted otros tantos primeros actores, de prestigio, de nombre taquillero, quienes serán los que lleven al público. Una primera actriz muy conocida, de las tres o cuatro que hay, le pide a usted seiscientos pesos diarios. Regatea usted un poco, y baja a quinientos. Un primer actor, cuatrocientos. Otras dos figuras de prestigio, trescientos cincuenta cada una, “con cotizaciones”. ¿Qué es eso?, pregunta usted asombrado. Pues que deberá usted pagar las cuotas sindicales de esos actores, para que sus sueldos les queden íntegros. Tres actores o actrices más de ciento cincuenta pesos diarios, y tres más de cien. Sumamos, y tiene usted una nómina diaria de dos mil trescientos cincuenta pesos, más el sueldo del director, dos mil setecientos cincuenta. ¡Un momento!, exclama usted al borde del colapso, ¿y cuántas butacas tiene el teatro? Cuatrocientas, en promedio. A doce pesos, porque no podrá usted cobrar ni un centavo más, aunque su espectáculo sea la maravilla del mundo. Ésos son los precios tope desde hace más de quince años.

¿Pero cómo compara usted el costo de la vida de hace quince años con el actual?, pregunta usted. No estamos comparando, señor mío; sólo le estoy informando que el precio tope fijado por las autoridades del Departamento del Distrito Federal para los teatros es el de doce pesos, y así se arrastre usted implorando cle-

mencia y alegando que no podrá cubrir ni siquiera los gastos diarios, nadie tendrá compasión de usted ni nadie escuchará sus cuitas. Doce pesos, porque hay que proteger a la gente rica que va al teatro. Los pobres no tienen los doce pesos que cuesta la entrada, así que les da igual que cobren eso o mil pesos la butaca. Ahora, que si usted pertenece a la Asociación Musical Daniel, puede llevar su espectáculo al Palacio de Bellas Artes y cobrar lo que le dé la gana, hasta doscientos pesos o más la luneta, y nadie le dirá una sola palabra en contra. ¿Que a qué se debe esto? Nadie lo sabe, mi querido amigo.

Entonces quedamos en que tiene cuatrocientas butacas el teatro que usted alquiló. A doce pesos, son cuatro mil ochocientos pesos; dos funciones diarias, dan un total de nueve mil seiscientos pesos. ¡Ah!, respira usted tranquilo, entonces aún me queda una ganancia, descontando los dos mil setecientos cincuenta de actores y director, de seis mil ochocientos cincuenta, ¡y diarios! Un momento, amigo mío, no se ponga usted tan contento, que aún no terminamos. Y no es que quiera desanimarlo, pero el teatro no se le va a llenar en las dos funciones diarias. Acaso sábados y domingos, y eso si la obra gusta mucho. Los martes y los miércoles habrá una entrada de un cuarto de teatro en cada función, lo que hace un solo lleno total en los dos días. Los jueves y los viernes subirá un poco, pero serán dos llenos, cuando mucho, si tiene usted suerte. De modo que las entradas de sábados y domingos servirán para pagar los gastos que no se cubran en los días ordinarios.

Pero sigamos con los gastos iniciales y diarios en cuanto estrene usted la obra. Usted sabe que existe la Federación Teatral y que cada teatro del Distrito Federal tiene su planta de trabajadores, como taquilleros, recogedores de boletos, acomodadoras, tramoyistas, teloneros, electricistas, apuntadores, segundos apuntes y un representante. El teatro que usted alquiló tiene de planta a un taquillero, a dos recogedores de boletos, a dos acomodadoras, a tres tramoyistas, a tres electricistas, a dos teloneros, a un apuntador, a un segundo apunte y al representante, quienes cobran cada uno, digamos ochenta pesos diarios. Total, mil doscientos ochenta pesos más. ¡Por todos los santos del cielo!, exclama usted jalándose los pocos cabellos de su cabeza, ¿y para qué demonios quiero

yo a dos recogedores de boletos, si con uno es suficiente? ¿Y tres tramoyistas si no hay cambio alguno de decorados? ¿Y a tres electricistas si con uno es suficiente para cinco o seis cambios de luces? ¿Y para qué dos teloneros si uno solo puede hacer uso del pequeño cable que sube y baja el telón? ¿Y para qué un apuntador si los actores se sabrán la obra de memoria? ¿Y, por fin, para qué quiero un representante que no va a representar nada? Tiene usted toda la razón, amigo empresario, pero así está determinado por la Federación Teatral y o lo toma o lo deja, pero lo deja todo, es decir, el negocio.

¿Continuamos? No hay remedio si ya está usted metido en el asunto y la renta diaria del teatro está corriendo. Necesita usted alquilar las letras de la marquesina para poner en ella el nombre de la obra y los nombres de los principales actores. Por lo bajo doscientos pesos diarios. No, amigo mío, no comience a desmayarse tan pronto, que aún falta que le informe de otros gastos: deberá usted pagar diariamente, mientras dure la obra en cartel, cuatro mil doscientos treinta pesos, de sueldos y alquiler de letras para la marquesina. A eso hay que añadir quinientos del alquiler del teatro, o sea que son cuatro mil setecientos treinta pesos diarios. Muy bien. Para que el público se entere de que la obra se está representando, y de los actores que en ella trabajan, y del horario de las funciones, tiene usted que anunciar su espectáculo en el periódico, es decir, en los periódicos. Para que no tenga usted que ir de redacción en redacción, trabaja una oficina en el Teatro Fábregas (Virginia), que tiene la concesión de todos los diarios para la cartelera teatral. A esa oficina entrega usted su original, que no debe pasar de cierto y limitado número de líneas, y ella se encarga de que aparezca diariamente, a veces con errores de horarios, pero son gajes del oficio. Esto le costará cuatrocientos pesos diarios. Sume usted: cinco mil ciento treinta pesos pagaderos noche a noche. Habíamos dicho que un lleno le daría a usted cuatro mil ochocientos pesos, de modo que necesitará usted, *forzosamente*, que el público asista en cantidad suficiente para hacer más de un lleno entre las dos funciones, pues de otra manera no sacará usted para los gastos.

Ya se está ensayando la obra, así que es necesario pensar en la escenografía. Llamemos a un escenógrafo de reconocido pres-

tigio, con imaginación, con talento, para que realice un diseño muy hermoso y que vista la obra con buen gusto. Sólo hay tres en México, de modo que no hay mucho de dónde escoger, y los tres le cobran cinco o seis mil pesos por el boceto. Pero hay que hacerlo. Y luego habrá que comprar la madera, los clavos, la pintura, la tela de las cortinas, alquiler de muebles, alquilar objetos decorativos, etcétera. Y pagar los sueldos de los trabajadores que realicen el boceto del escenógrafo. Y también, como gasto inicial, falta la música. Se necesita para subrayar los momentos de intensa emoción de los protagonistas, para ambientar la obra y para cubrir los intermedios. Se escogen algunas pistas de algunos discos y se mandan grabar en una cinta magnetofónica, lo que cuesta, poco, pero cuesta. Y luego hay que alquilar un buen equipo de sonido pagándolo diariamente y el sueldo del operador que vaya a manejarlo.

Y no se olvide usted que hay que mandar imprimir el boletaje completo para quince días, que con toda anticipación se debe enviar a la Tesorería del Departamento para que sea sellado, pues de otra manera no puede usted venderlo. Y más vale que se ponga en contacto con cualquiera de las dos personas que en México se dedican a conseguir publicidad para los programas de mano que se deben colocar en lugar visible y en número suficiente. Si tiene usted suerte, esas personas conseguirán los anuncios que irán impresos en el programa y se los regalarán todos, pero si no, tendrá usted que pagar la impresión íntegra. También hay que pagar las invitaciones para la noche del estreno, de modo que los cronistas no piensen que es usted ratonero. Deberán estar muy bien impresas, ser elegantes y originales, y ser enviadas con anticipación a los críticos y a los amigos suyos, porque si no, esas amistades hablarán mal de usted. ¿Y ya pagó la licencia de funcionamiento en la Oficina de Espectáculos? En la Tesorería le informarán del monto de los impuestos que hay que pagar sobre cada boleto vendido. Y tenga cuidado, porque si la obra es fuerte, quizá no se la permita estrenar la Oficina de Espectáculos, no importa cuáles y a cuánto asciendan los gastos previos que haya usted desembolsado.

Al fin ha llegado usted a la noche del estreno de la obra que tanto gasto y tantos golpes al hígado le ha costado. Esa noche

no percibirá usted ni un solo centavo en las taquillas, puesto que todo el teatro ha sido repartido por invitación, a los cronistas, fotógrafos, etcétera. Y pobre de usted si al finalizar la obra, haya gustado o no, no ofrece un coctel a los invitados, con buenos vinos y buenos emparedados, que bastante han tenido que sopor-
tar los espectadores durante el tiempo que dura la pieza.

Pero ya pasó el estreno y ahora sí, frotándose usted las manos, piensa que desde ese día en adelante podrá usted recuperar el dinero invertido y atesorar las ganancias. Se sitúa usted cerca de la taquilla para presenciar cómo llegan los espectadores a comprar sus boletos. En efecto, llegan unos cuantos, otros más, y ya. Pero en cambio, a cada momento un enviado del actor zutano o de la actriz mengana viene hasta usted a decirle que de parte de esos actores haga favor de extender un pase para dos personas, y otro para tres, y otro para cuatro, y así durante diez o doce pases para los amigos de sus actores. Llega la hora anunciada para la función y usted ordena que esperen un poco para dar tiempo a que lleguen más espectadores. Han transcurrido tres minutos después de la hora anunciada y no han llegado más compradores de boletos, pero en cambio llega el inspector autoridad de la Oficina de Espectáculos comisionado en ese teatro, a entregar a usted una infracción “por haberse pasado tres minutos sin comenzar el espectáculo”. Y por cada cinco minutos, una nueva infracción. Un gasto más.

Terminan las dos funciones y al hacer corte de caja se encuentra usted con que no cubre ni la mitad de los gastos de ese día. Todavía llega el inspector autoridad a cobrarle quince pesos “como honorarios”. Va usted a pagarlos, pero el inspector le dice que debe hacerlo en la Oficina de Espectáculos, donde no le darán recibo alguno por ese dinero, o sean quince pesos diarios. Los actores y el director lo animan a usted diciéndole que es natural que la entrada esté floja los primeros días, que hay que “calentar” el teatro, que hay que dejar que corra la voz entre el público de que la obra es buena, que hay que “aguantar” dos o tres semanas para que aquello se componga. Usted confía en que tengan razón y se dispone a esperar.

Transcurren los días y al fin llega el sábado. Hay animación en la taquilla, ¡hasta colas! Las primeras filas se agotan, y usted es

feliz. De pronto se da cuenta que tres butacas de la segunda fila el taquillero se niega a venderlas. Furioso, usted le interroga y se entera así que aquellas tres butacas son “de la autoridad”, o sea que por orden de la Oficina de Espectáculos no se pueden vender, pues están destinadas a los amigos de la secretaria del jefe. Treinta y seis pesos menos diariamente. En fin, el teatro está casi lleno, y lo mismo sucede el domingo. Pero el martes se venden sólo cincuenta boletos, y el miércoles setenta, y el jueves doscientos y el viernes trescientos. Todo lo que entró de ganancia durante el sábado y domingo, se va en la semana para cubrir los enormes gastos diarios.

Y, para colmo de males, llega el delegado de la Asociación Nacional de Actores, a quien también usted paga el sueldo, a decirle que debe usted entregar una cantidad diaria para la Clínica de Actores y además comprar un botiquín bien surtido de analgésicos y de curitas.

Usted no puede más y tan sólo espera que se cumplan los quince días del contrato forzoso con los actores y con la Federación, para cerrar el teatro. Y, con setenta mil pesos menos en su cuenta de ahorros, se retira de nuevo a sus negocios anteriores. Así es como se monta una producción teatral en México en nuestros días. Por eso estamos como estamos, como dijo no sé quién.

10, 11, 12 y 15 de febrero de 1966

TRES ÓPERAS MEXICANAS EN BARCELONA

En el ambiente musical de México es bien conocido el nombre de Salvador Moreno, compositor mexicano que desde hace varios años radica en Barcelona. Su producción musical es vasta e importante, sobresaliendo las canciones que con poemas de Federico García Lorca, compuso hará ya veinte años. Sus inquietudes lo llevaron también al campo de la investigación, y a más de un breve estudio sobre los ángeles músicos en la pintura mexicana,

ahora ocupa su tiempo en escribir una biografía sobre Pelegrín Clavé, el famoso pintor catalán que radicó varios años en México dejando una obra de gran importancia.

Salvador Moreno estuvo en México hace unos pocos meses y concibió la idea de presentar en Barcelona un espectáculo compuesto de música mexicana, de tres óperas de autores nacionales. La ópera mexicana es desconocida en la mayor parte del mundo, y podría ser un espectáculo interesante para los españoles, y un paso importante para los compositores y cantantes mexicanos. De inmediato se puso al habla con las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes, de quienes recibió toda la cooperación y el entusiasmo que su idea merecía. Así, bien pronto estuvieron elegidas las tres óperas mexicanas que serían dadas a conocer en Barcelona, y éstas fueron: *Carlota*, letra de Zendeja, música del maestro Sandi; *La Mulata de Córdoba*, letra de Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia, música de Moncayo; y por fin, *Severino*, letra del poeta Cabral de Melo, con música del propio Salvador Moreno.

La dirección de la orquesta estaría a cargo del maestro Salvador Ochoa, quien tanto ha trabajado y luchado por abrir nuevos horizontes a la música sinfónica en nuestro país. Los cantantes se eligieron entre los componentes de Ópera Nacional, y las principales figuras que viajaron a España fueron Guadalupe Solórzano, Maritza Alemán, Plácido Domingo, hijo de Pepita Embil, Marco Antonio Saldaña y Viviano Valdés. El compositor Salvador Moreno se trasladó a Barcelona a exponer su idea, y fue recibido con beneplácito. Bien pronto todo estuvo arreglado y el director y los cantantes emprendieron el viaje.

El día 25 de enero, en el Gran Teatro del Liceo, en Barcelona, ante un numeroso público, se levantó el telón y la música de tres óperas mexicanas en un acto fue escuchada en Europa. El triunfo alcanzado por el maestro Ochoa y por los cantantes, sobre todo Plácido Domingo y Guadalupe Solórzano, fue inmenso. Repetidas veces el público los obligó a salir al escenario una vez que cayó el último telón, a agradecer emocionados los atronadores aplausos. La música desconcertó un tanto a los aficionados catalanes pero también Salvador Moreno fue llamado a recibir una merecida ovación como compositor y como organizador del espec-

táculo. Días después, Moreno, al ser interrogado por un periodista español sobre la reacción del público ante las óperas mexicanas, contestó: "La reacción fue de desconcierto. La crítica y todos los que muestran cierta inquietud artística, han elogiado las óperas. El público, en general, ha quedado desconcertado; algunos no han captado el mensaje que las obras tienen." Pero seguramente fue la minoría, ya que por otras crónicas que hemos tenido oportunidad de leer, se nota el entusiasmo y el interés que la música operática mexicana causó en España.

Muy importante esfuerzo el de Salvador Moreno al llevar un espectáculo desconocido para España, y por luchar en pro de la difusión de nuestro arte más allá de nuestras fronteras. El Instituto Nacional de Bellas Artes merece también una felicitación calurosa por el apoyo y la ayuda prestada a fin de que las tres óperas, el director y los intérpretes, pudieran presentarse en el Gran Teatro del Liceo, en Barcelona.

17 de febrero de 1966

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES

Conocí a Héctor Mendoza hace once años, cuando estudiábamos en la Facultad de Filosofía y Letras, junto con Juan García Ponce, José Luis Ibáñez y Manuel González Casanova. Héctor había ya estrenado su comedia *Las cosas simples*, que tanta fama le dio y lo consagró como el autor teatral más joven de México. Cuando salimos de la Facultad, Héctor se dedicó a dirigir grupos experimentales, siempre con buen éxito, hasta llegar a realizar una magnífica labor en la Casa del Lago. Como autor, no ha vuelto a conseguir un buen éxito como el de *Las cosas simples*, pues hace poco estrenó una comedia semimusical en el Teatro Rotonda que era indigna de su talento y de su cultura. Si lo hizo para tratar de ganar algún dinero, se justifica, puesto que Héctor se casó con la bella actriz Claudia Millán, y en la vida

matrimonial no se puede ya vivir tan sólo de ilusiones; pero ni siquiera lo consiguió, pues la comedia bien pronto cayó al foso. Y es que Héctor es, fundamentalmente, un director, un gran director, como acaba de demostrarlo con la puesta en escena de la comedia clásica del siglo de oro español, *Don Gil de las calzas verdes*, original de fray Gabriel Téllez, mejor conocido por Tirso de Molina.

En el Frontón Cerrado de la Ciudad Universitaria, Héctor Mendoza ha logrado, además de muchos hallazgos, realizar un “teatro en cinerama”, puesto que el escenario es toda la pista del frontón a lo largo. Jamás director alguno había contado con un escenario de tan colosales proporciones que ofrece, lógicamente, también colosales dificultades para mover a los actores. Héctor Mendoza ha superado por completo esas dificultades y nos ha brindado un espectáculo maravilloso de movimiento, de alegría, de vivacidad. Pero esto no lo es todo en la dirección, con ser bastante; lo más importante radica en la nueva concepción que ha dado Mendoza al teatro clásico, olvidándose totalmente de lo tradicional.

El *Don Gil de las calzas verdes* que he visto en el Frontón de la Ciudad Universitaria, parece que ha sido escrito por un comediógrafo contemporáneo, tal es su modernidad, su actualidad. Sin embargo, Mendoza respetó el texto, pero dirigió la comedia hasta trocarla en una farsa deliciosa en la que el disparate al estilo de Richard Lester en sus películas *El Nack* y *cómo lograrlo* y *Help*, con los Beattles esta última, está siempre al servicio de la trama y no es un accidente provocado para conseguir la carcajada. Si Doña Juana va a contar sus penas a Doña Inés para impresionarla, está “haciendo un tango”, como ahora se dice, y entonces, claro, Mendoza pone música de tango como fondo; si Doña Juana está muy triste porque Don Martín la abandona, Mendoza la hace decir sus versos de amante desairada al estilo de José Alfredo Jiménez. Don Martín camina despacio, apesadumbrado por no tener dinero, pero he aquí que de pronto aparece corriendo velozmente su escudero por un extremo del frontón, atraviesa sin pararse todo aquel enorme espacio, desaparece por el otro extremo y se escucha el estruendo que causa al estrellarse. Disparate sí, truco del cine mudo sí, pero siempre efectivo,

siempre fresco y siempre oportuno. Lo importante es saber intercalarlo en el justo momento.

Héctor Mendoza ha logrado, a mi juicio, la mejor dirección teatral en México de muchos años a la fecha, no sólo por lo que ha hecho, sino por los infinitos caminos que abre a la dirección y que los nuevos directores jóvenes sabrán aprovechar y quizás superar. No importa que apenas estemos en el tercer mes del año; para mí, Héctor Mendoza ha ganado ya el premio a la mejor dirección de 1966.

15 de marzo de 1966

ARAU Y SUS FELICES LOCURAS

Creo que esta es la tercera vez que Alfonso Arau presenta su espectáculo titulado *Locuras felices* en la capital. El Teatro Milán y el Teatro Iris han sido testigos de su arte, y ahora le toca el turno al Teatro Principal. Según declaró el propio mimo en un programa de televisión, se propone revivir año con año y durante dos semanas únicamente, esta maravillosa serie de cuadros pantomímicos que dan a Alfonso Arau la categoría del mejor mimo que hayamos visto después de Marcel Marceau. Recordamos que hace poco vino al Palacio de Bellas Artes una compañía de Pantomima de Praga, y ninguno de sus componentes, ni todos juntos, podrían siquiera compararse a Arau.

Marcel Marceau, considerado con justicia el mejor mimo del mundo, es un clasicista que ejecuta sus números —extraordinarios todos— a la manera tradicional de la pantomima, o sea con el rostro blanco, y durante su espectáculo no se aparta jamás de los cánones pantomímicos. Alfonso Arau crea un nuevo género, más acorde con nuestra época y con los gustos contemporáneos, en el que se mezcla la pantomima con el *sketch*, los movimientos clásicos con la guitarra eléctrica, el nostálgico *Bip* de Barrault con el *beatle* enloquecido, el academismo con el arte pop, el vuelo de una mariposa con el teatro del absurdo a lo *Amadeo*, de

Ionesco, la ternura cursilona con la terrible realidad de la vida diaria, Velázquez con Cuevas, Mozart con Tito Guizar, Laurence Olivier con Borolas.

Once números forman el espectáculo de Alfonso Arau y el espectador pagaría con gusto lo triple para que continuara con otros cincuenta números más. Durante dos horas justas, Arau nos lleva a un nuevo mundo en el que la locura va de la mano de la cordura, y nos enseña que ese es justamente "el mejor de los mundos posibles". Al mismo tiempo que crea un nuevo género, Arau echa mano de los mejores recursos de los genios que le han precedido en la comicidad, y así vemos la escuela de Marcel Marceau en *El ilusionista*, la ternura cómica de Chaplin en *Pasado de moda* y en *El marionetista ambulante*, la angustia desternillante de Buster Keaton en *Concierto*, a Ricardo Bell en *Poli-chinelo*, a Mario Moreno en *Siga el guía*, a Max Linder en *El viejo boxeador*, a Jerry Lewis en *El conscripto*. Pero en todos esos números, que nos hacen recordar a esos artistas como un homenaje, está siempre Arau con su propia personalidad, su propia inventiva, su propia búsqueda, su propio genio.

¿Dónde comienza y dónde termina la labor de Arau y dónde comienza y dónde termina la de Alexandro, el director? Imposible saberlo, y no tiene importancia alguna. Es una labor conjunta que forman esas dos horas de show inolvidable, merecedor de ser conocido en el mundo entero, ¿Por qué Arau y Alexandro no se han presentado en Broadway? El triunfo que alcanzarían nos compensaría de tantas y tantas obras que se importan de allá.

Una sola y pequeña crítica: corte Arau esa explicación que da por el micrófono sobre los cambios de utilería a la vista del público. Justamente aparta al espectador de la magia, que existe sin necesidad de anunciarla.

12 de abril de 1966

YO TAMBIÉN HABLO DE LA ROSA

Emilio Carballido es hoy por hoy el más importante de los dramaturgos mexicanos. Una vez que Rodolfo Usigli dejó ese puesto

Ionesco, la ternura cursilona con la terrible realidad de la vida diaria, Velázquez con Cuevas, Mozart con Tito Guizar, Laurence Olivier con Borolas.

Once números forman el espectáculo de Alfonso Arau y el espectador pagaría con gusto lo triple para que continuara con otros cincuenta números más. Durante dos horas justas, Arau nos lleva a un nuevo mundo en el que la locura va de la mano de la cordura, y nos enseña que ese es justamente "el mejor de los mundos posibles". Al mismo tiempo que crea un nuevo género, Arau echa mano de los mejores recursos de los genios que le han precedido en la comicidad, y así vemos la escuela de Marcel Marceau en *El ilusionista*, la ternura cómica de Chaplin en *Pasado de moda* y en *El marionetista ambulante*, la angustia desternillante de Buster Keaton en *Concierto*, a Ricardo Bell en *Poli-chinelo*, a Mario Moreno en *Siga el guía*, a Max Linder en *El viejo boxeador*, a Jerry Lewis en *El conscripto*. Pero en todos esos números, que nos hacen recordar a esos artistas como un homenaje, está siempre Arau con su propia personalidad, su propia inventiva, su propia búsqueda, su propio genio.

¿Dónde comienza y dónde termina la labor de Arau y dónde comienza y dónde termina la de Alexandro, el director? Imposible saberlo, y no tiene importancia alguna. Es una labor conjunta que forman esas dos horas de show inolvidable, merecedor de ser conocido en el mundo entero, ¿Por qué Arau y Alexandro no se han presentado en Broadway? El triunfo que alcanzarían nos compensaría de tantas y tantas obras que se importan de allá.

Una sola y pequeña crítica: corte Arau esa explicación que da por el micrófono sobre los cambios de utilería a la vista del público. Justamente aparta al espectador de la magia, que existe sin necesidad de anunciarla.

12 de abril de 1966

YO TAMBIÉN HABLO DE LA ROSA

Emilio Carballido es hoy por hoy el más importante de los dramaturgos mexicanos. Una vez que Rodolfo Usigli dejó ese puesto

por voluntad propia y se autodesterró en lejanos países, ese honor estuvo disputado por dos jóvenes que prometían y cumplían, dentro de nuestra dramaturgia: Sergio Magaña y Emilio Carballido. El primero escribe tan poco que el público casi lo ha olvidado, pero el segundo no cesa de producir para el teatro y ha incursionado también con buen éxito en el campo novelístico. A nuestro juicio, su mejor obra ha sido *El relojero de Córdoba*, estrenada en el Teatro del Bosque hace ya algunos años. Su último estreno, sin dejar de ser una buena obra, no supera ya no digamos a *El relojero*, sino ni siquiera a *Silencio, pollos pelones*, que con tanto éxito se representó hace un año.

Yo también hablo de la rosa está construida a base de pequeños y rápidos cuadros en los que se mueve la gente más pobre de México: los pepenadores, quienes también son capaces de “hablar de la rosa”. Al mismo tiempo, y como ya es una loable costumbre en Carballido, la pieza tiene su buena dosis de sátira social. Burla burlando, el autor nos presenta las reacciones de distintos estratos de la sociedad mexicana ante un descarrilamiento provocado sin quererlo por dos niños que jugaban con un bote de cemento en la vía. Los padres culpan a la sociedad en general, los maestros a los padres, los descontentos al gobierno, los comunistas al capitalismo, los siquiátras a los complejos, cuando en realidad no es culpable nadie sino la irresponsabilidad propia de la adolescencia. Los beneficiados con el percance son los pepenadores, puesto que el tren descarrilado iba cargado de comestibles.

Los niños que provocan el accidente son llevados al Tribunal para menores y están aterrorizados, tanto, que ni siquiera pensaron en escapar cuando el tren se salió de la vía. Pero caen sobre ellos los anatemas de los maestros, de los padres y de la sociedad entera, que no trata de comprenderlos, sino de culparlos. El pedante siquiátra explica el hecho bajo la confusa luz del psicoanálisis y los niños adquieren una personalidad totalmente distinta a la sencilla que tienen, y así se nos muestran como unos pobres seres atormentados por los complejos sexuales. En cambio, el líder socialista ve a los niños como víctimas del sistema capitalista que los ha arrojado a la miseria y ellos, en venganza, cometen ese acto de terrorismo. Y, por fin, el autor nos da, al finalizar la

obra, la versión de cómo verían aquel suceso en una película de Hollywood: los niños se arrepienten y son perdonados por la bondadosa justicia; abandonan el penal y se dedican al trabajo intenso para casarse y ser felices mientras un *gran finale* en technicolor y bailes de revista musical de los cuarentas los rodea. No será esta pieza la mejor de Carballido, pero es una magnífica pieza, como todas las suyas.

23 de abril de 1966

QUIÉNES SON LOS QUE HABLAN DE LA ROSA

En la deliciosa obra teatral de Emilio Carballido titulada *Yo también hablo de la rosa* y que se representa en el Teatro Jiménez Rueda, el lugar de honor de la puesta en escena debe dársele con toda justicia al director Dagoberto Guillaumin, que logró escenas de una plasticidad muy hermosa y comprendió a fondo los motivos que tuvo el autor al escribirla. La escena del siquiatra y del líder socialista son realmente extraordinarias en su dirección, lo mismo que la “apoteosis” final. No cabe duda que Guillaumin con esta rosa se sacó la espina de aquel *Troilo y Cre-sida* de infeliz memoria por haber sido un experimento fallido.

Entre los actores, la mayor parte muchachos de esta nueva generación de actores que tanto promete, sobresale de manera notable Angelina Peláez, una muchachita a la que no recordamos haber visto antes y que demuestra ser una excelente actriz. El personaje que interpreta, la niña pobre que por irse de “pinta” con un niño más pobre que ella, descarrila un tren y se ve envuelta en un terrible conflicto social, es un personaje complejo, lleno de complicaciones difíciles, y sin embargo, Angelina sale avante con una gran dignidad de joven actriz. Lo mismo cuando es la niña que brinca por las banquetas, que cuando es la jovencita llena de complejos que quiere el siquiatra, o la vengadora obrera que imagina el líder socialista, o la “Ginger Rogers” de la escena final, en todos estos cambios Angelina Peláez esta muy bien, tan bien, que no dudaríamos en recomendarla a los señores cronistas

de teatro para que le sea adjudicado el premio a fin de año como la revelación teatral. Algo muy similar puede decirse de su compañero de aventuras, José Alonso, quien sabe proyectar de una manera magistral toda la ternura desvalida que requiere su personaje.

Felio Eliel es el muchacho bueno, trabajador, honesto, que nunca falta en las obras o películas que Carballido satiriza y comprendió perfectamente su papel. Sergio Jiménez se muestra un buen actor genérico (si es que aún es válido el término), mientras que Socorro Avelar, quien es verdad que tiene el "hueso" de la obra, está demasiado consciente de su bella voz y se engolosina con ella sin reparar en matices. Sin embargo, cumple con su papel de narradora, o profetisa, o bruja, que el director le encomendó. El resto del reparto, todo él formado por jóvenes actores, se desenvuelve bien y hace que la pieza tenga la validez necesaria. La coreografía de la maestra Guillermina Bravo es muy hermosa, sobre todo en el cuadro de "*los dos que soñaron*", en donde los bailarines Carlos Gaona y José Mata hacen toda una creación. Y la música de Rafael Elizondo muy adecuada al tono un tanto irreal que tiene la obra en algunos momentos. Guillermo Barclay diseñó una escenografía que no sólo ambienta, sino que es digna de admiración por el ingenio de su autor.

En síntesis, que este "amago de la humana arquitectura", como dice el epígrafe de Sor Juana Inés de la Cruz que Carballido puso en su obra, es un espectáculo sumamente interesante y valioso que debe verse y aplaudirse. El Teatro Jiménez Rueda puede estar orgulloso de su repertorio desde su inauguración hace muy poco tiempo, y todos los amantes del teatro esperamos que así siga.

24 de abril de 1966

¿QUÉ PASA CON EL TEATRO?

Estimable empeño el del Instituto Cultural Mexicano Israelí al invitar a un grupo de personas relacionadas de uno y otro modo

con el teatro, para que intenten dilucidar esa incógnita que a todos nos preocupa, o sea la causa de la decadencia en las actividades teatrales en nuestro país.

Los ocho conferenciantes invitados y siete de los comentaristas, están lo suficientemente capacitados para contestar, y esperamos que lo hagan.

Pero la pregunta base de este ciclo de conferencias se ha visto malograda por la inclusión de otras tres preguntas un tanto confusas, que obligan a los disertantes a hablar de ellos mismos sin tener tiempo para precisar el estado actual de nuestro teatro. En cambio, a los comentaristas no se nos pide más que una interpretación, sea acerca de lo dicho por el conferenciante en turno, o sea sobre la base de esta serie de pláticas. He preferido optar por lo segundo y lanzar, en una modesta imitación de Emilio Zolá, un Yo ACUSO, para que aquellos que no pertenecen al ambiente teatral conozcan a los culpables del estado en que se encuentra el teatro en México. Debo aclarar que el orden de los párrafos que siguen no implica una mayor o menor importancia en la culpabilidad. Yo ACUSO al Departamento del Distrito Federal por no autorizar un alza en el precio del boleto, congelado desde hace más de catorce años, sin que los costos de producción hayan sufrido congelación alguna. La razón que se alega: "protección al público", es improcedente e infantil, ya que los aficionados al teatro lo mismo pueden pagar doce pesos que veinticinco, y lo harán con gusto cuando se les ofrezca dignos espectáculos; la prueba irrefutable está en la paradoja oficial del Palacio de Bellas Artes, que puede cobrar hasta cien pesos y el boletaje se agota en pocos días. La idea romántica de que el teatro es para el pueblo, quedó borrada desde la aparición del cinematógrafo, y ahora puede afirmarse sin vacilación que el teatro es para las minorías. Deber es de las instituciones oficiales llevar el teatro a las masas, como se ha hecho en los últimos años, en un loable afán de propagar y fomentar la cultura; pero también es deber de un gobierno democrático otorgar el derecho a los empresarios de cobrar lo que ellos consideren justo, para que a su vez el público ejerza su derecho de asistir o no a esos espectáculos.

Acuso a la Oficina de Espectáculos de ejercer una censura

que viola la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, misma que en su artículo 7 dice: “Es inviolable la libertad de escribir . . . Ninguna ley ni autoridad puede establecer la previa censura . . .”, y acuso a esa misma Oficina de no tener elementos capacitados para ejercer un cargo que debería limitarse a vigilar el orden, y en todo caso a clasificar los espectáculos para orientar al público.

Acuso a la Federación Teatral de imponer a las empresas un número excesivo de empleados, sin hacer un estudio de cada una de las salas teatrales para saber qué personal es necesario.

Acuso a la Asociación Nacional de Actores de no cumplir con el requisito implantado por ella misma de permitir sólo un determinado número de artistas extranjeros y un máximo de miembros sindicales activos para cada espectáculo; de cobrar a las empresas cuotas de clínica y sueldo de delegado, partidas que son cubiertas por los mismos actores en su cotización sindical; de alquilar su propia sala para diversiones pedestres que denigran no sólo al teatro como tal, sino a la misma vocación y profesión del actor.

Acuso a los actores, quienes no tratan de superarse asistiendo a otros teatros y apoyando el trabajo de sus compañeros; que no se preocupan por elevar su nivel mental con lecturas y con el aprendizaje que pueden darles compañías extranjeras que llegan a México.

Acuso a esos elementos que no son ni siquiera actores, de prostituir la profesión escandalizando en la prensa en busca de publicidad, y a esos otros que añaden, de su cosecha, diálogos ajenos a las obras que representan.

Acuso a la Sociedad Nacional de Autores de consentir que los empresarios “adaptan” las obras de teatro, con el único fin de quitarle al autor un porcentaje de sus derechos literarios y añadir o suprimir escenas, diálogos y hasta personajes.

Acuso a los escasos autores mexicanos con talento, de escribir poco, y a los autores sin talento, de escribir.

Acuso a los críticos teatrales de confundir a la opinión pública porque no conocen de lo que escriben; porque elogian sin medida a elementos mediocres por simpatías o intereses creados; porque al ser autores y críticos a un tiempo, se autoelogian

en los diarios; porque atacan sistemáticamente cuanto esfuerzo teatral se realiza, o porque abandonan la sala a media función y juzgan algo que no vieron.

Acuso a la nueva y a la vieja generación de actores, directores y cronistas, de no aceptar ninguna manifestación artística que no vaya de acuerdo con sus ideas y pareceres, menospreciando el esfuerzo de los jóvenes mientras éstos menosprecian el esfuerzo de los viejos.

Acuso a la Cartelera Teatral de los diarios de constituir un monopolio, de cobrar en forma arbitraria y forzosa los anuncios y publicar sólo aquellos que le convienen.

Acuso a los empresarios de prostituir el teatro y el gusto del público presentando solamente obras vulgares, sin pensar jamás en ofrecer un espectáculo que dignifique a su negocio y a ellos mismos.

Acuso, en fin, al público que no se preocupa por elevar su capacidad de comprensión y de buen gusto asistiendo, también, a los buenos espectáculos teatrales; de llegar tarde a las funciones y de no aplaudir o silbar a los actores cuando lo merezcan. Así, todos somos culpables. Si cada quien reconociese su parte de culpabilidad y con un acto de contricción comenzara a poner el remedio, el teatro surgiría de las cenizas en que se encuentra ahora.

Charla en el Instituto Cultural Mexicano Israelí el 20 de junio de 1966

NINGUNO PARA HAMLET NI PARA SHAKESPEARE
NI PARA NADA

¿Es la falta de autocrítica un problema siquiátrico? Me inclino a creer que, en efecto, lo es, y por ello recomiendo a los señores alienistas su asistencia al Teatro Xola, donde se presenta "algo" que se titula *Nueve para Hamlet*, donde la autocrítica brilla por su ausencia, pero en cambio abunda el narcisismo y la pedante-

ría en una nueva dimensión: la mediocre. ¿Puede haber algo más triste y, por ello, más digno de ser atendido por un siquiatra?

Confieso mi desconcierto y mi angustia cuando leí en los diarios que se iba a presentar una obra llamada *Nueve para Hamlet*, original de William Shakespeare y en traducción de Astrana Marín. Desconcierto, porque no sabía hasta ese momento que don Guillermo hubiese escrito algo así titulado, y angustia ante mi ignorancia. Llegué al teatro y algo me tranquilicé al ver en el programa que se trataba de una adaptación “basada en el texto de Shakespeare”, y pensé que aquel número nueve que tanto me había intrigado se refería a los personajes a que había quedado reducida la tragedia isabelina una vez “basada”. Mas el desconcierto me invadió de nuevo al contar en el reparto once actores en lugar de nueve. Desde antes de sentarme en la butaca ya me había formado la idea de que aquel espectáculo era propio para siquiátras. En el programa aparecía una confusa y antiortográfica nota en la que se hablaba de la era nuclear, de angustia, de conocimiento del hombre, se “descubría” que Hamlet había sido un “enfermo emocional” y, por fin, se avisaba al público que aparecerían en escena dos príncipes de Dinamarca en lugar de uno. ¿Le interesa lo anterior, doctor José Luis Patiño?

Los nombres de los actores aumentaron mi alarma, puesto que algunos de ellos pertenecían a estimables figuras de cuadro, de segundos o terceros papeles en las obras, pero ninguno con las dotes suficientes como para interpretar ya no digamos el Hamlet, sino siquiera el Laertes o el Polonio, y porque había otros nombres que no sabía yo a quiénes pertenecían. Me consolé al pensar que la directora de aquel espectáculo fue premiada por los señores críticos teatrales asociados como lo mejor de 1965, por lo que cabía la posibilidad de que con un látigo en la mano y mucho talento en el cerebro, pudiese haber logrado excelentes actuaciones de aquel extraño —para *Hamlet*— reparto, y que la adaptación, debida a la misma laureada y regiomontana señora, fuese interesante, como la realizada por el modesto E. G. Robles en su experimento titulado *Shakespeare's lovers today* que se presentó en la Casa de la Paz hace algunas semanas.

Se recorrió el telón y vi... ¡el monte Calvario! Dos cruces se erguían en lo alto —las de Dimas y Gestas— esperando la

tercera. “Comienza el simbolismo”, me dije: “Hamlet da su vida por su padre, luego entonces puede tener alguna semejanza con Jesucristo, quien dio la suya por los hijos del padre”. Me pareció completamente tonta mi interpretación y preferí esperar a que la adaptadora me lo sugiriese con mayor claridad. En primer término aparecían los dos Hamlet, uno con suéter rojo y el otro con suéter negro, apoyados espalda con espalda como hermanos siameses. El rey hablaba, pero no pude entender lo que decía, y la reina —de pantalones—, y Ofelia —también de pantalones—, y Polonio —de suéter abierto—, escuchaban. Cuando los dos Hamlet se levantaron del suelo sucios por la tierra del escenario y comenzaron a hablar como los sobrinos del Pato Donald, o sea uno comenzando la frase y el otro terminándola, volví a fraguar mis propias interpretaciones: “El Hamlet rojo será la venganza y el negro será la indecisión, y así, la adaptadora ha dado a cada uno las frases que le corresponden según su psicología”. Pero al avanzar la obra, me percaté de que me había vuelto a equivocar: los dos Hamlet decían sus frases para no quedarse callado uno de ellos, pero sin que hubiese una lógica. Uno, el negro, decía: ¡Ofelia!, y el rojo contestaba dando brincos por el escenario: ¡“Vete a un convento!” Una vez destruida mi segunda interpretación, me convencí que era demasiado corto de mente para captar el profundo simbolismo de la adaptadora y directora laureada, por lo que preferí fijar mi atención en las actuaciones.

Durante el segundo acto pude darme cuenta de que tampoco había actuaciones, de modo que al llegar el entreacto hice un balance: No hay obra, porque esto no es de Shakespeare, ni siquiera de Astrana Marín, pues no se dice ni una sola vez “¡pardiez!”, como en su traducción, y lo más que se dice es: voy a coger chochas; no hay actores; no hay dirección; no hay adaptación; no hay más escenografía que el Calvario . . . Entonces, ¿qué hago aquí? Y me fui. ¡Ay, Héctor Mendoza, qué mal hiciste al dirigir una obra clásica en un tono moderno, casi a go-go! ¡Cuántos creen que tienen tu talento y que pueden hacer lo mismo!

México en la Cultura, 3 de julio de 1966

Vivimos en el siglo de la ciencia y, por tanto, de las matemáticas. La era nuclear exige cerebros de computadora electrónica, que más que ideas tengan ecuaciones, teoremas, cálculos infinitesimales, alta trigonometría, logaritmos, etcétera. El teatro ha pugnado siempre por estar al día, por marchar con su época, por reflejar el medio ambiente y las costumbres de cada “momento histórico”. El teatro en México no podía ser menos, y se ha dado cuenta, hasta ahora, de que el elemento privativo en el mundo entero son las matemáticas, y ha querido ponerse a tono con ellas. Sólo que, dada su pequeñez y su escaso nivel mental, por más cursos que ha tomado, algunos por correspondencia, apenas ha llegado a dominar . . . la aritmética. Sin embargo, es ya un paso adelante y no debemos pedirle demasiado.

Comenzó su modernización aritmética con una suma elemental: $2 + 8$, pero el pobre no pudo resolverla, ya que en lugar de anunciar victoriosamente: $2 + 8 = 10$, disfrazó su ignorancia con el snobismo y puso $2 + 8$ en *Pop*, resultado que nadie entendió, pero que se guardó muy bien de declararlo. Más tarde, un joven autor para quien Chaplin es un aprendiz de sirviente, puesto que él lo ha superado al producir, escribir, componer música, diseñar escenografía, dirigir y actuar, todo al mismo tiempo, principió intercalando con timidez una cifra en su primera creación dramática: *Luna de miel para 10*, y terminó su carrera quemándose más que un bonzo budista con unas *Fascinadoras 66*, en las que no se sabía si ese número indicaba el año de alguna centuria o periodo geológico, o si era publicidad de un unguento para los barros y espinillas. Inmediatamente después, una señora llegada de la provincia industrial por excelencia, en donde se piensa sólo a base de cuentas y de signos de pesos, no quiso ser inferior a sus paisanos, y colocó la aritmética en el teatro clásico añadiéndole al indefenso y tímido príncipe de Dinamarca un enorme y descarado número 9, que debió ser 11 y se quedó en 0. También la mencionada señora bautizó a su compañía con guarismos después de una palabra en griego, así: *Skene 66*, pero volvió a equivocarse, ya que debió ser *Skene*, Sigma XI, o algo

parecido para lograr un mayor acercamiento histórico y lingüístico. Claro que si no tuvo respeto por el pobre de don William Shakespeare, no tenía por qué sentirlo hacia la lengua griega. Y de este modo llegamos a la más reciente avanzada de la numeración en los campos teatrales: *Los 15 en Calígula*. Con semejantes antecedentes, pronto veremos, con más naturalidad que al Pájaro Madrugador, títulos como los que siguen: 14×14 en *Lisistrata*, *Clitemnestra - Agamenon = Egistro*, $8 + 6$ para *La discreta enamorada*, $Celes \times 7 = a$ *Tina, a dividido entre b^2 xc^3* en *La vida es un sueño matemático*. Y nos parecerá muy bien, porque el teatro debe estar siempre a la vanguardia.

Fernando Cuéllar, el director de *Los 15 en Calígula*, no se limitó a esta elemental cifra en su título, sino que se remontó a las misteriosas regiones del espacio, para ir más acorde con nuestra época, y dirigió los movimientos de sus actores en círculos para como él mismo dice en el programa, “recordar las trayectorias de cuerpos celestes o moleculares”. Más que una función teatral, era una excursión astronómica en la que veríamos planetas, acrolitos, cometas, satélites, y estudiaríamos sus trayectorias. Que en lugar de todo lo anterior nos haya parecido que los actores jugaban a Naranja Dulce o a Doña Blanca, no es culpa del director sideral, sino de nuestra roma y obvia inteligencia. Y continúa el discípulo de Einstein explicando en el programa que el vestuario era “una abstracción sobre los lineamientos grecorromanos”. Tampoco es su culpa que las togas que usaron los actores nos parecieran capas de Supermán, o quizás en esto sí hayamos acertado, y sea dicha abstracción un simbolismo de la ola ‘Batmánica’ que nos ahoga. La música de fondo en este Calígula de a quince, es a base de “respiración rítmica de diversos estados anímicos”; mucho le hubiésemos agradecido al director que fuese más explícito y nos dijese cuáles y cuántos son esos estados anímicos, pues no logramos diferenciar los matices de una constante sucesión de bufidos y resoplidos que sólo parecían indicar fuertes ataques de asma o estertores de ahogados en Acapulco.

Los jóvenes actores cumplen con el fin que se proponían, o sea aprender a estar en un escenario ante un público, ya que todos ellos son estudiantes de teatro, pero entre tantas cosas que no entendimos sobresale el haber encomendado el personaje de Ce-

sonia a una señora que podía ser la abuelita de Calígula, y que hablaba en un idioma incomprensible, posiblemente idioma del espacio exterior, inspirado en las señales del universo que se reciben de cuando en cuando, y que son enviadas por criaturas de lejanos mundos, que tratan de comunicarse con nosotros para enseñarnos a hacer teatro.

24 de julio de 1966

JUVENTUD Y POLILLA O LA ZARZUELA *versus* EL BULE BULE

Un día Federico García Lorca hizo esta confesión a sus amigos más íntimos: “No se lo digan a nadie, pero adoro la mala música”, y don Tomás Rodríguez Rubí, famoso autor dramático español del siglo xx, en su lecho de muerte alcanzó a liberarse de un sentimiento que había permanecido oculto durante toda su vida cuando exclamó: “¡Me carga el Dante!” Cada persona tiene un gusto especial por algo mediocre o malo, y cada persona tiene también una antipatía por algo que es muy bueno. Sin pretender compararme con los dos autores citados, y sólo para descargo de lo que sigue y para los fines de este artículo, me veo obligado a confesar mis antipatías y mis simpatías: Me carga Debussy y me gusta la zarzuela. Con semejante declaración, más de un amigo va a hablar de mí en términos despectivos y más de un actor al que he atacado en mis crónicas va a explicarse por qué en ocasiones no entiendo las puestas en escena que quieren ser muy modernas. Es posible que tengan razón.

Me gusta la zarzuela porque he estudiado a fondo el teatro en el siglo xix y acabé por encariñarme del romanticismo, del naturalismo, de la ópera, del cancán, de la opereta y, por fin, de la zarzuela. Un género que hizo llenar todos los teatros de los países de habla española durante más de cincuenta años, que fue el espectáculo favorito de todas las clases sociales —como ahora el cine—, algo ha de tener. Desgraciadamente, pertenece al pasado inmediato, al que cada época ve con desprecio, y tienen

que transcurrir cien años para que adquiriera su justo valor. Pero cualquier defensa de la zarzuela que se haga en estos momentos, sonará ridícula y ningún argumento tendrá solidez ante los ojos de las nuevas generaciones de autores dramáticos, compositores, actores e intelectuales en general. Por tanto, me limitaré a señalar un hecho que ha llamado poderosamente mi atención y que puede ser el comienzo en México de un movimiento que día a día toma mayor fuerza en Europa entre la juventud: la regresión al pasado para escapar del presente. Según las noticias que se tienen, los jóvenes se están cansando ya de ser “la generación perdida”, de los ritmos a go-go, de los suéteres hasta las rodillas, y buscan en lo pasado las armas para combatir lo actual en modas, música, lecturas y costumbres. En Inglaterra existe un club donde se reúnen los jóvenes a escuchar a Chopin y a Wagner, a leer a Chateaubriand y a Víctor Hugo, a resucitar el desaparecido arte de la conversación, y a implantar nuevas modas que se inspiran en el siglo XIX. Basta ver los últimos números de revistas de modas masculinas en cualquier sastrería elegante para darse cuenta que los sacos vienen más largos por detrás —la levita—, que las solapas apenas existen ahogadas por cuatro y hasta cinco botones, y que las corbatas se ensanchan prometiendo convertirse en plastrones.

El primer síntoma de este nuevo movimiento en México acabo de descubrirlo en el Teatro Iris los domingos, donde se presentan tres zarzuelas con buenos cantantes de Ópera Nacional y una producción que aun cuando se apega en todo a lo tradicional (decorados de papel, concha de apuntador, orquesta desafinada, agradecimiento de aplausos en los mutis, etcétera), tiene mayor propiedad y gusto que la de otras temporadas de Pepita Embil o de la inefable Carmen Delgado. Pues bien, el Teatro Iris se ve lleno hasta la galería en cada función o “tanda”, pero no exclusivamente de un público formado por ancianos que van a recordar sus buenos tiempos o de señoras que aún suspiran por el porfirismo, sino que, mezclados con ellos, asisten cientos de jóvenes de suéteres holgados, largas melenas, anteojos oscuros, y cuando pensé que estaban allí para arrojar jitomates al escenario, mi asombro fue mayor cuando pude darme cuenta de que permanecían silenciosos, atentos, arrobados por aquella música que hasta unos

días antes habían considerado cursi (lo es, en efecto) y anticuada e indigna de hablar de ella siquiera. Y cuando Enrique Alonso, el empresario de esta temporada, se adelantó al proscenio y anunció que próximamente se presentaría María Conesa en *La gatita blanca*, aquellos jóvenes aplaudieron y se entusiasmaron más que los viejos. ¿Qué fenómeno es éste? Se me dirá que es una minoría absoluta, un grupo de “degenerados” o de retrasados mentales. ¿Quién sabe? Quizá dentro de diez años no se escuche en México más que arias de ópera y de zarzuela en los cafés existencialistas, andemos vestidos con levita, plastrón, polainas y bastón (el paraguas que tanto se usa ahora en los jóvenes elegantes, ¿no quiere ser bastón?), las Julissas se vuelvan típics al estilo de al Conesa, la calle de Madero vuelva a llamarse de Plateros, y las bellas muchachitas, con bucles, con pantalones y con palidez en el rostro, mueran de tuberculosis en lugar de cáncer pulmonar.

31 de julio de 1966

PERRY MASON PERDIÓ FINALMENTE SU PROPIO CASO

¿Cuántos años duró la serie de Perry Mason por televisión? Por lo menos cuatro, y a razón de un episodio por semana, sacamos la enorme cifra de más de doscientos casos ventilados en el mismo juzgado y todos ellos ganados por el gordo abogado, quien a última hora sacaba de la manga al verdadero asesino, como un prestidigitador, sin que los televidentes entendieran muy bien cómo llegó a tan brillante conclusión, no sé si por defecto del libreto o por el pésimo doblaje al español efectuado en Puerto Rico. En los Estados Unidos los productores de la serie recibían cientos de cartas en las que se pedía que Perry perdiera un caso alguna vez, pero los realizadores se hicieron los sordos y el abogado defensor terminó la serie y bajó a la tumba invicto. Al menos así lo creyó él, pues nunca supo que había perdido el caso más importante de su carrera: la televisión contra el género policiaco en el teatro.

Hasta antes de la aparición de Mason y de otros investigadores y abogados en las pantallas chicas, el público se volcaba en los teatros donde se ofrecía una obra policiaca, desde los principios de este siglo con *El misterio del cuarto amarillo*, de Gastón Leroux, hasta *Testigo de cargo*, de Agatha Christie, hace unos años. Vino la invasión de ese barril sin fondo que es la televisión y se saturó a las mentes de episodios detectivescos hasta el grado de hacer perder el interés por completo hacia el género. Por otra parte, nació un nuevo estilo que le dio el tiro de gracia al anterior, o sea el “jamesbondismo”, una mezcla de novela policiaca con ficción científica. Después de ver la constante acción de los nuevos investigadores privados contra el espionaje, de micrófonos ocultos por todas partes, de automóviles-tanques, de gases letíferos que salen de una pluma de fuente, de escenas eróticas, etcétera, ¿a quién le va a importar lo que sucede en un juzgado, con sus interminables diálogos a base de preguntas y respuestas para esclarecer un crimen?

Perry Mason perdió al fin un caso. No supo defender al género que lo hizo famoso, y mientras el gordo abogado moría plácidamente, las obras policíacas que seguían el estilo tradicional, fueron ejecutadas por James Bond y los agentes de la CIPOL.

Manolo Fábregas no estaba enterado de esto. Lo único que él sabía era que *Testigo de cargo*, una obra tradicional, le había dejado buenas utilidades, y decidió repetir el buen éxito con otra comedia del mismo estilo, que resulta ya viejo, apolillado, con telarañas. *Testigo hostil* es el título de la obra que Manolo presenta en el teatro que lleva su nombre, oloroso a regios tacos de nana y de buche. La comedia no se aparta un ápice de lo ya conocido y que antes tanto gustaba: un primer acto de planteamiento del crimen; un segundo acto de juzgado en que se acusa a un inocente, y un tercer acto de más juzgado en que el hábil defensor pronuncia las palabras cabalísticas y se descubre que el mayordomo es el asesino en medio de una escena melodramática en que el culpable grita y se retuerce e intenta arrojarle por una ventana. No dudo que aún haya público fiel al género, como lo hay para la zarzuela, pero que ya apesta, y no a tacos, es indudable.

El nuevo género policiaco resucita al Gran Guiñol, modernizán-

dolo y hasta futurizándolo. ¿No son acaso Batman, James Bond, Napoleón Solo, personajes de Gran Guignol? Luego entonces, el teatro, como el Concilio Ecuménico, tiene que ponerse al día y producir comedias según los gustos del público. La tramoya teatral volverá a funcionar después de muchos años de enmohecerse para realizar los trucos que tanto gustaban a don Enrique Rambal padre y al teatro de Gran Guignol de París, sólo que ahora en lugar de borbotones de sangre veremos columnas de gases mortíferos; en lugar de un asesinato, veremos cien, y en lugar de buscar un vulgar collar de perlas, se buscará una bomba atómica o los planos para ir a Júpiter. Es lo que se llama evolución.

Por tanto, si usted es tradicionalista del género policiaco, si aún ve los programas de Perry Mason que se repiten por la televisión, si aún compra novelas de Agatha Christie y de Ellery Queen, le agraderá este *Testigo hostil*; pero si por lo contrario, usted no se pierde un programa de Batman, ni una película del 007, ni un episodio de la CIPOL, y compra novelas de Ray Bradbury y de Isaac Asimov, entonces se aburrirá hasta la náusea con las eternas escenas del juzgado de *Testigo hostil* en que Manolo Fábregas es el abogado listo y simpático y el pobre de Pepe Gálvez es el fiscal tonto y pesado.

El género policiaco que hasta hace unos pocos años nos emocionaba hasta brincar en la butaca, ha muerto. *Sic transit gloria mundi*.

7 de agosto de 1966

ÉRASE QUE SE ERAN CUATRO GATOS DE CUERDA

Había una vez una respetabilísima señora llamada doña Universidad Nacional de México, que tenía muchos hijos, muchos nietos y muchos bisnietos. Entre estos últimos figuran los personajes de nuestro cuento, que eran tres y se llamaban Héctor, Juan José y

José Luis.¹ En un principio, cuando los tres héroes estaban muy jóvenes, la ilustre bisabuela se mostraba orgullosa del mayor, Héctor, por su talento y su gloria al escribir, ¡tan joven!, una bella comedia que retrataba fielmente las costumbres del estudiantado preparatoriano de San Ildefonso, que sufría y gozaba con sus simples cosas en un café de la calle de Argentina. Doña Universidad presumía a su bisnieto con cuanta visita llegaba a su casa, lo colocaba en medio de la sala y le decía envolviéndolo con su mirada tierna: “A ver, hijito, recita aquí a los señores esas cosas tan simples que escribiste”. Y el joven, casi niño, leía sus comedias y era premiado después con una paleta de limón; la amorosa anciana pensaba que Héctor llegaría a ser un nuevo Juan Ruiz de Alarcón que haría olvidar a un señor calvo y flaco que por entonces era considerado el mejor dramaturgo mexicano por sus gesticulaciones. Pasaron los años y el joven Héctor no volvió a escribir, sino que juntó a algunos amiguitos y en el segundo patio de la casa de su bisabuelita comenzó a hacer experimentos con ellos para llegar a ser un famoso director. A fuerza de paciencia y de estudio, nuestro héroe logró que la bondadosa señora le prestase un patio más grande, que parecía frontón y volvió a cubrirse de gloria, como trece años antes, con su dirección moderna y alegre de la obra clásica *Don Gil de las calzas verdes*.

Pero mientras esto sucedía los otros dos protagonistas de nuestro cuento también habían crecido, y ambos tenían lo que su primo Héctor, o sea talento. Juan José era el “tremendo” de la familia: en lugar de leer a Calderón, a Lope, a Shakespeare o a Ibarra, como le recomendaba su bisabuela, llevaba escondidos bajo la camisa libros de Ionesco, de Adamov, de Strindberg; se dejó crecer el pelo y engordó en señal de rebeldía. Pero a pesar de su actitud vanguardista, que en el fondo molestaba a la señora aunque no lo dejara traslucir, Juan José también triunfó como director, y de otro patio de su enorme casa en que presentó un *Despertar de primavera* que lo consagró ante la severa y talentosa crítica teatral mexicana, saltó a otros teatros y valiéndose de una calva soprano y de un famoso criminal, ocupó su lugar entre los inmortales.

¹ Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y José Luis Ibáñez.

Sólo quedaba José Luis, el más tímido, al que también le gustaba dirigir, pero no se atrevía a hacerlo en plan grande, no obstante haber recibido palmaditas y dulces por su *Asesinato en la catedral* y por otro asesinato entre criadas. Su verdadera pasión era el verso y a él se dedicó por entero, llegando a saber tanto que abrió una academia para actores malos, de la que los alumnos salían siendo igual de malos, pero conociendo al dedillo las diferentes entonaciones que deben darse al decir el verso clásico. Sin embargo, José Luis no era dichoso, porque las sombras de sus primos Héctor y Juan José caían sobre él como el dedo de Jehová. Si ellos triunfaron como directores, él también lo haría, y se lanzó con una bella puesta en escena de *Mudarse por mejorarse*. Muy hermosa, sí, pero . . . tradicional, poco moderna. Entonces hizo a un lado su timidez y decidió revolucionar el teatro adaptando un poema, no una obra, de Lope: *La gatomaquia*, repartiendo los versos entre cuatro actores, y dirigiéndola muy a la moderna, con brincos, saltos, extraños aparatos, luces, música de jazz que quiso ser barroca y lo consiguió, sólo que de un barroco californiano, ropa moderna y . . . un aro. Pero el bueno de José Luis, a pesar de su talento, se pasó de listo, o de director, y cayó en un virtuosismo al estilo de Paganini en el violín o de Hill Olvera en el órgano, verdaderamente insoportable. Luces perfectamente dispuestas para proyectar sombras chinescas o estallidos de color rojo; una especie de triciclo de principios de siglo; una caja que era piano y era sitio para jugar a las escondidillas; un aro de fierro que lo hizo tan bien al bailar él solito en el escenario, que arrancó el único aplauso sincero de la noche, y, por fin, cuatro actores que en la obra eran cuatro gatos (no hay simbolismo en la frase), sólo que José Luis exigió tanto en su virtuosismo, que resultaron cuatro gatos de cuerda, mecánicos, fríos, auténticos robots pendientes tan sólo de determinada sílaba, ya no palabra, para mover el dedo meñique de la mano izquierda o levantar la ceja derecha.

14 de agosto de 1966

Dos géneros cinematográficos nacieron junto con el invento de los hermanos Lumière: al primero ahora se le llama *western* cuando en mi niñez se llamaba “de texanos”, y el segundo ahora se titula “de suspenso” y antes sólo se decía “de miedo”. Una de las primeras películas que causaron sensación a pesar de su brevedad, fue *El robo a un tren expreso*, en la que unos bandidos a caballo asaltaban a toda velocidad un ferrocarril en el Oeste, y unos años después, en 1916, una cinta en 22 episodios hizo saltar del asiento por la emoción y el miedo a nuestros padres cuando eran adolescentes: *Los misterios de Nueva York*, donde unos feroces criminales pertenecientes a la banda de La mano que Aprieta, cometían tropelía y media en contra del sufrido y guapo detective Justin Clarel y de la valiente y hermosa heroína Elena Dodge. Desde entonces, el Oeste y el “suspenso” no han dejado de aparecer en las pantallas del mundo entero, y se han hecho con ellos auténticas joyas cinematográficas como *La diligencia*, de John Ford; *Pistoleros al amanecer*, *Duelo al sol*, *El fantasma de la ópera*, de Lon Chaney; *Rebeca*, de Hitchcock; *La máscara roja*, *Horas desesperadas*, *Miedo súbito*, etcétera, hasta bodrios nauseabundos como *La conquista del Oeste*, *Diez horas de terror*, *Las mujeres vampiros* y recientemente una preciosidad nacional titulada *El mexicano*, en que la acción se desarrolla en el Oeste norteamericano, y para que no quede duda de ello, los actores de nuestro cine hablan así: “Oh, señorita, yo querer pelear contra los ladrones del rancho.” Y el Banco Cinematográfico le da palmaditas a don Gregorio¹ por elevar la industria e internacionalizarla.

Los actores que popularizaron ambos géneros fueron Tom Mix y Lon Chaney. Sus augustos fantasmas están presentes en todas y cada una de las películas que tocan cualquiera de los dos temas, y su recuerdo quedará para siempre en los buenos aficionados al cine. Y hoy esas dos importantes figuras han llegado a México en viaje “de buena voluntad” instalándose el uno en

¹ Gregorio Wallerstein.

el Teatro Granero y el otro en el Teatro de los Insurgentes. Para Lon Chaney no es ninguna sorpresa verse en un escenario, puesto que el género de terror ha sido explotado por el teatro desde antes de la aparición del cinematógrafo, pero a Tom Mix le causó un terrible trauma *post mortem* el verse ridiculizado hasta el delirio por un autor francopanameño llamado René de Obaldía en su comedia *Viento en las ramas del Sasafrás*, donde los clásicos personajes del género —el muchacho, el médico borrachín, la heroína bella e idiota, la madre abnegada, el padre tosco y valiente, el jefe piel roja, la prostituta regenerada— adquieren la dimensión que sólo habían tenido antes en las películas de caricaturas animadas, o sea la del disparate. Con los mismos elementos de las cintas cinematográficas, es decir, los personajes y las situaciones apuradas por el ataque de los pieles rojas, Obaldía se burla con cariño y simpatía del Oeste, y su talento humorístico obliga a reír al espectador durante los tres actos de la comedia. La noche del estreno, Tom Mix, Roy Rogers, Hopalong Cassidy, El Llanero Solitario y muchos más, regresaron de prisa a sus tumbas, no sé si por la pieza de Obaldía o porque vieron la filmación de *El mexicano*, de Cinematográfica Filmex.

En cambio, Lon Chaney, Peter Lorre, Boris Karloff, Vincent Price y Alfred Hitchcock, se sintieron a sus anchas en el Teatro de los Insurgentes, donde su paisano Robert Lerner ha montado una comedia de terror del también paisano de ellos Frederick Knott, intitulada *Cuando oscurezca*. En esta comedia volvemos a ver el conocido tema de la mujer sola en un departamento, rodeada de criminales que hacen todo lo posible por asesinarla sin conseguirlo, sólo que en esta ocasión el autor aumentó el sadismo pidiendo que la protagonista fuese ciega. Y durante tres actos y muchos cuadros, las señoras del público gritan de terror y de lástima por aquella muchacha ciega que está a punto de morir a manos de un asesino calvo y repugnante, pero que a la postre ella, ciega, indefensa, débil, llorosa, pone de manifiesto el brillante refrán aquel de “Más vale maña que fuerza”. Y las señoras del público, a pesar de sus gritos de angustia, se sienten defraudadas cuando cae el último telón y no han asesinado a la ciega.

Los aficionados tienen en la capital dos buenas muestras de los géneros de que hemos hablado: en el Teatro Granero al Oeste

llevado al disparate con un gran talento, y en el *Insurgentes* una comedia de argumento manido pero siempre efectista, y que a pesar de los innumerables trucos usados por el autor, por el director y por los actores, los harán emocionarse exactamente igual que con *La mano que aprieta* o con *El fantasma de la ópera*, porque el género de terror nunca pasará de moda, ya que siempre que se trate de matar a alguien, el público acudirá de buen grado.

21 de agosto de 1966

CUÁNDO Y DÓNDE LA INGENUIDAD PIERDE SU NOMBRE

Hay una sonora y hermosa palabra en el idioma castellano para clasificar a aquellas personas que o bien nacieron completamente tontas, o bien se pasan de ingenuas. Justamente lo último les ha ocurrido a los señores autores de *Las ingenuas*, comedia que se presenta en el Teatro Principal, y estuvo a punto de sucederles al director y a los actores, por una hipervaloración de sí mismos y por una tremenda subestimación del gusto del público. El señor Raúl Zenteno, que tradujo, adaptó y dirigió la comedia, quedó muy satisfecho de su labor y hubiera jurado la Biblia que los espectadores se la iban a pasar muy bien viendo lo que él había hecho. Pancho Córdova es un excelente actor cómico, pero sus amigos, comenzando por mí, le han hecho creer que es más cómico que Max Linder y que en las fiestas y cocteles, como en la publicidad de un ron, sólo si hay Pancho Córdova hay ambiente.

Todo esto, claro, ha obligado al actor a perder el sentido de la proporción y a pensar que en cuanto él abre la boca el público está en la obligación ineludible de reír a mandíbula batiente. Es lástima que Pancho haya llegado hasta ese punto, pero más lástima es que el director de escena no le haya dicho que con aquellos diálogos y aquellas situaciones, no podría hacer reír ni a una hiena. Y es que el director también ha perdido la pro-

porción, y cuanto dice o hace Pancho Córdova lo mata de risa, como a mí y a muchos más. Pero un escenario es algo muy diferente a una reunión social, y los chistes que en ésta funcionaron, en aquél sólo contribuyeron a formar una era glacial en el lunetario. Quizá esto le enseñe a Pancho que debe hacerse una diferencia entre chistes de reunión y chistes de obra teatral. O quizá Pancho ya lo sepa, porque me consta que es una persona con talento, sólo que el director no quiso aceptar la verdad, y como a él le hacían gracia aquellos parlamentos creyó que todo el público mexicano tendría su mismo sentido del humor. Por fortuna andaba muy equivocado.

Los autores de la comedia, unos señores Berialt y Grady, franceses, llegaron a la sonora región donde la ingenuidad pierde su nombre por no tener en cuenta que los espectadores pueden reír de muy buen grado cuando alguien les cuenta que un perico dijo tal o cual majadería, o bien cuando Nadia Haro Oliva y Ciangherotti dicen subidos juegos de palabras en un vodevil atrevido y picarón, de esos que permite la censura para que vean que tiene manga ancha, o bien cuando dos cómicos de carpa dicen en un *sketch* las peores obscenidades; pero lo que no causa la menor gracia es que sea una niña de catorce años la que diga esas majaderías que quieren ser chistosas.

Fundamentalmente allí radica la causa del fracaso de *Las ingenuas*: al público le molesta la pornografía infantil. Que la comedia trate o no de ser una crítica a los “talentos” precoces al estilo de la Sagán, no le importa mayormente a los espectadores de la capital: lo que les importa, y les molesta, es que sea una apenas adolescente la que coloque a su padre, un modesto y bondadoso profesor de latín a lo *Topacio*, en una situación procaz, ridícula y repugnante, y que diga cosas que quieren ser graciosas y sólo son pornográficas, y cuando las dice una muchachita que no tiene la menor gracia ni el menor sentido de la actuación, peor aún. ¡Por todos los santos, cuando se quita los pantalones en un movimiento que el director creyó que era el colmo de la malicia y de la picardía, dan ganas de subir al escenario y darle a la pobre niña cuatro nalgadas y mandarla a su casa a estudiar una poca de dicción, alejándola de sátiros y bacantes!

La comedia es fallida por exceso de crítica; la traducción y la

adaptación la hundieron más aún por exceso de “chistes”; la dirección sólo existe en los detalles de mal gusto, pues del bueno no hay; las actuaciones, que pudieron ser buenas en Córdova y en Magda Donato, se pierden por exceso también de chistes, y el resto del reparto se defiende, pero de la obra, y todos tratan de ser muy simpáticos. Bien Julio Monterde, que pasa por discreto, y bien Alejandra Meyer, que en medio de su vulgaridad se salva porque es justamente lo que necesitaba para ese personaje.

Estas ingenuas que se pasaron de tueste no se harán viejas en el Teatro Principal. La noche en que asistí había quince personas, de las cuales sólo una se reía (yo que soy un degenerado) y el resto permanecía en un escalofriante silencio, llevado hasta su extremo al caer el telón final y no aplaudir. Si el telonero no hubiese descornado la cortina nuevamente, obligando al escaso auditorio a palmotear débilmente, los actores no hubieran escuchado esa noche ningún ruido de palmas, lo que también sería injusto, pues ya el aprenderse de memoria tanta tontería, soportar al director y ver desierto el teatro, es digno de premiarse aunque sea con un modesto y poco entusiasta aplauso.

28 de agosto de 1966

ATROCIDAD DE LAS “ADAPTACIONES”

Se supone que la Unión Nacional de Autores existe para defender los intereses de los escritores de teatro del mundo entero, para que los voraces empresarios no les arrebaten los derechos que les pertenecen legítimamente y para que sólo aquella empresa que haya adquirido los derechos de representación, pueda montar la obra en un escenario. Por desgracia, en México la Unión de Autores no cumple con lo anterior, sino que, por lo contrario, es la principal enemiga de todos los escritores teatrales extranjeros, y permite que cualquier empresario que se sienta escritor “adapte” la comedia y por ese simple hecho le quite al autor la mitad

de sus derechos. Lógicamente, todos los empresarios que no tienen un mínimo de conciencia y de respeto al trabajo de los demás “adaptan” las obras para pagar menos a quien puso la materia prima.

El representante de los autores norteamericanos no permite semejantes atrocidades, pero los representantes de los autores franceses y españoles no se preocupan poco ni mucho de que sus representados cobren o no lo que les pertenece. Pero ya el colmo del cinismo lo ha logrado el señor Alfredo Varela, que no contento con “adaptar” cuanta comedia tiene la desgracia de caer en sus manos y de arrebatarle al escritor la mitad de sus ingresos, lleva su vanidad al delirio cuando en los programas coloca su nombre junto con el del autor, como si la hubiesen escrito en colaboración. Tal es el caso de la comedia *Tres alcobas*, en que puede leerse en el programa: “De Tejedor-Varela”. ¿Y la Unión Nacional de Autores? Bien, gracias, jugando ajedrez por las noches en su local. Pronto veremos *Las alegres comadres de Acapulco* (porque Varela todo lo sitúa en Acapulco), de Shakespeare-Varela, o *Ifigenia en Acapulco*, de Eurípides-Varela. Y uno no tiene más remedio que proferir con Don Diego Tenorio aunque no sea día de muertos: “recelo que hay algún rayo en el cielo preparado a aniquilarte”.

En la comedia *Tres alcobas*, “de Tejedor-Varela”, y que en su original debe ser muy graciosa, sin los “chistes” de carpa arraballera y sin los “albures” de pepenadores que le fueron “adaptados”, trabajan ocho personas de las cuales sólo una es cómica, y las demás luchan a brazo partido para serlo también, sin conseguirlo jamás. A Emilio Brillas se le ha atacado por corriente, por “morcillero” y hasta por mal actor, pero ningún cronista ha reparado en que un hombre que con sólo aparecer en un escenario, antes de que abra la boca y antes de que el público sepa lo que va a hacer, provoca unas carcajadas que hacen estremecer el teatro, es un actor que posee un “ángel” tan grande, que es digno de respeto. El público, bastante numeroso siempre, ama a Brillas, y le festeja hasta el menor ademán o el chiste más bobo y más conocido que diga; ese público que paga su boleto, que asiste al teatro, que permite que haya una fuente de trabajo abierta, es también digno de todo respeto. Y si eso es lo que le

gusta, ojalá tengamos un Brillas perenne sobre un escenario. A los cronistas de espectáculos puede no gustarles ese cómico en lo personal, pero antes de pontificar guiados por su propio sentido de lo bueno y lo malo, deben fijarse en el resto de los espectadores, que se divierten en grande, que ríen hasta saltárseles lágrimas y que, por supuesto, no van a leer las crónicas teatrales de los periódicos.

En la comedia aparece una bella mujer que tiene nombre de estrella del cine mudo, Ambar La Fox, y que podría estar bien de actuación si no estuviese tan pendiente de quitarse su tono argentino para hablar. León Michel es un exponente más de los locutores metidos a . . . iba a decir actores, pero como esos señores ni siquiera se acercan al significado de esa palabra, diré que siguen siendo locutores en el escenario, pues para hacer reír tienen que recurrir a sus frases manidas de los comerciales de televisión. Es triste la posición de estos señores, que no estando contentos con ser locutores, como si fuese una profesión indigna, invaden los escenarios y demuestran que nada tienen que hacer en ellos. Arturo Cobo está gracioso, nada más. El resto del reparto . . . que Talía se los demande.

Un reproche a David Antón por su horrenda escenografía. Un profesional de su categoría, que cobra altos honorarios, no tiene derecho alguno a colocar esas rocas de cartón pintado y engrudo, y a esbozar una escenografía ramplona para cada uno de los actos. Si no se da abasto con tanto trabajo como tiene, más vale que acepte menos compromisos, porque así hará las cosas como sabe hacerlas y dejará oportunidades a nuevos elementos, que los hay, y muy valiosos.

2 de octubre de 1966

ALGO TAN RANCIO COMO LA MANTEQUILLA

Don Roberto Soto, considerado el rey de la revista mexicana, llegó a la cima de su carrera cuando logró presentar *Rayando el*

sol, revista de don Carlitos Ortega y del Güero Benítez, en el propio Palacio de las Bellas Artes. Claro está que por aquellos años —1937— el enorme “merengue”, como lo llamó Salvador Novo, no se convertía aún en el sueño dorado de don Porfirio, es decir, en un teatro que diese albergue sólo a cuatrocientas familias de elegidos, antes por el dictador y ahora por la fortuna. *Rayando el sol* fue presentada con todo lujo en escenografía y vestuario, con una orquesta casi sinfónica y con dos docenas de bellísimas coristas y bailarinas. El cine se encontraba en pañales y nadie podía prever que sería retrasado mental, la televisión aún no hacía su aparición, Amalia Hernández apenas comenzaba a bailar el jarabe tapatío en la sala de su casa, y la palabra “folklore” era pronunciada con respeto por don Vicente T. Mendoza.

Por tanto, al público aún le encantaba ver la “danza de los viejitos”, las jaranas yucatecas, los sones huastecos y toda clase de “mosaicos” mexicanos, de allí que la revista folklórica alcanzase tan buen éxito siempre que se montaba y pudo, por ello, llegar hasta el escenario del “merengue”.

Pero el cine, que nunca ha pecado de imaginativo, tomó por su cuenta el folklore y nos saturó hasta la náusea de jarabes, danzas, jaranas, sones, etcétera. Después llegó la televisión y no hubo, ni hay, ni habrá, programa musical que quiera sentirse muy mexicano, donde no veamos otra vez hasta el delirio los mismos bailes folklóricos. Y, por fin, doña Amalia Hernández acabó de una vez con ese folklore al inspirarse para sus coreografías en los ballets soviéticos y en *West Side Story*. El público, para entonces, es decir, hoy, estaba harto de viejitos de Michoacán con todo y sus jícaras, de danzas del venado, de bombas yucatecas, de bambas y negras veracruzanas, de toda clase de jarabes, desde el tapatío hasta el Tónico Bayer. Por eso ha fracasado rotundamente la reposición de *Rayando el sol* en el Teatro Iris.

¿Pero será sólo por la razón antedicha? Quizá esté yo juzgando con demasiada benevolencia al público y crea, optimista, que los espectadores han superado ese chauvinismo folklorista. Posiblemente les siga fascinando el “mosaico”, y si no han acudido al Iris, es porque se olieron —ese olfato increíble que tiene el público— que aquello era de una mediocridad pasmosa. Y no se equivocaron. Fernando Soto fue, por algunos años, un aceptable

cómico de cine cuando servía de patíño arrabalero a David Silva, pero jamás llegará a tener la simpatía y el arrastre de multitudes que tuvo su padre. Ahora causa pena verlo en unos *sketches*, cuya gracia se fue en un Packard Clipper de aquellos de los cuarenta y que, al tratar de resucitarla, resulta tan rancia como el apodo del cómico.

Aun cuando yo también tengo olfato, como el resto del público, y estaba convencido que sería un espectáculo lamentable, fui corriendo porque vi el nombre de Isabela Corona en los programas. ¿Qué podría hacer la gran trágica mexicana en *Rayando el sol*? Un ancianito amigo mío me dijo que ella había estrenado esa obra en el Palacio de Bellas Artes junto con Roberto Soto, y que recitaba “unos versos muy bonitos”. En efecto, mi amigo no se equivocaba: Isabela Corona aparece con una rosa de plástico en las manos y dice maravillosamente un largo poema que se llama *Serenata en Duelo*, y hasta canta un poquitín con mucho sentimiento. Después de aplaudirle, descansé, porque había pensado que una de las pocas glorias teatrales que nos quedan, iba a hacer un *sketch* (¿pero no hay otra palabra?), con Mantequilla. Poco después aparece un señor Coria Orfeón a recitar otro poema, pero él lo hace a lo Berta Singerman, muy entregado al arte de la declamación sin maestro, y la labor de la Corona, su talento, su experiencia, su sensibilidad, quedan más al descubierto y se la admira más.

La bella canción que le da título al espectáculo es destrozada, pisoteada, pulverizada, por dos “cantantes” de ranchero extraídos seguramente de la “Estación del Barrilito”, y uno de ellos, ya enloquecido por la falta de autocrítica y de oído, se lanza con *Ojos tapatíos* y los deja completamente ciegos. Y a uno no le queda otro remedio que suspirar por el “llorado” Jorge. Una soprano canta bien *El caminante del Mayab*, del “llorado” Guty, por lo que no tuvimos que añorar al “llorado” Nicolás. Y luego muchos bailes, muchos, y bombas yucatecas, y más canciones y chistes tan viejos como la revista y unos músicos de orquesta que asistieron al debut de la Conesa y tomaban el chocolate con las Moriones. Hace unas semanas dije aquí mismo que la zarzuela trata de renacer, pero es que ese género está apolillado, oloroso a humedad y naftalina por estar guardado, pero no está muerto,

porque es una señora de mucha vitalidad. Pero los géneros que ya están bien muertos y sepultados, hay que dejarlos en paz reposar en el Señor. Sacarlos de sus tumbas es necrofilia y eso se castiga penalmente.

23 de octubre de 1966

VIDA Y MUERTE DE GURROLA EL GRANDE

En las postrimerías del siglo XIX, un actor italiano llamado Andrea Maggi estrenó en México la obra cumbre (para su época) de Ibsen, *Espectros*, pero Osvaldo no aparecía en escena bailando con su madre un *cake-walk*, que era el baile que enloquecía a las adolescentes de caireles y abanicos. En 1928, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia crearon el teatro de Ulises y presentaron las obras de O'Neill, pero *Electra*, a pesar de que le sentaba bien el luto, no salía al escenario bailando un desaforado charleston. En cambio, en 1967, los bailes a *go go* no sólo se han adueñado de la mente de los jóvenes, sino del vestuario, de las costumbres, del medio ambiente en general, en el que se incluye el teatro. No se concibe ya una puesta en escena de cualquier género teatral donde no aparezca una docena de apetitosas y encantadoras adolescentes, ataviadas con suéteres multicolores, pantalones ajustados a la cadera o enloquecedoras minifaldas, botas blancas y cabello lacio cayendo en grandes cantidades sobre el rostro, a bailar, a brincar mejor dicho a *go go*. Lo mismo da que sea una obra de Tirso de Molina o una de Héctor Ortega, los "venerables" siglos no importan, ni el prestigio de los autores a quienes todavía hace un año se les consideraba unos señores pesadísimos que se sentían los intocables por ser "clásicos". Todo puede, todo debe transferirse a la época "gogoísta", para tener oportunidad de meter al escenario un conjunto musical, bellas muchachitas, y muchachitos también bellos con cabelleras a lo hombre primitivo. Tirso, Marlowe, Shakespeare, Lope y ahora Fielding, son chicos a *go go*, y a todos, excepto a unos contados cronistas

que están “fuera de órbita”, nos parece muy bien, y aplaudimos, y nos reímos y nos babeamos con las adolescentes.

Juan José Gurrola forma parte del glorioso triunvirato que gobierna el teatro nuevo, junto con Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez. Mendoza se cubrió de gloria con su hazaña realizada con el *Don Gil de las calzas verdes*, el mejor espectáculo presentado en el ya casi agonizante 1966; Ibáñez luchó desesperadamente por superar a su amigo, pero no lo consiguió y su *Gatomaquia* resultó solamente “mona”. Y ahora Gurrola, el más rebelde de esta trinidad teatral, lleva el nuevo género “gogoísta” hasta los límites, hasta la locura por agotamiento, hasta su clímax. *La tragedia de las tragedias* o *Vida y muerte de Pulgarcito el Grande*, comedia de Henry Fielding, escritor inglés del siglo XVIII, marca, a mi modo de ver, el principio del fin en esta por desgracia muy breve etapa del teatro mexicano. Nunca niego las posibilidades, y ojalá me equivoque y Héctor Mendoza, o Ibáñez, o el mismo Gurrola, puedan llegar más lejos, pero es difícil. Gurrola ha llegado a la cima de la montaña que comenzó a escalar hace algunos años con *La piel de nuestros dientes* y *Despertar de primavera*. Necesita, por tanto, buscar otra montaña y comenzar a subirla nuevamente, pues de continuar subiendo la misma, no encontrará ya en qué apoyarse y rodará irremisiblemente. Ya se nota cierta pérdida de equilibrio en este *Pulgarcito*, sobre todo en el segundo acto, donde la dirección se cae por momentos, le falta la fuerza y el empuje del primero y tercer actos, y en otros momentos se enloquece a tal punto que el espectáculo teatral se convierte en un circo de tres pistas donde el espectador no sabe a dónde mirar y por ver las focas pierde el número de los leones y el de los payasos.

Mendoza, Ibáñez y Gurrola deberían patentar el teatro *a go go*, para evitar que sus discípulos, seguidores o simples imitadores, quieran hacer algo semejante. Para intentar siquiera este género, se necesita talento, entusiasmo, conocimientos profundos de lo *go go*, de lo *snob*, de lo *camp* y de ciencia ficción. Cualquier otro joven que quiera montar un espectáculo similar, debe primero ofrecer una función privada ante el triunvirato mencionado, a la que se invitará a Alexandro, y entre los cuatro, como los esbirros de Peredito, dar o no el *imprimatur*.

Se ha criticado —entre otras muchas cosas— a estos espectáculos, por contar siempre con actores imprevistos, inexpertos, que no saben proyectar la voz, ni matizar, que aún les falta mucho para llegar a ser actores. Y es cierto, pero no hay que olvidar que tienen el factor primordial para interpretar este tipo de teatro: juventud. ¿Puede alguien imaginar, ni siquiera en una noche de mala digestión, a Pepe Gálvez, o a Rambal, o a López Tarso, o a Ofelia, o a la Douglas, ataviados con suéteres, pantalones metidos con calzador, pelucas a lo Beattle, botas blancas, y bailando *a go go*? Este ritmo, este movimiento mundial, pertenece exclusivamente a los adolescentes; no es como el *cake-walk*, o la polca, o el *one-step*, o el fox, o el chárleston, o el *swing*, o el *bugui-bugui*, y hasta el mismo *rock* y *twist*, que lo mismo podían ser bailados por jóvenes que por adultos. Los bailes *a go go* sólo pueden bailarlos los adolescentes; cuando un adulto quiere hacerlo, no sólo se cubre del más viscoso ridículo, sino que dan ganas de llamar al Pingüino, enemigo mortal de Batman, para que le propine unos buenos paraguazos.

Tengan cuidado, pues, los miembros del triunvirato —ya no tan jóvenes después de todo— para que no acaben por exceso con una de las modas o etapas, o movimientos juveniles, más hermosos que ha habido desde las danzas alrededor del fuego antes de irse a cazar mamuts.

6 de noviembre de 1966

FOLKLORE SIN CONCESIONES

Hace algunos años ya que de cuando en cuando se presentan diversos espectáculos en el Convento de Tepotzotlán, hoy llamado Musco de la Colonia. El objeto de estas representaciones es el de organizar excursiones por medio de las agencias de viajes para llevar turistas norteamericanos que gastan kilómetros de rollos fotográficos, quedan extasiados y asombrados, sin comprenderlo, ante el arte churrigüesco y el buen gusto del mexicano artífice.

Como es de suponer, algunos de esos espectáculos que allí se han montado se orientan a esos turistas, para asombrarlos aún más, pero se notaba en ellos una cierta falsedad, un afán por deslumbrar los ojos extraños con un mexicanismo un tanto deformado y “apantallante”. Un caso similar al famoso Ballet Folklórico de Amalia Hernández, que ha perdido buena parte de su autenticidad folklórica (el ballet, me refiero) para tomar influencias de diversos grupos, principalmente rusos, que se han presentado en México o que la inteligente coreógrafa ha visto en sus innumerables viajes. Es un espectáculo muy hermoso, que llena de sorpresa a los turistas por su colorido, pero repito, el auténtico folklore se pierde cada vez más, por tanta y tanta concesión a lo deslumbrante.

Por todo lo anterior, es muy grato poder consignar que en la *Pastorela* que por estos días se representa en el convento de Tepetzotlán, no hay la menor concesión al turista armado de cámara fotográfica. José Solé, el talentoso director de la Escuela de Arte Teatral del INBA, ha montado esa pastorela, que es una reunión de otras muchas tradicionales, trozos sacados de aquí y de allá, pero con ingenio, por un señor Saldívar al que se debe aplaudir también su esfuerzo y su entusiasmo, así como su buen gusto para diseñar los trajes de los personajes. La pastorela es breve, una pequeña joya clásicamente mexicana, con sus pastores ingenuos, guiados por la estrella y por su buena fe, que se dirigen hacia el portal donde ha nacido el Mesías, pero que en su camino se topan con Satanás y sus secuaces que hacen todo lo posible por tentarlos con riquezas, con manjares y con encantos femeninos para impedirles llegar a su destino. Por supuesto, los pastores cuentan con la ayuda del Arcángel Gabriel, que ahuyenta a los demonios y guía a los caminantes hasta el portal.

Las pastorelas mexicanas, desde el siglo XVIII, se han representado en todos los pueblos de la República, y las anécdotas que corren sobre ellas son inagotables. ¿Cuántas veces habremos oído contar de aquel Diablo que en medio de la representación, envaletonado por el alcohol, se raptó a la Virgen María? ¿Y de aquel pastor que al ver que sus compañeros entregaban simbólicamente al Niño sus regalos, y ver que él no llevaba nada, la emprendió a balazos contra los afortunados que podían regalar algo al Dios

Niño? Y luego los versos famosos ya en todo México, que no pueden faltar en ninguna pastorela, y que lo mismo son de una belleza ingenua conmovedora y hermosa, que repletos de “alburres” y palabras altisonantes, dichas no con el ánimo de ofender a nadie, sino porque tal es la manera común de expresarse entre esos campesinos de algunas regiones y nadie lo toma a mal. Los más conocidos son aquellos que Satanás grita en su desesperación al verse pisoteado por el Arcángel:

¡Vencites, Gabriel vencites!
Guarda ya tu reluciente espada:
Ya que mucho me... molites,
¡Vete mucho a la... trompada!

Naturalmente, Saldívar y Pepe Solé no podían desaprovechar esas y otras cuartetas llenas de gracia y de picardía, y con tino han sido intercaladas en la representación. El vestuario dije ya que es hermoso y justo, pero cuando un pequeño telón se descubre y aparece un retablo pueblerino auténtico en el que figuran los Peregrinos, con sus trajes recargados, barrocos, populares, con sus candelabros y sus ofrendas florales a sus pies, el aplauso de los espectadores es unánime. Y luego llega lo más bello de la representación: los pastores invitan al público a ir con ellos tras las andas de los peregrinos, encarnados por dos magníficos y señoriales y hermosos nativos de Tepotzotlán, para recorrer todo el enorme atrio iluminado profusamente con veladoras de petróleo, hasta regresar al mismo punto y cantar allí, pastores y público, el pedimento de la “posada”.

Una vez que se ha conseguido entrar, las piñatas cuelgan y los espectadores son vendados de los ojos para tratar de romperlas, mientras en otro ángulo del patio dos enormes fogatas son encendidas por los “diablos” que invitan al público a jugar con ellos a la “Víbora de la mar”, a “Matarile” a “Doña Blanca”, todas estas melodías interpretadas por una banda típica del pueblo, o bien por un conjunto de mariachis. Los “puestos” con buñuelos, ponche, café de olla, colaciones, guayabas, etcétera, esperan a los hambrientos y sedientos, y así, sin sentirlo, después de la hermosa representación, se convierte aquello en una auténtica “posada”,

llena de ingenuidad, de buena fe, de gusto, sin tener, repito por ser tan importante, ni una sola concesión "turística". Es el folclore mexicano legítimo. Y sólo por este hecho, independientemente de todo lo demás, son dignos de todos los elogios José Solé y el señor Saldívar.

Luis Jimeno, graciosísimo en su diablo tonto que llega a vestirse de mujer para tentar a los pastores; Enrique Reyes en su pastor al que inexplicablemente le quitaron su tradicional nombre, o sea el de Bato; Lourdes Canale picaresca y graciosa en su Satanás, aunque el papel no le vaya físicamente, y, por fin, la gracia un tanto carpera pero adecuada, ¿por qué no?, de doña Lupe Rivas Cacho, en su pastora sensata que vigila a sus compañeros para que no se los lleve el diablo. Y el conjunto todo de pastores, de diablos, de arcángeles montados en Rocinantes, de los Tres Reyes Magos que desde lo alto contemplan el portal, enmarcan a la perfección esta bella pastorela, esta posada auténtica, que debe ser vista por los turistas, claro está, pero también por todo aquel mexicano que ame la tradición y lo legítimamente suyo.

25 de diciembre de 1966

APLICACIÓN DE LA NAFTALINA A LAS COMEDIAS

Mi abuelita, al casarse, recibió tal cantidad de ropa blanca como "dote", que guardó docenas y docenas de sábanas, fundas y colchas ricamente bordadas, en un gigantesco ropero en el cuarto de los triques. Pensaba la hermosa señora que de esa manera sus hijas, al casarse, llevarían también su buena dote de ropa blanca. Pasaron los años, sus hijas crecieron y se enamoraron y se casaron a escondidas, no de sus padres sino del gobierno, porque entonces tenía cerradas las iglesias. Mi abuelita repartió equitativamente aquella riqueza de sábanas, pero las recién casadas pensaron lo mismo que su madre, es decir, que eran tan bellas aquellas pren-

das, que serían un hermoso regalo para sus propias hijas cuando se casaran. Y las sábanas permanecieron en aquel inmenso ropero años y más años. Las nietas y los nietos crecieron, se enamoraron y se casaron. Las nietas tuvieron la misma idea que su abuela y su madre, pero uno de los nietos, o sea yo, quise presumir con mi esposa y exigí a la familia me fuese repartida mi parte de sábanas y de fundas. Con lágrimas y miradas torvas hacia mí, las tías y mi madre procedieron a buscar las llaves del ropero, que se encontraban perdidas desde el día en que asesinaron a Obregón. Al fin las encontraron y las puertas del ropero fueron abiertas para entregarme la parte del tesoro que me correspondía como única herencia familiar. ¡Terrible sorpresa! Aquellas lágrimas de ternura derramadas al buscar las llaves se convirtieron en horribles lamentos, ataques de histeria y apoplejía fulminantes. Las sábanas bordadas con amor y paciencia por manos decimononas, aquellas fundas y colchas, orgullo tradicional de la familia entera, estaban tan, pero tan “picadas” por la polilla, que más que sábanas parecían coladeras. ¡A mi abuelita se le había olvidado colocar entre prenda y prenda las famosas, olorosas y atávicas bolas de naftalina!

Algo similar acaba de ocurrir en el Teatro Principal cuando don Alfredo Varelita abrió el ropero del cuarto de los triques. Don Alfredo descende de una ilustre familia de actores y toda su vida la ha pasado oyendo y hablando de teatro, y como mis tías oían hablar de la ropa blanca guardada y juraban que era una maravilla sin haberla visto nunca, así Varelita siempre escuchó que la comedia *Retazo*, de Darío Nicodemy, era magnífica, muy graciosa, siempre representada con buen éxito, y decidió sacarla del ropero. ¡Oh desgracia espeluznante! ¡*Retazo* había sido guardada también sin naftalina! Don Alfredo se dio cuenta, pero él es ducho en composturas y pensó que podría subsanar los estragos del tiempo. Pero por más que “reescribió” cuatro veces cada acto, la comedia seguía “picada” sin remedio y la polilla tocaba alegremente el violín.

Los lectores que sigan con paciencia estas crónicas semanales, saben ya que don Alfredo Varelita se molestó la mar porque critiqué sus “adaptaciones”, de modo que yo no quería por ningún concepto volver a provocar su sacrosanta cólera, y cuando

me dirigía al Teatro Principal elevé mis preces al cielo: “Angelito de mi guarda, dulce compañía, te pido que *Retazo* sea un éxito artístico, que esté bien ‘reescrita’, bien actuada, bien ambientada, para poder escribir en términos elogiosos sobre don Alfredo y borrar la mala impresión que tiene de mi pobre y humilde persona. Te prometo, si sucede lo que te pido, rezar la novena del Anima Sola y el Triduo al Santo Niño de las Guirnaldas.”

Así rezaba yo hasta minutos antes de levantarse el telón. Pero nadie escuchó mis ruegos, en castigo justo a mis múltiples pecados, entre los que se cuentan de manera primordial escribir libros sobre historia del teatro que nadie lee y el dedicarme a la crítica teatral. Una escenografía seguramente sacada de otro ropero que perteneció a las Moriones; un señor Cañedo que a pesar de haber triunfado en el cine demuestra que en el teatro es donde se conoce a los verdaderos actores, gritaba mucho y agitaba sin cesar los brazos como si la polilla de la obra y de la escenografía revolotease sin cesar a su alrededor; la aún hermosa Tana Lynn mostraba que los años que pasó retirada de los escenarios nada le enseñaron; Roberto Cobo trataba a toda costa de sacar partido de un papel insignificante y caía en la exageración más ridícula; don Alfredo Vareleta se mostraba tímido, como arrepentido de haber abierto el ropero, y, por fin, Yuyú era la única que proyectaba un entusiasmo, un deseo de ocultar la vetustez de la comedia, un anhelo por triunfar en un papel que hace cincuenta años tuvo su gracia ingenua, pero que ahora no es más que un exponente más de lo *camp*. Yuyú tiene momentos afortunados, da el tipo a la perfección y logró hacer sonreír a las treinta y cuatro personas y tres cronistas que nos encontrábamos en el teatro. Una buena actriz cómica que, al igual que Polito Ortín, sigue en busca de una buena obra y de un buen director. Ojalá encuentre ambas cosas algún día.

Lamento que mis rezos no fuesen escuchados. Juro por la memoria de la naftalina que asistí al teatro animado de las mejores intenciones, dispuesto a demostrarle a don Alfredo Vareleta mi “serenidad crítica”, pero él, como el cielo, no comprendió ni ayudó a que esas buenas intenciones se cristalizaran. Lo siento en verdad.

15 de enero de 1967

INSOLACIÓN DE LOS YA NO TAN JÓVENES

*Aprended, flores, de mí,
lo que va de ayer a hoy;
que ayer maravilla fui
y hoy sombra de mí no soy...*

Los teatros del Seguro Social tuvieron su época de oro: cinco largos, fecundos y esplendorosos años en los que desfilaron por los escenarios de sus dos majestuosos salones las más importantes creaciones dramáticas del ingenio humano. Se habló de mafias, de especulaciones, de derroches, pero nadie pudo o puede negar la labor que se llevó a efecto para acostumbrar al público a ir a ver buen teatro y a veces buenos actores y buenos directores. El Seguro Social construyó cuatro enormes teatros en la capital y uno en cada Estado de la República, en un ambicioso, loable empeño de tenerlos trabajando siempre. Mas de pronto, de la noche a la mañana, todo cambió: se disolvieron las compañías, los actores se quedaron sin trabajo, y con ellos los directores, los tramoyistas, los taquilleros, los acomodadores; los elegantes teatros fueron cerrados a piedra y lodo como conventos en época de la Reforma y el polvo y las telarañas fueron sus únicas escenografías. Dio principio una danza macabra de hipótesis acerca de quién o quiénes se harían cargo de los teatros. El Seguro Social, por medio de un patronato que se negó a dejar de existir, sostenía que los teatros seguían siendo suyos, mientras que la Subsecretaría de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación proclamaba a los cuatro vientos que ella era la única poseedora y su dirigente prometía los teatros a cuanta persona iba a solicitarlos, sin jamás concederlos. Así transcurrieron dos años, hasta que, de pronto, en el teatro Xola, en ese escenario donde *Las Troyanas*, y *Medea* y *Otelo* y *María Estuardo* triunfaron, vimos con espanto aparecer un Hamlet rojo y otro negro, y una vedette queriendo ser actriz en *Lecho nupcial*. En el Teatro Hidalgo vemos con náusea, en lugar de *El hombre contra el tiempo*, o de *Peer Gynt*, *La viejecita*, *Molinos de viento* y *La viuda alegre*. Los teatros de los Estados se usan para asambleas de sindicatos o entre-

ga de premios a niños aplicados, y en el Tepeyac y en el Batán las arañas y las ratas representan piezas de "gran guiñol" *Aprended flores, de mí...*

Corrió la noticia por el medio artístico y se vieron rostros sonrientes y esperanzados: ¡el Seguro Social estaba remozando el viejo Auditorio de Reforma y lo dejaría convertido en un teatro flamante y cómodo! ¿Quería decir eso que los planes antiguos del patronato iban a resucitar? Bien pudiera ser y entonces todo aquel que tenía deseos de montar una buena obra acudió a investigar los requisitos para hacerse del teatro con todo y subvención, lógicamente. Pero el Nuevo Teatro Reforma fue negado sistemáticamente a todo solicitante, hasta que, también de pronto, intempestivamente, Miguel Córcega anunció triunfalmente que le pertenecía por entero. Todos nos alegramos, puesto que conocemos de sobra el entusiasmo, la buena voluntad y el amor que Córcega y Bárbara sienten por el teatro en general y por el mexicano en particular. Pero ¡ay!, bien pronto esa alegría se convirtió en infinita tristeza al ver lo que Córcega eligió para reinaugurar el flamante local. Cuando pensábamos que veríamos al fin *Los argonautas*, o *Los motivos del lobo*, de Sergio Magaña; o la *Medusa*, de Carballido, o la nueva obra extraordinaria de Luisa Josefina Hernández... nos topamos con "algo" que se llama *Los jóvenes asoleados*, de un autor nacional que ni es tan bueno como Magaña o Carballido, ni tan malo como Alfonso Anaya o Basurto, o sea que es la mediocridad misma. Pero después de haber visto su nueva comedia, ese concepto cambió por completo, y ahora pensamos que Anaya y Basurto son mejores que González Caballero. Y esta obra fue la elegida para el nuevo teatro del Seguro Social. *Lo que va de ayer a hoy...*

Los jóvenes asoleados viene a demostrar por tercera vez consecutiva que los autores mexicanos no nacieron para la comedia musical: primero *Rentas congeladas*, baldón sobre la carrera de Sergio Magaña; después *Las fascinadoras 66*, lo malo sublimado hasta el ataque de apoplejía por la hilaridad que causaba, y ahora "esto" que no sólo ofende la producción dramática mexicana desde el presbítero Ramírez en el siglo xvi hasta nuestros días, sino que ayuda con varias toneladas de granito a enterrar aún más el teatro mexicano en el gusto del público. Y

Sor Juana y Manuel Eduardo de Gorostiza, y Fernando Calderón y Peón Contreras, y Novo, y Usigli, y Magaña y Carballido, y Luisa Josefina y otros muchos autores nacionales ven con furia, con lágrimas, que su labor por elevar la producción dramática mexicana se ve opacada, diferida, hundida, por estos autores que piensan que en teatro se puede hacer lo que en la televisión y en el cine. Y el teatro mexicano exclama dolorido: *Que ayer maravilla fui...*

Los jóvenes asoleados es una comedia en verso. ¿Por qué no? Si Lope, y Tirso, y Alarcón y Sor Juana lo hacían, yo, y usted, y el señor González Caballero podemos también hacerlo y es muy sencillo, según nos demuestra el señor Caballero, a base de "aleluyas" de pastorelas. Por ejemplo: "Me asomo a la ventana y veo a tu hermana", "Voy por el camino vestido de solferino", "Hoy es día de mayor alegría", "Somos rete aventadones porque nos paga Morones", y así hasta el infinito. A esta excelsa e ingeniosísima manera de rimar, se agregan chistes del viejo Tívoli, se intercalan comerciales de televisión, y en medio de una anécdota descabellada, absurda, infantil, pero muy pretenciosa, algunos números musicales inspirados en el Salón México, o en el Tenampa, o en el estilo amelcochado de Marco Antonio Muñoz, y una coreografía del Lírico o del viejo Follies. A todo lo anterior se agrega un galán atractivo, muy guapo y muy simpático como es Chabelo, se le pierde el respeto a las grandes figuras de la escena como Sofía Álvarez, se desperdicia el talento cómico de Polito Ortín, se obliga a hacer el ridículo a Carlos Riquelme, se vencen los complejos de Bárbara Gil, haciéndola aparecer en traje de baño, aunque proyecte lo molesta que se siente por no ser su línea de actuación; se confecciona a toda prisa una escenografía de cartón pintado como nacimiento de posadas, se agita bien todo eso y se arroja sobre un escenario, dando por resultado el fracaso más sonado, más comentado y más reído de los últimos tiempos. Esto último sólo entre el ambiente teatral, pues el público, con ese olfato de sabueso que posee, se ha guardado muy bien de asistir. Ese es, pues, amigos lectores, el estado del teatro mexicano y de los teatros del Seguro Social. *Y hoy sombra de mí no soy.*

19 de febrero de 1967

Los semidioses de la mitología griega han resucitado en el siglo xx. El siglo xix intentó rescatarlos de sus tumbas del Olimpo, pero fue un intento tan débil que apenas dio por resultado la aparición de un Chucho el Roto, o de un Rocambole, o sea unos semidioses pequeños, mediocres, infantiles. Pero en la segunda mitad de nuestra centuria la injusticia y la opresión que pesan sobre el mundo entero, han dado por consecuencia la aparición de nuevos semidioses. Así, Hércules reencarnó en Supermán, Aquiles en James Bond, Teseo en Batman, Pólux en Robin, Cástor en Flint. Seres que nacen de la imaginación de un escritor dotados de fuerzas sobrenaturales para luchar contra los poderosos que explotan al débil, que llevan al cabo increíbles hazañas para que triunfe el bien, que exponen a cada momento su vida para acabar con los inventos diabólicos de mentes superdotadas para hacer el mal, inventos que simbolizan los monopolios, la explotación del hombre por el hombre, el desplazamiento del trabajador por la máquina, la riqueza mal repartida. Puede ser que, como los semidioses del siglo xix, los de ahora sigan siendo infantiles, pero han adquirido una grandeza heroica en las mentes no sólo de los niños, sino del adulto que sueña con la posibilidad de una existencia real de uno de esos semidioses que viniese a la tierra y terminase con la injusticia que lo ahoga. Los clasicistas se escandalizarán al saber que equiparo a Hércules con Supermán, ¿pero acaso no viene a ser lo mismo?

México ha sido siempre un país que ha reído de las tragedias que lo acosan. Ha sabido terminar con ellas en ocasiones a costa de mucha sangre y de un heroísmo digno también de epopeya homérica, pero una vez que ha logrado su intento, ríe y se burla y espera con paciencia la siguiente. Lo mismo se rio del sueño imperialista de Napoleón III y de los austriacos, y una vez que hubo terminado con él, a pesar de haber enlutado el país entero, soltó la carcajada al cantar el "Adiós, mamá Carlota". Sufrió la dictadura de Díaz, pero cuando el pueblo hizo valer sus derechos con la Revolución, volvió a reír haciendo bromas sobre el "Ipiranga".

Después de la Revolución, una larga serie de presidentes han

ocupado el puesto, unos buenos, otros malos, pero para todos el pueblo ha tenido la broma ingeniosa, el chiste que pinta a la perfección los defectos de cada uno de ellos. Y, para terminar de una vez, el mexicano ha reído de algo que al resto del mundo llena de terror y por ello trata con respeto: de la muerte. Lógico es, por tanto, que ahora que todos los países se devanan los sesos por tener su propio semidiós literario, cinematográfico, televisivo o fotonovelesco, México ría de ellos e invente el suyo propio, pero en caricatura, como una calavera de Posada, y nace así Juan Derecho, con sombrero de charro, capa de Supermán, camiseta con anagrama como Batman, y en lugar de pistolas de rayos desintegradores, de micrófonos ocultos, de bombas en relojes de pulsera, usa el arma que ha simbolizado siempre la opresión y la tiranía: el látigo, para castigar con sus mismos medios a los malvados.

Juan Derecho combate las lacras que pesan sobre la sociedad, pero no al estilo de James Bond, semidiós erótico; ni al de Batman y Robin, semidioses que luchan contra villanos “inventados” que no pueden existir ni pueden simbolizar nada por estrambóticos y falsos; ni a Supermán, que puede acabar con todo un ejército o con todo un planeta gracias a sus poderes ilimitados. Juan Derecho combate a villanos reales, insignificantes si se quiere, pero que exasperan, atormentan, hostigan y causan úlceras duodenales al mexicano de 1967, como son el agente de tránsito al que le importa un comino el tránsito, sino la “mordida”; al burócrata que sangra el presupuesto sin mover un dedo para facilitar el trámite a quien lo pide; a los feroces dueños de fraccionamientos, a los inspectores que medran con la miseria de sus hermanos, y a tanto y tanto ente que deambula por la ciudad capital y por el país entero buscando la manera de enriquecerse en el menor tiempo posible a costa de vejaciones, despotismo y crueldad. Pero, mexicano al fin, Juan Derecho presenta a los opresores, y a sí mismo, en caricatura, para reír y hacer reír. Es el antihéroe por excelencia. El espectador quisiera que existiese en realidad un Juan Derecho, pero como sabe que es de todo punto imposible, y que así como él, espectador, ríe, así también ríe el opresor, seguro de su impunidad. Chucho Salinas y Héctor Lechuga, nuevos Posadas y nuevos Lizardis, por su ingenio, por su

observación y por su proyección caricaturesca de cientos de pequeñas tragedias, ocupan ya desde ahora un lugar principal entre los costumbristas de nuestra historia.

Que se busque la manera de que su labor no se pierda semanalmente en el aire junto con las ondas de la televisión, sino que perdure para la posteridad como un cuadro o una fotografía de la segunda mitad del siglo xx, como podemos ahora conocer las injusticias que cantaba el Negrito Poeta, o las descritas por El Periquillo Sarniento, o como las estampas costumbristas de Guillermo Prieto, de Ángel del Campo, de José T. Cuéllar. Que no les pase, por ser actores, lo que a don Roberto Soto y al Cuatezón Beristáin, quienes denunciaron también riendo las lacras de los veintes, pero cuya labor se perdía cada noche en los teatros de revista.

Y ya que esto no resultó una crónica teatral, lo menos que puedo hacer es recomendar ampliamente a todo mexicano que sepa reír, de sí mismo, de los demás y de las tragedias que a diario le suceden, los programas de televisión de Salinas y Lechuga y el espectáculo que se presenta en el Teatro Manolo Fábregas. Si usted se conforma con ver a Juan Derecho semanalmente en la televisión, debe ir al teatro para ver la mejor parodia de una tragedia griega que se ha presentado en nuestros escenarios. Salinas y Lechuga son dignos de todo nuestro apoyo: por ingeniosos, por trabajadores y por valientes.

26 de marzo de 1967

HEMOS VISTO UN MACBETH DEL OESTE

Cuando en mis crónicas me refiero a alguna obra de las llamadas de "teatro comercial", que siempre son las más abundantes en la cartelera, lo hago con una cierta ironía y prefiero burlarme un poco que hacer corajes como ciertos colegas. Pero cuando se anuncia una obra de teatro clásico, y en ella intervienen una buena actriz, un buen actor, un buen director y un buen escenógrafo, soy el primero en llegar la noche del estreno lleno de felicidad y de esperanzas. Me siento en la butaca dispuesto a gozar

al fin del buen teatro y a aplaudir a rabiar para demostrar en la medida de mis escasas fuerzas que estoy con los que luchan por hacer algo mejor, por salirse de la mediocridad que nos ahoga. Claro es que en ese tipo de teatro, se debe ser más exigente que con Vareleta o con Landeta y si aparece en el escenario Ofelia Guilmáin, le exijo una buena actuación, como a Gálvez, y a Pepe Solé una buena dirección, y a Julio Prieto, todavía, una buena escenografía. Se tiene el derecho, tanto por parte del público en general como de los cronistas, de esa exigencia, porque Ofelia no es Celia D'Alarcón, ni Gálvez es Ortiz de Pinedo, ni Solé es Víctor Moya, ni Prieto un aficionado. Por otra parte, si se sabe que el teatro ha sido dado a esa compañía en condiciones que ya las quisieran para un solo día de la semana el resto de los empresarios, y además diversas subvenciones de organismos oficiales y particulares, el derecho de exigir aumenta, porque con todo lo anteriormente mencionado, NO SE PUEDE QUEDAR MAL. Y, sin embargo, la noche del estreno del *Macbeth* he visto que sí se puede, a pesar de todo. Y entonces no puedo sonreír como en crónicas anteriores y me dejo llevar por la ira.

Pero vayamos por partes. Se ha criticado siempre a los críticos teatrales, porque sólo se limitan a decir que algo o alguien estuvo mal, sin aclarar el porqué. En el *Macbeth* del Teatro Xola todo está mal, y he aquí mis razones en las cuales nadie que haya tomado parte en esa representación estará de acuerdo, lógicamente. Por algo el teatro es una profesión de vanidades.

Comencemos por la escenografía y el vestuario, que son los elementos que “ambientan” la representación. Si el director no pensó en hacer una trasposición del *Macbeth*, sino que quiso ponerlo siguiendo la tradición y apegándose a la época en que se desarrolla la acción, ¿por qué permitió que Julio Prieto realizase una escenografía que parece de una película del Oeste? ¿Esas rampas a base de tablitas chuecas y llenas de clavos es lo que pide Shakespeare como el castillo de Macbeth, noble y futuro rey? Ni siquiera John Wayne aceptaría un decorado así para sus películas, aunque la acción transcurriera en el más inmundo pueblo de Texas. Aparece Lady Macbeth vestida de acuerdo con la escenografía, pues el traje del primer acto recuerda a los usados

por las campesinas norteamericanas de fines del siglo XIX. Pero de pronto aparece el rey Duncan con un traje que haría las delicias de Enrique Alonso para su Teatro Fantástico; un Banquo envuelto en una cobija que consiguió seguramente del catre de su sirvienta mexicana; los príncipes con cascos semirromanos, semibizantinos, semivikings, y, en el último acto, Macbeth vestido de "chica ye-ye"; también a un Macduff caracterizado de Jesucristo con enaguas, como las imágenes de las iglesias de los pueblos. Y en la escena cumbre para Lady Macbeth, o sea la del sonambulismo, pudimos apreciar un *streptase* en toda su magnificencia al salir la dama con una bata transparente, como las que usa Nadia Haro Oliva.

Y ahora vamos a las actuaciones. ¿Qué pasa con Ofelia Guilmáin? ¿Qué se hizo de aquella excelsa actriz de *Los justos* y de tantas otras obras de hace algunos años? Su Lady Macbeth carece totalmente de fuerza; no es posible, con esa voz desmayada, lánguida, que pretende ser muy natural sin serlo, crearla capaz de empujar a su esposo al crimen más espantable. Parece una buena mujer capaz sólo de zurcir las faldas de su marido y de escuchar la gaita. El monólogo de la locura en que semidormida, inconsciente, trata de limpiar sus manos de imaginarias manchas de sangre, es una poderosa aria dramática que debe levantar a los espectadores de sus asientos, electrizarlos, hipnotizarlos; pero Ofelia no lo consigue porque, repito, no hay fuerza interna, no hay proyección dramática. La gran trágica de otros tiempos, es triste decirlo, ha perdido facultades. Y José Gálvez, que me obligó a ver cinco veces *El hombre que hacía llover* y otras cinco *Juego de reinas*, desde *Peer Gynt* se muestra sin saber qué o cómo hacer sus personajes. Seguramente tanto se le criticaron sus sobreactuaciones en algunas obras, que ahora en el Macbeth está tan, pero tan medido, que el personaje pierde toda su fuerza. Por otra parte, los monólogos los dice en un tono monótono, parejo, sin intención. El famoso monólogo de los puñales pasa inadvertido por la escasa intención que pone el actor en sus palabras, y por el movimiento balletístico que a su alrededor ejecutan las brujas. Fernando Mendoza no es culpable de su pésima actuación: se le encomendó el difícil papel de Banquo tres días antes del estreno; en lo que sí es culpable es en usar su cobija como si fuera

una capa del siglo de oro español. María Idalia regresa al teatro en un papel insignificante que saca adelante con maestría, si bien puede reprochársele la falta de ternura. Astrana Marín dice en su traducción: “. . . esta escena, llena de ternura y emoción . . .” y María Idalia no proyecta ese sentimiento. Manolo García es el único de quien se puede decir que está bien de actuación, por fuerza, por comprensión de personaje, por decisión de movimientos. Luis Jimeno se pasa de “chistoso” en su escena del portero. Las brujas, una de ellas totalmente afónica, deben su buen éxito a la dirección.

Y de la dirección hablaremos ahora: Pepe Solé se preocupó solamente de las brujas: las movió maravillosamente, las hizo aparecer en escenas que no pide el autor pero que ayudan y dan plasticidad; pero en las escenas de conjunto, como la de la cena, los actores se tapan constantemente unos a otros, y, sobre todo falla Solé en la dirección de matices y de hacer comprender los personajes a los actores, de allí los defectos señalados arriba.

Es triste, mucho, el no poder expresarse en términos elogiosos cuando se monta una buena obra teatral en México. Soy el primero en lamentarlo, pero confío en que esta “compañía española de comedias” (cinco de los principales actores son españoles y otro sudamericano) haga en lo futuro mejores cosas. Tiene todo para conseguirlo: talento, fondos y un buen local. ¿Qué más se puede pedir sino un poco de estudio previo y unas pocas pretensiones menos?

9 de abril de 1967

LAS CARTAS DE RELACIÓN DE SERGIO MAGAÑA

Excmo. Sr. Don Sergio de Magaña,
Ruinas de Tenochtitlan, hoy México City
Salud.

Excmo. señor:

Desde esta región del Hades, en que nos encontramos confinados los que un día fuimos conquistadores gloriosos e valientes de vues-

tra patria, hemos asistido al auto o coloquio que escribisteis e pudimos darnos bien cuenta dél como si en verdad hubiésemos estado en el propio corral de comedias. Nuestro capitán general, don Hernando Cortés, se resistió a permanecer hasta el final de vuestra loa e muy violento se retiró renqueando y jurando por Satanás e por Huichilobos que aguardará vuestra llegada al Hades para daros vuestro merecido e trataros como al cacique gordo de Cempoal. Os ruego disimular este arrebato del Marqués del Valle, mas ya sabéis, vos que tanto e tan bien conocéis el carácter del español, e sobre todo el de los extremeños, que don Hernando abandonó el mundo plenamente convencido de que había hecho un gran bien a vosotros los aborígenes al traerles lo que nosotros, e nuestro amado emperador Carlos V (a quien vosotros habéis hecho ahora un chocolate y a Guatemuz una cerveza), considerábamos la civilización, el progreso e la libertad. Don Hernando creyó adivinar cierta sátira en su contra en vuestra comedia, e de allí su cólera. Os suplico e os aconsejo de colega a colega, que no matéis, ni torturéis, ni robéis, ni violéis, como hacen tantos de vuestros compatriotas los tenochcas actuales, para que no vengáis a este sitio infernal e os libréis así de la ira de nuestro capitán general.

Yo, como cronista de la historia “verdadera” de la conquista de la Nueva España, pude apreciar mejor vuestro coloquio porque me di cuenta que los escribanos de la historia, desde Xenofonte y los Evangelistas, hasta vos, hemos siempre mentido un poco, o un mucho en mi caso, por lo que ninguna generación sabe a ciencia cierta lo que en realidad aconteció cincuenta años antes. Todos los escribanos historiadores que han tratado la Conquista de vuestro país, no han hecho más que glosar mi Crónica e caer en las mismas falsedades que escribí cuando estaba demasiado anciano, demasiado orgulloso e demasiado desmemoriado. Por ello vuestro auto representado en ese corral de comedias que lleva el nombre de un literato que no se encuentra en el Hades, me ha parecido justo e muy gracioso. Burlarse de nosotros es mejor que enojarse con nosotros, como vuestra tía doña Eulalia. Vos hacéis varios paralelos en vuestra comedia, e lo mismo os remontáis a las leyendas épicas e nos comparáis con los Argonautas (símil legítimo puesto que también nosotros vinimos a la Nueva España

en busca no de un vellocino de oro, sino de toneladas de tan precioso metal, e la conquista espiritual o la idea de traerlos lo que nosotros considerábamos la civilización, era tan falsa como la que trescientos años después tuvo Napoleón III, quien por cierto os envía recuerdos ya que también se encuentra en este lugar), que hacéis una cierta comparación entre la conquista española del siglo xvi y la conquista norteamericana del siglo xx, que no por ser a base de refrigeradores, música, automóviles, televisión e inversiones de todo tipo, es menos efectiva que la nuestra. Solamente el procedimiento ha cambiado, pero el fin sigue siendo el mismo.

Por ello, e a pesar de lo que piensen mis compañeros de armas, yo os felicito, Excmo. señor de Magaña, descendiente directo de Montezuma y de Guatemuz, a pesar de vuestro apellido español, leve consecuencia de nuestra influencia, por vuestra comedia, en la que os burláis de Jasón, de Medea, de Carlos V, de Juana la Loca, de la Marçayda, de don Hernando, de la Malinche, del imperialismo norteamericano e de vosotros mismos. *Castigat ridendo mores*. Es una buena solución que yo no pude, o no me atreví a hacer, aunque me hubiese placido. Sois un buen escribano, no cabe duda, e si en vuestra loa a Montezuma II adquiristeis un tono solemne e poético, demostráis ahora que, como Jano, podéis trocar vuestro rostro trágico por el risueño. Puedo aseguraros, e os participo que en mi celda del Hades poseo la bibliografía dramática más completa de México desde los autos del siglo xvi hasta “eso” que escribe un señor Anaya, que vuestra comedia es quizá la mejor que ha salido de pluma nacida en la Nueva España, comparable sólo a *Los empeños de una casa*, cuya autora, a la que admiro tanto, no se encuentra, ¡ay!, entre nosotros.

Don Hernando contó con buenos colaboradores para realizar sus tropelías, yo entre ellos; vos también habéis contado con lo mismo para realizar las vuestras contra nosotros. El joven que encarnó a nuestro capitán general, Claudio Obregón (¿descendiente quizá del escribano Luis González Obregón?), es un cómico de altas prendas, de hermosa voz, que sabe conducir vuestra comedia sin desmayar un solo instante, siempre dentro del personaje que imagináis fue don Hernando e que no an-

dáis muy lejos de la verdad. Héctor Bonilla (apellido de conquistador menor) me encarna a la perfección e adivinó bien mis dudas al escribir o no la “verdadera” historia. Patricio Castillo (¿pariente lejano mío por parte de madre?) hace una excelente caricatura de Alvarado, el primer... ¿cómo le llaman ustedes ahora?... *play-boy* del nuevo continente. José Riande me hizo reír con su fray Bartolomé de Olmedo, aquel fraile que era tan o más aventurero que nosotros. E respecto de los personajes indígenas, a los que tratáis siempre con gran dignidad (no podéis negar que fueron vuestros jóvenes abuelos), debo felicitaros una vez más por tratar de reivindicar a Montezuma. Tan héroe fue él como Guatemuz, y más que ellos dos, Cuitláhuac. Muy apreciado el cómico Juan Felipe Preciado en su Montezuma. Malinche volvió a vivir en Lilia Aragón (¿nacería su padre en aquella comarca castellana?), con la dignidad e al mismo tiempo el servilismo con que vos la pintasteis, pero que fue un servilismo disculpable por el amor, e no el servilismo de muchos meshicas de hoy hacia vuestros nuevos conquistadores de la Coca-Cola e del *spray*, e a los que se les da el nombre de “malinchistas”, que es tan feo pecado como el que llamáis “chauvinismo”.

Don José de Solé es un excelente “movedor” en los espacios de los corrales e comprendió bien el sentido de vuestra comedia, formando un espectáculo esplendoroso e muy inteligente, lo mismo que don Antonio López y de Mancera (ese sí seguramente descendiente del virrey de Nueva España, pues no quiero pensar que sea del otro Antonio López, tan nefasto a vuestra historia como nosotros) es un magnífico “arreglador” de escena e luminoso en sus bien manejadas luces de esperma (¿o ya no son de esperma?). Una música de Rocío Sanz que me hizo recordar los pocos años que pasé en mi tierra natal, e unos bailes que lo mismo se acercaban a la época como de pronto se convertían en lo que la reciente conquista ha llevado a la Nueva Broadway, que ya no Nueva España.

Permitidme deciros que la segunda mitad de la segunda jornada me pareció precipitada, como que teníais ya deseos de terminar, e es el único lunar que puede descubrirse en vuestra graciosa, intencionada e bien escrita comedia. Aunque es un acierto que la terminéis con lo que otros escribanos han llamado Noche

triste, e acerca de la cual yo mismo pongo en mi Crónica un romance o cantar:

En Tacuba está Cortés
con su escuadrón esforzado,
triste estaba e muy penoso,
triste e con gran cuidado,
una mano en la mejilla
e la otra en el costado.

Recibid, señor de Magaña, las felicitaciones, a pesar de haber sido vapuleado, de vuestro humilde servidor que os espera en estas regiones umbrías para discutir la “verdadera” historia de la conquista de México.

Bernal Díaz del Castillo

4 de junio de 1967

TRIUNFAL RETORNO DEL ÚLTIMO HÉROE ROMÁNTICO

Se ha dicho que la poderosa corriente del Romanticismo en Francia, y en el mundo entero, nació con Lord Byron y murió con Edmundo Rostand. Los protagonistas del romanticismo, caballeros de capa y espada, valientes, puntillosos, galantes, calaveras, tuvieron su representante, o varios, en la literatura de cada país (en México con las obras del doctor José Peón Contreras). D'Artagnan en la novela y Don Juan Tenorio en el teatro, vienen a ser los prototipos de este género, o de esta rama del romanticismo, porque también existieron los héroes opuestos, es decir, el caballero gallardo, de gran sociedad, fino, elegante, como Armando Duval, enamorado de Margarita Gautier. Fue este tipo de héroe el que marcó la decadencia del romanticismo, porque las reglas, por así decirlo, de esa corriente literaria que se extendió

por casi un siglo, marcaban que los personajes podían enamorarse hasta la locura y dar su vida por una dama, pero siempre en medio de aventuras, de lances peligrosos, no llorando afeminadamente en un salón de juego como Armando en *La dama de las camelias*.

Rostand, que había sido hasta 1887 un mediocre autor teatral, se puso a la busca de un héroe de capa y espada, como Zorrilla lo había hecho cincuenta años antes, y lo encontró en un legendario poeta del siglo xvii que reunía las mejores características para hacer de él un poderoso personaje escénico, ya que era valiente espadachín, buscapleitos, y llevó una vida llena de acción; tenía, además, un enorme ingenio poético y, sobre todo, una nariz descomunal: Cyrano de Bergerac. Rostand puso todo su ingenio en aquel personaje y salió así una pieza teatral que juntaba la riqueza poética con los lances de espada y un amor desdichado.

Pero Cyrano hizo su aparición en las postrimerías del siglo xix, cuando ya el romanticismo se había vuelto decadentismo, y la gran corriente del modernismo se extendía pujante por la literatura mundial. Hacía veinte años ya que un escritor noruego conmovía con sus producciones dramáticas que nada tenían qué ver con el romanticismo: Ibsen. Y un ruso: Tolstoi. Y un alemán: Sudermann. Sin embargo, el público comprendió que Rostand presentaba al último héroe romántico, y lo acogió con agrado.

Dos años después de su estreno mundial en París, interpretando el Cyrano nada menos que uno de los más grandes actores franceses de todos los tiempos, Coquelin, tres autores catalanes juntaron sus esfuerzos para hacer una buena traducción al español, y una vez que lo consiguieron, porque en verdad la labor de Luis Vía, José O. Martí y Emilio Tintorer es inmejorable, tanto que en algunos pasajes los traductores superan la vena poética del autor, la entregaron a los mejores actores españoles de la época, y en 1890 el público de Madrid y de España entera aplaude a Fernando Díaz de Mendoza en el Cyrano, y a María Guerrero en la Roxana. En los primeros años del siglo xx, la compañía de este matrimonio de grandes actores visita los países latinoamericanos y da a conocer en ellos la producción de Rostand, alcanzando en todas partes un buen éxito considerable.

Pasaron los años y allá por los treintas, o quizá cuarentas,

Fernando Soler interpreta el *Cyrano* en el Palacio de las Bellas Artes, y el héroe romántico, narigón, caballeresco, valiente y desdichado en sus amores, vuelve a triunfar. Más años transcurren y en 1962 *Cyrano de Bergerac* es montado con lujo por el patronato de los teatros del IMSS, siendo interpretado el personaje también por el mejor actor de la época para teatro clásico, Ignacio López Tarso. Ciento cincuenta representaciones se alcanzan, y cinco años después, en 1967, el mismo López Tarso vuelve a colocarse la descomunal nariz y a ceñirse la espada para decir los versos de Rostand, o de Vía Marti y Tintorer. Pero en esta ocasión López Tarso se supera y crea un *Cyrano* más desenvuelto, menos engolado, menos respetuoso al autor y a la época, más gracioso, más enamorado. Una auténtica creación de este último héroe romántico. Declamatorio sí, puesto que así debe interpretarse: no hay que olvidar que *Cyrano* “representa” continuamente su propia vida para ocultar su complejo de inferioridad nacido de su fealdad nasal. Sólo un defecto encontramos en esta magnífica actuación de López Tarso: en el último acto, próximo a morir, *Cyrano* ya no “actúa”, sino que, por lo contrario, afloja sus músculos y sus nervios y deja ver el verdadero ser sentimental, tierno, atormentado, que fue durante toda su vida. Y López Tarso sigue en la línea anterior, o sea “actuando” en el *Cyrano* ficticio, no en el verdadero.

Patricia Morán da a la Roxana el temperamento requerido y dice el fácil verso octosílabo con fluidez y matices certeros. Del resto de la compañía quiero guardar un piadoso silencio: son muchachos principiantes o actores que jamás llegarán a serlo. En esta obra, que no es más que una prolongada aria por parte del *Cyrano*, un “monólogo con réplica”, si cabe tan absurda expresión, puede pasar; pero si López Tarso pretende continuar su encomiable labor de llevar el buen teatro al público del Virginia Fábregas, que es distinto al de los demás teatros, en posteriores obras no podrá rodearse de principiantes, o correrá el riesgo de fracasar, riesgo que un actor de su categoría, de sus dotes, de su talento, no puede permitirse.

La dirección de Ignacio Retes justa casi siempre, aunque no sabemos si por su propia idea o porque el empresario no tuvo para alquilar muebles de la época, sienta a la bella Roxana, a una

dama del siglo xvii, ¡en el suelo! como hizo el desaparecido Seki Sano con Carlota y Maximiliano. Quiero creer que fue debido a la pobreza escénica que se nota a cada momento en este *Cyrano*, pues a pesar de la hermosa escenografía de David Antón, el escenario permanece desierto de muebles.

Es lástima que tan brillante temporada del *Cyrano*, con teatro agotado a diario, tenga que suspenderse pronto por compromisos de López Tarso, pero es de desearse que el caballero gascón, narigudo y poeta, regrese pronto a los escenarios. Es un héroe, último de los románticos, que no pasará jamás de moda, como el Tenorio.

16 de junio de 1967

CARMEN MONTEJO, MÁXIMA ACTRIZ DE MÉXICO

Hace tres años, cuando se estrenó en el Teatro Granero la obra intitulada *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, creí que Carmen Montejo no podría estar mejor en actuación en posteriores obras. Por ello mi sorpresa no tuvo límites, y mi alegría, al ver que Carmen sí podía estar mejor, y precisamente en la misma pieza, ahora que acaba de reponerse en el Teatro de los Insurgentes. La primera actriz se supera a sí misma, vuelve a crear dándole una mayor dimensión a ese extraordinario personaje de la Marta, descubriendo en él nuevas facetas, proyectando hasta las más altas regiones todo el sentimiento, el asco, la decadencia, la desesperanza, la incomprensión de y ante la existencia, que tiene ese terrible personaje al cual únicamente pueden interpretar actrices con el talento y la sensibilidad que posee Carmen Montejo.

Nuestro atávico “malinchismo” nos lleva a entusiasrnarnos hasta la locura cuando se nombra a una María Casares, a una Anna Magnani, a una Bette Davis, y no comprendemos, o a veces ni siquiera nos damos cuenta, que cerca de nosotros hay una figura tan grande como las mencionadas y de la que debemos sentirnos orgullosos y luchar por que su nombre trascienda esta “mu-

ralla de nopales” que en ocasiones nos ahoga y nos encierra, permitiendo la entrada a todo lo exterior pero no dejando salir nada de lo que hay dentro de ella. Carmen Montejo debe ser conocida fuera de México y de Cuba; debe ser admirada y aplaudida en París, y en Madrid, y en Broadway. Una actriz como ella no puede, no debe, limitarse a triunfar en un solo país.

La noche del viernes 14 del presente volví a tener esperanzas en nuestro movimiento teatral; volví a creer que sí puede hacerse buen teatro en México, y este triunfo de la Montejo, de Xavier Rojas y de Aarón Hernán, me tornan aún más exigente con el resto de los empresarios, directores y actores mexicanos. Repetiré por enésima vez que no estoy contra el “teatro comercial”, de ese que se hace aprisa sólo para divertir, ni que pido que todos los teatros de la capital monten buenas piezas. No, que se haga un poco de todo, pero que cuando alguien decida llevar a un escenario una obra de calidad, el resto de los elementos que deben funcionar para que una representación sea un buen éxito artístico, estén a la altura de la obra. Como sucede en *¿Quién teme a Virginia Woolf?*

Esa noche alguien me decía que en esta obra no importa que el resto de los actores esté mal, ni que la dirección sea mediocre, puesto que al estar bien Carmen Montejo lo demás no tiene importancia. Es una falsedad: hace tres años esta primera actriz no estuvo a la altura que ahora porque no tenía a su lado un buen actor, es decir, no tenía una réplica adecuada. El papel de Marta no es un monólogo, ni una aria coreada como el *Cyrano*; necesita que el personaje de Jorge le responda para poder lograr una actuación redonda, completa. Y, lo digo con toda alegría, en esta ocasión Aarón Hernán demuestra que es un excelente actor, sólo que necesita estar en manos de un buen director. Quien haya visto a Hernán en *Lecho nupcial*, al lado de Evangelina Elizondo y dirigido por Retes, no lo reconocerá en esta *Virginia Woolf*, al lado de Carmen Montejo y dirigido por Xavier Rojas. Es otro, es decir, es actor. Acaso se le podría señalar que en momentos pierde la embriaguez de que debe estar poseído durante toda la obra, aumentada a medida que transcurre, pero son sólo breves instantes, y en cambio da la fuerza, y la angustia del personaje, y sabe llevar con maestría ese horrible juego sadomaso-

quista que el autor hace desempeñar al matrimonio de Marta y Jorge.

La actuación de Carmen Montejo fue tan perfecta, y lo es en cada una de las representaciones, que hubo personas que salieron del teatro jurando que la actriz se encontraba efectivamente ebria en el tercer acto. Por supuesto que no era así, sino que el talento puede hacer realidad lo inexistente: ésa es la magia del buen teatro y de una buena actuación; es ésa la auténtica labor de un actor: el "vivir" su personaje de tal modo que llegue a ser un solo ente, una unidad. ¡Desgraciadamente pocos lo consiguen!

Y si Carmen Montejo es la mejor actriz de México, también sabe ser una fiel amiga, puesto que volvió a llamar a Alma Martínez para que volviese a deshacer el hermoso personaje de Dulce. Me tiene sin cuidado que los cronistas hayan premiado a esta señorita hace tres años: ya todos sabemos lo que son esos premios. Alma Martínez estuvo mal en aquella ocasión y ahora vuelve a estarlo, quizá aún más, porque su exageración en el tono de voz molesta tanto que el espectador desea que no salga a escena. Error de actriz y único error de la dirección de Rojas. El cuarto personaje lo interpreta un nuevo elemento en el ambiente, puesto que nunca lo había visto antes: Ramón Menéndez, y cumple con su cometido más bien que mal. Se le nota su inexperiencia, su estado de nervios, su querer y casi no poder, pero se le alaba el esfuerzo y el no desentonar.

No debe quedar un solo actor o actriz en México que no vaya a ver a Carmen Montejo, para aprender, para gozar con su actuación, ni un solo aficionado al teatro sin aplaudirla. ¿No se llenaría cualquier teatro si viniese la Magnani o la Casares? La Montejo está a la altura de ellas, de manera que no hay pretexto posible para no asistir.

23 de junio de 1967

NI TAN MALDITOS

Está visto que la gente de teatro es la más susceptible del ambiente artístico, lo que no deja de ser lógico, puesto que el teatro

es una profesión de vanidades. En poco más de un año que tengo de colaborar en *México en la Cultura* como cronista de espectáculos, he perdido algunos amigos y he ganado muchos enemigos. Son riesgos del oficio que seguiré corriendo, porque seguiré diciendo lo que yo considero la verdad, y ésta siempre molesta.

Y ahora me encuentro en una situación algo angustiosa al tener que hablar de la obra que se representa en el Teatro Virginia Fábregas, porque considero a Wilberto Cantón como uno de mis amigos y porque durante los años que tengo de conocerlo no he recibido de él más que atenciones. ¿Cómo decir, entonces sin herirlo, que su obra *Malditos* me parece uno de los peores melodramas que me he llevado a los ojos? Espero, y casi estoy seguro, que Wilberto estará en el fondo de acuerdo conmigo, que está consciente de que *Malditos* es una obra escrita hace más de una década, llena de los trucos más baratos pero más eficaces para conmover o hacer reír a las multitudes, y que sólo la estrenó por dos razones, ambas a cual más poderosa: la primera por amor propio, puesto que su melodrama había sido prohibido por las autoridades durante muchos años en los que el autor tuvo que pasar por diversas humillaciones que le hizo el jefe de la Oficina de Espectáculos, y esto me costa porque yo estuve presente.

Estrenar esa obra era, pues, para Wilberto, una victoria, y por ese lado me alegra que haya triunfado a la postre. La segunda razón es que el autor sabía, estaba convencido, que a más de los trucos de que hablé antes, el melodrama tenía ya forjada una enorme publicidad gratuita que llevaría al público en masa, y esto significa una respetable cantidad diaria como derechos de autor. La segunda razón, como vemos, es también muy poderosa y muy respetable, sobre todo teniendo en cuenta lo que tiene que luchar el escritor en México para ganarse el pan. Si de cuando en cuando puede ganarse un pastel, nadie puede reprochárselo.

Malditos trata de fotografiar a los “rebeldes sin causa”, pero como la obra estuvo bajo candado oficial por tanto tiempo, al salir a la luz se ve amarillenta, pasada de moda como los vestidos de hace diez años. Esos rebeldes que salen a escena han sido ya

superados, y la juventud perdida de hoy es otra cosa, han evolucionado sus métodos de rebeldía. Sin embargo, esto no tendría importancia, porque también Don Juan Tenorio es un rebelde sin causa, y no le pedimos cuando sale a escena que lleve cadena de bicicleta en vez de espada, ni una motocicleta en lugar de una lancha para raptar a la novicia rebelde. Lo que es criticable, y mucho, es la construcción dramática de *Malditos*, el endeble trazo psicológico de los personajes, lo convencional de las escenas y lo obvio del “mensaje”. Y luego los trucos, que no fallan nunca: una madre que sufre, una prostituta buena, buena, que se regenera, un hombre de buena voluntad que pronuncia discursos moralistas a cada momento, una muchachita embarazada que defiende “el derecho de nacer”, pero que no es complacida, un “rebelde” que es muy malo, y otro que es un ángel, dos bobos, un homosexual y, por fin, un *strippoker* en el que se medio desnudan dos mujeres. Todo esto ha llevado, lleva y seguirá llevando gente a las salas de espectáculos, ¿pero es teatro?

No; teatro es, para poner un ejemplo de problemas de la adolescencia, *La noche de los asesinos*. Wilberto Cantón sabe escribir teatro, y lo ha demostrado con *Tan cerca del cielo*, *Escuela de cortesanos* y otras más. *Malditos* es sólo un medio de ganar dinero y de gozar el néctar de la venganza.

Rafael Banquells es un director muy hábil y lo mismo dirige con exquisito gusto *Cuando oscurezca*, fina comedia policiaca, que sabe buscar más trucos para atraer la morbosidad del público, de manera que en esta ocasión se puso al tono de la obra y le dio la dirección exacta, la que necesitaba, o sea un enorme lugar común pero muy efectista. En las actuaciones sólo puede mencionarse a Dina de Marco, que siempre sabe sacar adelante sus papeles con sinceridad, aunque no me explico por qué pierde el acento de Peralvillo a partir de que conoce al profesor. ¿O será que este sabio profesor también era Mr. Higgins? Carlos Navarro, el pobre, lucha a brazo partido contra la falsedad de su personaje, y trata de convencernos, pero es una labor absolutamente inútil. Bien Enrique Becker y José Alonso, y sobre todo, Roberto Guzmán, que sigue siendo un excelente actor cómico. La escenografía adecuada y bien resuelta se debe a David Antón.

Y es todo. ¿Habré perdido a otro amigo? Espero que no, pues me voy a quedar más sólo que Diógenes.

23 de julio de 1967

VIAJE DE UNA LARGA OBRA HACIA LA NOCHE

Sr. Eugene O'Neill
En algún lugar del cielo de Norteamérica
Presente.

Señor de toda mi consideración:

Seguramente usted apenas si escuchó hablar de mí durante su vida, y eso ocurriría cuando le fue otorgado el Premio Nóbel, porque usted debió investigar quiénes fueron los que le habían precedido en ese tan señalado honor que los suecos conceden anualmente, pero sólo sacó en claro que yo había sido un dramaturgo español de finales del xix y principios del xx, y estoy cierto que jamás leyó ninguna de mis obras porque no las consideró interesantes y porque, según creo, no han sido traducidas al idioma del Cisne del Avon. Sin embargo, me atrevo a enviar a usted estas mal pergeñadas líneas porque pude darme cuenta hace unos días, en la ciudad de México, que con el reestreno de una de sus más importantes obras teatrales, usted pertenece ya al pasado inmediato, que es uno de los peores castigos que tenemos que sufrir los artistas y al que ninguno puede escapar.

Todavía hace diez años, en 1957, cuando se estrenó en México su penúltima producción, o sea esta de *Viaje de un largo día hacia la noche*, el público la aclamó hasta el delirio y salió del teatro convencido de que usted era uno de los autores más atrevidos del mundo. (A mí me pasó igual cuando el estreno de mis obras tituladas *Dos fanatismos* y *El gran galeoto*). Pero en estos diez años Tennessee Williams escribió sus obras más atrevidas, y Arthur Miller y otros autores abordaron temas de mayor crudeza y por fin surgió Edward Albee, ante cuyas obras las de

usted, y hasta las de míster Williams, se ven anticuadas, pasadas de moda, sin importancia. Pero esté usted tranquilo, hombre, que también a míster Albee, se lo digo por experiencia, le sucederá lo que a usted y a mí. No hay nada peor que ser el pasado inmediato. Quizá dentro de cien años, o doscientos, nuestras obras vuelvan a tener su auge y a ser consideradas tan buenas como el día de su estreno. Debemos darle tiempo al tiempo y resignarnos.

Se me ocurrió escribirle esta carta porque mi espíritu que rondaba por el Teatro Sullivan de México esa noche del reestreno de su obra, escuchó a una actriz decir que “parecía un dramón de Echegaray”. No me ofendió, porque ya estoy acostumbrado; fíjese: casi cincuenta años de oír siempre lo mismo, desde la aparición de Jacinto Benavente, que fue quien me destronó, pero quien ya pertenece también al pasado inmediato. Juntos lo hemos comentado en estas regiones etéreas y nos hemos reído la mar. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que las obras de usted, o las mías, o las de Jacintito, sean malas. ¡Qué van a serlo, vamos! Pero las nuevas generaciones, las que nos suceden inmediatamente, así lo piensan, como lo pensaron de Shakespeare, de Molière, de Goldoni y de Tirso de Molina. Quizá peque de inmodesto comparándome con esos genios (usted sí merece la comparación), pero después de todo yo soy el Premio Nóbel de 1904, y ya sabe usted que eso como que es muy importante, al menos para algunas personas. De modo, Eugenillo de mi corazón, que a resignarse, no hay remedio, y su obra, que hace unos cuantos años fue tan importante para el teatro mundial, ahora, como su título, ha emprendido ya el “largo viaje hacia la noche”. Pero habrá un amanecer, como que se lo digo yo.

Los actores que interpretaron la obra de usted fueron, en los principales papeles, los mismos del estreno, y el mismo público que los aplaudió a rabiar en aquella ocasión, ahora pensó que uno de ellos estaba sobreactuando al grado de provocar la risa. Algo hay de cierto en esta opinión respecto del señor don Augusto Benedico, a quien me gustaría ver en alguno de mis dramas, que se prestan más a los gritos desaforados, a los ademanes grandilocuentes, a la voz temblorosa por la emoción, al movimiento de las manos agitadas como murciélagos, y a darse de bofetadas

a sí mismo. ¿Sabe usted que conté las cachetadas que se da él solo en los momentos culminantes de la obra? Fueron doce. Le deben haber ardido los carrillos al finalizar la función. Y no hay nadie que pueda dudar de las dotes histriónicas del señor Benedico, puesto que lo ha demostrado en otras ocasiones; sólo que ahora quiso estar tan bien, que se pasó de tal manera que llegó a “colgarse de las lámparas”, para usar una expresión de moda allá abajo, y no lo digo en sentido figurativo, ya que, efectivamente, tiene una escena donde para encender y apagar focos se “cuelga de la lámpara”. Es lástima que no les haya gustado a los espectadores esa noche, porque a mí me fascinó. Me recordó a don Fernando Díaz de Mendoza, quien estrenó casi todas mis obras, y a Emilio Thuillier, y luego a Armando Calvo y al otro Fernando Mendoza, sin el Díaz. El señor Benedico resucitó esa manera de actuar que había caído en desuso, junto con mis obras. Por eso le digo a usted que estaba yo encantado.

Doña Isabela Corona es una gran trágica, y recuerdo que estuvo genial la noche del estreno, pero ahora en la reposición se inhibió, tuvo miedo de sobreactuarse como sus compañeros, e hizo una madre drogadicta bastante tibia, sin fuerza dramática alguna. Lo contrario que el señor Benedico: el uno se pasó y la otra se quedó atrás. Falta de coordinación, que digo yo, o falta de dirección escénica. De cualquier manera, para el público asistente fue más de elogiar la labor de la señora Corona, quien sigue siendo una excelente actriz. Junto a los ya mencionados sobresale el jovencito Héctor Bonilla, que estuvo justo y medido a pesar de que la dirección trataba de llevarlo por el camino de mis obras. Muy bien la señorita Beltri en sus breves apariciones, y mal, muy mal, el señor Sergio Jurado. ¿Cómo estaría de exagerado, de falso en sus tonos y actitudes, que ni a mí me gustó?

Pero no trate usted de echar la culpa a los actores y a la dirección, que si es verdad que anduvieron desacertados, también lo es que su obra ya no interesa a nadie... al menos por el momento. Con el LSD, con la fibra del plátano, con el *thiner*, con la *canabis indica*, con la $C_{17}H_{21}NO_4$, y con tantas pastillitas que se venden en las farmacias sin prescripción médica alguna, la droga que usted retrata ya no asusta a nadie. A su obra le pasa lo que a *Espectros*, de Ibsen. Con los antibióticos los Osvaldos

han dejado de existir. Pero no se preocupe, le repito; únase a nosotros, los del pasado inmediato, y esperemos en una blanca nube nuestro renacimiento.

Reciba un cordial (en el sentido de reconfortante) abrazo de su colega y admirador:

José Echegaray

30 de julio de 1967

MUCHA ÓPERA Y NADA DE CANTO

El día 6 del presente mes asistí en el lujoso Teatro Hidalgo a una función de ópera, pero en ella pude advertir lo contrario que aquel fuereño del siglo XIX que por vez primera venía a la capital y asistió al espectáculo de que tanto había oído hablar. Cuando al salir le preguntaron qué le parecía, contestó desdeñosamente: “mucho canto y nada de ópera”. Para mí, digo, la función del Teatro Hidalgo fue a la inversa: “mucho ópera y nada de canto”. Claro está que yo no esperaba escuchar románticas arias y dulces dúos, puesto que bien sabía que Dolores del Río nunca cantó en la Scala, ni López Tarso en el Carlo Fenice, ni Narciso Busquets en el Tacón, y lo que esperaba entonces, era ver una obra de teatro. ¡Gran desilusión la mía! Me dieron una ópera, pero sin canto.

Al terminar el primer acto busqué con avidez el programa, ya que creí haber leído mal el nombre del autor, y que en vez de Ugo Betti, fuese Felice Romani o Eugene Scribe, los grandes libretistas de ópera que surtían a los compositores del siglo pasado, y que eran como los Fernández Unsáin de nuestra época. Pero no, se trataba efectivamente de una obra original de Ugo Betti intitulada *La reina y los rebeldes*. ¿El mismo autor de *La Isla de las cabras*, pieza prohibida por nuestra censura? Sí, el mismo. Misterios de la Madre Naturaleza.

Si el autor fuese alguno de los ilustres argumentistas del cine mexicano, sería más honesto, puesto que hubiese titulado su obra

“El retorno de Tosca”. Pero el señor Ugo Betti quiso deslumbrarnos con el título que nos recordase a Isabel II y a los Beatles condecorados para salirnos con una nueva versión de la horrenda y momificada pieza de don Victoriano Sardou, *Tosca*, a la que más tarde Puccini se encargaría de hacer aún más melodramática e insufrible. Sin embargo, no hay que olvidar que Sardou estrenó su pieza en 1878 y Puccini su ópera en 1900, épocas ambas en las que el melodrama era el único género aceptado. ¡Pero reescribir la *Tosca* en la segunda mitad del siglo xx! Y ni siquiera con un sentido moderno, sino conservando todos los elementos clásicos del melodrama. Señor Betti, ¿le parece a usted que eso es lícito?

Comienza esta ópera sin música con un coro de refugiados (no podía faltar, aunque ese recurso es más bien de zarzuela). De repente, una figura que había estado oculta dentro de un enorme chal salta como una *flapper* de aquellas que se metían en un pastel, y se descubre ¡oh sorpresa!, que es la soprano, es decir, la actriz, es decir, Dolores del Río. Y de Tosca se convierte en Carmen: sólo le faltaba un clavel reventón entre los dientes: alegre, dicharachera, desparpajada, con una falda que se mueve con movimientos propios para dejar ver las piernas y una blusa casi transparente. La soprano, es decir, la actriz, pone los brazos en jarras —como Carmen— y se lanza con la primera aria, que equivale a la Habanera. Nos enteramos que aquella mujer de “la vida”, había sido amante de uno de los enemigos del trono de aquel país, revolucionario feroz. Es el tenor, es decir, el galán joven, Narciso Busquets. Dúo inmediato. Los refugiados esperan al “comisario” de la revolución, quien decidirá sobre sus vidas o sus muertes. ¡Oh!, ¿qué es aquello? ¡Resulta que uno de los refugiados es el comisario en persona! Ya tenemos al barítono, es decir, al Barón Scarpia, es decir, al primer actor, es decir, a Ignacio López Tarso, en funciones. Como todo villano de melodrama que se respete, es un ser sin entrañas, dedicado en cuerpo y alma a “la causa”. ¿Qué busca la revolución? ¡A la reina! La desamparada mujer que tuvo que abandonar a toda prisa la corona y el cetro para huir, pero que es apresada y fusilada con toda su familia —nuevo Romanoff— en un sótano. Pero ella —nueva Anastasia— sale ilesa y escapa cuando los revolucionarios la creían

muerta. Terceto dramático entre la soprano, el tenor y el barítono. Al finalizar el terceto, salen Scarpia y Cavaradossi de escena, sin justificación alguna, sólo para dar paso a la siguiente escena, que es entre Tosca-Carmen y una humilde refugiada que resulta ser... ¡la reina! Dúo tiernísimo entre la soprano y la contralto. Al terminar el dúo, sale la contralto para dejar solos a la soprano y al tenor, quienes ya saben que la contralto es la reina y maquinan la traición. Le quitan sus joyas y le hacen falsas promesas de fuga. ¡Perverso tenor, lo que busca es que la maten! Pero he aquí que Tosca-Carmen es en el fondo de nobles sentimientos, y dice la verdad a la contralto, quien huye por otra puerta. Aparecen de inmediato, cual debe ser, el Barón Scarpia y un bajo profundo, que es también más malo que Belcebú. Telón rápido e imaginarios pero sonoros acordes por la orquesta.

La reina antes de huir ha dado a Tosca-Carmen un anillo en señal de gratitud. ¡Anillo fatal! Scarpia lo ve y piensa que Tosca-Carmen es la reina. ¡Estremecimiento del público! ¡Cuarteto muy dramático entre la soprano, el tenor, el barítono y el bajo! La soprano niega, pero al ver que la contralto es traída de nuevo por los esbirros apura un veneno —recurso que no puede faltar en toda ópera— y en un sublime acto de heroísmo acepta ser la reina. (Dos señoras del palco primero no pueden ahogar un sollozo.) Scarpia queda a solas con Tosca. Larguísimo dúo como en el segundo acto de la ópera de Puccini. Pero en esta ocasión Tosca no mata a Scarpia, sino que éste manda matar al tenor, o sea Cavaradossi. Pide a la soprano que firme un papel reconociendo que la monarquía es odiosa y que el rey cometió muchos crímenes contra el pueblo. Tosca se niega, claro está Scarpia, que es sádico como un agente del ministerio público, le presenta a su hijo (al hijo de la reina, por supuesto). Y ahora Tosca-Carmen se vuelve Madame Butterfly.

Hermosa aria arrodillada abrazando al niño. ¿No firma el papel? ¡Pues al cadalso! Nueva despedida del niño, como María Antonieta, en el dramón de Pablo Giacometti. Y Tosca-Carmen-Butterfly sube lentamente, envuelta en una capa —tampoco podría faltar la capa— los escalones que la acercan al patíbulo. ¡Heroísmo rayano en la sublimidad! La imaginaria orquesta entona el “Adio” melancólico, y cae lenta, muy lentamente el telón.

¿Los cantantes? Es decir, ¿los actores? Muy a tono con el libreto de ópera. Desperdicio lamentable de fuerzas, de memoria y de tiempo en López Tarso y en Busquets. Magnífica actuación de Patricia Morán en el papel de la contralto. Bella escenografía de David Antón. Y nada más . . . ¡pero es tanto!

24 de septiembre de 1967

GALILEO VUELVE A SER PROCESADO Y HUMILLADO

Todo el mundo sabe que Galileo Galilei en el siglo xvii confirmó y superó la teoría de Copérnico acerca del movimiento de los cuerpos celestes; todo el mundo sabe que fue procesado por la Inquisición de Roma y obligado a retractarse de sus teorías, sufriendo por esto una serie de humillaciones sin cuento; algunas personas en el mundo saben que Bertolt Brecht, el genial dramaturgo alemán, escribió una obra teatral maravillosa sobre tan ilustre personaje; pero lo que sólo saben unos cuantos, los que asistieron al estreno en México de la mencionada obra, es que Galileo fue de nuevo procesado por el Gran Inquisidor Ignacio Retes, y humillado cruelmente por más de una veintena de aspirantes a aprendices de actor que lo rodeaban. ¡Pobre Galileo Galilei, quien merece todo el respeto del universo en movimiento! ¡Pobre Bertolt Brecht, quien merece todo el respeto del mundo teatral! ¡Y pobre teatro mexicano que está, salvo honrosas excepciones, en manos de personas que no le tienen el menor respeto!

Hay gente a la que anima desde siempre una fuerte vocación, una auténtica buena fe y un alegre entusiasmo, pero que no consiguen jamás salir de la mediocridad. Luchan, se afanan, caen exhaustas al poner todas sus fuerzas en un intento, y éste resulta gris, pobre, y en ocasiones hasta risible. Tal es el caso, en teatro, de Ignacio Retes: desde que tuvo uso de razón se consagró en cuerpo y alma a las tablas (quizá le hubiese ido mejor con otras tablas, las de carpintero por ejemplo), y hay quien asegura que

casi niño ya dirigía teatro en la azotea de su casa en San Luis Potosí. Luego vino a la conquista de la capital y siguió dirigiendo, sin que su trabajo tuviese una mínima importancia para el movimiento teatral mexicano. Pasó por angustiosas épocas, pero su vocación y su entusiasmo lo hacían seguir adelante, siempre pensando que algún día inventaría la rueda. Su situación mejoró de la noche a la mañana (“un golpe de suerte lo decide todo”, dice la Lotería Nacional) cuando el Seguro Social decidió hacer una hermosa labor teatral. Retes fue nombrado “director oficial” de todos los teatros del Seguro. ¿Puede alguien aspirar a más? Y sin embargo . . . no pudo lograr nada. Fastuosas producciones, riquísimo vestuario, escenografías gigantescas, obras seleccionadas entre lo mejor del repertorio mundial, pero direcciones escénicas pobres, mediocres y, otra vez hasta risibles. Cinco largos años en que todo lo tuvo y nada consiguió.

Y ahora, después de una lamentable incursión con Evangelina Elizondo y Aarón Hernán en la obra *Lecho nupcial*, torna con el mismo entusiasmo, la misma buena fe y su decidida vocación. ¡Y elige (¡oh autocrítica!, ¿dónde te escondes?) una de las obras más hermosas pero más difíciles que existen desde que a Esquilo se le ocurrió que la profesión de dramaturgo podría ser honrosa. Ya el señor Retes había intentado (¡cómo no!) dirigir una pieza de Brecht: *Madre valor*, y las carcajadas se escucharon en toda la “región más transparente del aire”. Pero aquello se le olvidó y se lanzó ahora con el *Galileo Galilei*, la obra soñada por todo director, por todo actor y por todo escenógrafo. López Tarso siempre ha querido interpretarla; Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, José Luis Ibañez y muchos más, dirigirla; David Antón, hacer los bocetos escenográficos. Pero todos ellos se habían contenido ante la magnitud de la empresa. El señor Retes salta a la palestra y con todo desenfado dice: “Yo la dirijo. Si me he atrevido con los trágicos griegos (¿quién puede olvidar aquella *Orestiada* con una Clitemnestra vestida de la “Tacón Dorado” de la pieza de Bar-surto?), Bertolt Brecht es un juego de niños.” Y el resultado fue que las carcajadas se escucharon desde México hasta el Berlín Ensamblar, porque en esta ocasión el señor Retes no contaba con los impresionantes repartos de antaño, y tuvo que echar mano de . . . humildes muchachos que piensan tan sólo en que

ellos podrán llegar a hacer con los años un papelito en una obra de Landeta. ¿Qué sabe el señor Retes de teatro brechtiano? ¿Qué sabe de materialismo dialéctico? ¿Qué sabe de interpretación de símbolos? Absolutamente nada, y lo prueba que ni uno solo de los actores que intervienen en el *Galileo* escuchó de sus labios una doctrina brechtiana. Acaso uno: Carlos Bracho, que algo sabía porque asistió a una de las sesiones preliminares organizadas por Hugo Galarza, el único director en México que conoce a fondo a Brecht, como lo demostró en la puesta en escena de *El señor Puntilla y su sirviente Matti*.

Guillermo Orea, excelente actor cómico, sacó como pudo su personaje de Galileo. Reconozco en él su labor, su esfuerzo y algo de sus logros, pero no pudo acercarse lo suficiente al personaje por falta de guía. Sin embargo, tiene momentos espléndidos. Judy Ponte, que a veces ha demostrado ser una buena actriz, no pudo hacer nada con su Virginia también por falta de dirección que le hiciese comprender su personaje, y además, porque se mutiló tanto parlamento de ella, que su papel quedó reducido a la nada. Bien Guillermo Gil y Antonio González. A los veinte actores restantes . . . que el teatro se los demande.

Galileo Galilei sigue sin estrenarse en México. Lo que hemos visto es el *Galileo Galilei* de Ignacio Retes, que nada tiene que ver con el de Bertolt Brecht. Lo que hemos visto es una farsa, o más que farsa, un gran guiñol, o más que gran guiñol, un gran disparate ¡Tiemblo aún al recordar la escena del viejo cardenal, zarandeado por cuatro frailes y tumbado al suelo! ¡Y aquel fraile persiguiendo a una damisela en la fiesta del Cardenal Belarmino! Todo tiene un límite, hasta lo obvio. Que nos perdone Bertolt Brecht, así se lo pedimos en nuestras oraciones.

1o. de octubre de 1967

DELICIOSA FARSA MEXICANA

Emilio Carballido es, hoy por hoy, el mejor autor teatral de México. Cada nueva obra suya que sube a los escenarios constituye

una enorme satisfacción tanto para él como para los espectadores, y para los cronistas “muy exigentes” como yo, un descanso, una alegría, una confianza en que se puede hacer buen teatro y, al mismo tiempo, una poderosa arma que esgrimir ante los improvisados autores mexicanos, ante aquellos que piensan que escribir lo puede hacer cualquiera. El escritor es como el pianista: debe comenzar a practicar desde los siete años si quiere triunfar después de los treinta. Y Carballido ha practicado toda su vida. Claro está que no basta la práctica, sino que es necesario que las hadas coloquen en la cuna del futuro escritor, o pianista, o pintor, o director, el don del talento. Y ya sabemos que en esto las hadas son regiomontanas. Por fortuna, el día que nació Emilio alguna andaba de buenas. Por fortuna para él, para el teatro mexicano y para nosotros los espectadores.

Te juro Juana que tengo ganas es la mejor farsa que se ha escrito desde el teatro prehispánico a nuestros días. Fernando Calderón realizó un loable intento al mediar el siglo xix con *A ninguna de las tres*; luego Vanegas Arroyo escribió muchas farsas pequeñas pero muy débiles. En la mitad del siglo xx, Wilberto Cantón se acercó bastante a la auténtica farsa con su *Escuela de cortesanos*, y por fin, Emilio Carballido logra la perfección en ese difícil género. No quiero caer en las exageraciones y falsedades de aquel crítico que comparó un día a Basurto con Shakespeare, pero exageraría yo menos y no diría ninguna falsedad si se me ocurriese comparar a Molière con Carballido. Pero no lo digo porque la gigantesca y molestísima sombra de los clásicos, ¡oh los clásicos!, pesa demasiado sobre nuestros prejuicios. Molière escribía para divertir y para criticar a ciertos tipos o ciertos vicios de su sociedad. Carballido también. Luego entonces... Pero no, dejemos eso, porque si ya se me critica porque soy exagerado al atacar, no deseo que se me critique de lo mismo al alabar. Pero insisto: no creo que fuera una exageración.

(Espacio para sonrisa despectiva por parte de algunos de nuestros autores.)

La farsa de Carballido distorsiona hasta la locura ciertos tipos de nuestra clase media provinciana, y lo consigue de tal manera, que la sonrisa, la risa y la franca carcajada se suceden ininterrum-

pidamente en los labios del espectador. Es una clase media mexicana de 1919, pero apenas si ha cambiado en la provincia en 1967. Por otra parte, la construcción de la farsa es impecable, permitiéndose Emilio el lujo de intercalar una escena sentimental, un tanto cuanto poética, a base de contrapunto entre todos los personajes, en la que ninguno de ellos está conforme con su edad. (¿No faltó allí la niña, cuya edad también es un grave problema para ella?)

Al ver esta deliciosa y auténtica farsa, pienso que andamos bien escasos de comediógrafos en México. A Carballido y a Sergio Magaña los hemos aplaudido desde hace más de doce años y siguen firmes en su puesto. Don Rafael Solana nos dio una agradable comedia, casi tarsa, en *Debiera haber obispos*. Cantón con un solo intento. Hugo Argüelles con sus *Cuervos están de luto* (no importa que se haya equivocado en su última obra: Carballido también se equivocó una vez, con *La hebra de oro*). Y nada más. La nueva generación intelectual de México avanza pujante por el terreno de la novela, del cuento, de la poesía, pero no ha surgido en teatro nadie que tenga la importancia de un Fuentes en novela, de un Monsiváis en ensayo (¿por qué no escribirá Monsiváis una farsa?), de un Cuevas en pintura. Es cierto que tenemos a Carballido, pero el teatro está exigiendo un representante dentro de la mafia.

Había yo casi olvidado la existencia de Ema Arvizu. La vi hace tantos años en *Gigoló* que apenas la recordaba como una actriz exagerada, y cuando me enteré que trabajaría en la obra de Emilio me pareció un error de Xavier Rojas. Y estaba equivocado en lo absoluto: nadie podría haber interpretado mejor la Juana. Ignoro si Emilio Carballido pensó en ella al escribir el papel, pero tal parece que así fue. Ema Arvizu está verdaderamente maravillosa y su actuación es digna de todo estímulo por parte de los cronistas y de toda recompensa por parte del público. Ricardo Fuentes, "el declamador sin maestro", el actor ceremonioso, redicho, que parecía que se había acabado para el teatro, resurge y acierta en la farsa, quizá por sus mismos defectos que se convierten en virtudes dentro de ese género. Lola Tinoco es una actriz de carácter que siempre está bien, y en esta ocasión está mejor. Un aplauso triple para Braulio Zertuche, un joven estudiante del

primer año en la Escuela de Arte Teatral del INBA, quien logra una creación en su poeta adolescente y abriga el difícil papel que debe ser dicho constantemente en camelo. Otro aplauso triple para Lupita Quiroz, excelente en sus reacciones, en sus tonos y en su gracia. Muy bien Enrique Muñoz en su petimetre interesado. Sólo un lunar en el reparto: Mariela Flores, quien no comprendió el sentido de la farsa y no pudo, por tanto, aprovechar su graciosísimo personaje. Vuelve a acertar Xavier Rojas en su dirección escénica, cosa que me alegra sobremanera porque últimamente Xavier se había empeñado en borrar la buena impresión que tenía de él como director.

En *Te juro Juana que tengo ganas* no hay muchachas en bikini, ni chistes soeces, ni trucos baratos, como en otros teatros; pero yo aseguro al lector que si asiste al Teatro Granero se divertirá mucho más.

15 de octubre de 1967

LA MAGIA PSICODÉLICA DE LA COLONIA

Sra. Ofelia Guilmáin
Teatro Xola

Querida y admirada Ofelia:

Sé —por amigos o enemigos mutuos— que te ofendiste por mi crónica acerca de aquel *Macbeth* que yo llamé haciéndome el gracioso, “del Oeste”. Me voy ya acostumbrando a que la gente de teatro se ofenda conmigo cuando no las elogio, y me resigno porque estoy convencido que la verdad —al menos *mi* verdad— a nadie satisface. Desde mi primera crónica teatral me hice el juramento de decir, sin circunloquio alguno, lo que en realidad pensaba, sin importarme cuántos enemigos me podría echar auestas. Y he cumplido, aunque en ocasiones sí me importe la enemistad de alguien. Como tú, por ejemplo, pero yo tenía que decir que en *Macbeth* estabas mal, porque no estudiaste a fondo

cse maravilloso personaje de Lady Macbeth, o porque estabas insegura la noche del estreno, o porque problemas de cualquiera índole te impedían penetrar en tu papel. Por otra parte, tal parece que todo se confabuló para que no lograras un éxito más: la escenografía, que era lamentable; la dirección, que sólo se preocupó por mover “plásticamente” a las brujas, y el desigual reparto escogido. Pero así como en aquella ocasión dije mi verdad, ahora, contentísimo, digo que he vuelto a ver a la Ofelia de siempre, a la primera actriz indiscutible, a una de las glorias del teatro mexicano actual. En *La ronda de la hechizada*, Ofelia Guilmáin ha vuelto a ser Ofelia Guilmáin. Y no es que la Dominga del Parían sea menos difícil que la Lady Macbeth: quizá sea más porque el personaje no conserva siempre el mismo equilibrio: salta de la farsa a la poesía sin transición alguna, pero tú sabiamente le diste el equilibrio requerido. Lo mismo haces brotar la carcajada franca que conmueves diciendo a Fray Luis de León o buscando ese mestizaje espiritual que obsesiona al personaje y que es uno de los grandes aciertos de Hugo Argüelles en ésta su hermosa obra. No te felicito a ti por estar espléndida, puesto que ése es tu deber teniendo las extraordinarias dotes que tienes, me felicito a mí por haberte visto, y al público que te aplaude, y al movimiento teatral mexicano por tenerte. Y por todo eso te exijo más: debes ser siempre, tienes que serlo, la Ofelia Guilmáin de *Los justos* —para hablar de lo primero— y la de *La ronda de la hechizada* —para hablar de lo último.

También sé que Hugo Argüelles escribió esta obra especialmente para ti. Y tuvo razón, porque la Dominga nadie más podría haberla “sacado” como tú. Ese personaje maravilloso, aparentemente frívolo, despreocupado, que viene a la Nueva España en busca de la magia y la encuentra en la poesía, y entonces la funde con la suya propia, es decir, con la hispánica, con la de los cantares de España y hasta con la de los místicos para crear así la forma de pensar del nuevo mexicano, del mestizo, ese personaje, decía, sólo puede ser interpretado cabalmente por una primera actriz que sea española, pero que sea mexicana al mismo tiempo. Como tú. Cuando salí del teatro sólo una crítica podía hacerte: que no pronuncias la c y la z, como los frailes y los nobles de la Nueva España, si acabas de llegar del Escorial. Pero

excelente, la dirección magnífica, la producción fastuosa y tu actuación a lo Ofelia Guilmáin cuando quiere serlo. ¿Qué más se puede pedir si se quiere ver buen teatro?

Recibe un abrazo de quien sabes te aprecia y admira.

Luis Reyes de la Maza

10 de diciembre de 1967

¡RÍE, PAYASO, RÍE!

Todo comenzó en 1892, cuando el compositor Leoncavallo estrenó su ópera *Pagliacci*. En ella, el payaso Canio, al enterarse que su esposa le es infiel, canta “Vesti la giubba”, o sea el cursilón lamento del *clown* que aunque le “sangre el corazón tiene que reír”. ¡Ríe, payaso, ríe! Poco tiempo después un escritor mexicano tan cursi, o más aún, que Leoncavallo, escribió un poema intitolado “Garrick”, donde el propio actor cómico va a consultar un médico para que lo libere del *spleen* que sufre y el facultativo le recomienda que vaya a reír con Garrick, ¡con él mismo! ¡Ríe, payaso, ríe! Llegó más tarde el *art nouveau* y con él la resurrección de los personajes de la Comedia del Arte, sólo que ahora simbolizando lo cursi, sobre todo el pobre de Pierrot, quien sufre horrores con las infidelidades de Colombina, la que prefiere, lógicamente, a Arlequín. Y Pierrot, vestido de *clown* tradicional, con su rostro enharinado, llora y ríe mientras tañe su mandolina. ¡Ríe, payaso, ríe! Todo lo anterior estuvo muy bien en su época y lo admitimos y lo comprendemos, pero lo que no podemos admitir, ni comprender, es que en 1967 se estrene una obra teatral que aunque se titule *La rueda de la fortuna*, no es más que una nueva versión del ¡Ríe, payaso, ríe!

Los programas nos hacen saber que su autor, don Héctor Quintero (Peza y Leoncavallo), recibió el premio 1965 de la UNESCO por esa obra. No lo dudo por un momento, pero semejante disparate me afianza en mi recelo hacia todas las obras premiadas. Cada dramaturgo está en su pleno derecho de escribir lo que le venga en gana, y si existen algunas personas que sin saber

nada de teatro, le premien su obra, allá ellos y su castigo en el infierno de los inconscientes, pero que un hombre del talento de Xavier Rojas caiga en el engaño y sin acordarse de *Pagliacci* le parezca muy hermosa la anécdota de un payaso que sufre pero que tiene que reír, y se entusiasme, y gaste dinero, y esfuerzos, y llame a una de las mejores actrices mexicanas y la obligue a hacer el ridículo, es lo que tampoco puede comprenderse. ¡Pobre de doña Isabela Corona! Con sus extraordinarias dotes y su prestigio indiscutible de primera actriz, está condenada a revivir antiguos buenos éxitos que se desmoronan en la época actual, como *Rayando el sol* y *Viaje de un largo día hacia la noche*, o bien a caer en el más insulso melodrama de que se tenga memoria desde los tiempos de doña María Guerrero. ¡Qué pena causa verla luchar con un personaje falso como un tepalcate, luchar con los diálogos “coloquiales” tontos y sin el menor destello de ingenio, y, por fin, como *gran finale*, revivir a Canio, a Garrick y a Pierrot, vestida de payasa, “con el corazón sangrante pero el rostro sonriente”, con una vieja trompeta en la boca. ¡Y el sadismo de Xavier Rojas llega hasta a hacerla bajar al lunetario!

Dejando a un lado, pero sin olvidarlo nunca, el detalle del ¡ríe payaso!, de *La rueda de la fortuna* se puede decir que la hemos visto también cientos de veces, desde aquella obra de Pepe Revueltas intitulada *El cuadrante de la soledad*, y luego la de Sergio Magaña, *Los signos del zodiaco*, y tantas más. Cuando se levantó el telón y vi la escenografía de López Mancera, creí que por “causas de fuerza mayor” se había suspendido la obra anunciada y se representaría *Los signos del zodiaco*. Comenzó el martirio al ver a Socorro Avelar repetir un papel que tiene hecho hasta el fastidio, y luego a Bruno Márquez tratando de ser gracioso, y luego a Aarón Hernán con cara de pedir perdón a la concurrencia por haber aceptado ese infame papel y haber olvidado la *Virginia Woolf*, y luego a Marta Patricia en un personaje que es un solo lugar común, pero al que ella aumenta con una actuación desorbitada hasta llegar a su escena cumbre en donde parece que en lugar de actuar está toreando, porque “cita” constantemente con pecho y brazos a su adversario, en este caso Rogelio Guerra, quien está tan gris como la obra. Sólo se salva

Kika Meyer, a quien se le agradece su actuación y comprensión del personaje.

Pero vuelvo a la inefable obra de don Héctor Quintero: ¿dónde diablos ocurren los hechos? Sólo don Héctor lo sabe. Durante el primer acto nos insinúan que es un pueblo costero puesto que se habla del malecón; pero la escenografía no va de acuerdo con esa descripción, puesto que las casas tienen una ventana pequeña propia para ahogar a sus moradores en las primeras veinticuatro horas de un verano. Supusimos que sería Veracruz, y en esa creencia estuvimos hasta el tercer acto, pero el autor, en un recurso dramático indigno del estudiante más atrasado, para hacer volver a los personajes al “escenario único”, no tiene empacho en organizar un bombardeo aéreo que destruye la casa nueva de los personajes. Luego entonces, no era Veracruz, porque la última vez que la tres veces heroica ciudad fue bombardeada ocurrió en 1914. Seguramente se trataba de La Habana, de donde, según parece, es el autor. Pero no podía tratarse de Cuba si todos los personajes usaron desde el primer acto modismos mexicanos, y ropa mexicana. ¿Habrán bombardeado últimamente nuestros puertos sin que yo me haya enterado? Todo cabe en lo posible.

De cualquier manera, quiero suplicar al señor licenciado García Sáenz, coordinador de los teatros del Seguro, o a quien corresponda en el Departamento del Distrito Federal, del cual depende el Teatro Hidalgo, que no se dejen deslumbrar por cualquier obra. Los buenos aficionados exigimos de esos teatros espectáculos dignos, no parodias de *Tosca* como *La reina y los rebeldes*, y de *Pagliacci*, como esta increíble *Rueda de la fortuna*.

17 de diciembre de 1967

EL REY NO QUIERE MORIR

A Su Graciosa Majestad Berengo I.
En algún lugar de la Tierra.

Con la todopoderosa diestra de Aquel que sostiene los extremos de la Tierra, nuestro Señor y Salvador Jesucristo, quien, con el

Padre y el Espíritu Santo en su unidad glorificados y adorados, con su misericordia nos ha permitido a nosotros, sus humildes e indignos siervos, detentar los cetros del reino ruso y con su todopoderosa diestra nos ha dado los estandartes de Cristo, te escribimos nosotros, el gran soberano zar y gran príncipe Iván Vasilevich de Todas las Rusias, de Vladimir, Moscú, Novgorod, zar de Kazán, zar de Astracán, soberano de Pskow y gran príncipe de Smolensk, Tver, Yugra, Perm, Viatka, Bolgar y otros, soberano y gran príncipe de Iav, soberano hereditario único y maestro del país livonio de la Orden Teutónica y todo el territorio de Siberia, etcétera, etcétera. En nuestro palacio de Alexandrov, a sesenta leguas de Moscú. Hermano mío: Mi espíritu que vaga en pena alrededor del planeta que nos sirvió una vez de abrigo, este pobre y atormentado espíritu por sus muchos y horribles pecados que lamenta desde el 28 de marzo de 1584, día que se desprendió de su mísero cuerpo (muy a su pesar), ha visto casualmente vuestra victoriosa agonía que lleváis a efecto noche a noche desde un local llamado Teatro Hidalgo, en la ciudad de México, situada en la que en mis tiempos se llamó Nuevo Mundo y de cuya existencia yo apenas si pude enterarme en vida. Os felicito calurosamente, hermano mío Berengo, aun cuando no sé si exististeis alguna vez o sólo sois creación del escribano rumano, súbdito mío, Eugene Ionesco, y de quien sospecho que algo se inspiró en mi vida para escribir la vuestra. Yo, como vemos, resistí mucho a la muerte, a la que temía como a mi propia sombra. Yo, como vos, fui autócrata, soberano indiscutible de millones de almas y de cuerpos, “padrecito” amado de todas las Rusias a pesar de mi sadismo. Con mis ejércitos de la Oprichnina asesiné a toda la población de Novgorod, sin importarme edades ni rangos. Yo, como vos, casé varias veces, pero, también como vos, sólo amé a una, a Anastasia, mi primera esposa, lo que más nos une, amado Berengo, es el no querer morir.

Y es que sabemos, y también lo sabe Ionesco (y por eso se burla de nosotros), que al morir un monarca muere también un poco o un mucho de la tradición, y que la sangre noble corre el peligro de no volver a ocupar un trono. Desde mi muerte, ¡cuántos

imperios, monarquías, ducados, marquesados, condados, han desaparecido para siempre de la faz de la Tierra! La monarquía se considera ya objeto de escarnio, institución anacrónica, reflejo de la crueldad, y por ello sólo subsisten unas cuantas, y eso como meras tradiciones de ornato. Si mi buena amiga la reina Isabel I de Inglaterra, quien rehusó casarse conmigo, viera a lo que ha llegado a ser su trono con su descendiente del mismo nombre: tan sólo una pobre libra esterlina desvalorizada. Pero me he dado cuenta, amado Berengo, que si las monarquías desaparecen, surgen las dictaduras, que en el fondo viene a ser lo mismo, sólo que los dictadores no son de sangre azul, y que nos aventajan en sed de crímenes. Vuestro creador, Ionesco, a quien reconozco enorme talento, ha querido simbolizar en vos y en mí, y en todos los grandes monarcas de la antigüedad, los males que sufre la humanidad de hoy: la monarquía de Berengo I, que se aferra a la vida y al trono desesperadamente, es como los sistemas de gobierno (sobre todo los dos principales, el de Occidente y el de Oriente), y como las dictaduras, y como las religiones, y como los Estados: el hombre lucha por desprenderse de todo ello, pero aunque sea en plena decadencia, como vos, ese “ello” se niega a morir, y no muere, porque en la comedia que vos representáis, antes de caer el último telón, cuando todos os creen cadáver, levantáis la cabeza, respiráis a plenos pulmones y sonreís. ¡Ah, viejo pícaro! Seguí, como yo, engañando a la humanidad. Os felicito por ello. Que se fastidie el hombre, el siervo, el esclavo, y que siga rindiéndonos culto mientras le ponemos la bota encima del cuello.

Ese hombrecillo de pelo rubio que penosa y graciosamente sube arrastrándose las escaleras de su alto trono, ¿sois vos, Berengo, o es, como dicen los papeles que reparten, un juglar llamado Ignacio López Tarso? Es difícil saberlo, porque no creo que exista nadie que pueda meterse dentro de un personaje, sea real, sea de ficción, de la manera en que aparentemente lo hace López Tarso. Sólo un brujo podría hacerlo. Yo creo en las hechicerías y mi gobierno se regía por ellas. Luego entonces . . . el brujo López Tarso existe, y por tanto lo respeto y me resisto a mandarlo ejecutar y colocar bajo el hielo de un río, como hacía con mis

enemigos. Las dos reinas esposas vuestras, Berengo, ¿son reales o son tan sólo mujeres de teatro? Si es lo primero, os recomiendo que cuando ya no améis a María, la mandéis ejecutar para que pueda venir a mi lado, porque su belleza y su figura me trastornaron aquella noche en el Teatro Hidalgo, y si son actrices, ¡cuánto ha adelantado el teatro! María Teresa Rivas y Marta Navarro son sus nombres. La primera con toda la madurez y hermosa voz, la segunda con plenitud de belleza y dotes maravillosas como actriz. ¿Y ese médico que es a la vez verdugo, bacteriólogo y astrólogo? No tiene más nombre que Héctor Ortega, y es, también, un excelente juglar. El alabardero, que da la clave de la pieza en su monólogo, es impresionante: me recordó a mis propios guardias del castillo de Alexandrov, o a uno de mis boyardos. Víctor Eberg es su nombre, y tenéis en él a un excelente colaborador.

Pero creo, querido Berengo López Tarso, que el buen éxito del espectáculo en que se nos escarnece, se debe, además de vuestra intervención y de la de vuestros compañeros, a la dirección de... ¡por todos los iconos, si es un ruso!, Alexandro Jodowsky. Cuando mi espíritu se coló entre los asistentes para ejecutar al que aplaudiera aquella pieza que tan mal nos trata, escuché comentarios tan elogiosos sobre su labor, que preferí retirarme a un sitio seguro, como hacía en las batallas en las que tomé parte. Se decía que era una de las mejores direcciones escénicas que se habían visto en México. Yo lo único que sé decirte, Berengo Ignacio, es que ese nieto de rusos sabe manejar las luces como un Vulcano, y que la escena en que se refleja tu corazón que late, y late, y latirá por muchos siglos más, es de una belleza incomparable. Y, para terminar, debo elogiar también, ya que no la obra porque va en mi contra, los telones de fondo pintados por Leonora Carrington. ¡Qué hermosura! Quisiera haber tenido a una pintora como ella en mis palacios del Kremlin o de Alexandrov para que me decorase los salones con esas figuras monstruosas, pero, maravillosa paradoja, tan bellas. Esa decoración hubiera ido muy de acuerdo con mi manera de ser. (No en cuanto a belleza, sino a monstruosidad.)

Quedad con Dios, hermano Berengo López Tarso, y negaos siem-

pre a morir. Sois, como lo que simbolizáis, la última esperanza de nosotros, los autócratas.

Iván II, llamado El Terrible, zar de todas las Rusias

21 de enero de 1968

LA ENEMIGA DEL TIEMPO

Sra. Amparo Rivelles
Teatro de los Insurgentes

Mi pequeña:

Permíteme que te diga así, mi pequeña, porque fui amigo de tu madre, y de tu padre, y hasta de tu abuelo, y permíteme también tutearte porque para mí, a pesar de que ahora goces de una merecida reputación como primerísima actriz, sigues siendo la pequeña y adorable hija de Fernanda Ladrón de Guevara, mi inolvidable amiga, que tantas veces interpretó maravillosamente a esa Ana de Bernois, mi personaje de la comedia dramática que titulé *La enemiga*, y que obtuvo un triunfo casi mundial durante muchas décadas. Sé que en la actualidad mi obra se ha convertido en una enemiga del tiempo, porque ya no encaja dentro de los cánones del teatro moderno. No creas que me conduelo por ello, porque sé, y perdóname la vanidad, que es una obra muy bien escrita, muy bien construida dramáticamente hablando, y con una fuerza interior y exterior que hizo llorar a miles de mujeres y a muchos caballeros también. Me cabe la satisfacción de que aún ahora, en pleno 1968, no han faltado señoras —no solamente ancianas— que han vuelto a derramar lágrimas de ternura y de dolor al ver el sufrimiento de mi Ana y de mi Roberto. Sin embargo, estoy plenamente consciente de que *La enemiga* está dentro del género que si bien en estos días se menosprecia y es objeto de burla, tuvo su gran época y fue un género tan importante como es hoy . . . , digamos, la comedia musical de Broadway;

me refiero al melodrama. Ya lo dijo en una ocasión, en este mismo espacio, don José Echegaray: “No hay nada peor que pertenecer al pasado inmediato.” Pero, como él, estoy tranquilo acá en el cielo en espera de que el melodrama sea reivindicado; y lo será, estoy seguro.

Pero si yo, que soy el autor, el padre de la criatura, estoy contento de que *La enemiga* sea un melodrama, y así lo escribí, y así lo representaron Mimí Aguglia y María Guerrero (quien me lo estrenó en España en 1916), y todas las grandes actrices españolas y americanas, como la adorable Virginia Fábregas y la no menos enorme actriz María Teresa Montoya, ¿por qué tu director escénico, don Jesús Valero, de quien tengo las mejores referencias como un hombre culto en lides teatrales, y tú misma, y los demás actores que han resucitado mi “culebrón”, le han tenido miedo? Quiero decir, ¿por qué no han representado *La enemiga* como lo que es? Les agradezco en todo lo que vale el que hayan intentado representarla “a la moderna” para evitar burlas de un público no familiarizado con el género, pero de este modo mi melodrama pierde fuerza. Ana de Bernois no puede ser una mujer contenida: tiene que gritar su angustia con toda la fuerza de sus pulmones, y en la escena del segundo acto (la mejor de todas) le está permitido todo lo que permite el melodrama, es decir, gritar, arrastrarse, mesarse los cabellos, desgarrarse las vestiduras, “colgarse de las cortinas”, todo, todo. Así lo hicieron la Aguglia y la Guerrero, la Fábregas y la Montoya, y puedo asegurarte que electrizaron a los espectadores, los hicieron guardar un respetuoso silencio (que en la noche del estreno en el Insurgentes no se guardó en ningún momento, pues no sé si por la epidemia de gripe que hay en México, o porque no les interesaba lo que sucedía en el escenario, el teatro se convirtió en un concierto de toses bastante molesto para mí y para ustedes los actores).

Mi querida Amparo, tú eres una primera actriz con un enorme talento, y lo has demostrado casi siempre; demuéstralo también en mi obra, no le temas, no te arredres, porque entonces no estás interpretando un melodrama, y ya dije muchas veces que *La enemiga* lo es, quizás uno de los mejores que se escribieron. No quiero decirte que estés mal, porque tú no podrás estarlo ja-

más; pero sí te pido mayor fuerza interpretativa. No te quedes en mi obra en la estupenda actriz dramática que eres: tienes que ser, allí, una actriz trágica. Verás cómo entonces nadie tose ni se acomoda en los asientos, por más epidemias que existan.

El Roberto me desilusionó por completo. El joven Enrique Aguilar no le tuvo miedo al personaje: le tuvo pavor, y jamás se lanzó a alcanzar la altura que debe tener, para ser una justa réplica de la Ana. Fue su actuación tan gris como una nube de verano (perdona si caigo en lo que ahora se llama cursilería del lenguaje). Sin embargo, Alicia Montoya me complació sobremanera, desde su manera de actuar hasta su manera de vestir, y mira que aún no tiene la edad adecuada para encarnar a la condesa. Las jovencitas Andrea Cotto y Emilia Carranza, muy mal en tonos, en actitudes y, sobre todo, en vestuario. La segunda llevaba un vestido igual al decorado, cosa que ni en mis tiempos se permitía. En cambio, muy bien Fernando Mendoza y Alberto Galán, que fueron los únicos que se acercaron al melodrama.

Ojalá atiendas los consejos que te da este espíritu inquieto que se pasea, porque no puede dejar de hacerlo, por todos los teatros del mundo, y entonces tu actuación será magistral, porque tienes las dotes necesarias para que lo sea. Gracias mil veces por revivir mi vieja pieza, porque es como un homenaje que les haces a las actrices que la interpretaron durante los últimos cincuenta años, y gracias también por ese rasgo tuyo lleno de generosidad, de amor por el teatro, de ternura, al pedir un aplauso para la última de las grandes actrices que hicieron *La enemiga* en auténtico melodrama: María Teresa Montoya.

Recibe el cariño paternal y espiritual de este viejo dramaturgo que te admira y te quiere.

Darío Nicodemi

28 de enero de 1968

DEMASIADA PAJA PARA UN BUEN SOMBRERO

Sr. Fernando Wagner,
Teatro del Bosque.

Herr Wagner:

Seguramente le extrañará recibir una carta nuestra, puesto que no nos conoce, y de esto último nos convencimos plenamente la noche en que usted llevó de nuevo a un escenario nuestra querida comedia intitulada *Un sombrero de paja de Italia*. Su incompreensión de dicha obra nos hace temer que un atavismo invencible en usted se haya impuesto en su dirección y, por ser nosotros franceses que asistimos con pena y dolor a la guerra franco-prusiana de 1870, vemos en cada *boche* (sin ánimo de ofender) a un enemigo. Pero creemos estar diciendo tonterías, puesto que no tenemos en cuenta los años transcurridos, y lo que para nosotros fue la actualidad, para usted no es más que historia. Quizá por ello hablamos antes de atavismo. Perdone usted estas digresiones y olvidémonos de viejas rencillas para tratar únicamente del aspecto teatral, que interesa tanto a usted como a nosotros. *Un sombrero de paja de Italia* la escribimos en 1850 y posteriormente ese genio diabólico que trastornó al mundo entero con su música, el inolvidable Jacques Offenbach, le añadió algunas canciones y bailes para convertirlo en un auténtico *vaudeville*. (No en la errónea acepción que tienen ustedes ahora del *vaudeville*, o sea toda comedia de corte "picante", sino en la verdadera, o sea tan sólo una comedia de enredo con números musicales.) El estreno tuvo lugar en el Théâtre de la Montausier de París, el 14 de agosto de 1851, y fue tal el buen éxito alcanzado, que desde entonces quedó como una de las obras maestras del género. Hace ya más de cien años que se representa en todos los teatros del orbe. ¡Cómo pasa el tiempo!

Cuando por medio de los diarios que leemos en la Hemeroteca Celestial nos enteramos que *El sombrero* . . . iba a resucitarse en México, país en el que hacía muchos años que no se presentaba, solicitamos de las Autoridades Superiores (para ustedes sigue siendo San Pedro, pero ya no es así, porque aquí también hay cambios políticos y se ha adoptado la doctrina de la no reelección) para

desplazarnos hacia el llamado Teatro del Bosque y asistir a la función. El permiso nos fue concedido y llegamos muy contentos, después de un viaje tranquilo, al local mencionado. ¡Pero, oh grave error!, no tuvimos en cuenta que en la Tierra existen las variaciones climatológicas, y sólo llevábamos encima las túnicas semirromanas que se estilan por acá. Como usted podrá figurarse, a los pocos minutos dábamos diente con diente, y comentábamos que de todos los teatros que conocemos, y conocemos bastantes, ese Del Bosque era el más frío del mundo. Nos acercamos lo más que pudimos a unas rejillas que despedían un remedo de calor y a las que en los programas se anunciaba como “calefacción”, y nos dispusimos a ver nuestra creación.

¡Oh, Herr Wagner!, ¿qué le hicimos nosotros, pobres autores muertos hace ochenta años, para que se ensañe de ese modo en contra de nuestra comedia? ¿Por qué le dio usted esa dirección de farsa desbocada, enloquecedora, absurda, que más parecía una de esas caricaturas animadas que se proyectan en lo que ustedes llaman cine? Toda la gracia que pusimos en las situaciones, se perdía por completo ante aquel constante ir y venir sin ton ni son. Es cierto que nuestra obra exige agilidad, pero no es un torneo de carreras para que el diálogo no se escuche. ¡Algunos de los actores, sobre todo el pobre señor Alcaraz, no podía hablar de la sofocación! Está bien que se estén preparando allá en México para los Juegos Olímpicos, pero no deben hacerlo sobre un escenario y ante un público que va a ver teatro, no competencias. ¡Y luego ese vestuario! ¡*Mon Dieu!*, ¿es que acaso no sabe usted cómo nos vestíamos al mediar el siglo xix? Cuando salió la baronesa de Champigny vestida de los años treinta del siglo que corre, mejor sonreímos en lugar de enfadarnos. Sin embargo, el vestuario es poca cosa comparado con la dirección y, sobre todo, las actuaciones. ¡Pero si habíamos leído en los diarios de 1957 que el actor Sergio Bustamante, se había revelado como un eminente artista en la obra *Calígula*, y luego, años después, en una pieza policiaca intitulada *Cuando oscurezca!* ¿Eso es lo que se considera ahora un buen actor? Creemos que las diferencias entre el bien y el mal han variado mucho en los últimos años. El señor Bustamante, como en *El alquimista* y en otras comedias, no estuvo gracioso, sino que se hacía el gracioso, que es muy

distinto, y no lo conseguía por más gesticulaciones y entonaciones que ensayaba, y al ver que el público permanecía tanto o más frío que el teatro, exageraba más y más hasta caer en los extremos usados por los pobres cómicos de carpa ambulante. Era indignante ver cómo destrozaba el hermoso personaje de Fadinard. Y luego la señora Barret sin saberse una palabra del diálogo, y un señor Pitouto, y un señor Quiroga, y el inefable señor Santaella, y el afectado señor Sotelo en un papel todo fuerza cómica, hicieron que nuestra indignación fuese subiendo de punto hasta tal grado que, usando nuestros poderes extraterrenales que poseemos todos los que moramos en otra dimensión, provocamos un temblor de tierra con la esperanza de que la representación fuese suspendida. ¡Pero ni por ésas! Los actores y el director continuaron con todo sadismo la pulverización de nuestra obra. Franca-mente, teníamos otra idea del movimiento teatral en México, y emprendimos el viaje de regreso decepcionados, iracundos, tristes y . . . helados.

Herr Wagner, la música de Offenbach no se escribió para piano solo. Por el contrario, necesita de una gran orquesta porque es todo animación, y color, y alegría. Si no se tenían los fondos suficientes para contratarla, lo más sensato hubiese sido suprimir los números musicales, que la comedia no hubiera perdido nada y en cambio no se daría ese aspecto de mediocridad, de “quiero y no puedo”. Pero, en fin, nada ganamos con quejarnos, que los muertos no pueden defenderse. Agradecemos al señor López Mancera el esfuerzo que tuvo que hacer para lograr una escenografía aceptable con tan escaso presupuesto, y al señor Reyes de la Maza el que nos haya cedido el espacio de su crónica teatral para publicar esta carta, puesto que ahora que están de moda entre ustedes los “movimientos de protesta”, nosotros no quisimos ser menos.

Reciba usted, señor Wagner, y usted, señor Bustamante, y todos ustedes, señores actores que nos causaron tanta pena, la ira de estos dos pobres autores franceses que suplican se olviden de ellos y no vuelvan a montar sus deliciosas comedias que han hecho reír a cinco generaciones.

Eugène Labiche y Marc Michel

18 de febrero de 1968

¡QUE VENGA EL SEÑOR ROJAS!

En 1960 era yo... ¿lo digo?... (¡oh vergüenza, oh baldón sobre mi conciencia!; pero es que estaba recién casado y necesitábamos comer aunque fuese una vez al día...; no, esa no es ninguna disculpa; debo decirlo para que quede estampada para siempre tan grande ignominia) ...era yo ¡censor de la Oficina de Espectáculos del licenciado Peredo! Pues bien, o mejor dicho, pues mal, una mañana se recibió en dicha oficina el libreto de *La Celestina*, que Alvaro Custodio quería montar de nuevo, como lo había hecho en 1953 y más tarde en 1957. El titular de la oficina pasó el libreto a sus consejeros, que lo eran la señorita Carmen Báez y el señor Armando de María y Campos. La primera rindió su informe escandalizada porque en esa obra se decían “malas palabras”, y el segundo, quizá por antipatía hacia Custodio, puesto que no se puede pensar en ignorancia en un hombre como él, aconsejó que no se permitiera su representación. Entonces el señor Peredo me ordenó que fuese a buscar a ese señor Fernando de Rojas, autor de una obra tan procaz, para decirle frente a frente que no autorizaría su producción si no le quitaba las malas palabras. Como yo no sabía aún de la existencia del “túnel del tiempo”, me vi en un aprieto para cumplir esa orden, pues para hacerlo tenía yo que viajar hacia el pasado 460 años, situarme en Puebla de Montalbán, cerca de Toledo, o al menos en Salamanca, para buscar a ese señor Fernando de Rojas y darle el recado. Ante aquella imposibilidad, tuve que llevar la contra a un funcionario público, cosa que no debe hacerse jamás, y explicarle que el señor Rojas estaba un poco enfermo, o por mejor decir, bastante enfermo, y que se temía que ya hubiese muerto. Con esta noticia el titular de la oficina se resignó a no tener una entrevista espírita, y se conformó con negar el permiso que solicitaba Alvaro Custodio.

Ahora, ocho años después (y siete que dejé yo la Oficina de Espectáculos con una úlcera gastrocerebral), los funcionarios han cambiado para bien del teatro, y también los criterios, y también los consejeros, y *La Celestina* ha podido representarse, esta vez en el Teatro Reforma. Pero en esta ocasión quiero hacer lo

mismo que aquel licenciado y pedir la presencia del bachiller Fernando de Rojas, para que vea por sí mismo lo que han hecho con su única, pero maravillosa *Tragicomedia de Calixto y Melibea*.

Hace quince años, o bien tan sólo once, Álvaro Custodio supo reunir un excelente reparto, como que allí figuraban Ignacio López Tarso, Guillermo Orea, Lorenzo de Rodas, Ofelia Guilmáin, Pin Crespo, María Idalia, Jorge del Campo, etcétera y además Custodio estaba lleno de entusiasmo por dar a conocer al público de México las obras del teatro clásico español. Hoy, ese entusiasmo se ha convertido en el eterno “cría fama y échate a dormir”, y aquel reparto de buenos actores y actrices quedó reducido a sólo dos: Virginia Manzano y Miguel Córcega. (La noche que pude asistir no trabajó Mercedes Pascual, que también es actriz.) ¿Puede entonces concebirse una *Celestina* sin Calixto y Melibea, sin Pármeno, sin Areusa y sin Pleberio? ¿Y puede concebirse una dirección en la que en la escena final, cuando Melibea va a arrojarde de lo alto de la torre, quiera ser tan realista que efectivamente sitúe a la heroína en el techo del teatro, para que la primera mitad de los espectadores de la luneta se desnuden viendo hacia arriba, y la segunda mitad no vea absolutamente nada porque le tapa el techo del anfiteatro? Don Álvaro Custodio, quien merece todo el respeto y la admiración de los amantes del teatro por su labor pasada, debe recobrar el entusiasmo inicial y responder a ese respeto que se le tiende, con un respeto hacia los autores clásicos. Porque tampoco se puede cortar a su buena adaptación toda la escena amorosa, tan bella, en el jardín, sólo porque los actores que interpretan a Calixto y a Melibea no sepan decirla. Mejor hubiese sido suprimir el monólogo de Melibea en lo alto de la torre, que, a más de incómodo para los espectadores, es una tortura el oír decirlo tan mal por la joven actriz a la que los señores cronistas teatrales consideraron (¡cómo no!) la “revelación femenina” de 1967. La belleza de una mujer en el teatro es muy agradable, pero no es como en la pintura que queda muda para siempre, sino que también debe saber hablar, y es preferible sacrificar la belleza ante el buen decir; lo agradece más el público, y el autor. De Calixto bien se puede esperar algo dentro de algunos años, pero todavía no. Debe

antes el señor Ferrara tomar lecciones de dicción, puesto que la mitad de sus diálogos no los oía nadie, ni él mismo.

En cambio, don Fernando de Rojas, de haber podido aceptar nuestro llamado, estaría complacido, mucho, con Virginia Manzano, que interpreta la *Celestina* de un modo tan admirable, con tanto acierto, que bien puede decirse que es lo mejor que ha hecho en su larga carrera como actriz. Miguel Córcega aparece y da una cátedra de actuación a los bisoños elementos que lo rodean. David Antón resolvió con talento las dificultades escenográficas, aunque el primer telón de calle sea un tanto cuanto escandaloso. El vestuario en general justo, pero un vestido de Melibea francamente feo, y una peluca de "tonto del barrio" en Pármeno completamente innecesaria. El bachiller Fernando de Rojas, y todos los que somos aficionados al teatro, le exigimos más a Álvaro Custodio. Ha demostrado que puede hacerlo, pero estos años de receso le han hecho creer que ya estaba todo hecho, y no es así. Me alegro infinito que el público esté respondiendo con su asistencia; dos mediocres obras que fueron estrenadas el mismo día han sido retiradas ya del cartel, mientras que *La Celestina* cada día tiene mejores entradas. Sin embargo, allí están todavía unas *Golfas* que son para el público mexicano como ese baldón mío por haber trabajado en la antigua Oficina de Espectáculos.

25 de febrero de 1968

DE MARÍA EGIPCIACA A SAFO DE LESBOS

Se dice que México es un país de contrastes, y para estar a tono con el país, su teatro también lo es. Una noche asistimos a un recital poético-dramático intitolado *Las tentaciones de María Egipciaca*, del que salimos llenos de unción religiosa, pero a la noche siguiente vamos a otro teatro donde nos topamos con el florecimiento de Lesbos en todo su esplendor, y entonces nuestra pobre alma sufre un choque y se ve envuelta en un serio conflicto

antes el señor Ferrara tomar lecciones de dicción, puesto que la mitad de sus diálogos no los oía nadie, ni él mismo.

En cambio, don Fernando de Rojas, de haber podido aceptar nuestro llamado, estaría complacido, mucho, con Virginia Manzano, que interpreta la *Celestina* de un modo tan admirable, con tanto acierto, que bien puede decirse que es lo mejor que ha hecho en su larga carrera como actriz. Miguel Córcega aparece y da una cátedra de actuación a los bisoños elementos que lo rodean. David Antón resolvió con talento las dificultades escenográficas, aunque el primer telón de calle sea un tanto cuanto escandaloso. El vestuario en general justo, pero un vestido de Melibea francamente feo, y una peluca de "tonto del barrio" en Pármeno completamente innecesaria. El bachiller Fernando de Rojas, y todos los que somos aficionados al teatro, le exigimos más a Álvaro Custodio. Ha demostrado que puede hacerlo, pero estos años de receso le han hecho creer que ya estaba todo hecho, y no es así. Me alegro infinito que el público esté respondiendo con su asistencia; dos mediocres obras que fueron estrenadas el mismo día han sido retiradas ya del cartel, mientras que *La Celestina* cada día tiene mejores entradas. Sin embargo, allí están todavía unas *Golfas* que son para el público mexicano como ese baldón mío por haber trabajado en la antigua Oficina de Espectáculos.

25 de febrero de 1968

DE MARÍA EGIPCIACA A SAFO DE LESBOS

Se dice que México es un país de contrastes, y para estar a tono con el país, su teatro también lo es. Una noche asistimos a un recital poético-dramático intitolado *Las tentaciones de María Egipciaca*, del que salimos llenos de unción religiosa, pero a la noche siguiente vamos a otro teatro donde nos topamos con el florecimiento de Lesbos en todo su esplendor, y entonces nuestra pobre alma sufre un choque y se ve envuelta en un serio conflicto

moral. El espectador mexicano necesita, pues, de un guía espiritual para no traumatizarse entre el ambiente de religiosidad que emana del espectáculo presentado por Miguel Sabido en el Teatro Xola, y la obra intitulada *El asesinato de la hermana George*, que se ofrece en el Teatro Ofelia. Pero felicitémonos porque existan estos contrastes: sólo demuestran que la capital de la República está ya lo suficientemente madura como para soportar todo género de teatro, hasta “eso” que llaman “de medianoche”, y que es el fraude más gigantesco que se haya hecho al público capitalino.

Miguel Sabido ha montado de nuevo su recopilación de poesías que con el título ya mencionado de *Las tentaciones de María Egipciaca*, había estrenado en la Pinacoteca Virreinal el año pasado, con María Douglas enfrentándose a diez o doce frailes. En aquel lugar este recital no lució como ahora, porque a lo incómodo del local se agregaba la estrechez, y los grandes cuadros que están en las paredes parecían venirse abajo sobre los actores y el público. Pero en el Teatro Xola dicho recital adquiere mayor majestuosidad, y el director tiene mayor campo de acción para mover a sus personajes con un gran acierto y un profundo conocimiento de las áreas en un escenario. María Douglas, al convertirse en una santa, se hace a sí misma un milagro, y olvida esos tonos plañideros que la habían vuelto una actriz pasada de moda. Si el milagro se debe a Miguel Sabido o a ella misma, lo ignoro, pero a ambos los felicito cordialmente. María vuelve a ser la primera actriz del *Tranvía llamado deseo* y de la *Medea*. Santa María Egipciaca le ha devuelto la confianza a ella y a los espectadores, y vuelve a anotarse un hermoso triunfo en su carrera, mientras que Miguel Sabido, como director, se coloca al lado de esta nueva generación tan importante para nuestro teatro y que acabará de una vez por todas con los mitos que por tantos años se han logrado sostener.

Y de aquel ambiente religioso, profundo, poético, santo, saltamos a *El asesinato de la hermana George*, tragicomedia del autor inglés Frank Marcus, en donde se nos presenta con toda crueldad el conflicto de una mujer ya más que madura, al borde de la total decadencia en su trabajo, y que para colmo, desde que nació, sus hormonas masculinas prevalecieron sobre las femeni-

nas, y de ese modo en cuerpo de mujer se oculta una mente de hombre. Casos como éste abundan y siempre han existido, desde la famosa poetisa Safo hasta nuestros días, pasando por George Sand. La obra de Marcus es excelente bajo todo punto de vista, y si escandaliza a algunos espectadores y a uno que otro cronista o gacetillero, mejor que mejor. Los problemas humanos no deben ocultarse detrás de los prejuicios que nos ahogan desde hace dos mil años, porque no por ocultarse dejan de existir. Sin embargo, no comprendo por qué Marcus dio a su pieza, en algunos momentos, un aire festivo, grotesco, que no encaja con la seriedad, con la angustia de la pobre hermana George. ¿O es que acaso tiene algo de risible el ver a un ser humano quedarse solo?

A este defecto del autor, debe añadirse la incomprensión absoluta del director don Dimitrios Sarrás. Este señor acentuó de tal manera lo cómico, o lo pretendidamente cómico, que sólo consiguió burlarse encarnizadamente de esos pobres seres que no tienen culpa alguna en ser como son, y cuyo final es siempre el mismo: la soledad. Sarrás hizo tan obvio el personaje de la hermana George, que seguramente piensa que el público es retrasado mental o que está en su país donde hay que dar las cosas bien digeridas para que sean entendibles. La obra de Marcus no es una farsa, ni una comedia de risa loca; por el contrario, es una perfecta tragicomedia en la que deben acentuarse más las primeras sílabas de esa palabra compuesta. Gracias al enorme talento de Bertha Moss, que se resistió hasta donde pudo a ridiculizar su personaje, nos proyecta siempre la angustia, la desesperación, y, por fin, la soledad, de la atormentada June. En su breve monólogo del primer cuadro del segundo acto, y en el final de la pieza, Bertha Moss alcanza la perfección que se exige a toda aquella que se crea primera actriz. Mónica Serna molesta con su voz chillona, defecto de dirección también, pero se introduce de tal forma en su personaje, que es digna de todo aplauso. Bien Rosa María Moreno, aunque habla en ocasiones tan bajo, que a pesar de la pequeñez del teatro apenas se lograba comprender lo que decía. Y Tamara Garina, que siempre se agradece su presencia aunque siempre sea la misma.

A pesar de la dirección equivocada de Sarrás, es recomendable esta tragicomedia inglesa, a menos que cargue usted sobre sus

espaldas las toneladas de prejuicios que se han ido acumulando sobre la humanidad. Si es así, entonces vaya usted a ver *Las tentaciones de María Egipciaca*. Pero si usted se ha liberado ya, entonces vaya a los dos espectáculos. Ambos son espléndidos.

3 de marzo de 1968

PETER WEISS VS. JUAN IBÁÑEZ

A propósito de la puesta en escena del *Marat-Sade*, de Peter Weiss, por Juan Ibáñez, no hay tertulia de intelectuales o intelectualoides en que no se discuta al joven director, se trate de analizar la obra de Weiss, se alabe al dramaturgo y se desprecie a Ibáñez. “¡No se respetó el texto!” “¡Es un espectáculo de circo, sin conservar las ideas de Weiss!” “¡Entre tanto movimiento no se escuchan los parlamentos!”, etcétera, etcétera. Así claman los que creen conocer, o en realidad conocen, el *Marat-Sade*. Y en cuanto a los demás directores de teatro, el desprecio hacia Ibáñez llega a ser insultante. Es natural: cada uno de ellos piensa que lo hubiese hecho mejor. Entre los actores, el desprecio a los que intervienen en esta obra es también humillante: ¡Si a ellos se les hubiese encomendado el Marat, o el Coulmier, o el Duperret, o el Heraldo, o al menos alguno de los cuatro cantantes! Salvo con aquellos que dicen que ellos hubieran estado mejor en el Marqués de Sade, con nada de lo que he escrito antes estoy de acuerdo.

El texto de Weiss sí está respetado, sólo que se necesita tener un oído acostumbrado para *escuchar* los parlamentos mientras se contempla el espectáculo. Si los ojos pueden más que el oído, entonces la mente se concentra sólo en el movimiento escénico, pero esto ya no es culpa del director, sino del espectador. ¿Desde cuándo el teatro ha dejado de ser espectáculo para convertirse en sesiones auditivas? Por otra parte, no pongo en duda que algún otro director hubiese puesto el *Marat-Sade* de otra forma, puesto

que toda pieza teatral está a disposición de la sensibilidad de cada director, pero es Juan Ibáñez quien la presenta en México, y se puede estar o no de acuerdo con la interpretación que le dio, pero no se puede negar el talento demostrado, el esfuerzo casi sobrehumano y la perfección en el movimiento escénico de cincuenta personajes. Además, Ibáñez logró un milagro: que ni uno solo de los actores que intervienen se salga un solo instante de su papel, y no hay que olvidar que son cincuenta. La mayor parte de ellos sólo permanecen en sus lugares tomando parte o simplemente escuchando la representación que se lleva a efecto en el manicomio, pero siempre con una personalidad definida que no abandonan jamás. (Sólo los cuatro músicos no están en Charenton. Cuando no tocan sus instrumentos, se les ve papar moscas con una cara de aburrimiento pavorosa. Le pido a Ibáñez que no trate de meterlos en situación porque los músicos pertenecen a una raza especial que no entiende de teatro, sino que los saque de escena por completo para que solamente se escuchen y no se vean. Tal como están ahora, rompen la armonía del conjunto.)

El *Marat-Sade* de Juan Ibáñez es un grandioso y bello espectáculo; es, además, una de las mejores direcciones escénicas que se hayan visto en México, junto con *Don Gil de las calzas verdes*, de Héctor Mendoza, y *La noche de los asesinos*, de Juan José Gurrola. Sé bien que el propio Peter Weiss no estaría de acuerdo con esta puesta en escena, porque él es partidario del “teatro para oír”, como O’Neill era partidario del “teatro para leer”. Pero los espectadores, y yo con ellos, prefieren el “teatro para ver y oír”, que eso ha sido siempre cuando es bueno. Y puedo decir esto porque acabo de leer *El testimonio* de Peter Weiss, que es un extraordinario documento sobre los campos de concentración nazis, pero que no es teatro “para ver”, sino “para oír”. Y para esto, mejor un disco.

Después de la dirección, se debe hablar de la escenografía, antes que de la interpretación. Toni Sbert acaba con el mito de que no hay escenógrafos nuevos en México. Esa aplastante, macabra colmena que construyó, o quizá sean sarcófagos verticales unidos entre sí, a más de darle la ambientación exacta a la obra,

brinda al director un ilimitado número de recursos, todos ellos válidos.

Imposible me sería aunque no me faltan deseos, de hablar de cada uno de los actores que intervienen en *Marat-Sade*, pero sí puede decirse que también con ellos se acabó con una pésima costumbre del teatro en México, o sea que cuando un actor ha hecho antes papeles importantes, no puede ya tomar parte en otros inferiores.

Aquí vemos a Lilia Aragón, María Luisa Alcalá, Ana Ofelia Murguía y otros participando del espectáculo sin hablar, pero con total entrega. Merecen todos ellos, junto con los que comienzan su carrera, la felicitación más calurosa. Evidentemente, entre los papeles importantes quien sobresale con esa luminosidad externa e interna que posee desde niña, es Angélica María. Su Carlota Corday, a despecho de lo que opinen los intelectualoides, es exacta, maravillosa, y confirma una vez más la idea, la certeza, de que es una de las más valiosas actrices de nuestro teatro. Sergio Jiménez creo que puede dar más en su Marat si se lo propone. No digo que esté mal, ni nada hay en su actuación que pueda reprochársele, pero él es más actor de lo que ofrece en esta ocasión, y su papel le exige que dé cuanto tiene. Héctor Bonilla excelente en su Duperret, y los cuatro cantantes también. Es lástima, después de tantos elogios, tener que señalar el lunar: Wolf Rubinsky. ¿Por qué lo eligió Ibáñez para el Marqués de Sade? ¿Creyó que iba a quitarle veinte años de vicios escénicos, de mala dicción, de querer ser actor y no conseguirlo jamás? Ni Ibáñez, ni Gurrola, ni Mendoza, ni Peter Brooks, podrían quitarle lo que le enseñaron Miguel Morayta, Miguel M. Delgado, los Galindo, los Zacarías y los Sotomayores. En él sí cabe decir que el texto se pierde, porque no se le entiende lo que dice, o lo dice con tal monotonía que el oído lo rechaza. Esta puesta en escena merecía un Sade a la altura de la dirección y de la obra. Gastón Melo bien en su Heraldo, aunque a veces quiere ser tan natural su actuación, que se nota que está luchando por ser natural, y esto es malo.

Una música acertada de Alicia Urrueta, excepto en la canción "Pobre Marat", que suena a comedia musical norteamericana, pero mediocre.

Ojalá siga suscitando controversias Juan Ibáñez. Esto quiere decir que vale. Y a despecho de los cronistas teatrales que le criticaron la “desmedida epilepsia” de los dementes de Charenton; a despecho de los directores y actores que lo envidian, y a despecho de todo aquel que no perdona el éxito, *Marat-Sade* quedará como una innegable muestra de lo que se puede, de lo que se debe hacer en el teatro de México, y para mí un documento más que esgrimir ante aquellos que sistemáticamente hacen mal las cosas.

31 de marzo de 1968

LAS GORDAS TOMARON METRECAL

Decir que Salvador Novo escribe bien, que tiene el ingenio más agudo de la actualidad y que es el intelectual de mayor relevancia en México, es decir algo tan sabido y tan reconocido en todos los medios que quedaría uno como el inventor del hilo negro. De Salvador Novo no cabe ya decir nada en su elogio: sólo cabe admirarlo en todo cuanto haga, hasta en su teatro, que viene a ser la parte débil de su fecunda producción, como le sucedía a don Benito Pérez Galdós, y no por eso dejan ambos de ser tan ilustres. Por ello, no hablaré de *La guerra de las gordas* como comedia en sí, la que pese a quien piense lo contrario, es buena por su diálogo, por su intención, por su humorismo, por su erudición; que tenga fallas en su construcción viene a ser *peccata minuta*, porque tiene más virtudes que defectos. Por otra parte, si el director que la toma por su cuenta se cree más listo que el autor y cambia de lugar escenas debilitando aún más la construcción y los finales de acto, menos aún se puede culpar al maestro Novo si el público aplaude fríamente y queda disgustado. Es lo que ha sucedido en la reposición de esta comedia en el Teatro Reforma: Miguel Córcega (ignoro si con la autorización de don Salvador) suprimió la escena final y la trasladó al primer acto, consiguiendo solamente dejar la comedia sin conclusión lógica y creando en los espectadores una tremenda confusión, tanta, que

improvisan algo que sólo ellas entienden. Sin embargo, la comedia vuelve a subir cuando aparece Álvaro Carcaño como un gracioso anciano, pero vuelve a caerse con Alicia Quintos y Macario Álvarez, para volver a elevarse cuando sale Ángel Casarín interpretando un afeminado prehispánico digno de verse, y Cora Cardona en su breve escena semidramática. Luego viene la guerra a base de atropellamientos en escena, luces sicodélicas, carreras, bailes, confusión, desorden, caos y... se encienden todas las luces del escenario y los actores se voltean hacia el público con sonrisa tonta que quiere decir: "Ya terminamos, aplaudid si os ha gustado". Y claro, el público no aplaude porque no le ha gustado aquel sorpresivo, absurdo y ridículo final. Ojalá Córcega arregle tan descomunal despropósito para bien de su negocio, de su dirección, de los actores, y, sobre todo, de don Salvador Novo, porque el público puede pensar que así concluyó la comedia el autor.

La escenografía de Toño López Mancera no es nada del otro mundo y más bien parece uno de aquellos "salones aztecas" que se usaban en las casas allá por los treintas, aunque sin el sarape de Saltillo, que no faltaba en esas salas. Una "coreografía" de Carlos Gaona que es un monumento a lo *camp*, porque tiene todos los movimientos de la danza moderna de hace quince años, que ahora ya nos parece lamentable.

Y sin embargo, el público debe ir a ver *La guerra de las gordas*, porque es una comedia agradable, porque hay tres o cuatro buenas actuaciones (Servín, Carcaño, Casarín, López Rojas, Cardona) y porque la dirección de Miguel Córcega es un esfuerzo noble y lleno de entusiasmo. Estoy seguro que después de la noche del estreno, el director corregirá errores.

25 de agosto de 1968

CARTA DE UN PROVINCIANO A OTRO

Estimado Bulmaro:

Tal como quedamos en la estación antes de subirme al tren que me alejaría de nuestro pintoresco pueblecillo y me traería a la

capital para realizar mi más anhelado sueño, o sea satisfacer mi pasión por el teatro, te escribo para contarte mis andanzas por esos teatros de Dios, es decir, del D. F., que es lo más alejado de Dios que hay desde Sodoma y Gomorra. ¿Recuerdas con qué ilusión planeé mi viaje, cómo pasaba largas horas en una banca de la Plaza de Armas soñando con verme sentado en una butaca de algún teatro y cómo te hablaba de que en la capital funcionaban diariamente más de veinte locales en los que me saturaría de buen teatro? ¡Ay, Bulmaro, qué decepción he llevado! Te escribo sólo para desahogar mis penas, porque mañana en la noche tomaré el tren de regreso a nuestro pueblo, del que no volveré a salir en mi vida, y seguiré montando piezas y comedias contigo, con Elenita, con Pascuala y con Roldán, en nuestro salón de actos del Seminario. No dudo que nuestras puestas en escena adolezcan de miles de defectos, pero ahora estoy seguro que en la capital no tienen nada qué enseñarnos.

Una vez que hube llegado a un modesto hotel en la colonia Guerrero, después de esperar en la estación de Buenavista (¿por qué se llamara así?) por más de tres horas para conseguir un taxi (aquí así se llaman, no “coches de sitio” como allá) que me cobró veinte pesos por seis cuadras, me bañé, me puse mi trajecito y mi camisa de cuello de tortuga para estar bien a la moda y que no se me notara lo provinciano, y bajé a comprar un periódico para ver la cartelera teatral y escoger detenidamente a dónde debería ir esa noche. Mis ojos toparon con el primer anuncio: ¿sabes cómo se llamaba la obra que se representaba? *Las jamonas*. ¡Hazme el favor! Original de y con Ortiz de Pinedo, un cómico con más vicios teatrales que el marqués de Sade en otros aspectos. Lo acompañaba Tana Lynn, que siempre fue malita, y muchos otros nombres que nadie, ni siquiera las personas conectadas con el ambiente artístico, tienen la menor idea de quiénes son.

Disgustado busqué otro anuncio; *Una noche en su casa, se ñora*. ¿Qué te parece el titulito? Y no se representaba en una carpa como esas que de cuando en cuando llegan al pueblo, no; en un teatro más o menos elegante. Ni pensar en ir a eso. Otro anuncio: *El señor es señorita* (no miento: puedes pedir un periódico a México para que te convenzas), en donde una mala can-

cionista de ranchero era la estrella máxima, así que ya supondrás cómo estaba el resto del reparto. Nada, hay que seguir buscando, que algo habrá digno de verse. ¿Sabes cómo se llama la siguiente obra que vi anunciada? *Las golfas*. ¡Ya era demasiado! Furioso, me decidí por una comedia que se titula *Paraíso tormentoso*, a sabiendas de que se trataba de una tontería para pasar el rato, pero al menos me divertiría con buenos actores como Alejandro Ciangherotti y Nadia Haro Oliva. ¡Qué equivocada me dí! La comedia es exactamente igual a las que se hacían en España a principios de siglo, y lo mismo puede estar firmada por Muñoz Seca, Fernández Ardavín, que por ese señor Kataiev. ¡Incluso nosotros, en nuestro humilde y perdido pueblo, ya hemos superado ese tipo de teatro!

Al día siguiente quise ir a ver *Los zorros*, que tiene un reparto sensacional, pero como era el último día y la gente está ávida de ver cosas buenas, no había un solo boleto ni dándole cien pesos de gratificación al taquillero, cosa aquí muy usual en los teatros que tienen éxito. Tampoco pude conseguir localidad para *Hello Dolly*, lo que te demuestra que no es el público de la capital el equivocado, sino los empresarios mediocres. Por tanto, fui a ver a Carlos Ancira en *El diario de un loco*, de Gogol, que me quitaron, actor y obra, la ira que me consumía desde que llegué. A medianoche fui al Teatro Iris a presenciar el *burlesque*, que trae de cabeza a los capitalinos porque aparecen tres o cuatro modelos casi sin ropa. ¡Qué ingenuidad! ¿Te acuerdas, Bulmaro amigo, cuando vinimos al D. F., hace ya veinte años? Nuestra adolescencia se enloquecía en el Teatro Tivoli, que era el emporio de la frivolidad y del verdadero *burlesque* comparado con este de ahora. Creo que los capitalinos son como el cangrejo, que van para atrás.

A la otra noche fui a ver *La guerra de las gordas*, de don Salvador Novo, quien ya sabemos que está furioso, y con razón, por lo que hicieron con su comedia. Y a pesar de que compré todos los diarios, que son muchos, ¡ya no me quedaba nada por ver, como no fuera lo que te dije al principio, del señor que era señorita, o de la noche en la casa de la señora, o de las jamonas, y a eso francamente ni como manda al santo patrón de nuestro pueblo me animaba a ir! De manera que decidí ir al Teatro Xola,

que es por ahora el más elegante de la capital y el más codiciado por los empresarios. Ni siquiera quise ver lo que se representaba porque estaba seguro que sería bueno y me agradaba me sorprendiesen. ¡Bulmaro de mi corazón! ¿Sabes lo que comencé a ver? ¡A Regina Torné bailando (¿bailando?) jazz, a un trompetista, a un baterista, a un cornetista, armando tal ruido ensordecedor, que salí corriendo del teatro! ¡Y eso es lo que presenta el Seguro Social!

Después de mi coraje por haber perdido esa noche, a la siguiente fui a ver unas farsas musicales de Héctor Azar que aunque no entendí nada, por lo menos estaban muy bien puestas y muy bien actuadas. Este espectáculo entra dentro del “Programa Cultural de la XIX Olimpiada”, al que me prometí asistir a cuanto hubiera. No pude. ¿Por qué? Vas a verlo: En el Teatro del Bosque se ofrecía un programa de danza moderna, pero . . . ¿con qué piensas? Claro, con el *Zapata*, *Los Gallos*, *El Chueco*, *Juan Calavera*, etcétera, o sea lo mismo que desde hace veinte años se viene representando y que indica que los coreógrafos mexicanos no pecan de imaginativos. Como comprenderás, sería un fastidio ir a ver eso. (Me extrañó no ver anunciado dentro de ese programa de danza la famosa *Tierra* de Elena Noriega, infaltable también desde hace veinte años.) Otro espectáculo de la Olimpiada Cultural era el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, o sea el *Mexican curios* llevado a su más alta expresión con acompañamiento de telón de cristales y toda la cosa. Me consolé el domingo en la mañana con un buen concierto de la Sinfónica Nacional en que tocó Hermilo Novelo, uno de los mejores violinistas del mundo. ¡Y, qué alegría, Bulmaro! ¡Vi anunciado a Maurice Chevalier! Corrí a comprar un boleto, pero, claro, ya no había, y aunque hubiera, costaban . . . 125 pesos. Me parece muy bien, porque el señor los vale (¿o los valió?), pero te imaginarás que para un ayudante de boticario de pueblo como soy yo, ese precio escapaba a mi presupuesto. A los teatros de revista ni pensar en ir, pues también es siempre lo mismo, con diez o doce artistas (por así llamarlos) que se turnan para debutar cada dos o tres meses durante toda su vida. El Teatro de los Insurgentes, que también es una garantía, presenta . . . ¡*Luisa Fernanda* y *La Duquesa del Bal Tabarín*! Muy modernos en la capital, no cabe duda.

Y luego a Pedrito Rico bailando jazz, como Regina Torné. Muy bien . . . ¿Y eso también es de la Olimpiada Cultural?

Aquí tienes, mi buen Bulmaro, el estado del teatro en la capital de México, en pleno 1968, y en vísperas de las Olimpiadas. Regreso, pues, mañana a nuestro pueblo. Ordena a Pascuala que vaya sacando en máquina los papeles de *The Price*, de Arthur Miller, que es la que montaremos mientras preparamos a fondo *El hombre de la Mancha*, para seguirnos con la última de Albee y en enero montar a Ruiz de Alarcón y más tarde a Ibsen.

Recibe un fuerte abrazo de tu decepcionado amigo.

José Encarnación

10. de septiembre de 1968

SAUDADES POR UN PRÍNCIPE

Sr. Fernando Wagner
Teatro de mi nombre
México, D. F.

Querido Fernando:

Te recuerdo con cariño. El próximo noviembre se cumplirán 18 años que abandoné para siempre la escena y el mundo, pero desde el lugar maravilloso en que me encuentro, adonde vienen todas las buenas actrices y los buenos actores (me han dicho que adonde van los que fueron malos cómicos y se creyeron buenos, es un lugar realmente espantoso, pues los obliga a verse representar unos a otros), desde aquí, digo, estoy pendiente de lo que se hace en los teatros de México, y principalmente del que lleva mi nombre desde el año de 1907 y que antes se llamó Renacimiento. No tienes idea de lo que he llorado al ver las comedias que se han montado en él desde que morí y desde que fue derrumbado el hermoso salón y edificado en su lugar ese horrendo edificio y ese no menos horrendo teatro. ¿Por qué se habrá perdido el gusto

por la arquitectura teatral? Es una pregunta necia: ¿se ha perdido el gusto por tantas cosas! De todas las obras que allí se han montado, sólo recuerdo con agrado dos o tres: *La casa de los siete balcones*, *Así en la tierra como en el cielo*, *La verdad sospechosa*, y alguna más. Lo otro ha sido terrible. ¿Es que ya no se escribe buen teatro? Oh, sí, ya sé lo que me puedes contestar: que la idea que yo tengo de lo que es el buen teatro es anticuada y que no transijo con las nuevas corrientes. Puede ser, pero no puedo evolucionar ya puesto que estoy muerta y me aferro a mi época, que fue tan hermosa. Por ello, la noche del jueves último mi espíritu adquirió una mayor placidez de la que ya tiene de por sí, al ver representar en mi teatro *Corona de amor y muerte*, de mi buen amigo Alejandro Casona. Fue ésta una de sus últimas producciones y quizá la más bella. ¡Qué diálogo poético y florido! ¡Qué construcción dramática tan efectiva y tan sincera! ¡Qué dibujo de caracteres tan preciso! Me gustaría mucho haber interpretado esta Inés de Castro, aunque sabes bien que varias veces hice ese personaje en la tragedia de Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, en la que se inspiró Alejandro, y a su vez Guevara se inspiró en más de doscientos poemas, comedias, óperas, y hasta parodias que sobre ese tema de la mitología portuguesa se han escrito desde el siglo xv.

Oigo a ciertos espíritus jóvenes que andan por aquí murmurando que *Corona de amor y muerte* es un melodrama. Y lo dicen con cierto desprecio. No han asimilado aún el valor que tiene el buen melodrama. Si hubiesen asistido a mi teatro el jueves, hubieran visto cómo el asunto, el diálogo, las actuaciones, se apoderaron del público obligándolo a guardar un silencio que hacía años no oía yo en un teatro de México, pues siempre las representaciones se ven interrumpidas o molestadas por inoportunas toses que no indican otra cosa que fastidio. Claro está que ustedes, director y actores, son también responsables de ese silencio, por el acierto con que supieron resucitar las viejas fórmulas, siempre eficaces, del melodrama. Y es que este género debe interpretarse así: con grandes ademanes, con grandilocuencia, con “aparato escénico”, como se decía en mis tiempos, y de cara al público en las frases claves de la obra, para que no se pierda el sentido que quiso darles el autor. Fue un acierto de tu parte el colocar a la

infanta Constanza Manuel en un balcón que da hacia los espectadores, y desde allí decir sus parlamentos. ¡Y cómo está Magda Guzmán en ese papel! ¡Qué actriz es, qué soberbia actriz dramática! De lo mejor que hay por ahora en México y digna heredera de nuestras glorias. Te confieso que fue para mí una agradable sorpresa Elsa Aguirre, pues las referencias que tenía de ella eran bastante malas, en el sentido de que era una aspirante a actriz cinematográfica que nunca había logrado hacer una buena actuación, por su rigidez, su monótona voz y su nulo conocimiento del arte de Talía. Sin embargo, en la Inés de Castro no se puede decir que esté mal, pues tiene momentos de verdadera actriz, aunque en otros no llegue a convencer por ciertos ademanes de que abusa y que semejan a los que hacen las señoras cuando piden los brazos a un niño que aún no camina. Estoy enterada de lo estudiosa y empeñosa que se ha vuelto, y me alegra, pues es la única manera de llegar a ser actriz. Un ángel que anda por aquí y que es bastante chismoso, me contó que tuviste una dificultad con Elsa porque se negó a aceptar que cortaras la única escena que le sobra a la pieza de Casona, o sea la aparición en el bosque, que es bastante artificiosa y tediosa. No sé por qué Alejandro tenía predilección por intercalar en sus obras estas apariciones de ultratumba; tanto en *La casa de los siete balcones* como en *Corona de amor y muerte*, los fantasmas son los que afean tan bellas obras. Y mira que yo no puedo tener nada en contra de los fantasmas, pero reconozco que sería mejor suprimirlos de ambas piezas. Otro error de la puesta en escena es el último cuadro, cuando Pedro de Portugal corona a Inés ya muerta. ¡Qué falsa se ve ella niveamente vestida y resplandeciente de hermosura! ¡Si tenía más de tres años enterrada! ¿Por qué no hiciste un cuadro plástico copiando la famosa pintura de Martínez Cubells, que es muy bella, y en donde se ve a Inés de Castro como lo que era en esos momentos, es decir, una especie de momia, lo que le da aún mayor efectismo a la pieza? Me imagino que chocaste con la vanidad de la actriz, como con el pretendido y acertado corte que querías hacer. Lo comprendo porque yo también, como toda actriz que se respete, fui muy vanidosa.

Excelente Augusto Benedico en el rey. Esa escena entre él y el niño (¡qué buen actorcito es Juan Manuel González!) quedará

como muestra del buen actuar y el buen decir. Y mira que era difícil, porque trabajar con niños y con doña Prudencia Grifell, es siempre peligroso, ya que todo el honor se lo llevan ellos. Excelente también Miguel Maciá en un papel demasiado pequeño para sus condiciones y aptitudes, y bien Cristela Guajardo. Pero lo que no te perdono, Fernando Wagner, es el príncipe Pedro. Para usar una palabra muy portuguesa y muy hermosa, sentí *sau-dades* por un buen príncipe, es decir, por un buen actor. ¿Por qué se te ocurrió darle el papel a un vaquero de los Estudios América? ¿Y por qué lo aceptó él? Eric del Castillo debería tener una miaja de autocrítica y hacer personajes que le vayan a su manera de actuar, por así decirlo. ¡Qué tonos nortños, qué inflexiones de *cow boy* enojado, qué movimientos de villano de nuestra Revolución, y todo ello en un príncipe portugués del siglo xiv! ¿Es que no hay ya galanes en México? Lástima: fue la gran mancha en esta bella puesta en escena y en esta hermosa obra. Porque hay otras pequeñas manchas, pero no fijándose mucho no afectan tanto, como son Félix Santaella, quien parece extraído de una película de Pearl White, y Tomás I. Jaime, con un maquillaje verdaderamente grotesco.

Buena la escenografía de Antón y Servín, aunque el empresario anduvo parco en el alquiler de muebles y aquello era la desolación misma. En síntesis, Fernando, que fue un buen éxito rotundo de tu parte, de Magda, de Benedico y de Elsa. Volví a ver un melodrama a la altura del arte, como los que yo interpreté incontables veces. Gracias por esta alegría que le has proporcionado a un espíritu feliz que consagró toda su larga vida en la tierra al teatro, y deseo que mi sala se llene diariamente con viejos que revivan pasadas glorias y con jóvenes que conozcan lo que es un buen melodrama para que no se expresen con tanto desprecio de ese género tan importante en toda una época. Si ves a mi nieto Manolo saludámelo y dile que nunca lo veo en los estrenos, con lo que hace mal porque un hombre de teatro debe estar enterado de cuanto se hace en su país y no sólo de lo que se hace en los Estados Unidos. Recibe un fuerte abrazo incorpóreo y mis felicitaciones para ti y para los buenos actores.

Virginia Fábregas

15 de septiembre de 1968

Sergio Magaña escribió una pieza teatral a la que tituló *Los motivos del lobo*, como el célebre poema de Rubén Darío, y el autor mexicano, como el protagonista del poema, es un “varón que tiene corazón de lis, alma de querube y lengua celestial”. Y por ser tan bueno como el santo de Asís, y tener su paciencia y amor hacia el hermano hombre, he permitido que su pieza sea destrozada, mutilada, cambiada, mal dirigida, mal iluminada, mal vestida y mal actuada. Y consciente de ello, se dejó ver entre los asistentes la noche del estreno con un aire de humildad y de sacrificio que lo hacían a los ojos de los demás aparecer como un mártir que sonríe y perdona a sus verdugos momentos antes de ser arrojado a los leones. ¡Pobre hermano Sergio! Ha sido víctima siempre de sus enemigos los propios hermanos directores, hermanos empresarios y hermanos actores. Debe recordarse aquella puesta en escena de su comedia musical *Rentas congeladas*, en la que más de cuarenta elementos, del empresario al último bailarín, se confabularon para hacer de ella el peor desastre de que se tenga memoria en los anales del teatro mexicano. Después, hace apenas unas semanas, cayó en las garras de Alexandro y su *Moctezuma II* pareció, más que una obra de teatro, una etiqueta de cerveza. Su pequeña y deliciosa farsa *Ensayando a Molière*, fue pisoteada por un grupo de aficionados que recorría impunemente los parques públicos. Otra obra suya, *El caso de Jorge Lívido*, fue el Guernica de Manolo Fábregas para demostrar que el teatro mexicano no servía. Y ahora *Los motivos del lobo*, que con toda mansedumbre entregó a la Gran Temporada del Teatro Mexicano para celebrar las Olimpiadas, ha sido hecha pedazos.

Hay mala fe en esto, porque no encuentro otra explicación lógica; Juan José Gurrola no es ningún tonto, y ha demostrado su inteligencia incontables veces. ¿Por qué entonces mutilar la obra, dirigirla con verdadero “pitorreo”, descuidar detalles elementales y presentarla a fuerza de distorsionarla como una pésima producción mexicana? Y por otra parte, ¿qué sucede en el Seguro Social, organismo encargado de presentar esa temporada de

teatro nacional dentro de las Olimpiadas Culturales, que sólo elige piezas destinadas al fracaso? ¿Por qué esa conjura y quién la dirige?

Estoy cierto que *Los motivos del lobo* con otra dirección y otras actuaciones, podría haber hecho un buen papel y aspirar a lo menos a una medalla de bronce dentro de las Olimpiadas Culturales. Pero Gurrola no lo quiso así, ignoro por qué sórdidos motivos. Comenzó por diseñar una escenografía en la que se acortaba él mismo más de las tres cuartas partes del escenario para mover a sus actores. Eligió luego tres, sólo tres muebles, los más feos y los más estorbosos que pudo encontrar, para que taparan constantemente a los actores. Luego cortó escenas completas, y hasta, según fui informado por “fuentes allegadas”, reescribió otras. Después, ya en el colmo del cinismo y mostrando obviamente que forma parte importante de la conjura de que hablaba antes, contrató a una señora que es muy bella y muy elegante, pero que a pesar de su buena voluntad y amor por el teatro, no ha sido jamás correspondida por éste, porque no tiene posibilidad alguna de llegar a ser actriz, y le dio a cargar sobre sus hombros todo el peso de esta obra difícil y complicada. Y remató su hazaña sumiendo la escena en una penumbra como de cine de barrio, quizá como un tardío arrepentimiento y con un frustrado deseo de que el público no se enterase bien a bien del desastre que había fraguado. Que el teatro mexicano y las sombras de Gorostiza, Calderón, Rodríguez Galván, Peón Contreras, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón, Federico Gamboa y Xavier Villaurrutia, y los cuerpos presentes de Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Emilio Carballido, Hugo Argüelles y el propio Sergio Magaña, demanden a Gurrola ante el Alto Tribunal de Talía por el atentado que acaba de perpetrar. A un tonto se le pueden perdonar sus tonterías; a un inteligente se le exige inteligencia, nunca mala fe.

Perdóneme la señora Beatriz Baz si jamás ha logrado convencerme como actriz. Sus tonos, sus ademanes, sus gesticulaciones, me parecen siempre tan falsos, tan estudiados, tan “quiero y no puedo”, que me obligan a decir lo que siento. En este papel de señora encerrada durante catorce años en una casa, con ataques de histeria y con síntomas de locura contagiada del marido, la

señora Baz se cuelga de las cortinas, hace desesperados gestos de estrella del cine mudo, se desgarró la garganta y se ahoga su propia voz en sollozos y gemidos que no convencen ni proyectan nada. Parece una Llorona de los años cuarenta lamentando la suerte de sus hijos encerrados, emparedados vivos. Gran parte de culpa la tiene la dirección, claro, como la tiene al permitirle maquillarse como lo hacen las señoras en 1968, ni siquiera en 1955, que también sería falso puesto que el personaje lleva quince años sin salir de su casa ni ver el mundo exterior. Aarón Hernán, en cambio, fue dirigido en contraste con el desbordamiento de la señora Baz, y aparece apagado, gris, triste, a pesar de ser el causante de la tragedia. Sin embargo, su actuación convence y llega el espectador a creerle lo que está haciendo, lo mismo que a José Luis Castañeda y a Dunia Saldívar, un proyecto excelente de actriz joven. Lola Beristáin bien, aunque dirigida mal, también a lo grotesco, a lo obvio: ¿por qué una prostituta ha de masticar chicle las veinticuatro horas del día? Detalle de dirección digno de Juan Orol.

El mínimo y dulce Sergio Magaña no dijo nada; miró el teatro con profunda mirada y partió con lágrimas y con desconsuelos, y el viento del bosque llevó su oración que era: “Nada se puede contra las conjuras.”

22 de septiembre de 1968

MEDUSA O LA OSCURIDAD ESCÉNICA

Lo más importante de decir en una crónica teatral acerca de la tragicomedia *Medusa*, original de Emilio Carballido, es que es lo mejor que el teatro mexicano ha aportado a la Olimpiada Cultural. Todo cuanto se diga luego son ya minucias, interesantes o no, pero minucias al fin y al cabo. Por ejemplo, se puede decir que la obra le quedó grande al director, a los actores y al escenógrafo, pero a pesar de ello se consiguió un buen espectáculo. Y es que la *Medusa* de Carballido es una obra difícil, como todas las obras de arte, y no está al alcance de cualquiera, así sea José

Solé, un director que ha demostrado en ocasiones riqueza imaginativa y comprensión absoluta de los textos. En esta ocasión la comedia se le va de las manos en muchos momentos para brillar por sí sola, a pesar de los esfuerzos que hacen algunos actores para que esto no suceda. También se puede decir que los diseños de vestuario son deplorables y que las pelucas de las gorgonas provocaron fuertes carcajadas entre el auditorio, puesto que en lugar de serpientes, aquello parecía un gran montón de percebes disecados. O bien se puede anotar que la escenografía ha sido lo más feo y antifuncional que se le haya visto a Antonio López Mancera, y que aquel salón del palacio de Polidecto y aquella especie de gruta de las gorgonas, parecían más bien escenarios para *Los picapiedra*. Ya puestos a decir, diremos también que la coreografía de Carlos Gaona fue espantosa, con una docena de bailarines esparcidos por el suelo en ataques epilépticos o de pronto hacinados, como racimos de uvas creando una imagen confusa, antiestética y hasta grotesca. Aquello lo mismo podía ser una danza africana que de las islas Bali o de algún café psicodélico. Eso en cuanto a la primera coreografía, ya que en la segunda, que pudo ser hermosa, los bailarines no lograron conservar el equilibrio y se mecían como péndulos mientras se hacían mucha gracia a sí mismos.

El reparto es tan desigual por tan mal seleccionado, que su desproporción no llega a molestar, sino más bien causa una sonrisa de conmiseración. Ante Rosa María Moreno, que está excelente, vemos a unos cortesanos que harían buen papel como coristas del Lírico, o unos esclavos que jamás justifican el que las gorgonas, por más gorgonas que sean, esperen con ansia la luna llena para entregarse a ellos. Graciela Doring y Julia Marichal bastante bien en esos monstruos, pero la primera debe ir pensando en la existencia de ciertos métodos dietéticos. Luis Gimeno perfecto en su Polidecto, lo mismo que Fernando Mendoza en su Acrisio. Muy hermosas Sofía Yosco y Cristina Rubiales, aunque la segunda aún no sepa hablar. Y esto nos lleva a los principales actores de la obra, o sean Mercedes Pascual y Xavier Marc, quienes dan la pauta de la desigualdad increíble al hacer el reparto. Mercedes Pascual se muestra segura, firme, justa, y levanta la comedia cuando ésta parece que va a zozobrar en el tedio por culpa de la

dirección, y sólo se le puede criticar el abuso de tonos graves que hace su voz monótona. Y junto a ella, en el bellissimo papel de Perseo, Xavier Marc. ¿Por qué? Si no tiene el físico del héroe mitológico, si no tiene las dotes de primer galán que se requieren para el papel, si no sabe modular la voz, si le quedaba grande la ropa, si no sabe moverse en escena. ¿Por qué, entonces, elegirlo? Misterios del INBA y sus dirigentes. Frente a un Perseo al que no se le cree nada de lo que hace y lo que dice, la Medusa crece en el escenario y lucha contra quien debiera ayudarla. Otro factor de triunfo para Mercedes Pascual.

De la obra nada puede decirse porque es necesario verla. Es bellissima en su diálogo, en su construcción y en su sátira, y a pesar de los ocho o nueve años transcurridos desde que fue escrita, no ha perdido frescura, ni la perderá jamás. Emilio Carballido es el autor mexicano más importante de nuestro siglo, puesto que ha superado a Rodolfo Usigli, autor de sólo dos piezas. No quiero caer en la tentación de revisar mi Mitología Clásica, como han hecho a toda prisa otros cronistas, para señalar licencias tomadas por el autor. Nada importa si las tomó o no. Emilio Carballido ha vuelto a triunfar y con él el teatro mexicano, y si se diesen medallas también en la Olimpiada Cultural, Emilio ya tendría ganada la de oro.

Claro que lo anterior lo digo porque he leído varias veces la tragicomedia, porque bien a bien el espectador no puede darse cuenta plena de lo que está sucediendo en el escenario del Teatro Jiménez Rueda, ni en cuanto a dirección, ni a escenografía ni a actuaciones, pues la iluminación es tan deficiente, que está uno adivinando lo que sucede. Ignoro si esto sea defecto de Solé o de López Mancera, pero de quien sea, es inconcebible. ¡Tantos años en el teatro y no saber iluminar un escenario! Pero no crea Pepe Solé que con todo lo que llevo dicho considero que ha fracasado en la dirección de *Medusa*. Por el contrario, pienso que tiene aciertos indudables y se ve el esfuerzo realizado, así como sus conocimientos escénicos. Sólo he querido apuntarle los defectos, puesto que las virtudes él las conoce ya de sobra. Ilumine mejor, pule los tonos de Meche Pascual, obligue al coreógrafo a desquitar el sueldo, seleccione otros esclavos, no le pague a Graciela Doring para que no coma y adelgace, no deje que

Fernando Mendoza intercalc morcillas, y entonces la obra tendrá una dirección perfecta. Lo del señor Marc ya no tiene remedio, pues ni Basurto ni Grotowsky podrían hacer nada por él.

29 de septiembre de 1968

LA RELIGIÓN Y LA ESCENA

El teatro tuvo su origen en la religión, pero una cosa es la religión en el teatro, y otra el teatro religioso. Este último cuenta con hermosas obras como los Autos Sacramentales hasta llegar a *Santa Margarita de Cortona* y *San Antonio Abad*, en el siglo XIX, y en nuestros días *El Mártir del Calvario* y *San Martín de Porres*. Si el lector me lo permite, prefiero olvidar el teatro religioso, sin comentarios, para hablar de la religión en el teatro, y especialmente de la última obra de este género que he visto hace unos cuantos días: *Pueblo rechazado*. Se puede o no estar de acuerdo con la tesis que se presenta en dicha obra, pero en lo que no cabe discusión es que al fin el teatro mexicano cuenta con un nuevo autor de talento, que ya le estaba haciendo mucha falta. Vicente Leñero pasa de la novela y de la telenovela al teatro, y lo hace con toda dignidad, con elegancia y con sabiduría. Puede objetársele que sea su pieza una "aria coreada" y que sea en los monólogos donde alcanza mayor brillantez literaria, pero es explicable en un novelista al escribir para el teatro. Lo mejor de *Pueblo rechazado* es el lenguaje, olvidemos y perdonemos en esta ocasión la construcción dramática para alabar el dominio del idioma que posee Leñero y su talento y elegancia para escribirlo. Es esta su primera incursión en el teatro: si continúa en él, ya aprenderá los misterios de la técnica en la construcción y evitará caer en errores como esos coros de periodistas y de fanáticos, o bien esos largos monólogos con un solo personaje en la escena. En novela esto último funciona; en teatro no, por anticuado y anti-teatral. Bienvenido sea Vicente Leñero al teatro mexicano, y ojalá nos dé las obras que esperamos.

El problema planteado en *Pueblo rechazado* es si debe admitirse o no el psicoanálisis para los sacerdotes o frailes, y toma el caso Lemercier para hacer una sincera defensa de este célebre personaje y un feroz ataque a las decisiones tomadas por el Vaticano contra él y sus sistemas. Es, pues, una obra que despertará controversias, pero desde luego yo no voy a entrar en ellas, porque lo mismo me da que psicoanalicen o no a los sacerdotes. La figura de Lemercier me es simpática porque es un hombre que ha luchado por su verdad contra todo lo establecido, y esta clase de seres son los que logran la evolución del mundo. Leñero lo compara con Galileo y con Darwin; aún es prematuro asegurarlo. De cualquier manera, Lemercier es importante, porque sacudió los cimientos de la Iglesia y creó un conflicto, no tan grave y de tanta trascendencia como la creada por el propio Paulo VI en su última Encíclica acerca de la reproducción, pero logró que penetrasen nuevas ideas, aunque fuesen rechazadas en principio. Y a partir de la noche del estreno de *Pueblo rechazado*, me es aún más simpático Lemercier, porque asistió al teatro con su esposa.

Mucho tendría que decir a propósito de la obra, pero no cabe en los límites de una crítica teatral. Me conformo con recomendarla y allá cada quien con su conciencia. Mi labor es comentar la puesta en escena, y con gusto, con mucho gusto, digo que en esta ocasión Ignacio Retes ha dirigido con acierto. Y digo que con mucho gusto, porque, a pesar de lo que se piense en contrario, yo no soy enemigo personal de nadie. Si desde que soy cronista teatral no había alabado a Retes, era porque, según mi leal saber y entender, no podía hacerlo en justicia. Por ello ahora lo escribo bien claro: Retes dirigió muy bien esta obra. Su movimiento escénico es armonioso, estético, supo aprovechar la no muy funcional escenografía de Tony Sbert a base de celdas monásticas formadas por una especie de canillas y que recordaba la escenografía de *Marat-Sade*, lo que quiere decir que Sbert se repite. Pero Retes salvó ese escollo. Sólo una crítica puedo hacerle con la mejor intención para que sea corregido el defecto: el exceso de gritos; grita Lizalde, grita Murray, grita muchísimo José Carlos Ruiz, y gritan más los periodistas y los fanáticos. Se sale del teatro con dolor de oídos. Es necesario bajar el volumen a la obra; ganará mucho con ello.

Enrique Lizalde fue una grata sorpresa para mí. Confieso que asistí al teatro predispuesto en contra de este actor porque en lo que le había visto en televisión me había parecido un galán dueño de una hermosa voz, pero de una monotonía y de una carencia de matices que alarmaba. En el teatro, Lizalde matiza, muy poco, pero matiza, y en él esto ya es una victoria. Tiene momentos excelentes, como el monólogo del Padrenuestro, bellissimo trozo de la obra, y si se esfuerza por encontrar el matiz justo a cada frase, su actuación mejorará. Lo que no entendí es por qué camina encorvado, como si fuese un anciano decrepito; un hombre como el personaje que representa, con esa fuerza interior y exterior para enfrentarse a lo más sagrado para él, no es un anciano, y si toma de ejemplo a quien inspira la pieza, menos aún debe hacerlo. Guillermo Murray fue otra sorpresa: jamás, ni en teatro ni en televisión, había actuado, se limitaba a decir sus parlamentos en un solo tono; pero ahora, otro acierto de Retes, Murray actúa, y esto debe celebrarse. Carlos Bracho y José Carlos Ruiz siempre han sido buenos actores y sólo cabe elogiarlos, aunque al segundo le reproche tanto grito. Bien Luis Heredia entre los fanáticos y bien los periodistas y los cardenales, no así los psicoanalistas.

Obra interesante, buena dirección y buenas actuaciones. Es, por tanto, muy recomendable este *Pueblo rechazado*, que marca el inicio de la carrera como dramaturgo de Vicente Leñero, a quien le exigimos, por su talento, que siga por ese camino.

10 de noviembre de 1968

EL TEATRO INÚTIL

Así como en las farmacias y en las peluquerías se puede leer: "Peluquería de primera clase", o bien "Farmacia de segunda categoría", en el teatro también existen esas humillantes diferencias, y lo mismo tenemos teatro de primera clase, como *Un frágil equi-*

librio, de Albee, que está representando Teatro Club, que de segunda, como el Arlequín, el cual presenta siempre comedias amables, simpáticas, para pasar el rato, pero sin importancia alguna, y existe también el teatro de tercera categoría, el que por su construcción, su contenido, su dirección y sus actuaciones, es completamente inútil, baratón, mediocre y, por tanto, triste. A esta última clase pertenece *Mañana será otro día*, comedia original de Luis G. Basurto y que se presenta en el Teatro Virginia Fábregas, bajo la dirección de Víctor Moya.

Soy el primero en lamentar el tener que escribir en contra de Basurto, porque me une con él una amistad de muchos años, porque él fue de los primeros amigos que tuve en la capital cuando vine de la provincia y porque conozco su amor-pasión por el teatro, al que ha dedicado su vida por entero sin egoísmo alguno y en él ha hecho y ha perdido varias veces fortunas enormes. Es el auténtico hombre de teatro, lo mismo autor que empresario, y, últimamente hasta actor. A él se debe la frase de que en el teatro hay “soldados”, porque luchan a brazo partido por su vocación, pero nunca ha dicho que él mismo es no un simple soldado, sino un verdadero oficial de alta graduación.

Por todo eso me entristece decir que su última comedia es mala, que no tiene valor alguno porque está construida a “vuelamáquina”, plagada de lugares comunes en el diálogo y en la acción, con personajes calcados hasta la náusea de viejísimos clisés, con un conflicto dramático tan manido, tan pequeño y tan sin importancia, que su comedia se convierte de inmediato en un teatro inútil. Al menos para nosotros, los pedantes intelectualoides de la capital, puesto que también pienso que *Mañana será otro día* si fuese montada e incorporada al repertorio de la Carpa Táyita, entonces sí alcanzaría una importancia, puesto que sería vista por un público ingenuo, fresco, abierto a todo, que no sabe de lugares comunes y al que cualquier conflicto dramático le parece nuevo y hasta pedagógico. Por ser tan obvia, tan directa, tan bonachonamente ingenua, la nueva comedia de Basurto puede surtir efecto en esa clase de público, al que no estoy tratando de menospreciar, sino todo lo contrario. ¡Dichoso aquel que se conforma y hasta goza con cuanto le ofrezcan, porque de él será el reino de

la sencillez! Pero esto confirma el que hay, como en las peluquerías, teatro de tercera categoría.

¿Recuerdan ustedes aquellas películas de Pardavé en las que el inolvidable actor cómico era siempre un pobre diablo a quien la esposa y los hijos trataban con la punta del pie? Pues Basurto ha repetido el argumento a estas alturas. Don Carlos López Moctezuma descende también de categoría y de espléndido villano se convierte en un “Gutierritos” digno de lástima, no en el personaje, sino en su calidad de primer actor, porque el papel en la comedia no es como el de *Topacio*, o como *Rigoberto*, o como otras del mismo tipo que interpretaba don Fernando Soler, que toda la acción giraba en torno a él, sino que es un personaje desdibujado, tonto, sin la menor complicación o interés. La esposa es la ya clásica en estas comedietas: autoritaria, gastadora, consentidora con los hijos y despreciativa hacia el marido. ¿Cuántas veces le habremos visto desempeñar ese papel a doña Sara García? En esta ocasión Emperatriz Carbajal, de la que teníamos gratos recuerdos cuando actuaba con Pepe Aceves en el *Caracol*, se muestra insegura, temerosa del público e imposibilitada de sacarle el mínimo partido a un personaje que no tiene la menor posibilidad de provecho. Y los hijos, quienes son muy malos o muy buenos, como debe de ser, para que la acción pueda continuar. Se añade una criada que diga cuatro chistes y se sienta en el sofá de la sala con el plumero en la mano, se deja para el final al policía que inevitablemente tendrá que llegar a aprehender al pobre marido oprimido que ha salido desfalcado en su trabajo para cumplir los gastos de su familia, y ya se tiene, otra vez, la misma comedia. Y yo repito: teatro inútil.

Y si a todo lo anterior se agrega un director que siempre ha pecado de nula imaginación, entonces la escena se convierte en una repetición de parlamentos coloquiales, en un ir y venir a capricho del autor y a un desperdicio de buenos elementos como lo son López Moctezuma y Emperatriz Carbajal. Gloria Silva no adelanta en su carrera de actriz porque está viciada por malos directores que ha tenido casi siempre, y la familia Dupeyrón, que aparece en masa en esta comedia, demuestra una vez más que sin un director escénico de talento, no hay actor posible. Elizabeth Dupeyrón, aquella niña extraordinaria de *La maestra mila-*

grosa, es ahora una hermosa adolescente que debe tomar con urgencia clases de dicción si quiere volver a hacer teatro. Humberto Dupeyrón, quien en *Malditos* era el único que estaba bien, ahora aparece a hacer el ridículo con un personaje que se desboca fuera de esa comedia para ir a caer en *Los Fernández de Peralvillo* o en *Nosotros los pobres*, y don José Dupeyrón, quien sale a cumplir en un pequeño papel.

Luis G. Basurto, autor, no puede escribir una buena comedia, mientras Luis G. Basurto, empresario, organiza giras por toda la República, y Luis G. Basurto, actor, tiene que trabajar en dos funciones diarias. Como amigo tengo el derecho de exigirle más porque conozco su talento.

15 de diciembre de 1968

DRAMAS MITOLÓGICOS MEXICANOS

Desde el siglo xvii se vienen representando en México grandes o pequeñas piezas sobre las apariciones de la Virgen de Guadalupe en el Tepeyac. Durante la Colonia, estas representaciones eran loas o pasos dramáticos que se ofrecían al pueblo en los atrios de las iglesias, pero ya en los siglos xix y principios del xx, no había mes de diciembre en que los teatros dejaran de ofrecer la representación del *Milagro de las rosas*, pieza obligada por esas fechas como la *Pasión* en la Cuaresma o el *Don Juan Tenorio* en día de muertos. Por fortuna, tan piadosa costumbre fue desapareciendo lentamente y ya hacía muchos años que no tenían los espectadores de la capital la obligación de ver a Juan Diego desplegando su tilma ante un Zumárraga boquiabierto y cayendo de hinojos. El cinematógrafo fue el último que se ocupó del asunto, y así tuvimos aquella *Virgen que forjó una patria* y aquella otra donde José Luis Jiménez se consagró como el Juan Diego perfecto, y se lo tomó tan en serio que casi se acabó como actor. Pero de esto hace ya más de veinte años, y cuando creíamos que ya nos habíamos liberado de esas representaciones y que sólo

lucharíamos por vencer a Rambal y a Julio Alemán en las semanas santas, y a Manolo García y a Paco Malgesto en los días de muertos, de pronto se estrena en el lujoso Teatro Hidalgo, apadrinada por las autoridades del Departamento del Distrito Federal y por la Unión Nacional de Autores, una nueva versión de aquellas viejas piezas sobre las *Cuatro milagrosas apariciones de la Santísima Virgen de Guadalupe en el Cerro del Tepeyac*.

Rodolfo Usigli, quien conoce como nadie los secretos de la construcción dramática, ha dedicado gran parte de su vida a analizar teatralmente trozos de la mitología mexicana, y así nos ofreció su primera Corona, que era de sombras, y que sublimizaba el mito de los rubios emperadores austrobelgas por los que aún suspiran los aspirantes a nobles. Más tarde vimos otra Corona, esta vez de *Fuego*, en que en medio de versos un tanto ripiosos y un mucho cansados, la figura del “joven abuelo” se situaba a la diestra de Quetzalcóatl. Y ahora la tercera Corona que es de Luz, en la que se da una interpretación casi demagógica sobre la Virgen de Guadalupe. Líbreme ella de ponerme a discutir el milagro: ya lo han hecho muy sabiamente Icazbalceta, el obispo Camacho y Francisco de la Maza, y los han impugnado desde Primo Feliciano Velázquez hasta Alfonso Junco. Es una polémica peligrosa y de escaso interés para mi humilde persona. Tan sólo apuntaré que al terminar de ver la función de *Corona de luz*, tuve la idea de que los dos primeros actos fueron escritos por Rodolfo Usigli, y el tercero por el padre Pardiñas. En efecto, así en el primero como en el segundo acto, la construcción dramática es impecable, los diálogos llenos de fuerza, de belleza, de cultura, y la tesis presentada mantiene un interés constante. Sin embargo, en el tercer acto se nota la precipitación, el deseo de terminar con un asunto que podía estallarle en las manos, y aun cuando subsisten los buenos diálogos, el desenlace es de fin de fiesta en un 16 de septiembre, y sólo faltó que Zumárraga o Juan Diego ondeasen la bandera mexicana junto a la tilma del milagro. Recordé aquellas representaciones en las que, según las anécdotas que corren, Esperanza Iris al ver que el público estaba frío echaba mano de una bandera nacional y la agitaba frenéticamente, o bien gritaba con todos sus pulmones: “Mexicanos, ¡viva la Virgen de Guadalupe!” Y el aplauso no se hacía esperar. En *Corona*

de luz vemos a Carlos V y a los altos prelados eclesiásticos preparar un milagro en la Nueva España. Luego a Zumárraga, a Las Casas, a Sahagún, a Motolinía, a Gante y a Quiroga, estar de acuerdo en secundar la farsa. Y en el tercer acto, milagrosamente el milagro se adclanta y sucede en realidad. Zumárraga entonces grita que portento o no portento, de cualquier modo aquello significa el primer intento de independencia. O sea, el autor mezcla, como Carlos V y el primer obispo de México, la política con la religión, y así queda bien con todos. Por ello se ha dicho que Usigli es un autor dramático muy hábil.

De cualquier forma, allí quedan esos dos primeros actos de *Corona de luz* como ejemplo a seguir por los nuevos autores mexicanos. Es teatro de verdad y demuestra una vez más el enorme talento de Usigli. Puede o no estarse de acuerdo con el desenlace, pero bajo un punto de vista estrictamente teatral, la nueva —nueva en cuanto a estreno— obra del mejor dramaturgo mexicano es excelente. Por desgracia, intereses que escapan al autor por encontrarse tan lejos, dieron al traste con la puesta en escena. Ignoro —y prefiero ignorarlo siempre— de quién fue la idea de traer a un señor de Tijuana para dirigir tan importante obra. Le quedó tan grande, que no puede decirse que sea buena o que sea mala la dirección: simplemente no lo es, y una pieza de suyo complicada, con tantos actores, necesitaba a un director. Y al no tenerlo, vemos un Carlos V semejante al Berengo de *El rey se muere*, a un Zumárraga aleteando las manos como palomas y ahogándose en su propia vez, a un Sahagún con las patillas maquilladas, un Motolinía afectado, a una reina Isabel vestida de María Tudor, a un Las Casas con una peluca del siglo pasado por lo mal hecha, a un Juan Diego con cara de retrasado mental por querer ser tan iluminado, y a un lego franciscano extraído de *La Dolorosa*, aquella zarzuela apolillada. En cambio, un fray Antonio excelente, interpretado por Enrique Bécker, quien demuestra ser el único que al darse cuenta de que no había director, se preocupó por dirigirse solo y acertó. A él y a David Antón y a Eugenio Servín como escenógrafos, vaya mi felicitación, aunque ande por allí un retablillo dorado que no es del siglo xvi.

Me alegra que Usigli no haya estado presente. Más vale así.

5 de enero de 1969

LA REINA JUANA, LOCA POR AMOR

Sr. Lorenzo de Rodas
Teatro Xola.

Señor de todos mis respetos:

No podéis tener idea de la satisfacción que he experimentado, desde este cielo privado de los dramaturgos, al ver que habíais resucitado la que fue, y sigue siendo, mi obra maestra. Fui en la tierra, al decir del público y críticos de mi época, uno de los mejores autores dramáticos españoles, y mis producciones no han dejado de subir a los escenarios de casi todo el mundo desde que fueron escritas hasta los días que corren hoy por ese planeta tan querido, aunque sea el menos civilizado de los que conozco. Perdonad el anterior párrafo que puede sonaros vanidoso, pero estoy cierto que me comprenderéis puesto que sois gente del teatro y estáis conscientes de que todos los que a él nos dedicamos somos vanidosos, y con mayor razón cuando, como vos y como yo, hemos triunfado en nuestra carrera. Os doy las gracias por haberos acordado de mí y por darme la alegría de ver nuevamente mi nombre en los programas, justamente con la pieza más querida de mi corazón, como es *Locura de amor*. Recuerdo bien que un año y medio después de que fue estrenada en Madrid, la obra atravesó el océano y llegó a México, donde se representó por vez primera el 21 de enero de 1857 en el Teatro de Iturbide (que hoy tenéis convertido en Cámara de Diputados), para el beneficio de una actriz que si bien fue española de nacimiento, mexicana fue toda su vida: doña María Cañete. Hay similitud entre ella y doña Ofelia Guilmáin, quien ahora ha interpretado con vos mi pieza. Curiosamente al ser estrenada en México me le cambiaron el nombre y le pusieron *La reina Juana, loca por amor*. Creo que es mejor el original, y aún mejor con la supresión del artículo; es decir, que yo la bauticé como *La locura de amor*, pero me parece más acertado, como ya dije, sin el artículo.

Desde la fecha de su estreno en Madrid, en 1855, mi obra corrió con buena suerte y no ha cesado de reponerse desde en-

tonces, habiendo sido traducida al francés, al inglés, al portugués, al italiano y al alemán. Todas las grandes primeras actrices que en el mundo han sido la han interpretado, desde Teodora Lamadrid hasta Ofelia Guilmáin, la primera y la última en orden cronológico. Recuerdo a la Cañete, a la Carolina Civili, a la Adelaida Ristori, a María Guerrero, a Rosario Pino, a Virginia Fábregas, a María Tereza Montoya y a tantas otras. Pero debo decir que es más digna de admiración doña Ofelia Guilmáin, porque el tiempo no pasa en balde sobre las obras dramáticas, y en 1969 mi *Locura de amor*, aunque me duela el decirlo, se ve apolillada, acartonada, pasada y . . . ¿cómo dicen ahora los gabachos? . . . *démodée*. Todo el teatro romántico tiene para vosotros, los modernos, ese defecto, el cual se borrará también con el paso del tiempo. Las primeras actrices nombradas arriba, excepto doña Ofelia, interpretaron a la reina Juana bajo un concepto de la actuación totalmente diferente al que rige ahora, y era lícito y hasta exigido por el público el que la actriz en la escena de la locura se arrastrase por el piso, se “colgase de las cortinas”, como decís ahora, se arrancase la cofia o rostrillo para que el pelo suelto fuese más impresionante. Si doña Ofelia hubiese hecho todo eso en el Teatro Xola, el público moderno se hubiese reído a mares. Pero no estriba allí todo el escollo del teatro romántico, sino también en el diálogo y en las situaciones mismas, que son tan convencionales, tan falsas, pero tan efectivas teatralmente hablando, que los actores de hoy están siempre en una especie de cuerda floja: con un poquitín que se pasen de tono, o con un ademán más amplio, corren el riesgo de escuchar una carcajada entre los espectadores. Pero eso digo que admiro a doña Ofelia Guilmáin, que supo atravesar esa cuerda floja con la dignidad y la maestría que tiene y ha tenido siempre.

Vuestra puesta en escena es buena en general, pues vos también supisteis conservar el equilibrio respetando casi totalmente mi obra. No hay grandes alardes de dirección ni pretendisteis deslumbrar con ella, sino que os limitasteis, muy sabiamente, a hacer entrar y salir a los actores con propiedad. Quizá abusasteis de las escenas en el centro del escenario y con los actores de cara al público, pero posiblemente hayáis querido recordar en algo que mi *Locura de amor* así se representaba en sus tiempos. Lo que

debo criticaros para que pongáis el remedio, es la escena final: acertada la solución que encontrasteis de hacer morir a Felipe en un sillón y no acostado, pero colocasteis a los comparsas de tal suerte, frente a vos, o sea Felipe, que cubren por completo vuestra figura y la de Juana, y así, sólo se escucha la voz de doña Ofelia, pero casi nunca se la ve. Es fácil remediar ese defecto de dirección escénica, ¿no lo creéis? También debo deciros que la orden del Toisón de oro se compone de un carnero, puesto que su mismo nombre, tomado del francés, indica “vellón”, o sea que se inspira en el vellocino de oro mitológico. Os lo digo porque los nobles de la corte que aparecen en escena, hablan del toisón que llevan colgado del cuello, y lo lucen . . . ¡y son leones rampantes o simples medallones de los que usan ahora en vuestra zona rosa! Error histórico y heráldico que debéis remediar en seguida. Otra crítica: el trono de doña Juana, que casi llega a ser prehispánico, y una horrible mesa donde ella juega ajedrez con el capitán don Albar, que más parece de figón que de palacio real.

La escenografía es hermosa y entiendo que es de un muchacho regiomontano llamado Gerardo Maldonado. Os ruego lo felicitéis de mi parte. A doña Ofelia toda mi admiración y la de todas las primeras actrices que están en este cielo teatral. Vos mismo cumplisteis bien con el Felipe el hermoso, pero en el acto cuarto, cuando estáis ya enfermo, más parecía que vos erais el que se volvería loco y no doña Juana; y es que, volviendo a la cuerda floja de que hablaba antes, vos estuvisteis a punto de caer, porque os pasasteis de ademanes. María Idalia logra una actuación magnífica en la escena del mesón, pero luego, quizá debido a los nervios del estreno, se atropellaba en la dicción y era difícil seguirla en lo que decía; también debo criticar el movimiento de sus manos que es un tanto falso, porque parece que está en constante penitencia ante una imagen, o bien que trae un ramo de flores imaginario. Excelente Óscar Servín en el hostelero y justo siempre Miguel Palmer en el capitán Albar. Terribles los comparsas, pero ya desde mis tiempos eran una enfermedad del teatro, que por lo visto es incurable.

En síntesis, señor don Lorenzo, que a pesar de los defectos señalados y de otros que me callo porque nadie me ha conferido

el título de crítico teatral, de lo cual doy gracias a Dios, habéis logrado una buena reposición de mi *Locura de amor*, la que si bien en vuestros días puede parecer vieja y tonta, no deja de ser, estoy seguro de ello, una pieza muy bien escrita y muy bien construida, con sus trucos efectistas característicos del teatro romántico, pero ¿acaso el teatro no es siempre truco al escribirlo, al dirigirlo y al actuarlo? No sigo, porque ya oigo las protestas de los jóvenes que vosotros llamáis de “la nueva ola”, y no quiero que me vayan a incendiar el autobús en que debo regresar al cielo. Recibid mis parabienes y dad a doña Ofelia el búcaro de mi admiración y de mi cariño.

Manuel Tamayo y Baus

26 de enero de 1969

DON QUIJOTE SIGUE DESFACIENDO ENTUERTOS

Hace más de un mes que se estrenó en el Teatro Manolo Fábregas la comedia musical norteamericana intitulada *El hombre de la Mancha*, y no ha habido un solo día en que el teatro registre bajas entradas. El público mexicano acude ansioso por escuchar la música de la obra, por presenciar la belleza escenográfica, por admirar la producción escénica, por aplaudir a Nati Mistral y a Claudio Brook, por gozar de la dirección de Manolo Fábregas, y, sobre todo, por ver al personaje que pertenece a la mitología de todos los países y de todas lenguas: Don Quijote de la Mancha. En pleno 1969, después de 350 años de haber salido de la pluma de Cervantes, el Caballero de la Triste Figura continúa recorriendo los caminos del mundo para remediar injusticias, y al llegar a México se dio cuenta que el teatro estaba prisionero de feroces malandrines que lo obligaban a prostituirse para sacarle provecho, y enarbolando su lanza se arrojó en contra de ellos combatiendo en su propio campo, o sea el teatro, y desde el escenario libra la batalla vencéndolos y cubriéndose de gloria. Las “golfas”, las “ficheras”, los “hijos sobrenaturales”, “las carolinas” y otros mediocres personajes teatrales salidos de plumas no menos mediocres

y de más mediocres empresarios, se declaran en franca derrota mientras don Alonso Quijano vuelve a cubrirse de gloria.

No es la primera vez que el Caballero de la Mancha cabalga sobre los escenarios mexicanos. Gracias a don José Rojas Garcidueñas, quien acaba de publicar su espléndido libro intitulado *Presencias de Don Quijote en las artes de México*, nos enteramos que desde el año de 1794 se representó en el Coliseo de la Nueva España una obra intitulada *Las bodas de Camacho*, y en 1850 una pantomima en cinco actos sobre Don Quijote, y en 1871 el estreno de la ópera del compositor mexicano Miguel Planas, titulada *Don Quijote en la venta encantada*. Ya en el siglo xx, los espectadores capitalinos rieron con la zarzuela española *La venta de Don Quijote*, y en 1947 miles de niños pudieron conocer al inmortal personaje gracias al incansable Cronista de la Ciudad, don Salvador Novo, quien hizo una versión teatral infantil para el Palacio de Bellas Artes. La figura de don Miguel de Cervantes tampoco es la primera vez que aparece sobre un escenario, y tan sólo recordaré que nadie menos que el mejor sonetista mexicano, Manuel José Othón, escribió y estrenó en 1904, al conmemorarse el tercer centenario de la aparición de la novela, una obra en un acto intitulada *El último capítulo*, en la que se asiste a la muerte del genial escritor español.

Antes eran los autores españoles y mexicanos quienes se ocupaban de Don Quijote para hacerlo aparecer en el teatro, hoy son los norteamericanos con esta comedia musical *El hombre de la Mancha*, cuya idea dramática es original y está perfectamente bien construida echando mano de trozos de la novela en algunas ocasiones. Es en la música donde el señor Mitch Leigh no acierta como los libretistas, porque con esta comedia musical sucedió lo que en 1875 con la ópera *Carmen*, en la que el autor del texto, Próspero Mérimée, era francés, y el compositor Bizet, también era francés, y no tenía la más remota idea de la música española, de allí que *Carmen* fuese el primer *spanish curious* que se lanzó al mundo. Lo del "toreador" puede compararse a la profusión de castañuelas que se advierte en la música de *El hombre de la Mancha*. Y es que para los franceses, ingleses y norteamericanos, no puede haber música española sin castañuelas, como no puede haber mujer sin peineta, hombre sin faja, ni torero sin puro. No

quiero decir con lo anterior que la música de la comedia musical de que hablo sea tan mala como la de *Carmen*, pero desde luego, es muy inferior a la obra de teatro y a su producción escénica. Música amable, melodiosa, a veces empalagosa, agradable para escucharla mientras se cena y se conversa, pero nada más. Y para colmo de males, se volvió a caer en el error de dar a traducir la letra de las canciones a personas que quizá tengan idea de música, pero no de métrica ni de armonía poética, de allí que los cantantes tengan que forzar las palabras para hacerlas caber en la melodía. Salvo *Mi bella dama*, ninguna otra comedia musical norteamericana ha podido ser traducida en la letra de sus canciones con acierto.

Manolo Fábregas montó *El hombre de la Mancha* exactamente igual que en los Estados Unidos, y no escatimó gasto alguno para que fuese una producción fastuosa. Su labor es digna de encomio puesto que supo vencer obstáculos que el escenario de su teatro le planteaba, y se le debe agradecer la espectacularidad de la gigantesca escalera que baja desde el techo sólo para que descienda por ella Cervantes y un soldado al que no se le entiende nada de lo que dice. La dirección es acertada siempre, y causa admiración el ver moverse a los actores en un escenario inclinado que ofrece el peligro de hacerlos resbalar. Julio Prieto resolvió bien los problemas de cambio de escenario norteamericano a mexicano. Lew Riley, a quien el teatro en México debe las mejores puestas en escena, volvió a ser el productor inteligente que sabe que al público de México se le debe dar lo mejor para que responda con su asistencia.

Pero a más de la buena obra teatral, de la dirección, de la escenografía y de la producción, están las actuaciones. Claudio Brook, excelente actor que por muchos años vio desperdiciado su talento haciendo pequeños papeles o dejándose devorar por el anónimo del doblaje para la televisión, fue lanzado en plan grande, como se merecía, en una película de Luis Buñuel, de donde fue debidamente reconocido por directores cinematográficos europeos y llevado a interpretar los papeles que debería haber hecho en su patria desde muchos años atrás. Ahora Claudio regresa a interpretar el Cervantes-Quijote con una maestría excepcional, transformándose e iluminándose como el señor de la Mancha. Sin lugar a dudas, es una de las mejores actuaciones que se han visto en los

foros capitalinos de muchos años a la fecha. Naturalmente, los empresarios y productores mexicanos dejarán que Brook se marche de nuevo, y seguiremos viendo teatro y cine con galanes más o menos “bonitos” inflados hasta la náusea por las campañas publicitarias, pero que tienen de actores lo que yo de cronista teatral. Raúl Lavié y Marco Antonio Saldaña, cantantes de Ópera Nacional, cumplen a la perfección con sus papeles y sus voces magníficas se hacen acreedoras a los más fuertes aplausos. Otros actores y bailarinas cumplen con su cometido para un mayor logro de la comedia, pero se hace notar la falta de una coreografía vistosa como las que se acostumbran en este tipo de espectáculos. La única escena que podría prestarse para realizar una labor coreográfica, o sea la de la violación de Aldonza en la posada, se vuelve atropellada, confusa y sin ritmo alguno.

He dejado para lo último a Nati Mistral. Su Aldonza-Dulcinea es perfecta, y ella demuestra que es una actriz, una bailarina y una cantante totalmente lograda, hecho que muy rara vez se da en el medio artístico, pues cuando alguien es buena actriz, no es buena cantante, y si es buena bailarina, es pésima actriz. Nati Mistral lo hace todo maravillosamente: su voz como cantante es cálida, rica en matices melódicos, y se desea escucharla en canciones de otro tipo, donde la melodía no sea cortada a cada momento y donde la letra no cojee de un modo tan deplorable. Como actriz se muestra segura y firme, y por su misma nacionalidad española da al personaje de la posadera las características exactas que debe poseer. No me imagino a una norteamericana interpretando a la Aldonza. Se advierte, además, que la Mistral sabe bailar, sólo que en esta ocasión no la dejan hacerlo, y si a todo ello se agrega que es una mujer bella y bien formada, tenemos a la *vedette* completa. Un enorme acierto el de Lew Riley y de Manolo Fábregas al contratar a esa artista española.

Felicitaciones, pues, a todos y cada uno de los que hacen posible que en México pueda hacerse teatro como en las mejores capitales del mundo, felicitaciones al público que noche a noche llena el Teatro Manolo Fábregas, y nuestras más cumplidas gracias a Nuestro Señor Don Quijote, como lo llamó Rubén Darío, por venir a dar una lanzada al mal teatro y con su presencia en los

escenarios recordar a los espectadores que existe aún algo que se llama el buen gusto.

27 de abril de 1969

NI EGREGIO, NI SOLEMNE, NI SUBLIME

Sr. Severo Mirón
Teatro Reforma.
México, D. F.

Distinguidísimo señor:

No recuerdo con mucho placer a la ciudad de México debido a que fue uno de los pocos sitios donde no se me recibió como yo estaba acostumbrada, es decir, con el teatro lleno a reventar y con gritos de entusiasmo. Llegué a su país en enero de 1887, corriendo con la mala fortuna de que unos días antes se había presentado Adelina Patti en una serie de conciertos y cobrando precios de entrada tan elevados como jamás se cobraron en México, de manera que el público quedó escaso de fondos y seguramente hasta la coronilla de “notabilidades”. La noche en que me presenté en el Gran Teatro Nacional únicamente la luneta y los palcos se veían ocupados: el resto del salón estaba casi vacío, y le advierto a usted que era *La dama de las camelias*, la obra que me consagró como la mejor actriz del siglo XIX. Sin embargo, no guardo rencor por su país y comprendo las circunstancias por las que el público mexicano no pudo hacer de mi temporada —sólo diez funciones— un acontecimiento brillante y entusiasta. Pero ahora, ochenta y dos años después, se me ha obligado a sentir rencor por un mexicano: usted, que ha montado y dirigido una especie de drama que trata de presentar algunos aspectos de mi vida, pero que no es más que un interminable monólogo mal construido dramáticamente, cursilón y completamente falso. Y usted no ha tenido empacho en hacerlo anunciar con grandes titulares como “la obra egregia, solemne y sublime”. ¿No le parece un exceso de

adjetivos que, además, comprometen tremendamente al autor, que ya de por sí es un mediocre escritor español?

Le diré por qué considero que está la obra mal construida: se supone que es un monólogo, pero se supone también que a mi alrededor están las personas con quienes hablo, y entonces todos los parlamentos son más o menos así: “¿Qué dice usted? ¡Ah, que yo soy muy buena actriz! Pues, sí, señor, lo soy, etcétera”. O bien: “Cómo dice? ¿Que mi nieta le gusta? ¡Pues a casarse, hijo, a casarse!” Y así durante más de hora y media sin intermedios. Un constante “¿Qué dice usted?”, para contestarme yo misma después de haber repetido lo que se supone dijo mi invisible interlocutor. Eso no lo hacían ni los peores escritores españoles de mi época. También es cursilón porque abunda en frases como éstas: “palomas rojas picotean mi alma”, o “es un insomnio de negras ventanas”. Y es falso porque el autor me obliga a hablar de mis extravagancias, como la de leer en un ataúd, cuando yo aún no lo hacía, y, sobre todo, porque la señora que me interpreta falsea a tal grado mi persona como actriz, que la dorada leyenda que se ha perpetuado en el sentido de que he sido la mejor actriz del mundo, se acabará de un golpe, porque los espectadores saldrán diciendo: “si así era Sara Bernhardt, me alegra no haberla visto nunca”.

Hablemos, si le parece —que me imagino que no le parece—, de la dirección escénica: primer error, inconcebible en una persona culta, el poner como música de fondo para los oscuros, ¡“La bohemia”, de Puccini! Señor Mirón, esa ópera se estrenó en 1896, o sea muchos años después de lo que el autor está narrando sobre mi vida. Otro error musical: cuando Victoriano Sardou (de quien los espectadores de 1969 no tienen idea de quién fue) va a decirme que escribió *Tosca*, yo casi me desmayo de placer y me preparo a interpretarla, viene el oscuro, ¡y se escucha la música del *Fausto*, de Gounod! Cuando pudo usted usar, ahora sí, a Puccini. Sigamos: me imagino que su idea era revivir los escenarios donde yo actué, en los trozos de obras famosas que el autor intercala, y por ello sumirlos en una oscuridad tétrica, como eran en efecto los escenarios con aquellas pobres luces de aceite de las candilejas. O quizás su idea no haya sido ésa, sino el

evitar lo más posible que el público viese a la señora que me interpreta, y si fue así, lo felicito por ello.

Para interpretar mi vida y mis actuaciones, y más en una obra “íclita, mayestática y excelsa” (uso sinónimos de lo que usted anuncia), lo menos que se puede pedir es una actriz, no “una dama española sin más contacto con la escena que esporádicas apariciones como intérprete musical”. No, señor, exijo que yo sea personificada dignamente, por una actriz que conozca los infinitos secretos del teatro, que sepa manejar su voz y no use un solo, largo e inmisericorde tono que arrulla a los espectadores, que conozca los trucos necesarios para mover las manos con elegancia y no como mariposa agonizante, que haya profundizado en los personajes de Racine y de Rostand, que, en una palabra, sepa lo que es el teatro, y lo ame y se entregue a él como lo hice yo, y no poner a una señora que sólo juega al teatro para lucirse ante sus amistades. Sé bien que en México hay actrices verdaderas, a las que usted insulta al escribir en el programa: “Antes de ella habían probado 56 artistas profesionales a hacer el papel y ninguna había logrado siquiera parecido desenvolvimiento.” Es para que Carmen Montejo, Ofelia Guilmáin, Amparo Rivelles, María Teresa Rivas, Magda Guzmán, Mercedes Pascual, Anita Blanch, Ema Teresa Armendáriz, Isabela Corona, María Douglas y muchas otras, lo consignaran a usted por el delito más grave entre gente de teatro: la incultura.

Pero no se trata de eso, puesto que usted sabía bien que la señora en cuestión, a la que usted bautizó como “Julia Bautista” porque, según escuché la noche del estreno, admira usted a Julie Christie y a Aurora Bautista, sabía bien, repito, que no podría sacar avante tan difícil papel, y una semana antes llamó usted a otra actriz que no aceptó, y a otra, que tampoco quiso hacerlo y menos con las proposiciones que usted le hacía de continuar anunciando hasta el último momento a “Julia Bautista” y la noche del estreno colocar en el vestíbulo del teatro un cartel que dijera: “Por defunción de Julia Bautista hará el papel otra actriz”. ¿Le parece a usted serio esto? Yo me he reído mucho de semejante ocurrencia y no niego que es ingeniosa, pero no va de acuerdo con la ética de quienes nos consideramos actrices.

Hace unos años usted tuvo un buen éxito con un *collage*

de cartas amorosas intitulado *Plutarco 66*. ¿Por qué no continúa por ese camino y se olvida de obras “preclaras, augustas y sobre-humanas”, y, sobre todo, me olvida usted a mí, que ningún daño le he hecho, como tampoco se lo hice al autor? Pero si desea usted seguir dirigiendo obras, le aconsejo —perdone un consejo tan elemental— que se apoye en personas que hayan comenzado su carrera como actores, desde abajo, porque son las únicas que saben de teatro, y no tratar de inflar un globo que, como ya lo ha visto, le estalló en las manos. Reciba usted un saludo desde este paraíso de los actores en el que desde luego jamás veré a “Julia Bautista” y al que acaba de llegar doña Amparo Villegas, y le ruego haga extensivo mi saludo a los cronistas teatrales mexicanos, quienes son humoristas involuntarios. Recuerdo que cuando me presenté en su país, uno de ellos escribió: “La aparición de Sarah Bernhardt en México es un acontecimiento más notable que el paso de Venus por el disco del Sol.” Y lo dijo en serio.

Sarah Bernhardt

29 de junio de 1969

LOS GRITOS DE LOS ALBAÑILES

Una vez que hubo bajado el telón y concluyó la presentación de la obra intitulada *Los albañiles*, acudieron a mi mente una considerable cantidad de preguntas que voy a trasladar a esta crónica con el deseo de que alguna persona sea tan amable en contestármelas, ganándose, el que lo haga, un par de medias o un encaje morado para su pechera de noche de estreno:

1) ¿Por qué Vicente Leñero tuvo la infeliz ocurrencia de trasladar su novela ganadora de premios españoles al teatro? *Pueblo rechazado*, su primera pieza teatral, fue elogiada sin reservas desde esta crónica semanal, porque estaba bien escrita, con un diálogo bellamente construido, con situaciones dramáticas llenas de interés y con un asunto original. En cambio, *Los albañiles* ni está

bien escrita, porque amontonar palabrotas y arrojarlas donde caigan, escribir un diálogo coloquial de camión de segunda, plantear situaciones tan obvias como infantiles, desarrollar una anécdota policiaca tan elemental como las de Carter Brown, trasladar a la escena una página de la revista *Alarma* y formar un melodrama que no le interesa a nadie, todo eso es muy fácil pero indigno del autor de *Pueblo rechazado*. El que en el programa se diga que la pieza está llena de simbolismos, no deja de ser sólo un lugar común. A cualquier cosa se le puede encontrar el simbolismo si se le busca con entusiasmo. Hasta un comercial de televisión puede ser “simbólico”, o una de esas novelas ilustradas a las que tanto se parece esta obra de Leñero. Por otra parte, creo que jamás se ha dado el caso de que una novela pueda ser trasladada al teatro con felicidad.

2) ¿Por qué tiene que ser Ignacio López Tarso el empresario de esta novela ilustrada? No pongo por un momento en duda que el gran actor mexicano sabe bien lo que es el buen teatro, puesto que lo ha demostrado con *El rey se muere*, últimamente con *El precio*, obra que sí habla sin eufemismos de la tremenda crisis espiritual y material en que se debate el hombre de nuestro tiempo”, para usar las palabras del propio López Tarso en el programa de *Los albañiles*. Muy loable su idea de hacer teatro y de tomar dos salones para presentarlo, pero si va a seguir el camino del Teatro Virginia Fábregas, es mejor que se olvide de ser empresario y siga trabajando en obras como las dos mencionadas antes.

3) ¿Por qué los arquitectos no tienen siquiera una ligera idea para construir teatros? Esta pregunta me la hago cada vez que asisto a un nuevo local, pero en esta ocasión mi asombro no conoció límites. El Teatro Antonio Caso, situado en la Unidad Tlatelolco, es un desafío al público para ver si lo encuentra perdido entre grandes edificios, con una escalinata al aire libre que por fuerza tiene uno que atravesar así llueva o granice, con un vestíbulo en el que caben cincuenta personas para un local de trescientas o más y con un estacionamiento al que sólo permiten entrar veinte coches, aunque pueden acomodarse tres mil. Y luego vienen las quejas de que el mexicano no va al teatro. En estas circunstancias, hace bien en no ir.

4) ¿Por qué Ignacio Retes, muy acertado en *Pueblo rechazado*,

dirigió *Los albañiles* a base de gritos de los actores que acaban por acarrear un dolor de cabeza a los espectadores? No hay escena que no principie o termine a gritos, y como el teatro —otro error de arquitectura— es una caja de resonancia, aquello se convierte en el infierno mismo. Gritan los albañiles, gritan los policías, gritan las mujeres de los albañiles: todo el mundo grita, y grita, y grita. Me hace pensar que Retes recibe una comisión de la Asociación de Otorrinolaringólogos. El director tiene buenos momentos en su composición escénica, pero demasiado ocupado en estos detalles, descuidó la dirección de actores, y dejó que cada uno hiciera lo que quisiese. Y todos se pusieron de acuerdo para celebrar una competencia a ver quién gritaba más fuerte. Ganó Mario García González, en una increíble escena de un policía que llora porque han cesado a uno de sus compañeros que también había pasado dos actos gritándoles a los albañiles. García González se arrastra por todo el escenario berreando y buscando el pecho de su compañero para reclinar la cabeza. El público no entiende aquella actitud y piensa, dada la índole de la obra, que hay un problema de tipo amoroso-policíaco, pero después de quince minutos de lloriqueo y de pésima actuación, el policía declara, quizá para borrar la mala impresión, que “está un poco borracho”. Culpa del autor, del director y del actor.

5) ¿Por qué Luis Aragón, actor profesional y acertado casi siempre, no estudió sus líneas y para ocultar su inseguridad echó mano de trucos tan viejos como el hipar mucho y el hacer ruidos guturales?

6) ¿Por qué Eugenio Cobo, Gabriel Retes, Aura Rivas, Ester Guilmáin, Raúl Boxer, Mario García González y Guillermo Gil quieren dedicarse al teatro si el teatro no quiere saber nada de ellos? Y Octavio Galindo, que parecía en obras anteriores ser una buena promesa, en esta ocasión se ve inseguro, insatisfecho y . . . gritón.

7) ¿Por qué, en síntesis, montar esta novela ilustrada de camión de segunda? Creo en el talento de Leñero, y en el de López Tarso, y en el de Luis Aragón, y en el de Ignacio Retes. Por ello les exijo algo mejor.

Y para terminar, no hago más preguntas, sino que aseguro, porque de esto sí estoy convencido, que José Carlos Ruiz hace un tra-

bajo muy hermoso con su personaje y vuelve a demostrar que es una excelente primera figura, que Salvador Sánchez se coloca cada día más en su posición de actor y que sólo le falta corregir un poco la dicción, que Alberto Gavira está espléndido en su papel y que la escenografía de Félida Medina es magnífica.

Quizá el OPIC, organismo que maneja el Teatro Antonio Caso, también esté interesado en la contestación de las preguntas formuladas. A quien las conteste se le dará un pase para el Teatro Antonio Caso en noche de lluvia.

6 de julio de 1969

AUNQUE PASARAN 1 000 AÑOS

Soy un cronista ingenuo; o más bien, tonto; o más bien, pasado de moda; es decir, que no estoy en onda, en órbita, ni tampoco *in*, que necesito cambio de aceite, que se me bota la canica, que pertenezco a la "momiza", que soy fresa; y todo esto me sucede porque no tomo café en El Perro Andaluz, ni ceno en El Caballo Loco, ni me paseo por Hamburgo o por Génova, ni fumo marihuana, ni aspiro cocaína, ni devoro hongos, ni trago cápsulas, ni huelo thinner, ni emprendo "viajes" en busca de Dios, ni canto canciones de protesta, ni uso *blue jeans* o encajes en la pechera, ni asisto a *happenings*, ni escucho a los Rolling Stones o a The Doors. Y como consecuencia de ello, claro está, no comprendo la pintura de Fernando García Ponce, ni la de José Luis Cuevas; no entiendo cuando leo a Luis Guillermo Piazza o a la China Mendoza; no me río con las Fábulas Pánicas, de Alexandro; no entendí la puesta en escena de *Así que pasen cinco años*, por Julio Castillo. Lo confieso públicamente: estoy completamente *out*. Hace algunos meses quise situarme en órbita, y lo primero que hice fue mandarme confeccionar una especie de casaca de finales del siglo XVIII, una camisa llena de encajes, un medallón con la cruz de Malta, pantalones acampanados como marinero del siglo XIX; dejé de bañarme, y el pelo me caía hasta más abajo de la

nuca. Me sentía en onda. Me compré la última novela de Sergio Fernández, vi un programa de televisión en que aparecían todos los pintores peleándose como colegialas, escuché todo el día “La pantera de la juventud”, me gasté los ahorros de toda mi vida en una noche en el “Forum”, me puse a hacer yoga, fumé un cigarrillo de marihuana que me dejó igual de tonto y sólo me faltaba pasear a las diez de la noche por la Zona Rosa. Me vestí con mi casaca y mis encajes y cuando iba a salir, sintiéndome “chico *in*”, mi hija, que tiene once años, riéndose me dijo: “Papá, tú ya no eres fresa: más bien eres higo”. Repté por las escaleras, me corté el pelo, me bañé, me puse un trajecito gris y una corbata azul, coloqué a Mozart en el tocadiscos y me senté a leer *La dama de las camelias*.

Me resigné a ser higo, aunque sin estar en contra de los “ciruelones”, es decir, de los “chicos *in*”, y que cada quien viviera, se vistiera, bebiera y fumara como le diera la gana. Pero al aceptar esa condición terrestre o pedestre, o sea, sin “estar en onda”, tengo que librarme también de los prejuicios anteriores que me hacían gritar que comprendía todo lo que no comprendía, y declarar que hay cosas que no entiendo. Esta pública confesión va a traerme el desprecio de muchos que reirán cuando yo pase, y me perderán el poco respeto que infundía como cronista, y me verán como un miembro más de la Asociación de Críticos y Ensayistas de Teatro.

Hecha la anterior confesión, y rogando a los lectores que no olviden que soy una mezcla de fresas e higos con crema rancia, puedo decir, ahora sí, ¡y qué descanso siento al hacerlo!, que no entendí absolutamente nada de la puesta en escena que hizo Julio Castillo de la *Leyenda del tiempo*, original de Federico García Lorca, intitulada *Así que pasen cinco años*. No dudo ni por un momento que García Lorca hubiera estado feliz si hubiese podido ver esta dirección de su obra, puesto que Federico (como le dicen los pedantes), fue un “chico *in*” de su época, desde luego con mucho más talento, pero hubiese aceptado lo que hizo Castillo con su obra. Yo lo acepto, pero en mi mediocridad, ceguera, inepticia o como quiera llamársele, no la entendí. Los concurrentes a la inauguración del hermoso teatrillo del Zócalo, que pertenece a la ANDSA (tampoco sé qué es eso), y al OPIC (ignoro lo que sig-

nifican las siglas, pero al menos sé que don Miguel Álvarez Acosta hace una buena labor cultural), los concurrentes a la inauguración, decía, al terminar la representación se quedaron roncos por gritar bravos, y comentaban al salir que Julio Castillo era un genio, porque había llenado la obra de simbolismos profundos y muy importantes. Cuando vi *El cementerio de automóviles*, dirigido por Castillo no entendí nada, aunque no me atreví a confesarlo, pero pude darme cuenta de que este nuevo director teatral tenía talento y una inagotable riqueza imaginativa, impresión que corroboré al verle tres pequeñas piezas en el Festival de Teatro Latinoamericano (¡ésas si las entendí!). Con *Así que pasen cinco años*, la buena impresión se borró un poco, porque me temo que Castillo se repite. Tiene, desde luego, momentos muy hermosos que indican que el talento del director sigue latente, pero no hay en él una evolución palpable de una obra a otra. En lo que toca al “simbolismo”, yo me quedé en Ibsen. Fuera de sus símbolos, no logro captar otros.

Pregunté a varios amigos a la salida del teatro, y cada uno me dio una versión diferente y me tachó de estúpido, cosa que reconozco, porque ni siquiera tengo la imaginación suficiente para elaborar mi propia versión. Yo le hubiera agradecido más al señor que leyó un discurso para inaugurar el teatro y en el que habló de trigo y maíz y de unas bodegas, que mejor hubiese explicado brevemente la simbología que íbamos a ver, o bien que por medio de los altoparlantes (nótese que todavía digo “altoparlantes”), un narrador hubiese ido explicando lo que sucedía en la escena, en lugar de poner unos discos *a go-go*, en inglés, y a tal volumen, que si mis amigos quedaron roncos de gritar bravos, yo quedé totalmente sordo por rotura del tímpano. ¿Encerrará esa estridencia que llevaba a la angustia, un símbolo? Alguien me dijo que, efectivamente, era un “efecto” buscado por el director. Yo pensé que más que “efecto”, era “defecto”, pero eso mejor me lo callo.

De buena gana regresaría a ver de nuevo *Así que pasen cinco años*, pero antes suplicaría a Julio Castillo se siente a mi lado y me vaya explicando los símbolos, previo aviso a la cabina de sonido de que bajen el volumen de los altoparlantes, porque todo el teatro de García Lorca me ha gustado mucho siempre, y desde

que leí esta obra que jamás se representó, le encontré bellezas y simbolismos (sí, simbolismos que en "Federico" sí se entienden), pero ya la versión del nuevo director destruyó la interpretación que yo le había dado, y me interesa mucho saber en qué estaba yo equivocado. ¿Por qué la mecanógrafa (que en la adaptación nunca se sabe que es mecanógrafa) es una anciana? ¿Por qué el viejo se viste de mujer e interpreta la Máscara? ¿Por qué no aparecieron el arlequín y el payaso? Y no sigo, porque son tantos "porqués", que necesitaría todo el Suplemento de México en la Cultura para mí solo. Deben tener paciencia conmigo Julio Castillo y su pléyade de admiradores: recuerden que soy un viejo cáscara y se debe ser comprensivo y caritativo con la "momiza". Tengo treinta y siete años, pero para los "chicos *in*", eso equivale, comparado con ellos, a mil años luz de distancia. Y tienen razón.

Para terminar, unas felicitaciones a Margarita Isabel, Angelina Peláez y Pilar Souza, quienes están muy bien como actrices, sobre todo la primera, y Juan Ángel Martínez y José Luis Castañeda, que de los hombres fueron los únicos que me proyectaron una verdad escénica. ¡Qué viejas suenan estas frases! Ya ni siquiera sirvo para cronista teatral: le pediré a Carlos Monsiváis que ocupe mi lugar. Yo me iré a sentar al parque a darle de comer a las palomas.

13 de julio de 1969

A PESAR DEL DIRECTOR

Srita. Beatriz Sheridan
Teatro Ofelia
México, D. F.

Mi querida intérprete:

A lo largo de más de tres mil años de literatura han ido surgiendo de la mente de los buenos autores heroínas de ficción que, por su fuerza dramática, por sus rasgos psicológicos, por su identi-

ficación con problemas reales, por el paralelismo existente con mujeres verdaderas, se han convertido en símbolos vigentes y han adquirido una vida propia, como si hubiesen existido en la Tierra. Desde Electra, Medea, Fedra, Antígona, y luego Dulcinea, Melibea, Celestina, Ofelia, Julieta, Desdémona, Rosalinda, Isolda, Virginia, Manon, Madame Bovary, Margarita, Alfonsina, Fabiola, Eugenia Grandet, Helena de Troya, Colombina, Jezabel, Ximena, Ligia, Lisístrata, Musetta, Fortunata, y tantas otras cuya lista llenaría toda una página, hasta llegar a mí, que de la literatura dramática contemporánea soy el personaje de ficción que ha tomado vida entre los humanos: Blanche Dubois, la protagonista del drama *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. Yo, Blanche, estoy al lado de las mujeres-símbolo. Y no deja de ser interesante, aunque parezca triste, lo que represento. Si Medea es la venganza, Electra el amor desmedido, Julieta la pureza, Dulcinea el ideal, Helena la belleza, Colombina la gracia, Alfonsina el amor imposible, Lisístrata el ingenio, Musetta la coquetería, Fabiola el martirio, Fortunata el adulterio, Bovary la doble personalidad, Jezabel la seducción, Desdémona la víctima, etcétera, yo vengo a quedar identificada como Blanche Dubois, la frustración. Por tanto, para interpretarme cabalmente, una actriz necesita ante todo sentir, comprender, analizar, proyectar esa frustración. Sería necesario elaborar otra lista de nombres para recordar a las actrices que se han convertido en Blanche desde lo alto de un escenario, por lo que sólo nombraré la que yo considero la mejor Vivian Leigh. Quizá porque ella, como yo, vivió esa frustración, no como artista, sino como mujer.

En México, país con el que tanto me identifico porque hay en su territorio, sobre todo en lo que ustedes llaman provincia, miles de mujeres cuyo segundo nombre es Blanche Dubois, sólo he sido interpretada en el teatro dos veces: la primera por María Douglas, actriz excepcional que gracias a mí se consagró ante el público y ante la historia del teatro, y la segunda por ti, pequeña pero muy grande Beatriz Sheridan. De María Douglas ya no hay nada que decir: es una actriz a la que los sufrimientos reales la han hecho agigantarse en el escenario para culminar en el arte del buen decir en *María Egipcíaca*. Pero de ti se puede decir mucho. Desde

este nebuloso lugar donde estamos las que no fuimos pero que, sin embargo, siempre hemos sido, te vi en la pieza cubana *La noche de los asesinos*, y pude darme cuenta de que naciste actriz. Me preguntaba por qué no se te brindaban constantemente oportunidades de demostrar lo que vales, pero ahondando un poco, tan sólo un poco, en el medio artístico en el que te desenvuelves para tu desgracia, contesté mi pregunta. Los empresarios y directores mexicanos son ciegos como topos, de allí que el teatro en tu país sea pobre a pesar de contar con tantos y tan excelentes elementos. Pero no descubro que seas Blanche Dubois en la vida real: no te frustras porque no te dan trabajo: los que no somos, y los que son, es decir, los que tienen conciencia de la vida y del talento, sabemos lo que vales. Que eso te baste: te aseguro que es suficiente para no llegar a la frustración.

Tu labor como actriz quedó de relieve no solamente por la interpretación que de mí hiciste, una de las mejores que he visto, sino porque lograste triunfar a pesar del director de escena, quien hizo todo lo... (iba a decir humanamente) diabólicamente posible para que fracasaras. Entre algunos directores mexicanos existe un sentimiento de sadismo que yo no comprendo: hace unas cuantas semanas uno de ellos acabó con una espléndida concertista, y ahora tu director quiso hacer lo mismo contigo. Pero no sabía que entre su talento y el tuyo hay varios años luz de distancia. Pregúntale, por favor, ¿por qué te marcó esos tonos que estuvieron a punto de hacerte caer en el más despiadado de los ridículos, y que son una mezcla de graves y agudos como si yo fuese un personaje cómico? ¿Piensa tu director que así hablamos en los Estados Unidos las mujeres que nos aferramos a un pasado, o que queremos transformar un terrible presente en algo agradable? No discuto que esos tonos se usen entre esa falsa aristocracia bostoniana, pero solamente en determinadas ocasiones y en una frase aislada, no constantemente. Además, esos tonos, al pronunciarse en castellano, pierden su origen y se convierten en algo risible e inadmisibles. Como actriz profesional que eres, obedeciste al señor Dimitrio Sarrás, quien ya debe muchas malas direcciones, pero hábilmente lograste escapar al escarnio de que hubiera sido víctima cualquiera otra actriz con menos recursos, haciendo olvidar al público esos tonos para fijarlo en tu actuación,

en tu vida interna, en la personificación absoluta y plena de Blanche Dubois. Tu inteligencia olvidó también una absurda puerta inexistente que se habría o se cerraba según recordasen o no hacerlo los demás actores, pero que la mayor parte del tiempo la cruzaban como ectoplasmas.

Has triunfado, querida amiga Beatriz, en mí. Puedes estar satisfecha de ello, porque soy uno de los personajes más complicados y difíciles que hayan salido de la imaginación de un autor dramático. Has demostrado que eres también Actriz. Fedra, que está a mi lado ahora mismo, me dice te sugiera la interpretes a ella. Creo que es una buena sugerencia. Te mando mis parabienes y un fuerte abrazo, rogándote los hagas extensivos a Mónica Serna, quien es la única persona de las que te rodean, que te da la réplica justa. Las demás sólo tienen buenas intenciones, pero a falta de director, no las lograron.

Blanche Dubois

10 de agosto de 1969

CARTA DE VARIOS AUTORES A LOZANO DANA

Estimadísimo señor:

Jacintillo Benavente, cuyo espíritu gusta aún de recorrer la mayor parte de los teatros de la Tierra, llegó muy agitado ante nosotros una noche en que tocaba sesión y presidía los debates el ilustre autor italiano Darío Nicodemi, sirviéndole de secretario el también italiano y también ilustre don Gabriel D'Anunzio. Esa noche se discutía si iba a ser o no admitido en nuestra Asociación, cuando le toque venir a estas regiones, al autor mexicano Luis G. Basurto. Estaba en uso de la palabra, para apoyar el ingreso a discusión, don José María Pemán, cuando el siempre inquieto Jacintillo irrumpió como una tromba y pidió al presidente el uso de la palabra con carácter de urgente. Nicodemi sonrió y pidió disculpas a Pemán, quien persignándose, interrumpió su monólogo lleno de citas teológicas y fue a sentarse a la nube que le servía de

escaño. Benavente, con la voz cortada por la emoción, nos relató que acababa de asistir a un estreno en México en el que presencié uno de los más selectos y hermosos ejemplos del género que todos los que pertenecemos a esta H. Asociación cultivamos en vida: el melodrama. Con tal entusiasmo y pasión se expresaba Jacinto, que el propio don José Echegaray le preguntó si acaso se había resucitado alguna de las piezas que le merecieron el Premio Nóbel, mientras que Alejandro Dumas, hijo (el padre no es miembro de la Asociación) tuvo un fugaz brillo en los ojos al pensar que en la Tierra se representaba de nuevo *La dama de las camelias*. Pero bien pronto Benavente los sacó de su error explicando que la sublime pieza de melodrama que acababa de ver no había salido de la pluma de ninguno de los allí presentes, ni tampoco de la de Luis G. Basurto, Wilberto Cantón o Alfredo Parada León. ¡Se trataba de un nuevo autor argentino radicado en México quien resucitaba nuestro amadísimo género y era poseedor de todos los recursos necesarios para crear un buen melodrama! Confesamos a usted que nos resistíamos a creer semejante portento, y con mayor razón cuando supimos que era usted una persona joven. Sin embargo, de Benavente se puede dudar en muchas cosas excepto de sus conocimientos teatrales y sobre todo, melodramáticos, de manera que después de someter a la asamblea a una muy rápida votación, por unanimidad resolvimos asistir en masa a ver la pieza titulada *La viuda blanca*, de la que es usted autor.

Con agrado nos dimos cuenta que el enorme salón del Teatro Insurgentes estaba lleno de un público bien provisto de pañuelos, gotas para la nariz y para los ojos y un corazón abierto a la sensibilidad más exquisita. Nosotros, como no ocupamos lugar, pudimos acomodarnos bien y gozar de su obra. ¡Oh, querido compañero Lozano Dana, puede usted tener la plena seguridad de que el día que llegue usted a esta dimensión (que deseamos no sea muy pronto para que el mundo obtenga un mayor número de sus producciones teatrales), será elegido de inmediato presidente vitalicio y doctor *honoris causa* de nuestra asociación! Nadie mejor que usted se merece tales honores, puesto que el escribir un melodrama en pleno 1969, con todos y cada uno de los recursos, trucos, golpes efectistas, mutis de aplauso, frases rimbombantes,

situaciones distorsionadas hasta el paroxismo, pasados femeninos pletóricos de secretos, martirio exacerbado de la protagonista, hijos que no lo son, repudios, arrepentimientos, sollozos, amores tardíos, ¡todo, todo lo que nosotros intercalamos en nuestras obras, está en la de usted! Y esto, repetimos, por la importancia que tiene, ¡en pleno 1967!

Nosotros, los grandes melodramistas, escribimos y cultivamos ese género porque tal era la corriente de nuestra época, y porque estábamos seguros —y lo seguimos estando— de que es el mejor teatro que se ha escrito, pero escribir un melodrama en los tiempos que vive la humanidad, y además conscientemente, es decir, que se sabe lo que se está haciendo, el peligro que se corre, y sin embargo, valientemente lanzarse a la palestra y decir: “Señores, salid del error: el melodrama no ha muerto. Atacadme, vituperadme, ridiculizadme, pero ved la verdadera razón de escribir para el teatro: el salón está lleno a reventar. Ningún autor que se respete escribe para vosotros los que creéis haber superado el sentimentalismo, para los que pensáis que el hacer llorar al público a base de falsas situaciones no es ya válido, los que miráis con desprecio un género que no morirá nunca mientras existan señoras, y niñas cursis, los que llamáis a mi melodrama, arrugando la nariz, ‘telenovelón’, sin pensar que estáis vituperando al mismo tiempo a los grandes escritores de folletín que tenéis en vuestros librerías.

”¡No, yo no escribo para vosotros, fariseos con cuello de tortuga y encajes en la pechera, que leen libros que nada dicen y que son tan sólo acumulación de palabras, y que ven un teatro híbrido, ‘simbólico’, en el que se os engaña a base de luces y de música estridente! ¡Yo escribo para el público, para esas almas tiernas, sencillas, sensibles, que aún tienen la pureza de corazón necesaria para creer que mis situaciones dramáticas pudieron haber ocurrido! ¡Para ellas escribo yo a través del teatro, de la televisión, del cinematógrafo, de las novelas ilustradas! ¡En el mundo caótico en que vivimos ahora, más lícito es hacer llorar mostrando el pasado inexistente de una abnegada madrecita mexicana, que con el recuerdo de una bomba atómica pendiendo sobre nuestras cabezas! ¡El ayudar a evadirse de una realidad aplastante a los espectadores para introducirlos en una ficción

sentimental, inocua, fácil, es la labor del verdadero dramaturgo! ¡Burlaos, pues, de mí cuanto queráis! Yo os contesto con una sola frase: Mi teatro está lleno.”

Todo eso puede usted decir con la frente bien alta, querido Carlos, como lo decimos nosotros que sabemos que no fue usted sincero al escribir *La viuda blanca*, puesto que tan sólo fue un medio que se propuso para ganar dinero y para demostrar la difícil facilidad de escribir a estas alturas un melodrama; lo perdonamos de corazón porque también nosotros quizá no fuimos muy sinceros cuando fraguamos nuestras situaciones que harían llorar a los espectadores. Pero cultivamos un género y a él nos entregamos con pasión, como usted. Y podemos asegurarle que es un género muy importante y nada fácil.

Doña Amparo Rivelles es la continuadora, la única quizá, de María Guerrero, de Mimí Aguglia, de Sarah Bernhardt, de Virginia Fábregas. Posee esa maravillosa cualidad que sólo se da en las grandes actrices, de proyectar hasta la médula de los huesos de los espectadores un sentimiento que no se está sintiendo. ¡Para que después de nosotros y de las actrices mencionadas haya nacido un señor ruso apellidado Stanislavsky que trastocó por completo el sentido que por tantos siglos tuvo la representación escénica! Allí, en Amparo Rivelles, está la negación de sus teorías. La señora es una excelsa actriz sin necesidad de recurrir a las “vivencias” con que se llenan la boca los dramaturgos y actores del siglo xx. Y lo mismo puede decirse de doña Alicia Montoya —hija de tigre, tigresa— y del siempre joven don Enrique Aguilar, y de la señorita Betty Catania. Lamentamos que exista un lunar en la obra de usted, y lo es el joven don Julián Pastor, quien demuestra que por leer autores modernos y sentirse dentro del movimiento moderno, no tiene idea de lo que es el género melodramático, y piensa que con gritar desafortunadamente se puede proyectar ese suave y reptante matiz que llega hasta las últimas fibras del corazón humano.

¡Qué bella escenografía de don David Antón, aunque para nuestro gusto le hiciesen falta muebles, muchos muebles, y palmeras en macetas, y cortinajes de terciopelo rojo, y un enorme escritorio de cortina! La dirección escénica es excelente, y vemos con placer que se debe también a usted, porque recalca las situa-

ciones con gestos y actitudes, y salidas de escena a base de una pequeña escalera (siempre de mucho efecto). Tan sólo quisiéramos hacerle notar, amigo Carlos, que las chequeras generalmente no se guardan dentro de las cajas fuertes. Es como si para extender un cheque tuviese uno que ir a pedirlo al banco. Por lo demás, todo es magnífico, y no nos cansamos de felicitarlo. ¡Ya podemos contar desde ahora con un nuevo miembro en nuestra Asociación! Y esto es motivo de júbilo para nosotros, porque en los últimos años recibimos ya muy pocos. Lo esperamos con los brazos abiertos, y mientras tanto le enviamos una gigantesca corona de laurel que ceñirá con orgullo las sienes del abanderado del melodrama.

Darío Nicodemi, Gabriel D'Annunzio, José Echegaray, Martínez de la Rosa, Alejandro Dumas hijo, José Ma. Pemán, Angel Guimerá, Pablo Giacometti, Jacinto Benavente, Joaquín Dicenta, Victoriano Sardou (siguen firmas en número de 543).

17 de agosto de 1969

¡AH QUÉ MUCHACHAS!

Esta crónica debería ser sobre la “comedia musical” (???) intitulada *¡Ah qué mujeres!*, que es una copia descarada de *Mujeres*, original de doña Clara Booth Luce, pero que se hace aparecer como obra de una tal María Julia Casanova. ¡Se ha descubierto otra manera de ser genio y de robar los derechos de autor! Por lo pronto, yo tengo listas varias obras que pongo a disposición de los señores empresarios, y que son, entre cien mil más, las que siguen: “¿Cuánto cuesta?”, libreto de Luis Reyes de la Maza (en realidad es *El precio*, de Arthur Miller). “¡Ah, qué Don Juan”, libreto de Luis Reyes de la Maza (se trata de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla). “¡Qué miedo me da doña Virginia!” (*¿Quién teme a Virginia Woolf?*). “Use vaporrub” (*Después de la caída*, de Arthur Miller). “Su Majestad ha estado malito” (*El rey se muere*, de Ionesco). “El señor de la tinta” (*El hombre de la*

Mancha). Y así cuenten ustedes quinientos mil títulos. Puedo ofrecer, como la señora Casanova, lo que me pidan, puesto que sólo se trata de disfrazar el título y hacer unos cuantos y breves cambios a la obra original. Hemos llegado a una nueva dimensión en el cinismo. Y la Asociación Nacional de Autores, y Rafael Banquells, propietario de los derechos de la comedia de la señora Booth Luce, se han quedado callados. “¡Es que Carmen Montejo es muy buena persona y la queremos mucho!” Ya saben los señores empresarios: basta ser “buena persona” y darse a querer para fusilarse todas las piezas teatrales que se les antoje. Lo malo es que la mayoría de los empresarios mexicanos no son muy queridos que digamos. Quizá por eso no han podido hacer lo que Carmen Montejo.

En fin, decía que esta crónica iba a ser la de *¡Ah qué mujeres!*, pero aun cuando hay muchísimo que decir sobre la puesta en escena, sobre las actuaciones y sobre la música (???) que se le ha pegado como chicle o cola de carpintero, he llegado a la conclusión de que no vale la pena gastar mis dedos sobre las teclas de la máquina. Llega un momento en que hasta el cronista más paciente se resiste a hacer un análisis de algo que no aguanta el menor detenimiento o estudio. ¿Para qué decir que Carmen Montejo como directora es una excelente actriz? ¿Para qué indignarse porque pierde su tiempo, su dinero y su esfuerzo como empresaria y directora en lugar de actuar como sabe hacerlo? ¿Qué decir de Lorena Velázquez cuya actuación está a la altura de la de Harapos en el Tívoli? Toda actriz tiende a tomar lo mejor de otras buenas actrices, pero la señorita Velázquez ha tomado lo peor de Ema Arvizu, aquella actriz de *Gigoló* que al no saber actuar se refugiaba en una voz cómica y falsa. ¿Qué decir de Gina Romand cuya vulgaridad al actuar y al hablar escapa al teatro de comedia para caer en la carpa Morelos? ¿Y qué de cinco pobres muchachitas que forman “el cuerpo de baile” y que fue vestido por . . . ¡Carlota Solares!, y que salen a escena llenas de miedo, a ejecutar un solo paso y a que el telón les caiga encima causando la hilaridad de los espectadores? ¿Qué decir de los músicos del tapanco que fingen tocar pero que no tocan porque ya la música, o lo que sea, estaba grabada previamente en cinta, y que al estar durante toda la obra frente al público, se aburren y se ponen a platicar

chistes en voz baja? ¿Cómo criticar a esas pobres muchachas que fingen cantar y que al mismo tiempo no saben seguir el *play-back*, y por tanto se cubren de ridículo al abrir la boca a destiempo? ¿Cómo decirle a la señora Gina Romand que por lo general las mujeres no se meten a la tina de baño con bata? ¿Cómo explicar el tormento que sufrieron los espectadores al soportar cuatro horas largas de un espectáculo tonto, mal hecho, aburrido, mal actuado, gritón, y sin el menor interés?

Van tres veces que digo que ésta iba a ser la crónica teatral de *¡Ah qué mujeres!*, pero que no puedo hacerla porque ni siquiera con sentido del humor puede aceptarse que una señora de la categoría de Carmen Montejo, a quien repeto como actriz y como dama, se rebaje hasta el grado de ponerse a dirigir y a patrocinar un espectáculo lleno de pretensiones, de anunciarlo como “comedia musical”, de llenarlo de “estrellitas” del glorioso cine nacional, de hacer creer, por tanto, a los aficionados al teatro que se trata de una buena obra, y durante cuatro horas presentarnos algo que nada le tiene que envidiar a *Las golfas*, a *Las ficheras*, a *La casa de doña Santa*, a *Operación mujeres*, a *La nalgada*, que son comedias que dentro de su espantosa mediocridad al menos no tratan de engañar al público y por sus títulos, directores y elencos están proclamando bien a las claras de lo que se trata, y queda a juicio del espectador el ir o no ir.

A Carmen Montejo se le exige otra cosa, por su trayectoria artística, por su talento como actriz, por su buen gusto demostrado hasta antes de esta infortunada incursión como directora. Me resisto a escribir la crónica de *¡Ah qué mujeres!* porque, además de todas las decepciones ya explicadas brevemente, sufrí otra aún mayor que me dejó tan triste que por poco me echo a llorar: ¿Qué diablos hace Nancy Cárdenas en esa obra como codirectora? Nancy era una de las mujeres más talentosas que he conocido, intelectual del teatro y del cine, estudiosa infatigable, llena de inquietudes verdaderamente artísticas. Todos sus amigos, todos aquellos que la queremos, esperábamos que algún día nos iba a sorprender con una muestra de su talento, y de pronto la vemos aparecer al final de aquel maratón de tontería, de mal gusto, de pésima dirección, muy satisfecha a agradecer unos aplausos que le tributaban los que hipócritamente la apoyaban en este graví-

simo error de su carrera. ¡Cuatro años en Polonia estudiando teatro para codirigir un melodrama cómico-erótico-falso-musical! No puedo creerlo y por ello mejor no digo nada y me refugio en un silencio piadoso en nombre de la amistad.

Creo que ha quedado explicado el porqué no puedo hacer la crónica de *¡Ah qué mujeres!* Que me perdonen por esta vez los lectores, y tan sólo diré que Sonia Furió, Lulú Parga y Raquel Olmedo se salvan de la catástrofe que me niego a comentar. Ahora prefiero dejar mi espacio en blanco y tratar de olvidar lo que vi con grave perjuicio de mi hígado y de mi corazón.

24 de agosto de 1969

DONCELES BOULEVARD

(Piececilla en un acto)

Al centro del escenario aparece un confesionario tradicional. En el lateral izquierdo pueden verse dos grandes cirios, y en el lateral derecho un sillón sobre el cual puede verse el traje de Manrique, en *El trovador*, de Verdi, lleno de polvo y telarañas. Sobre el suelo, algunos programas teatrales de hace treinta o cuarenta años. Al levantarse el telón, la escena está vacía. Poco después aparece por la izquierda un sacerdote joven y se sienta en el confesionario. Instantes después entra por la derecha un anciano apoyado en su bastón y se arrodilla delante del sacerdote. Derecha e izquierda las del actor. (Acción, 1979.)

SACERDOTE: Ave María Purísima.

ANCIANO: Sin pecado concebida.

SACERDOTE: Dime tus pecados, hijo mío.

ANCIANO: Acúsome, padre, de haber ido al Teatro Virginia Fábregas.

SACERDOTE: Eso no me parece pecado, a menos que se presente en ese salón un espectáculo inconveniente.

largos, a vestirse como princesitas de Teatro Fantástico, a hacerse los payasos como la beata y su hijo. Y luego la dirección en el momento de presentar triunfalmente al personaje del cardenal, parecía que iba a entrar Manolete, o Alfonso XIII, o Cassius Clay.

SACERDOTE: Es de humanos errar. No seamos tan exigentes.

ANCIANO: ¡En el teatro sí, padre! ¡Debemos ser exigentes!

SACERDOTE: Es verdad. Perdonemos al cine mexicano, pero no al teatro. En el ambiente teatral mexicano hay el suficiente talento para no caer en esto, e indignarse cuando es desperdiciado. Hablaré con fray José de Guadalupe para pedirle que no reincida en el teatro, por bien suyo y nuestro.

ANCIANO: El teatro mexicano se lo agradecerá, padre.

(Cae lentamente el telón mientras se escucha una melodía de los Beatles.)

31 de agosto de 1969

LOS CONDES DE CALIMAYA Y SU COCTEL

(Crónica de sociales del siglo XVIII)

Un lacayo de roja librea llegó en un brioso corcel hasta el portón de mi casa solariega de Santa Cruz Atoyac y entregó a mi mayordomo un pergamino atado con una cintilla carmesí. Yo, que en aquel momento me entregaba al noble arte de la cetrería en los vastos jardines de mi mansión, desenrollé el pergamino y leí en elegantes caracteres caligráficos la esquila en la cual el ilustre ayuntamiento de esta ciudad capital me invitaba a un sarao que tendría lugar el sábado 30 de agosto en la Casa de los Condes de Santiago de Calimaya, quienes piensan próximamente convertir dicha casa en el Museo de la Ciudad de México. El mencionado sarao sería para celebrar la fundación de una compañía de farándula que recorrerá las nobles calles de la capital de la

Nueva España para divertir, con sus juglares y maromeros, al populacho. Aun cuando mi marquesado de Arroyos y mi condado De la Maza se rebelaban a que asistiese yo a aplaudir a cómicos de la legua y gente de mal vivir, no tuve otro remedio que aceptar, por tratarse de una orden suprema. Coloquéme mi mejor casaca, me cercioré de que mi caja de oro estuviese bien provista de rapé, caléme mis quevedos y subí a mi carroza dando órdenes a los cocheros que me condujesen raudos y veloces hasta la casa de mis buenos amigos los condes de Calimaya.

Al traspasar la imponente puerta adornada con garras y con escudos, fui recibido por la gentil y hermosa introductora de personajes nobles en la corte virreinal, doña Alicia de la Rocha, baronesa de los Estrenos. El enorme patio, con sus gárgolas de cañones, estaba lleno de personajes ilustres que han dado gloria y prez a la Nueva España al iluminarla con sus genios desde la pluma, el pincel, la coreografía, el atrezzo, la declamación y el movimiento escénico. Se diría que bajo aquellos solemnes arcos se habían dado cita todos los amantes de Talía y Terpsícore. Me incliné ante el vizconde don Miguel de Suárez, célebre en el Coliseo por su buen decir, y fui luego a besar la mano nada menos que de la archiduquesa María de la Conesa, aún tan fresca y juvenil como cuando divertía en los salones de Palacio a don Álvaro Obregón, marqués de Celaya, y a don Plutarco Elías Calles, conde del Templo Cerrado. Con la archiduquesa estaba don Enrique de Alonso, vizconde de Cachirulo, quien estrenaba una bella peluca empolvada y murmuraba por lo bajo contra don Raúl del Astor, barón de Topo Gigio, porque le ha quitado la popularidad de que gozaba con las huestes infantiles.

Sonaron los clarines y los tambores para anunciar la llegada de la siempre hermosa marquesa Amparo Rivelles, mejor conocida en las calles de México por La Viuda Blanca, seguida por su autor oficial y particular, el marqués de Lozano y de Dana, quien tomaba apuntes para una nueva comedia que próximamente ofrecerá en el Coliseo, para cólera y bilis de los escribanos de espectáculos. El pintor de la corte, don David de Antón, demasiado modernista por su amor al venidero siglo XIX, conversaba animadamente con monseñor Luis de Basurto, el que impartía bendiciones y nos daba la nueva de que muy pronto veremos

sobre las tablas otra más de sus piadosas producciones, las que tienden a volver al redil a las mujeres descarriadas. Mientras tanto, lacayos de blancas libreas ofrecían a los invitados copas de espumoso vino y bocadillos de jabalí, que el escribano don Antonio de Magaña y Esquivál devoraba a dos carrillos mientras charlaba con el conde don Miguel de Álvarez y Acosta, señor feudal del OPIC. Don Augusto de Benedico, marqués de la Dicción, recordaba buenos tiempos pasados junto con don Ignacio de López Tarsó, conde del Tono, y con la bella Emma Teresa de Armendáriz y López Miarnau, baronesa de Orientación.

El gran autor don Hugo de Argüelles, a quien la Santa Inquisición tiene en entredicho por sospechas de practicar la brujería y la magia y el humor negros, no cabía en sí de gozo porque el ayuntamiento había seleccionado una de sus anatematizadas comedias para inaugurar la nueva compañía cómica oficial, mientras otro preclaro ingenio de la corte, don Sergio de Magaña, lo felicitaba y le enseñaba su vistoso traje de terciopelo. Más allá doña Betty de Sheridan murmuraba detrás de su nacarado abanico que no se explicaba por qué el ayuntamiento formaba una compañía oficial de teatros, con elementos a los que nadie conocía, existiendo tantos y tan buenos faranduleros que están sin trabajo y a los que pronto veremos pidiendo socorro a las puertas de los templos. Un caballero que vende teatro al mejor postor y que es de origen griego, buscaba con sonrisa malévolá a su futura víctima para destrozarla sobre un escenario, pero ignoro si la encontró y hago votos por que no lo haya hecho. Las conversaciones y las libaciones fueron interrumpidas por los armoniosos, pero un tanto estridentes sonidos de un cuarteto no de cuerda sino de cable, pero el afán de murmuración y de hablar mal del prójimo eran superiores a los deseos de solazarse con la música, y bien pronto el cuarteto fue ignorado.

Don Carlos de Monsiváis, marqués del Jocoque, anunció que ya llegaba en su carroza dorada y arrastrada por ciento ochenta caballos de fuerza, el miembro del Cabildo comisionado para presentar a la nueva compañía a la selecta concurrencia, el ilustre don Jesús de Salazar y Toledano, conde de la Acción Social, quien ágilmente subió a una tarima preparada al efecto y habló con sentidas palabras, agradeciendo la presencia de toda la corte virrei-

nal en el ramo de las artes escénicas. Luego presentó a cada uno de los elementos que forman la nueva compañía oficial, jóvenes todos ellos y no tan jóvenes todas ellas, pero absolutamente desconocidos en su totalidad. Fueron discretamente ovacionados y se hicieron votos porque se realizaran en buenos cómicos y supieran aprovechar la oportunidad que el Cabildo les brinda, aunque sea por poco tiempo, pues es de todos sabido que dentro de un año y medio habrá importantes cambios en la muy noble y muy leal Ciudad de México.

Con tan breve, pero significativo acto, se dio por terminado el sarao, y los invitados comenzaron a pedir a sus lacayos los carruajes, que, en medio de un torrencial aguacero, tardaban bastante en llegar hasta sus dueños, porque además habían quedado estacionados unos sobre otros en esos infernales jacalones que el Cabildo habilita como cocheras y cuyos empleados son la vergüenza de una corte tan refinada como la nuestra.

Este humilde marqués de Arroyos y conde de De la Maza, cronista de sociales y de espectáculos morales, desea de todo corazón a los organizadores y miembros de la nueva compañía de farándula, una serie no interrumpida de buenos éxitos, y que el Portal de Santo Domingo, donde tendrán lugar las representaciones, se vea siempre pletórico de una multitud entusiasta que destierre de ese sitio a los llamados "evangelistas", que en un país desanalfabetizado salen sobrando.

7 de septiembre de 1969

¿AUTO SACRAMENTAL O PASTORELA?

(Diálogo)

Lugar: Teatro Xola después del estreno de *Asesinato de una conciencia*, original de Luis G. Basurto. Época: desgraciadamente actual. El teatro está ya vacío, pues todos los que asistieron se encuentran felicitando al autor y a los actores en los camerinos.

nal en el ramo de las artes escénicas. Luego presentó a cada uno de los elementos que forman la nueva compañía oficial, jóvenes todos ellos y no tan jóvenes todas ellas, pero absolutamente desconocidos en su totalidad. Fueron discretamente ovacionados y se hicieron votos porque se realizaran en buenos cómicos y supieran aprovechar la oportunidad que el Cabildo les brinda, aunque sea por poco tiempo, pues es de todos sabido que dentro de un año y medio habrá importantes cambios en la muy noble y muy leal Ciudad de México.

Con tan breve, pero significativo acto, se dio por terminado el sarao, y los invitados comenzaron a pedir a sus lacayos los carruajes, que, en medio de un torrencial aguacero, tardaban bastante en llegar hasta sus dueños, porque además habían quedado estacionados unos sobre otros en esos infernales jacalones que el Cabildo habilita como cocheras y cuyos empleados son la vergüenza de una corte tan refinada como la nuestra.

Este humilde marqués de Arroyos y conde de De la Maza, cronista de sociales y de espectáculos morales, desea de todo corazón a los organizadores y miembros de la nueva compañía de farándula, una serie no interrumpida de buenos éxitos, y que el Portal de Santo Domingo, donde tendrán lugar las representaciones, se vea siempre pletórico de una multitud entusiasta que destierre de ese sitio a los llamados "evangelistas", que en un país desanalfabetizado salen sobrando.

7 de septiembre de 1969

¿AUTO SACRAMENTAL O PASTORELA?

(Diálogo)

Lugar: Teatro Xola después del estreno de *Asesinato de una conciencia*, original de Luis G. Basurto. Época: desgraciadamente actual. El teatro está ya vacío, pues todos los que asistieron se encuentran felicitando al autor y a los actores en los camerinos.

Tan sólo puede verse a San Miguel Arcángel sentado en la fila 0, butaca 16, en actitud meditabunda. Su espada flamígera se encuentra apagada por falta de gas. Poco después entra Luzbel y se dirige hacia donde está San Miguel, haciendo sonar las cáscaras de pistache que va pisando.

LUZBEL: Hola, Miguel.

MIGUEL: ¡*Vade retro*, Satanás!

LUZBEL: ¡Oh, vamos, déjate de lugares comunes medievales! ¿Qué haces tan solitario y pensativo?

MIGUEL: Tú lo has dicho: pienso. ¡Ay, odiado Luzbel, cómo han cambiado los tiempos! Vine a este teatro novohispano...

LUZBEL: ¡Shhhht! ¡Que no te oigan! ¡Ya no es novohispano, ahora es mexicano!

MIGUEL: ¿De veras? Es que me cansa leer los cambios de la política en Hispanoamérica. ¡Suceden tan a menudo! Bien, pues vine a este teatro mexicano porque me invitó el alma de don Pedro Calderón de la Barca a presenciar un auto sacramental.

LUZBEL: ¿Vino el bueno de don Pedro? ¡Hombre, me gustaría volverlo a ver! ¿Dónde está?

MIGUEL: Abandonó el teatro antes de que terminara la representación. Me alegro que lo haya hecho, porque estaba diciendo palabrotas.

LUZBEL: ¿No le gustó el auto sacramental?

MIGUEL: ¿Cuál auto sacramental? Por eso te digo que han cambiado mucho las cosas. El último que vi fue en el año 1677, en Madrid, y se intitulaba *El laberinto del mundo*. Lo escribió justamente Calderón y era, como todos los de su género, y de acuerdo con la etimología latina, un “auto”, es decir, un acto. En esto que acabo de ver, se levanta el telón tres veces, o sea que son tres actos, o tres “autos”, y sin embargo, lo que más me confunde es que en el programa puede leerse: “Auto sacramental en tres actos”. Es como si dijéramos: “Auto en tres autos”. En el cielo tenemos a la Trinidad, pero no creí que en la tierra tuviesen ya misterios semejantes.

LUZBEL: Eso te sucede por no estar al día. ¿Es que no llega la

televisión allá arriba? Ahora todo es válido, y ya nada se sujeta a cánones establecidos. No te detengas en minucias y dime algo que quiero saber. Yo también quise asistir a la función, pero me entretuve en una discoteque formidable que acaban de abrir en Saigón. Dime, ¿aparezo yo en este auto en tres autos?

MIGUEL: Veo que sigues igual de vanidoso que siempre. No te importa que hablen mal de ti con tal de que hablen. Pues me alegra desilusionarte, pero no apareces. Se habla de ti solamente en una frase en que la anciana dice: "El diablo anda suelto".

LUZBEL: ¿Por fin fue auto sacramental o pastorela? En estas últimas siempre ando yo suelto por allí asustando pastores.

MIGUEL: Aquí también, sólo que asustas a pastores de la iglesia. Un cardenal muy alto rueda por el suelo víctima de su conciencia a la que tú atormentas.

LUZBEL: El que escribió eso está como tú, muy atrasado de noticias. Yo no asusto ni atormento ya a nadie, porque hasta la propia Iglesia me ha hecho a un lado por anacrónico. Y en este auto triple, ¿aparece al menos la Eucaristía?

MIGUEL: Sólo de pasadita. Según tenía yo entendido, los autos sacramentales tienen por base el misterio de la Eucaristía. Sin embargo, el tema de esta obra es interesante porque aborda el problema de los sacerdotes guerrilleros.

LUZBEL: Han vuelto a surgir últimamente como si fuera algo muy novedoso. Ahora se dan en América del Sur y del Centro, pero hace ciento cincuenta años se dieron aquí mismo, en México. ¿O acaso no fueron sacerdotes guerrilleros Hidalgo, Morelos y Matamoros? Ahora vuelven a estar de moda y vuelven a discutir si está bien hecho o no. Así es la humanidad de "novelera", por eso no pierdo las esperanzas de volver a agarrar yo mi segundo aire. ¿Y qué, el autor los defiende o los ataca?

MIGUEL: Ni una cosa ni la otra. En el primero y en el segundo auto parece que es una valiente defensa hacia esos sacerdotes que cambian el rosario por la metralleta, y al mismo tiempo un feroz ataque a la sociedad tradicionalista, a la iglesia apegada a sus buenos y viejos tiempos cuando se creía

en ti, y también un ataque a esos sacerdotes que se dicen “progresistas” y que están, por sistema, en contra de todo lo que diga el Vaticano, aunque ni ellos mismos sepan qué es lo que quieren.

LUZBEL: No sigas. Me imagino que en el tercer acto la tradición triunfa sobre los sacerdotes guerrilleros y sobre los “progresistas”.

MIGUEL: Te equivocas como siempre. No triunfa nadie, ni siquiera el autor, que tuvo dos actos realmente buenos y dejó que el tercero echase a rodar toda la obra. El cardenal que actúa como juez del sacerdote guerrillero, le dice que no ande portándose mal en las sierras, que se ponga su sotana, que comulgue todos los días y que si quiere ir a la guerra vaya como capellán, pero que se abstenga de tomar las armas. A la tradición y al progreso los arroja casi a latigazos del templo, digo del foro, y se queda él muy tranquilo aunque se echa a cuestras las culpas del sacerdote.

LUZBEL: Y va a dar a la cárcel en lugar del guerrillero.

MIGUEL: No, porque él mismo dice que es “influyente” y que no le harán nada.

LUZBEL: Bueno, pero el autor quedó así bien con Dios y con el diablo.

MIGUEL: No lo creas, porque los tradicionalistas salieron furiosos, los progresistas más aún y los defensores de los sacerdotes guerrilleros quedaron defraudados.

LUZBEL: Me alegra no haber venido. ¡Ya me imagino la aburrída que te habrás dado!

MIGUEL: Vuelves a equivocarte, pues escrito está que no has dado ni darás una. Pasé un rato entretenido porque la obra está muy bien escrita y muy bien construida, a pesar de la aparición que nadie supo si era una madre, un ángel, una pordiosera o qué demonios. Lo que sí quedó claro es que no era actriz, porque no sabía ni hablar. Salvo esa escena, repito, la obra es interesante y según escuché opiniones de entendidos pedantes, es lo mejor que ha salido de la pluma de este autor metido ahora a actor. ¡Lástima que no supiera qué hacer con el final! ¿Por qué no meditaría más tiempo el asunto?

LUZBEL: Por las ganas que tiene todo autor de estrenar cuanto antes, y más si el mismo autor tiene un buen papel en la comedia.

MIGUEL: De él no sabría qué decirte como actor, pues considero que no lo es. Dice claramente sus parlamentos, pero no hay el menor matiz en ellos. En cambio, aparece un primer actor con toda la barba de guerrillero, que se nombra Rafael Llamas, y que está estupendo. ¡Qué riqueza de matices, qué fuerza dramática, qué proyección escénica, qué saber convencer al público y a él mismo de algo en lo que no cree! Es un verdadero primer actor. Otro que se llama Germán Robles está muy bien en su difícil papel por ser un personaje contenido siempre, y la dama, que parece que en otras ocasiones ha demostrado ser excelente, se mostró nerviosa, fuera de personaje, viendo a la concurrencia y sin proyectar nada. ¡Pero ya parezco cronista teatral, y no hay cosa que aborrezca más que a esos entes que creen saberlo todo!

LUZBEL: Termina tu crónica diciéndome qué tal estuvo la dirección.

MIGUEL: Magnífica. ¡Y mira que era difícil dirigir una obra tan árida y discursiva! Sin embargo, Pepe Solé la movió con tino y discreción, y añadió una escena de máscaras que seguramente trataban de representar tus múltiples rostros, pues el cardenal que estaba en el suelo sufría mucho al verlos. (*Pausa*). Bien, tengo que irme a consolar a don Pedro Calderón de la Barca, y seguramente también a Lope de Vega, y a Gil Vicente, y a Juan de Pedraza, y a Sor Juana Inés de la Cruz, y a Tirso de Molina, y a Valdivieso y a todos los que en vida escribieron verdaderos autos sacramentales. Les diré lo que me has comunicado, o sea que en esta segunda mitad del siglo xx todo es válido y que no se les da importancia alguna a los valores establecidos. Que te vaya mal, Luzbel.

LUZBEL: Chao, Miguelón. ¿Quieres que te encienda la espada con mi aliento?

MIGUEL: No, gracias, le falta también piedra.

(San Miguel Arcángel vuela elegantemente hasta salir del

teatro mientras Luzbel se inclina a recoger una palomita de maíz que hay en el suelo.)

5 de octubre de 1969

CARTA DE SOR JUANA A DOÑA MARGARITA

Sra. Margarita Urueta
Teatro Hidalgo
México, D. F.

Ingenua Margarita:

Mucho se ha escrito sobre mi nada humilde persona desde mi prematura muerte acaecida el 17 de abril de 1695, y estoy ya acostumbrada a los elogios, desde que en vida se me llamó la Décima Musa, hasta el psicoanálisis que trató de hacerme *post mortem* el señor Ludwig Pfandl, pasando por el inteligente Méndez Plancarte, por el atinado Manuel Toussaint, por el apasionado Francisco de la Maza, por el profundo Abreu Gómez y por muchos más que seguramente tú no has leído ni por asomo, pues de otra suerte no habrías escrito sobre mí esa obra teatral que intitulaste *Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz*. Antes de pasar a explicarte mi enojo, quiero declarar públicamente que jamás se me ha ocurrido ir a la Tierra y aparecerme ante ti para pedirte que escribieras mis Confesiones, pues además de que no ceso todavía un minuto de estudiar y de leer en este maravilloso sitio en el que me encuentro, no perdería mi valioso tiempo (aunque sea eterno) en jugar a las apariciones, como has declarado en los diarios de nuestro México. Comprendo que para hacerte publicidad quieras lucir como una especie de Bernadeta, pero te suplico que no me mezcles en tus sesiones de ultratumba, pues me precio de no pertenecer a la clase de los espíritus chocarrros.

Pasemos a analizar tu obra. ¿Por dónde comenzar para no extenderme demasiado? Cada una de las escenas y hasta cada parlamento vale una crítica, pero debo ser breve. Te diré, pues, para

dar principio, que mi buena amiga la marquesa de Mancera sólo fue virreina de la Nueva España hasta el año de 1674, en que muere, y en ocasión tan funesta escribí un agradecido soneto. No estuvo conmigo, como tú la haces aparecer, hasta el momento de mi muerte. Después del marqués de Mancera fueron virreyes, de 1673 a 1680, fray Payo Enríquez de Rivera. De 1680 a 1686, don Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, conde de Paredes y marqués de la Laguna, cuya esposa también me favoreció mucho y a la que confundes, o fundes, con la Mancera, y en el momento de mi tránsito al otro mundo era virrey don Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza. Ya ves que mi buena amiga la Mancera sólo en espíritu podría haber estado conmigo tanto tiempo, aunque después de haberme enterado de tus aficiones extraterrestres, caigo en la cuenta de que seguramente eso quisiste decir en tu pieza. ¿Por qué permitiste que le pusieran diadema a la virreina? ¿Y por qué que el virrey saliera vestido como el último de los lacayos y sin la hermosa peluca con la que aparece en su famosa pintura? Por otra parte, el actor Servín, que interpreta al marqués de Mancera, lo hace muy mal, pues se nota forzado en sus ademanes y parece uno de esos anuncios de dentífricos que están de moda en la Tierra.

Sigamos adelante, Margarita que has hecho pagar caros mis pecados: ¡Hablas de Juegos Florales (es el término que usas y que aún no puedo creer) para referirte al Certamen Poético a la Purísima Concepción que convocó la Real y Pontificia Universidad de México en 1680! Y me presentas recibiendo una “flor de oro”, como ahora se acostumbra, en lugar de dos humildes bandejas de plata que me correspondieron por mi composición en el Triunfo Parténico, según lo tituló don Carlos de Sigüenza y Cóngora, al que ni siquiera mencionas a lo largo de toda la obra, siendo un personaje de tan alta significación en mi vida terrestre. Y por fin me haces recibir esa “flor de oro” vestida de dama de corte, cuando ya tenía entonces más de diez años de estar en el convento de San Jerónimo. ¡Ay, Margarita, Margarita, algún día alguien escribirá también una obra teatral sobre ti y no te va a gustar que desvirtúen en esa forma tu vida! He dicho antes que no mencionas siquiera a Sigüenza pero en cambio al jesuita don Antonio Núñez de Miranda lo haces aparecer constantemente

como una “sombra de mi mal esquivo”, siendo que el padre Miranda y yo no nos vimos por espacio de veinticinco años porque nos separaron discusiones teológicas y literarias que sería prolijo enumerar. Y también haces aparecer a un “padre canónico” (¿qué será eso?) que es algo así como un fraile de calendario de vinos y que anda continuamente dentro del convento, y eso es inadmisibile, Margarita. ¡Un hombre viviendo en San Jerónimo! ¿Qué no has leído nada acerca de la vida claustral en la Colonia? Y lo vistes de gris con hábito semifranciscano.

¿Qué más podría decirte de lo mucho que tengo por reclamar-te? La escenografía no es tu culpa, aunque como directora debiste rechazar esas columnas romanas con unos arcos renacentistas al frente. ¿Qué no hay fotos de mi claustro? Lo que es más grave es la motivación que das para que la madre superiora me quite el papel y la tinta (hecho falso, puesto que lo que me prohibieron fue leer) o sea porque de tanto escribir caí enferma. Y fue justamente lo contrario; caí enferma de ira, de impotencia, de desesperación porque me impidieron estudiar, cometiendo una de las peores injusticias que se le han hecho a un escritor. No me detengo y sigo adelante. Esa “nana” que con sadismo haces que esté siempre presente en toda mi vida, jamás existió cuando yo estuve en el convento. Mi madre me dejó una mulata joven llamada también Juana, pero ella estaba siempre en la cocina o en los lavaderos y no se metía para nada en las casitas, que no celdas, de San Jerónimo, y mucho menos se iba a atrever a azotar a la madre superiora aunque ésta se lo mandase. ¡Qué desconocimiento del mundo virreinal! ¡Qué continuo caer en concesiones burdas para el público!, como la escena en que las monjitas que más parecen anuncio de rompopé, me pican con alfileres. No, Margarita: mis compañeras me molestaban con su continua conversación, y de ello llegué a quejarme, pero no con alfileres ni cosa que se le parezca.

Como se desconoce parte de mi vida, o sea aquella que pasé en la corte, incurres en el error que se ha venido cometiendo desde hace siglos, o sea el de inventarme un romance. Esto te lo perdono porque eres mujer y ustedes no conciben la vida sin un romance. (Yo no fui ni hombre ni mujer: fui poeta.) Pero no me gustó el torpe convencionalismo que usas para que yo me

entere que fui hija natural. Dices que al pensar en contraer matrimonio, mandé a mi hermano Flavio (jamás tuve un hermano con ese nombre, el mío se llamaba Diego) a Nepantla por mi “acta de nacimiento” (¡Ay, Margarita, esos trámites burocráticos no se usaban en el siglo xvii), y al leerla, lloro por mi madre y recito mis redondillas más conocidas y más deficientes en contra de los “hombres necios”. Truco efectista, inútil, sobre todo inútil.

Mucho más podría seguir reclamándote y desmitiéndote, pero ya me cansa el tratar de asuntos tan superficiales. Me haces morir delante de un confesionario, en pleno patio del claustro, quitándome toda dignidad. Me haces aparecer dentro de mi celda (que no era celda sino una casita de dos pisos dentro del convento) con el escudo de la orden constantemente colocado sobre mi pecho, mientras que el resto de las monjas no lo usan, ni siquiera la superiora, cosa lógica, ya que no te has puesto a imaginar lo incómodo que sería andar a todas horas con semejante mamotreto en el pecho. El escudo sólo se usaba en las grandes ocasiones, y una de ellas era justamente el posar para una pintura, como posé para Miranda y de allí se inspiró Cabrera para pintarme y llegar a estar hasta en calendarios de oficinas burocráticas. Y pongo punto final a mi carta no atenagórica, recordándote tan sólo que el padre Miranda, jesuita, no iba a pedirme y exigirme que escribiese la “Crisis de un sermón” en contra de otro jesuita, el padre Vieyra, y también recordarte que yo era una monja decente y no una presa de la cárcel de mujeres, quienes son las únicas que escriben en las paredes.

Sor Juana Inés de la Cruz

12 de octubre de 1969

TRES CLÁSICOS EN LA ZONA ROSA

(Obra en un acto)

Anochece en el D. F. por las calles de Hamburgo, casi esquina con Niza, el turismo, el snobismo, el folklorismo y muchos otros

ismos, caminan, rien, beben, gastan y se dejan atropellar por automóviles *sport*. Delante de un escaparate, vemos a Lope de Vega, cuyo vestuario no llama la atención porque los transeúntes visiten similar, en una extraña mezcla de épocas y de estilos. Se escucha un estridente bocinazo de automóvil y un grito:

GRITO DE REBELIÓN: ¡Quítate, móndrigo jorobado!

Lope mira hacia el lugar de los hechos y corre a ayudar a Juan Ruiz de Alarcón, quien ha estado a punto de ser arrollado por un Maserati.

LOPE: ¡Cuidado, Juan, que por poco te rebanan las corcovas!

ALARCÓN: ¡Amigo Lope! ¡Cuánto placer en verte por mi tierra!

LOPE: Después de veinticuatro horas de estar en ella, comprendo por qué te fuiste tan presto hacia Madrid.

ALARCÓN: En verdad ha cambiado mucho, aunque mis paisanos se siguen vistiendo igual. Me imagino que viniste a la representación de tu comedia *Las bizarrías de Belisa*.

LOPE: En efecto; me dejé engañar por Tirso de Molina, quien me convenció para que viniese. ¡Ay, mi odiado jiboso, qué mal hice en seguir tan nefastas recomendaciones!

ALARCÓN: Igual me pasó hace poco más de un año. Tirso me convenció para que viniese a ver *La cueva de Salamanca*, y no he podido volverme al paraíso del Siglo de Oro porque estuve muy enfermo de la bilis derramada.

LOPE: Invítote a tomar un estimulante. Creo que allí hay una fonda o mesón.

TRANSEÚNTE 1o.: ¡Eh, tú! ¿Traes en cinco?

ALARCÓN: Se me terminaron, señor.

LOPE: ¿Qué hablas con ese hombre, Juanillo?

ALARCÓN: Ya estoy acostumbrado a que me confundan con un vendedor de billetes de lotería. Entremos, pues, y sentémonos.

Entran en un café lleno de juniors que discuten el último artículo de Carlos Monsiváis. Nuestros clásicos se dirigen a una mesa y toman asiento. Tirso de Molina, con pantalones acampa-

nados, melena alborotada y un medallón con un letrero que dice “love”, corre hacia ellos.

TIRSO: ¡Lope! ¡Juan! ¿Qué hacéis aún en México? ¡Pensé que os habríais marchado de inmediato! ¡Me alegra veros! Eso quiere decir que estáis de acuerdo conmigo en que Héctor Mendoza es el mejor director escénico que ha habido en el mundo.

LOPE: Da gracias al cielo de que eres fraile como yo, Gabriel Téllez, porque de otra suerte ya estaríamos en la calle midiendo los aceros. ¡Voto a bríos! ¡Me haces dejar mi paraíso en donde estaba dedicado a escribir mi comedia número 6 589, para venir a México y presenciar “algo” que se anuncia como *Las bizzarrías de Belisa*, pero no lo es, y me haces caer en pecado al contemplar mujeres con el pecho desnudo en la escena!

ALARCÓN: Yo vi a mis personajes de *La cueva de Salamanca* colgados de trapecios, como cirqueros.

TIRSO: ¡Son un par de clásicos totalmente fresas! ¡Yo en cambio gocé hasta lo indecible con mi *Don Gil de las calzas verdes*, que Héctor Mendoza presentó hace cuatro años en la Ciudad Universitaria! ¡Qué frescura! ¡Qué riqueza imaginativa! ¡Qué alegría de los actores! ¡Qué colorido! ¿Acaso vuestras comedias no fueron presentadas de ese modo?

LOPE: Algo parecido, pero lo que acabo de ver de mi obra, me pareció una calca de la tuya, y de la de este jiboso que me acompaña. Ese director se repite a sí mismo hasta la saciedad.

ALARCÓN: Yo estoy de acuerdo en que nos falten al respecto a los clásicos, pero no en que se burlen de nosotros. Si en las puestas en escena de Mendoza no se llega a escuchar una sola palabra de nuestros textos, ¿por qué escoger nuestras comedias? Daba igual cualquiera otra, hasta una de Alfonso Paso.

LOPE: Los actores brincan, bailan, se desnudan, aparecen vestidos como payasos del Circo Unión, gritan, se caen al foso de la orquesta, se acuestan en el suelo y las muchachas enseñan los senos. Todo muy bonito, pero ni uno solo de los espectadores logró enterarse de mis versos, los cuales no impor-

taban ante aquel espectáculo de circo, maroma y teatro. Yo, como este corcovado del infierno, estoy de acuerdo en que nuestras comedias resultan en esta época infantiles e ingenuas, y que debe dárseles una nueva concepción escénica, pero lo que no admito es que ni siquiera los versos los digan bien los actores. ¡Es lo único bueno de nuestras obras y se pierde con tanto brinco y con tan mala dicción!

TIRSO: En mi *Don Gil* el texto se entendía perfectamente.

LOPE: Seguramente el director aún comprendía que nuestros versos no son tan malos, pero ahora ya piensa que es mejor su dirección y que nuestras comedias sólo son un pretexto para lucir su imaginación.

ALARCÓN: En mi *Cueva de Salamanca* aún se podían escuchar de vez en vez algunas tiradas de versos, pero eran tantos los trapecios y los cubos de madera, que el público aplaudía a los trapecistas, no a los actores ni al autor.

LOPE: En *Las bizarrías*, el público aplaude solamente a dos actrices, que están muy graciosas y son excelentes cómicas: Marta Verduzco y Mabel Martín. De lo demás no se entiende nada: ni mi obra, ni la dirección, ni el vestuario, ni una mina acuática de la Segunda Guerra Mundial que camina por el escenario, ni una esfera de plástico que descien-de como plato volador, ni mucho menos lo que mascullan unos muchachitos aprendices de actores. Uno de ellos, el que hace el galán, parece más bien un piel roja, y el que interpreta el escudero ignoro en qué idioma hablará. No. Tirso, no me gustó esa puesta en escena. ¿Por qué el director no hizo aparecer a sus actores vestidos como estos muchachos “in” que vemos en este mesón, y no como payasos de carpa, o pordioseros?

TIRSO: Lo que pasa con vosotros es que estáis fuera de onda y ya parecéis críticos de teatro que se escandalizan porque se toca a los clásicos en una forma que se escapa a la tradicional y aburrida.

ALARCÓN: En mi vida me insultaron mucho, pero jamás tanto como lo acabas de hacer al llamarme crítico teatral. No te lo perdonaré nunca.

LOPE: Escuché en el teatro que se piensa representar *Las bizzarrías de Belisa* por las mañanas, en funciones dedicadas a los alumnos de las secundarias. ¡Ay, amigos míos, la que se va a armar! La juventud actual subirá al escenario al ver a las actrices semidesnudas. Se piensa que, ofreciendo a los clásicos en esa manera “a go-go”, los muchachos nos tomarán afición. Yo no lo creo, pues no se puede tomar afición a algo que no se escucha ni se comprende. Se divertirán, no lo dudo, pues hay momentos muy graciosos, pero de eso a que se enteren de lo que es una comedia clásica, hay un abismo. Y no solamente por la dirección y la concepción moderna, sino también por haber seleccionado a muchachitos que distan mucho de ser actores todavía. Creo que las autoridades que patrocinan esta temporada, pueden contratar a actores profesionales.

ALARCÓN: Quizá los actores profesionales no se presten a hacerla de payasos ni de cirqueros.

LOPE: En tu tierra existen magníficos actores que lo harían con mucho gusto y sobre todo con dicción. Martha Verduzco, Mabel Martín y el que interpreta el conde, merecen estar rodeados de buenos actores para que no se pierda en funciones de aficionados su excelente labor.

TIRSO: No los aguanto más. Sois unos viejos bóvedas que no merecéis que se ocupen de vosotros. Me voy al Forum a bailar o a cualquier discoteque a escuchar música electrónica. Chao.

LOPE: Tiene razón Tirso, Juanillo: es mejor que nos dejen en paz.

ALARCÓN: Regresemos a nuestro Siglo de Oro a seguirnos insultando, mi querido enemigo. Nos divertíamos más que en esta Zona Rosa. Que Héctor Mendoza siga haciendo con nuestras comedias un teatro “bonito” y repitiéndose hasta la náusea. Nosotros, por fortuna, hemos estado y estaremos en otro nivel. (*Pausa*) ¡Voto a sanes, mira qué minifalda!

LOPE: Compórtate, Juanillo. Que no se diga que los clásicos comprendemos a esta época, puesto que ella no nos comprende a nosotros.

Lope y Alarcón salen del café y se pierden entre la multitud.

9 de noviembre de 1969

LA PRECIPITACIÓN JUSTIFICADA

El medio ambiente teatral mexicano es ingrato y hasta cruel. Un actor o una actriz pasan años de estudio, de constante trabajo, de anhelos de superación, y casi nunca consiguen nada positivo. Un día un empresario les ofrece un buen papel en una comedia, y lo hacen lo mejor que pueden, y reciben aplausos y comentarios favorables, y todo esto, que en Estados Unidos o en Europa significa la consagración definitiva, en México no significa absolutamente nada, puesto que una vez terminada la temporada, ni los empresarios, ni el público, ni los demás actores, vuelven a acordarse de aquel actor o de aquella actriz. Por ello es que entre los miembros del medio artístico se usa con frecuencia la frase "aquí no pasa nada". Tal es el caso de María Teresa Rivas, una excelente primera actriz que ha pasado muchos años interpretando buenos papeles en diversas obras, pero sin alcanzar jamás la consagración absoluta y definitiva, y sin ver jamás su nombre encabezando un elenco. Es justificable, entonces, su precipitación al aceptar ir como único nombre antes del título en la pieza de Ibsen, *Hedda Gabler*, que se presenta en el Teatro Orientación bajo los auspicios de la Subsecretaría de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación Pública. Una obra tan hermosa es el sueño dorado de la mayor parte de las actrices, y si a ello se agrega el participar como único nombre conocido del público y verlo en enormes letras por encima del título, es la realización plena de ese sueño. Por ello justifico a María Teresa Rivas, aunque mi deber sea el de decir que fue un buen intento fallido, porque la estimable y estimada actriz no tomó en cuenta algo fundamental: la dirección.

Doña Mariluz Salinas Surio (¿se habrá acostumbrado ya a pronunciar su propio nombre?) es una dama regiomontana animada de muy buenas intenciones respecto del teatro, y logró hace años una aceptable puesta en escena de *Las moscas*, de Sartre, a nivel de teatro de aficionados o para lograr un premio en un festival de Bellas Artes. Esto la hizo creerse consagrada como directora, y montó, ya a nivel profesional, una inolvidable (por ridícula) ver-

sión shakespeariana, intitulada *Nueve para Hamlet*, en donde el espectador atónito veía un Hamlet rojo y otro negro hablando como los sobrinos del Pato Donald. Sobra decir que la mencionada “versión” era de la propia directora. Creí que aquel fracaso habría hecho meditar a la señora Salinas en que aún no estaba lo suficientemente preparada para lanzarse al teatro profesional y que continuaría en su provincia experimentando con jóvenes estudiantes.

Desgraciadamente no ha sucedido así, y doña Mariluz vuelve a irse de bruces, ahora contra el indefenso, pero muy respetable don Henrik Ibsen. Es de agradecerle, sin embargo, que no haya realizado una “versión” y que respetara fielmente el texto, aunque no respetara la esencia misma de los personajes ni se adentrara al menos un poco en profundizar el por qué y para qué dibujó Ibsen esos personajes que son quizá los mejores de su producción. Doña Mariluz creyó que *Hedda Gabler* era una pieza de anécdotas, de circunstancias; un melodrama en el que aparece una mujer muy mala, muy mala, y un marido muy bueno, muy bueno. Y ya. A dirigir se ha dicho, es decir, a mover sin cesar a los actores por el escenario, porque esta directora tiene un miedo cerval por la quietud, por las pausas, por la plástica escénica, y piensa que los actores deben estar recorriendo el escenario sin cesar, persiguiéndose unos a otros, como en el juego infantil de la “roña”. No hay en el mayor número de esos movimientos, una justificación para efectuarlos: los actores se sientan en una silla tres o cuatro segundos para levantarse luego e ir a sentarse a otra de la que se levantan inmediatamente para caminar a toda prisa e ir a situarse detrás de una mesa, de la que se apartaran como si estuviera contaminada, y vuelven a sentarse en la primera silla. Deben terminar agotados. Y como es el escenario del Orientación tan pequeño, doña Mariluz necesita más lugares donde situar a sus actores, y no tuvo empacho en hacer un “auto de fe” inquisitorial con ellos, quemándolos a cada instante al obligarlos a recargarse en la estufa. En la casa de Hedda Gabbler han de haber consumido el picrato de butesín por toneladas, pues cada vez que ponían la mano en el fogón para recargarse pensativamente, tendrían que ir al botiquín a curarse.

Esto en tanto a movimiento escénico, que en cuanto a profun-

dizar en los caracteres, doña Mariluz no sabe aún lo que eso significa. ¿Dónde está la Hedda Gabler representativa de una decadencia? ¿Dónde y en qué momento hace sentir al espectador su amargura y sus frustraciones? ¿Acaso se comprende por qué echa al fuego de la estufa (lo que indica que estaba encendida) el manuscrito de Lovborg? Con él Hedda destruye su propio ser, su pasado, su familia, su frustración al no tener un hijo, al no tener posición social, al sentirse mediocre al estar casada con otro mediocre. Es la venganza del impotente. Y en la puesta en escena del Orientación lo único que se proyecta al espectador es una venganza pasional superficial, tonta, baladí. ¿Dónde está la terrible mediocridad de Tesman, uno de los personajes mejor planeados por Ibsen? El actor que lo interpreta, y la interpretación que le dio la directora, es tan sólo la del pobre diablo, y esto no es Tesman, pues en cuanto tiene algo por qué vivir, al dedicarse a reescribir el libro destruido de su amigo admirado y envidiado, se transforma, o debe transformarse con una buena dirección y comprensión del personaje. Y el Lovborg, el idealista, el intelectual, el filósofo, el incomprendido cuyo manuscrito al ser perdido e incendiado simboliza el triunfo de la reacción contra la evolución, queda convertido en esta puesta en escena en un bohemio de Puccini, en un señorito de la *belle époque*, en un histórico, en un señor ridículo que actúa como los actores del siglo XIX en pleno melodrama. Y, por fin, cuando el juez Brack comete el chantaje que orilla a Hedda al suicidio, doña Mariluz traiciona una vez más al autor al oscurecer la escena y dirigir un *spot* blanco sobre Brack y Hedda, como un interrogatorio policíaco de película de detectives, en lugar de hacer más intensa la escena, como la pide Ibsen, de hablar por lo bajo porque están cerca Tesman y Thea, dejando la posibilidad de que puedan estarse enterando de lo que se habla.

María Teresa Rivas, cuya actuación en *El ensueño*, por no citar sino la más importante de las realizadas en su carrera, es de las que no se olvidan nunca, en *Hedda Gabler* se ve vacilante, insegura, sin comprender al personaje y sin proyectar, por tanto, su profundidad. Culpa de la dirección, evidentemente, como el que Luis Miranda se sobreactúe hasta el ridículo, el que Rogelio Quiroga trate de imitar en movimientos, gestos y entonaciones

a Carlos Ancira, sin lograrlo, y en quedarse en un Tesmann tonto y superficial. Rolando de Castro bastante gris en un papel que es el “hueso” de la obra, y muy bien Minerva Mena Peña en su Thea. Otro error de dirección es el de no buscar un Lovborg de edad adecuada si la Hedda no tiene los 29 años que pide Ibsen. La escenografía de Julio Prieto, fallida en cuanto a ambientación: hay unos cuadros inapropiados para la época en que se desarrolla la acción, y, por fin, una acertada traducción de don Antonio Castro Leal, de quien me resisto a creer que haya escrito “influenciado” por “influido”, y prefiero pensar que fue un error del actor que lo dijo.

María Teresa Rivas no debe entristecerse por esta justificable precipitación al aceptar la dirección de una señora que no hizo el menor esfuerzo por profundizar en el maravilloso mundo ibseniano. Este error en su carrera no significa algo grave, puesto que ya queda dicho, y es de ella bien sabido, que “aquí no pasa nada”, y pronto se olvidará esta Hedda para recordar tan sólo lo bueno, como aquella *Por Lucrecia*, o *El rey se muere*, o *El ensueño*. Dentro de algunos años puede volver a intentar la interpretación de este hermoso personaje, con un buen director, puesto que *Hedda Gabler* no se ha representado aún en México como debe ser. Esto que hemos visto es sólo un melodramón propio para señoras que van a hacer la digestión al teatro.

30 de noviembre de 1969

TANTO ESCÁNDALO . . .

. . . ¿Y SÓLO PARA ESO?

Sr. Censor D. Víctor Moya
Oficina de Espectáculos
México, D. F.

Señor:

Debo confesarle ante todo que yo fui, como usted ahora, “supervisor” (léase censor aunque la palabrita no sea del agrado de cier-

tas personas) de la Oficina de Espectáculos, cargo que me acreó una gastritis aguda y un retroceso mental bastante sensible como puede notarse por mis crónicas teatrales. Tenía la obligación de leer los libretos de las obras, de asistir a los ensayos generales y de soportar la conversación del entonces jefe de la mencionada oficina, quien sufría de paranoia altamente contagiosa. Confieso también humildemente, y estoy cierto que he de pagar en el infierno tales culpas, que sugerí la prohibición de algunos vodeviles, entre los cuales espero que no se haya encontrado ninguno de los que usted producía hasta antes de volverse moralista.

Soporté el que se prohibiese a pesar de mis informes a favor, *La Celestina*, y escuché del jefe la orden de ir en busca de don Fernando de Rojas, para decirle que no anduviera escribiendo malas palabras en sus obras; también fui testigo de la prohibición consecutiva de tres obras al empresario José de Jesús Aceves, hecho que precipitó su muerte, porque no dio salida a su ira como yo le aconsejaba, o sea reuniendo a todos los empresarios teatrales de México, y declarar una huelga contra la Oficina de Espectáculos y de su incompetente director. En fin, que fui testigo de muchas atrocidades que algún día publicaré con la extensión debida, y no rehúyo la parte de culpa que haya yo tenido en algunas de ellas. Lo que nunca hice, señor Moya, fue declarar a los periodistas una serie de conceptos absurdos como usted hizo. Voy más allá en descargo de mi conciencia: jamás hice ningún tipo de declaración, ni absurda ni atinada. Y si en algo estima un desinteresado consejo (me imagino que no lo estima nada y hace bien) de un ex colega que se las sabe todas en esto de la censura, le sugiero que no vuelva a tratar de disculparse públicamente por ejercer un cargo que no tiene disculpa alguna posible. Si tiene necesidad de ese trabajo, desempéñelo en anónimo total, con vergüenza, con tristeza y con pudor. No hay otro remedio.

Todo esto viene a colación (palabra que cabe usar en diciembre) por la prohibición de la obra *Los incendiarios*, de Max Frisch, que iba a presentarse en el Teatro 5 de Mayo hace más de dos meses, y que ahora a pesar suyo, me imagino, se ha por fin reestrenado en el Teatro Xola. Don Víctor, por favor, un poco

de medida y de proporción: ¿por qué se le ocurrió aconsejar el no dar el permiso a una obra como esa tan pasada, tan ingenua y tan poco trascendente? Sin estar de acuerdo en que se prohíba nada, me inclino a apoyar a Ignacio López Tarso cuando declaró que era preferible vetar los vodeviles del tipo que usted instituyó en México desde aquel inolvidable, por pésimo, *Gigoló*. Este teatro aparentemente inocuo, hace más daño al público que obras de un contenido pretenciosamente socialista (no se asuste por la palabra: socialista de sociedad, no de comunismo, que aunque viene a ser lo mismo, no lo es dada la diferencia de conceptos que hacen quienes no saben ni lo que es socialismo, ni marxismo, ni comunismo, como usted, por ejemplo). Es evidente, dada su trayectoria teatral, que usted ha de aprobar con enorme entusiasmo las obras que llevan por título *La nalgada*, *La casa de doña Santa*, *Las golfas*, *Las ficheras*, etcétera, puesto que ha de pensar que si usted las hizo hace años, nada tienen de nocivo, y en cambio sí aquellas obras que pertenecen o se acercan al buen teatro, algo que está tan lejano de usted como lo está de mí ahora la Oficina de Espectáculos.

Pero volvamos a sus declaraciones aparecidas en el diario *Excelsior* del día 23 de noviembre, junto a una inefable carta de Víctor Manuel Castro a López Tarso, digna de comentarse aparte. Dice usted: “Un grupo tendencioso trató de aprovecharse . . .” ¿Tendencioso, dijo usted? ¡Por Dios, don Víctor, usted es hombre de teatro, o lo fue, y sabe muy bien que ni López Tarso ni Ignacio Retes “tienden” a nada que haga daño a la sociedad. “Quisieron aprovecharse . . .” ¿De qué? ¿O para qué? ¿O cómo? Su simbolismo verbal escapa a mi comprensión. Sigamos: “trató de aprovecharse para montar una obra teatral comunista que pretendía descubrir un mensaje que a nosotros no nos interesa”. Dejemos por ahora lo de comunista, para no meternos a dilucidar algo que me tomaría mucho más que el espacio de mi artículo, pero que en principio digo y sostengo que *Los incendiarios* no es obra comunista.

Lo que me interesa señalar es el resto de la frase: “un mensaje que a nosotros no nos interesa”. ¿Quiénes somos “nosotros”, don Víctor? ¿Se refiere usted a ustedes, los censores, o pretende abarcar usted solo el criterio de cuarenta millones de me-

xicanos? Esto es muy grave, y estoy cierto que usted lo dijo con precipitación, o que lo mismo podía haber dicho: “Mañana va a llover en el cerro del Ajusco”, es decir, una afirmación totalmente gratuita, infundada y . . . tonta.

No quiero parecerme a usted y decir que sí interesa cualquier mensaje a todos los mexicanos, pero puedo responsabilizarme por lo menos por un millón que seguramente están interesados en cualquier corriente filosófica, literaria, artística o de cualquier otra índole, hasta la corriente del Gran Canal. Ya no estamos en los tiempos en que se podía decir: “Nos, el rey, mandamos y ordenamos”.

Pero continuemos con sus declaraciones: “*Los incendiarios* es una obra mala, pesada . . .” ¿Va usted a prohibir todas las obras teatrales malas y pesadas? Lo felicito calurosamente, aunque no comprendo por qué no ha comenzado ya con su plausible intento. Y no lo ha hecho porque se ha dado cuenta que es muy difícil para una sola persona decidir cuál obra es mala y pesada, y cuál no. ¿Verdad que ha sido por eso que no lo ha hecho? Continúemos: La obra “tiene un humorismo alemán aburrido”. ¡Don Víctor querido, felicitaciones por su patriotismo, pero debo recordarle que la segunda guerra mundial terminó hace veinticinco años, y que ahora México guarda con Alemania una estrecha amistad cultural (Instituto Humboldt e Instituto Goethe) y comercial (cientos de miles de automóviles alemanes), y que por tanto no es oportuno ponerse a insultar el humor germano, el que por otra parte no deja de tener ingenio si hace usted memoria de los chistes de Hans y Fritz. Imagínese lo que diría un censor alemán si viese una película de Capulina o una comedia de Víctor Manuel Castro. El humor mexicano no quedaría muy bien parado. Lo dicho, don Víctor: me parece que no pensó bien lo que declaraba al periodista. Espero que así haya sido, porque si lo pensó, entonces terminaría aquí mi carta.

Dice también que la prohibición de la obra no se debió a usted: “No soy tan influyente . . . Mi decisión no es definitiva, está sujeta a lo que opinen y decidan las autoridades superiores . . .” Permítame decirle, don Víctor, que falta usted a la verdad, y puedo hacer semejante aseveración porque repito que yo fui lo que usted es, y sé bien que las autoridades superiores están de-

masiado ocupadas en otros asuntos para ponerse a leer lo que usted ya leyó, y para lo que le pagan, y confían en su decisión. Por otra parte, tanto el licenciado Guillermo López Ostolaza como el licenciado Miguel Ramírez Vázquez, las autoridades superiores a que usted se refiere, son dos personas inteligentes y cultas, que en nada se parecen a sus antecesores que fueron mis jefes, y estoy cierto de que si hubiesen leído, como usted afirma, *Los incendiarios*, le hubieran puesto a usted una buena regañada y hubiesen aprobado de inmediato la pieza. No la leyeron, repito, porque tienen otras cosas que hacer, y porque confían plenamente en el criterio de sus consejeros. El único reproche que pudiera hacerseles es el de no saber elegir a esos consejeros. Y por último, declaró usted que el autor de *Los incendiarios*, Max Frisch, “no es ningún clásico porque su nombre no figura en ninguna antología”. Con semejante frase, don Víctor, le aseguro a usted que su nombre sí será clásico de aquí en adelante, puesto que figurará en la antología de lo increíble.

A pesar de todo lo anterior, le estoy muy reconocido por el material que se sirvió prestarme con sus declaraciones para escribir este pequeño artículo, y después de haber visto *Los incendiarios*, sigo sin comprender por qué la prohibió y dio pábulo a que se desencadenara semejante escándalo de prensa, pleitos entre actores, carcajadas en los cafés y sobre todo, demérito para sus jefes, que durante cuatro años se habían distinguido por su justo criterio y le habían dado al pobre del teatro mexicano el respiro a que tenía derecho después de catorce años de sofoco. Vaya usted a ver la obra como simple espectador y verá que saldrá defraudado, porque después de todo ese escándalo, el público espera la justificación de él, y no la encuentra. Pero vaya usted también como hombre de teatro, para que goce con la acertada dirección de Ignacio Retes, y la excelente actuación de Claudio Obregón, el acierto de Chela Nájera y de Sergio Jiménez, la buena voluntad de Pedro D’Aguillón. Se dará usted entonces cuenta que el humorismo alemán no es “aburrido”, que la obra no es comunista ni por asomo, que el mensaje sí interesa aunque ya se sienta pasado de moda, y que Max Frisch, aunque no sea, en efecto, un clásico, es un magnífico autor teatral. Con todo ello quizá reconozca usted su error, muy disculpable puesto que es usted un

ser humano, y en lo sucesivo se abstenga de prohibir ninguna pieza teatral. Clasifíquelas para niños, o para adolescentes o para adultos con o sin barba, pero no prohíba. Es muy feo y muy anacrónico.

Reciba usted un cordial saludo de su ex colega.

Luis Reyes de la Maza

21 de diciembre de 1969

CRÓNICA TRISTE

Presumo de tener sentido del humor y mis crónicas hacen reír a veces a los lectores, mientras no hable de ellos, porque entonces lo que había sido risa en crónicas anteriores, se vuelve odio hacia mi humilde persona. Hoy no puedo hacer una crónica que haga siquiera sonreír a los amables lectores, porque estoy profundamente triste desde el sábado por la noche en que presencié el fracaso de dos buenos y queridos amigos míos: Hugo Argüelles y Miguel Sabido. Asistí al Teatro Xola lleno de optimismo y creyendo a pie juntillas que iba a gozar de una espléndida obra mexicana y de una dirección escénica llena de hallazgos, porque se habían reunido un buen autor y un buen director, ambos jóvenes y ambos con un talento demostrado en muchas ocasiones anteriores. A medida que la obra se representaba, yo me iba hundiendo en mi butaca y al terminar no quería salir de aquel sitio incómodo en que como avestruz me sentía a salvo de preguntas y de escuchar los sarcásticos comentarios de las personas que no sentían por Hugo y por Miguel la amistad y el cariño que yo siento. Han pasado algunos días y aún no logro comprender qué fue lo que pasó, a qué se debió ese sonado fracaso, qué fue lo que provocó la carcajada en lo que se supone es un drama, por qué Hugo y Miguel se unieron para equivocarse y hacer más grande aún el fracaso. ¿Puede ser un exceso de confianza en ellos mismos? En Argüelles podría creerlo; en Sabido no. El autor de *Los cuervos están de luto* y de *La ronda de*

ser humano, y en lo sucesivo se abstenga de prohibir ninguna pieza teatral. Clasifíquelas para niños, o para adolescentes o para adultos con o sin barba, pero no prohíba. Es muy feo y muy anacrónico.

Reciba usted un cordial saludo de su ex colega.

Luis Reyes de la Maza

21 de diciembre de 1969

CRÓNICA TRISTE

Presumo de tener sentido del humor y mis crónicas hacen reír a veces a los lectores, mientras no hable de ellos, porque entonces lo que había sido risa en crónicas anteriores, se vuelve odio hacia mi humilde persona. Hoy no puedo hacer una crónica que haga siquiera sonreír a los amables lectores, porque estoy profundamente triste desde el sábado por la noche en que presencié el fracaso de dos buenos y queridos amigos míos: Hugo Argüelles y Miguel Sabido. Asistí al Teatro Xola lleno de optimismo y creyendo a pie juntillas que iba a gozar de una espléndida obra mexicana y de una dirección escénica llena de hallazgos, porque se habían reunido un buen autor y un buen director, ambos jóvenes y ambos con un talento demostrado en muchas ocasiones anteriores. A medida que la obra se representaba, yo me iba hundiendo en mi butaca y al terminar no quería salir de aquel sitio incómodo en que como avestruz me sentía a salvo de preguntas y de escuchar los sarcásticos comentarios de las personas que no sentían por Hugo y por Miguel la amistad y el cariño que yo siento. Han pasado algunos días y aún no logro comprender qué fue lo que pasó, a qué se debió ese sonado fracaso, qué fue lo que provocó la carcajada en lo que se supone es un drama, por qué Hugo y Miguel se unieron para equivocarse y hacer más grande aún el fracaso. ¿Puede ser un exceso de confianza en ellos mismos? En Argüelles podría creerlo; en Sabido no. El autor de *Los cuervos están de luto* y de *La ronda de*

la *hechizada*, magníficas comedias, está envanecido por sus recientes y clamorosos triunfos alcanzados como adaptador cinematográfico, y se equivocó al creer que la mentalidad de la gente de teatro es la misma que la de cine, a la que es fácil hacer colmulgar con ruedas de molino, y elaboró esta pieza melodramática que más parece un viejo argumento de una ópera, llena de falsedades históricas, de símbolos pobres, de construcción dramática deficiente, de recursos de cine mudo, de diálogos rebuscados que quieren ser poéticos (¿qué se ha hecho del diálogo de *El tejedor de milagros*?), de efectos de drama de hace cien años (llegué a pensar que lo que veía no se llamaba *La dama de la luna roja*, sino *Doña Alda o la fuerza del sino* o bien *La trovadora*). Melodrama lleno de pretensiones fallidas, comedia involuntaria, drama del duque de Rivas, culebrón, etcétera. ¡Y todo esto salido de la pluma de Hugo Argüelles, a quien tanto admiro porque lo considero uno de los mejores dramaturgos mexicanos contemporáneos! ¡Ah, el cine, cuánto mal puede hacer en todos los aspectos!

A Miguel Sabido lo respeto y admiro desde que se inició como director en el convento de Tepetzotlán hasta aplaudirlo a rabiar y considerarlo el director joven más talentoso del momento al verle primero la *María Egipciaca* y luego *La Celestina* en Guanajuato. Talento demostrado en la búsqueda y, sobre todo, en el encuentro de soluciones dramáticas inmejorables; talento cien veces aplaudido como director y como escritor (hace unas semanas alabé su labor en la telenovela *La Constitución*); talento como maestro puesto que he estado presente en sus clases de actuación y su manejo de las zonas de resonancia y de proyección en los actores me parece un acierto. Y de pronto, enfrentarse a una dirección llena de lugares comunes, de oscuridad en cuanto a búsqueda y encuentro, de fallas elementales como el hacer traspasar las paredes a los personajes, de aceptar un vestuario casi tan anacrónico como el de la obra de Margarita Urueta sobre Sor Juana, de permitir en la casa de los hermanos Ávila, los famosos y respetados conjurados de la Colonia, unos sillones dorados... ¡con un escudo episcopal labrado en el respaldo!, un busto ejecutado sobre algún enfermo de Huipulco, un medallón con una enorme y roja cruz de obispo sobre el pecho de don Alonso de Ávila, unas

mallas negras, transparentes, como de *cocotte* del siglo pasado, en un feroz español del siglo XVI, y trajes masculinos que más parecían de bufones de la corte de Enrique VIII y no de novohispanos en plena austeridad de Felipe II (sólo Andremar aparece bien vestido al final de la obra, pues es el único que lleva la famosa golilla y viste con propiedad de su época, excepto la ya anotada cruz como medallón de niño de la zona rosa). La escena de Alda (¿se llamaba así la protagonista?; no puedo recordarlo y los programas fueron decomisados por la empresa al notar que la señora Elsa Aguirre, además de no ser actriz, tiene una pésima ortografía, pues en una nota manuscrita por ella decía: “El teatro me a dado . . .”), la escena de la protagonista, decía, cuando está bajo una enorme cruz, me hizo creer que estaba en algún cine-club viendo una película de Pina Menichelli o de Francesca Bertini, por la actitud de ella, por los movimientos, por la llegada del amante . . . Es cierto que la obra pedía a gritos que así fuese dirigida, pero si Miguel Sabido aceptó encargarse de ella, lo menos que pudo haber hecho es tratar de salvarla a base de aciertos en la dirección y no ponerse en el mismo tono que el autor. Si hubo presiones por parte de la empresa y hasta del mismo escritor para que el director no pudiese dar rienda suelta a su imaginación, entonces debió Sabido abandonar la obra a tiempo. ¿Qué pasó entonces? Simplemente una equivocación de dos personas con talento. Todos tenemos derecho y hasta obligación de equivocarnos, para darnos cuenta y tratar de superarnos en la próxima ocasión. Creo en Hugo Argüelles como dramaturgo y en Miguel Sabido como director. Tratemos de olvidar esta *Dama de la luna roja* y hagamos de cuenta que Hugo no ha vuelto a estrenar otra comedia desde la *Ronda de la hechizada*, y que Miguel prepara otra dirección como la de *María Egipciaca* o como *La Celestina*. Puedo garantizar, si alguien me da crédito como conocedor en asuntos teatrales, que ambos amigos míos volverán a demostrar su inteligencia y que este fracaso les hará mucho bien, al autor para desvanecerlo, y al director para que mida sus pasos y no se precipite al aceptar imposiciones que sólo lo llevarán a la angustia. De cualquier modo, a pesar de que pienso que este hundimiento será pasajero, estoy profundamente triste. Tanto Hugo como Miguel lo saben, como saben también que esa amis-

tad que les profeso me obligó a escribir esta crónica y no a ignorar ese estreno como si no hubiese asistido.

15 de marzo de 1970

VEINTE AÑOS DESPUÉS

Cuando los viejos se reúnen a recordar los pasados y buenos tiempos de su juventud, siempre acaban suspirando y repitiendo una frase que es ya lugar común entre ellos: “¡No es lo mismo *Los tres mosqueteros* que *Veinte años después!*” Y para esta crónica teatral me viene de perillas esta dumesca alusión, pues bien se puede decir que no es lo mismo 1952 que 1970, que no es lo mismo el Palacio de Bellas Artes que el Teatro Ofelia, que no es lo mismo una fastuosa producción oficial que una pobretona realizada con centavos, que no es lo mismo la escuela de Seki Sano que la de Jodorowski, que no es lo mismo Anouilh que Albee, y por fin, que no es lo mismo María Douglas en la Medea de Bellas Artes en 1952, que la María Douglas de la Medea del Teatro Ofelia en 1970. O sea que no es lo mismo Medea que *veinte años después*.

Es triste ver en la vida real lo que se vio en una película y se pensó que era sólo imaginación de un argumentista. Baby Jean no es sólo fantasía: existe su fantasma rondando junto a las actrices que se niegan a envejecer. Yo vi a doña Esperanza Iris cubrirse de ridículo al intentar cantar una opereta pocos años antes de su muerte, y he visto a María Conesa burlarse de su ancianidad pero en un afán subconsciente de ser joven, y también vi a Carmen Delgado interpretar la Frou-Frou de Tabarin a los 70 años, y a María Teresa Montoya en *Ana Christie* o en *Retazo*, y por fin a María Douglas en *Medea*. Sólo doña Prudencia Grifell supo interpretar papeles según avanzaba en edad, y en el caso contrario a todo lo mencionado, doña Sara García, quien muy joven se sacó todos los dientes para interpretar ancianitas. Pero son más tristes los casos anteriores, sumamente tristes,

porque se asiste impotente y angustiosamente a la decadencia natural, y uno quisiera detener el tiempo, y volver a estar sentado en la butaca del Palacio de Bellas Artes viendo aquella Medea-Douglas que hizo electrizar los cabellos no sólo de los jovencitos que comenzaban a sentir la pasión por el teatro, sino de hombres con mucha experiencia como espectadores y como críticos. Recuerdo que aquella noche en Bellas Artes grité bravos hasta enronquecer, aplaudí hasta dolerme las palmas, y salí del salón proclamando que María Douglas era la mejor actriz que había dado México en muchos años. Y lo era en verdad. Más tarde se confirmaba esa idea en otras muchas obras, como la inolvidable *Juana en la hoguera*, y *La casa de los siete balcones*. Aquel estilo cantarín era una melodía deliciosa para los espectadores, como lo fue en su tiempo la voz de la declamadora Bertha Singerman. Pero los años pasan, y pasan, y pasan, y lo que era hermoso se vuelve feo, ajado, marchito, y nuevas corrientes, nuevos géneros, nuevos modos de ver y comprender el arte nacen con las generaciones que siguen, y aquellos que no evolucionan, sino que se aferran al endecasílabo de Othón, “rancios recuerdos de perdidas glorias”, son presa de la desesperación y nace así Baby Jean . . .

María Douglas desapareció por un tiempo y se pensaba que, como la Garbo, había hecho una retirada en plena gloria y dejaba su memoria intachable como ejemplo de inteligencia y de sentido común. Pero de pronto, María Douglas se hace anunciar en una obra titulada: *Las tentaciones de María Egipciaca*, y aquellos que admirábamos su recuerdo, asistimos con miedo, aunque con esperanzas. Y María Douglas volvió a electrizar los cabellos en ese hermoso recital poético tan excelentemente armado y dirigido por Miguel Sabido, quien, joven inquieto y de su tiempo, se dio cuenta de lo que ya eran, en nuestros días, defectos de la actriz, y a fuerza de tesón y de trabajo, logró quitarle a María esos tonos cantarines a lo Singerman, y aprovechó la maravillosa voz que posee. La actriz que encarnara a Blanche Dubois de manera tan admirable, volvió a tener confianza en sí misma y se olvidó del director que la había hecho renacer. Fue a la ONU y triunfó con la María Egipciaca, regresando como la actriz consagrada ante el mundo entero. No tuvo empacho en manifestar públicamente

que era una falsedad que Miguel Sabido la hubiese dirigido en forma tan acertada, pues que ella sola se bastaba para ser quien era, y para demostrarlo hizo llamar a uno de los peores directores escénicos que hay en México y quiso asombrar de nuevo a sus entusiastas espectadores con una *Thérèse Raquin* que no llegó a ponerse jamás y fue suspendida por la propia actriz un día antes de su estreno. Comprendió que iba al fracaso porque no había sido dirigida. Más tarde un grupo de antiguos amigos la convenció para que repusiese aquel gran éxito que fue la *Medea*, de Anouilh. Y de nuevo a la primera actriz le faltó el sentido común: si había triunfado con Miguel Sabido y ella misma se dio cuenta que otro director no era capaz de lograr con ella lo que se consiguió en *María Egipciaca*, ¿por qué no acogerse a quien le había hecho un bien? Pues no fue así, y Héctor Gómez, animado de las mejores intenciones hacia su amiga, buen actor pero incipiente director, no pudo con el tremendo esfuerzo que significa una obra que ya resulta discursiva, lenta y pasada de moda en su construcción dramática. Lógicamente, tampoco pudo con los defectos antiguos de María que habían vuelto a enseñorearse en ella, y la voz cantarina, falsa, sin matices, sin dar valor a las frases, volvió a aflorar en ella la noche de la reposición infausta. Ni tampoco nadie, ni ella misma, se dio cuenta que dieciocho años dejan su huella en el rostro y en los brazos, y que sin un maquillaje adecuado y una ropa que cubriese lo que el tiempo afea, no se puede ser Medea. Al menos no en el teatro contemporáneo. Ni tampoco puede presentarse un teatro que pretende tener magnitudes épicas, en un local diseñado por un arquitecto que debió ser biólogo.

El fracaso de María Douglas en *Medea*, después de haber conseguido un gran triunfo en *María Egipciaca*, se debe exclusivamente a ella. Estoy muy lejos de querer decir que debe encerrarse en su casa a ver fotografías amarillentas y programas rotos, porque después de la *Egipciaca*, creo que puede aún hacer mucho en un escenario, pero sí debo pedirle, con mi modesta voz y en recuerdo de lo mucho que la admiré, que se ponga a tono con la época en que vive, que se olvide de sus glorias pasadas y se ponga en manos de personas que quieren ayudarla y que saben hacerlo. La época de las grandes divas, de las refulgentes estrellas, que

hacían lo que se les venía en gana, ha pasado ya, para fortuna del arte escénico y cinematográfico. Ahora, al fin se ha llegado a comprender que un espectáculo debe ser ante todo conjunción de director-actor. Ojalá María Douglas lo comprenda y volvamos a verla, como la vimos en *Blanche Dubois* y en la primera *Medea*, en otras muchas *María Egipciaca*.

10 de mayo de 1970

LOS AMIGOS DE HAMLET

Antes de comenzar a escribir esta breve crónica ya estoy temblando de pavor, como el príncipe de Dinamarca al ver la sombra de su padre que se le apareció con el único objeto de hacerle pesada la vida. Y tiemblo porque al leer estas líneas muchos de mis lectores pensarán que soy un cretino, idea a la que yo mismo me voy acostumbrando. Declarada mi inconsciencia total, puedo escribir muy campante que la tragedia de *Hamlet* para mi modo de ver peca de una muy mala construcción dramática. No me refiero a la profundidad psicológica del personaje del príncipe, ni a los maravillosos parlamentos que encierran la filosofía de la indecisión, ni a las implicaciones psíquicas de un esbozo de incesto, sino única y exclusivamente a la forma en que Shakespeare estructuró su tragedia en cuanto a los personajes secundarios que rodean al heredero del trono de Dinamarca. Fuera del propio Hamlet, de Ofelia, de la madre, del rey Claudio y de Horacio, todos los demás personajes no tienen vida propia, sino que aparecen porque así le convino al autor. Y esto, por más que se trate del "Cisne de Avon", es reprochable. (Debo reconocer que mis reproches le tendrán muy sin cuidado a don William, y hará bien en ignorarlos.) Polonio es un pobre viejo imbécil que, en su conversación con su criado Reinaldo, quien dice en toda la obra trece bocadillos completamente inútiles, da claras muestras de su tontería al olvidar lo que estaba diciendo, y más tarde su comportamiento con sus hijos, con la reina y con Hamlet, no

puede ser más deplorable, hasta que el príncipe le da merecida muerte. Marcelo y Bernardo sólo sirven para anunciarnos que un fantasma se aparece en las azoteas del castillo. Laertes es una especie de ángel vengador de su padre y de su hermana, que sólo aparece en la tragedia para dejarse matar por Hamlet después de herirlo con una espada envenenada, y a pesar de que el príncipe dio muerte a Polonio, volvió loca a Ofelia orillándola al suicidio y acaba de herirlo mortalmente, Laertes todavía le dice: “¡Perdonémonos mutuamente!” Hasta el mismo Horacio, que se había comportado en una forma lógica a través de la obra, al final quiere a toda costa beberse un veneno, pero Hamlet le pide que no lo haga. En el final de esta obra de Shakespeare yo veo una inmensa burla a los dramas de su época y a los que vendrían siglos más tarde con el romanticismo, que hicieron nacer la conocida frase de que “se murió hasta el apuntador”. No se justifica ese afán de acabar con todos los personajes en las dos últimas páginas sino tomándolo como burla, y más vale pensarlo así. Fortinbrás aparece cuando ya la escena es un cementerio y se queda con el trono de Dinamarca, y dos inefables embajadores ingleses se muestran muy preocupados porque no tienen ante quién decir que Rosencrantz y Guildenstern han muerto, pero de todos modos nos lo hacen saber. Voltimand, Cornelio y Osric, son tres cortesanos a cual más idiotas sobre todo el último. Los dos sepultureros hacen su aparición sólo para que Hamlet filosofe sobre la muerte, y los cómicos sólo para que el mismo príncipe, que en esa escena deja de ser Hamlet para ser Shakespeare y burlarse de los actores de su época, les dé sus famosos consejos. Todo muy hermoso, no hay quien lo discuta, pero muy mal construido dramáticamente.

Rosencrantz y Guildenstern son otros dos personajes extraños en esta obra. Aparecen de pronto al comenzar el segundo acto y el rey les dice que los ha hecho llamar, sin que sepamos de dónde vienen, porque son amigos íntimos de Hamlet y desea que sondeen su espíritu, pero cuando este par de cortesanos dialogan, el espectador se pregunta cómo es posible que el príncipe haya soportado a esos pobres tontos como sus amigos. No saben cómo abordar a Hamlet, no investigan nada, no comprenden lo que sucede, y por fin reciben la orden de llevarse al fingido loco a

Inglaterra. En el viaje dejan que los piratas se lleven a Hamlet y de todos modos (cosa inexplicable) van ante el rey de Inglaterra y le entregan la carta que Hamlet ha cambiado y en la que se ordena sean ejecutados los portadores. Merecida muerte por ser tan simples. El primero en darse cuenta de la tontería de este par de personajes, o al menos el primero en explotar ese análisis, ha sido el comediógrafo inglés Tom Stoppard en su farsa intitulada *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, en la que aparecen los mencionados cortesanos como retrasados mentales, que lo eran en realidad según los pinta don William, y Stoppard los hace dialogar entre sí como seguramente lo hubieran hecho de haber existido, y ser las víctimas de las burletas del jefe de los cómicos. La comedia que acaba de ser estrenada en el Foro Isabelino del Teatro de la Universidad no deja en ningún momento de ser una farsa, un juego que aprovecha lo endeble de un par de personajes que se le fueron a Shakespeare por estar demasiado ocupado esculpiendo a Hamlet para la eternidad. Pero tal parece que algunos de nuestros cronistas no se dieron cuenta de ello, y sólo vieron una blasfemia en contra del Cisne de Avon, un sacrilegio más cometido a la sombra de los intocables clásicos, y se han lanzado a criticar la comedia de Stoppard “porque es demasiado larga”. Es verdad, pero no llega a ser cansada en ninguna escena, y está montada por la Universidad, no por Landeta, y en el Foro Isabelino, no en la sala 5 de Diciembre. Para comedietas propias para hacer hambre antes de ir a cenar, los señores cronistas podían haber ido a otro teatro. Ésta es una farsa culta, y, por tanto, sutil.

Rubén Broido dirigió esta comedia con una gran habilidad, dándole la ligereza en movimientos que necesitaba y penetrando en la compleja pero superficial, o viceversa, psicología de Rosencrantz y de Guildenstern, de allí que las actuaciones de Claudio Obregón y de Patricio Castillo, sobre todo este último, sean magníficas. Héctor Ortega “borda” el personaje del viejo y cínico actor con una inagotable serie de elementos cómicos que le han dado su experiencia como mimo. Los cómicos del grupo que visitan Elsinor cumplen con acierto indudable, sobresaliendo el joven Francisco Beristáin, y Fernando Rubio en el Polonio proyecta la tontera del personaje. Muy deficiente en su actuación Miguel

Solórzano como Hamlet y lo mismo Rosa María Obregón como la Reina, y cumpliendo, sin más porque no se podía hacer otra cosa, Cristina Rubiales y José Cortés. Broido acertó también en la selección de trozos musicales o de ruidos incidentales, y Benjamín Villanueva no se rompió la cabeza para elaborar la escenografía y el vestuario.

31 de mayo de 1970

¿QUÉ PASÓ, EMILIO?

Desde esta misma columna defendí “a capa y espada” la obra de Emilio Carballido titulada *Acapulco los lunes*, que un funcionario muy menor pretendía que se prohibiese, pretensión que no tuvo el menor eco, como debe ser, en los funcionarios mayores e inteligentes. Si el señor Víctor Moya hubiera dicho que la prohibición partía porque la comedia era muy deficiente y echaría a rodar el enorme prestigio que como autor ha sabido ganarse Emilio Carballido, y que como un error lo puede tener cualquiera, hasta el más talentoso, bueno sería que sus amigos se opusieran a que dicha comedia se estrenase. Si esto hubiera dicho don Víctor el censor, en lugar de alegar moralidad y otras zarandajas, si esto hubiera dicho . . . tampoco lo hubiese yo apoyado, porque estoy contra cualquiera prohibición sea cual fuere el motivo; todo el mundo debe tener la libertad necesaria para triunfar o fracasar sin que nadie se interponga. En este caso fracasó don Víctor como censor, puesto que la obra se puso, y Carballido tuvo un tropiezo en su espléndida carrera como autor, que no es para mesarse los cabellos ni para exclamar, como alguien lo hizo la noche del estreno, que “comenzaba la decadencia de Emilio”. Nada más falso: Carballido está en pleno auge mental y aún nos dará muchas y excelentes comedias como *Te juro*, *Juana*, la mejor farsa que se ha escrito en México. Hace diez u once años este autor mexicano tuvo un tropezón semejante, o quizá peor, con una obra titulada *La hebra de oro*, y después de ella vino

lo mejor hasta ahora de la producción de Emilio. Quizá *Acapulco los lunes* marque el fin de un estilo seguido desde *Silencio, pollos pelones*, *Yo también hablo de la rosa* y *Te juro Juana*, y comience otra nueva etapa de obras magníficas todas. Así lo creo y así lo espero y así se lo exijo a Carballido y a su talento.

Alguien ha hablado de que *Acapulco los lunes* es un *collage*, y otro carballidista más entusiasta la calificó de *happening collage*, lo que es el colmo de la pedantería, del rebuscamiento y de la ignorancia. Si por *collage* ahora se entiende una serie de cuadros de revista del Lírico, que Carballido fue escribiendo como ensayos, como pasatiempos, como necesidades de escritor, sin pensar que tenían valor alguno, pero que al leerlos a sus fanáticos le hicieron creer que eran maravillosos y graciosísimos, y si por *happening* se entiende a siete u ocho actores vestidos estrafalariamente y bailoteando por el escenario y cantando tonterías, entonces *Acapulco los lunes* sí es un *happening collage*, frase que ya no se caerá de la boca de los jóvenes parásitos del teatro. Como ya he dicho en múltiples ocasiones, soy totalmente “fresa” y me quedé con el lenguaje de los cuarentas, así que lo único que se me ocurre para calificar esta comedia es la palabra “vacilada”. Y como pienso que Carballido no tiene derecho a vacilar en el teatro, salí del estreno algo decepcionado, no tanto por Emilio, que como ya dije escribirá otras comedias magníficas, sino por los corifeos que llenaban el salón y que se desgañitaban gritando bravos, sin darse cuenta que en lugar de alentar a Emilio, le hacen un daño. Por fortuna, creo que el autor mexicano en cuestión tiene la suficiente dosis de autocrítica para no escuchar esos bravos nacidos de un cariño desmesurado y perjudicial, y atender la crítica de quienes lo consideramos, sin gritar, el mejor autor contemporáneo en nuestro país y le decimos con un grande pero mesurado cariño: ¿Qué pasó, Emilio?

Entre una escenografía más adecuada para Enrique Alonso, vemos desfilar una interminable serie de *sketchs* conocidos hasta la saciedad, vemos un Acapulco irreal, que sigue siendo para turistas, visto cómodamente desde una ventana del hotel Hilton, con sus *latin lovers*, sus ancianas insatisfechas, sus turistas ebrios y toxicómanos. Todo eso es Acapulco, es cierto, pero existe otro más sólido aún, más auténtico, que Carballido no conoce.

Luego entonces, su comedia se queda en la superficie, en el lugar común, en la inutilidad misma, en el divertimento para muchachitos de Mustang, en el amontonamiento de malas palabras para impresionar a los censores y a un público de sábado por la noche. Vemos a un lancharo no como los que vienen buscando las Ava Gardner y que existen y son personajes dignos de una obra o de una novela, sino a un *latin lover* como lo verían los productores cinematográficos; vemos a una anciana en busca de sexo muy semejante a cualquiera de la larga serie descrita hasta el aburrimiento por Tennessee Williams en sus épocas gloriosas; vemos a una pareja de jóvenes turistas inadaptados, cobardes e imbéciles que se quedan en la superficie, en el chiste rápido, en el beber a cualquier hora y en hablar un detestable inglés y un no menos detestable español al querer entonar como norteamericanos, y alrededor de ellos los típicos turistas tontos que se dejan engañar hasta con el truco de los ídolos prehispánicos. Y en medio de todo este intento de acercamiento al Acapulco auténtico, o a Mar de Plata, o a Biarritz, o a San Sebastián, o a cualquiera de esos “centros de veraneo”, un grupo de comparsas verdaderamente lamentable que intenta cantar, bailar, actuar y nada consiguen porque no tienen personaje, ni dirección, ni motivo. Como remate de todo lo anterior, dos horas y media de espectáculo en el que los diálogos se arrastran, la acción marcha en silla de ruedas o en muletas y nada de lo que ocurre o se dice tiene interés o importancia.

La dirección de Dagoberto Guillaumin se propuso hacer más cansada y más inútil la comedia, y lo consiguió plenamente. Por fortuna, vimos una de las mejores actuaciones que haya tenido jamás doña Virginia Manzano y la mejor, sin duda alguna, de Pilar Pellicer. Luis Miranda hace cuanto puede para sacar adelante su acartonado personaje y lo consigue la mayor parte de las veces, por lo que su labor es más meritoria aún. En cambio Braulio Zertuche, se muestra inseguro, más falso que un tepalcate en sus pretendidos tonos norteamericanos, monótono en su constante lloriqueo. Enorme diferencia entre este Braulio y el de *Te juro, Juana*. En fin, me ha dolido mucho tener que hablar mal de una comedia de Emilio Carballido, y cuando pasan estas cosas es cuando el oficio de cronista teatral se vuelve insoporta-

ble (más de lo que ya es de por sí), pero repito que sigo creyendo en el talento de este autor y que todavía veremos muchas obras verdaderamente importantes y divertidas o no, pero dignas de llevar el nombre de Emilio Carballido.

12 de julio de 1970

BURLARSE DEL PÚBLICO

Hace doce años decidí casarme, pero me di cuenta con gran sorpresa que para hacerlo no bastaba tener la novia y su consentimiento, sino que hacía falta más dinero del que yo había visto reunido en sueños. Como mi decisión era firme, la novia estaba pedida y dada con un suspiro de alivio por parte de mis suegros, la iglesia alquilada, las madrinas confeccionándose sus cursis vestidos de gasa, y un departamento con contrato firmado, ya no era cosa de tomar el autobús y largarse a Acaponeta, Nayarit, por ejemplo, o siquiera a Cuernavaca, de manera que no me quedaba otro recurso que conseguir ese dinero que me hacía falta para pagar una cama y tres sillas que las mueblerías se negaban rotundamente a fiarme. Un amigo me dijo: ¿Por qué no escribes para cine? ¡Magnífico!, respondíle, y me lancé a escribir un argumento que me parecía muy hermoso. Cuando lo terminé me dirigí lleno de alborozo a los Estudios Churubusco a ver a un productor al cual había sido recomendado por ese mismo amigo que me dio la idea. Después de tres horas de antesala me recibió el señor productor fumando un apestoso puro. “Ya me dijeron que escribe usted muy bien, joven. El cine mexicano necesita sangre nueva. Bienvenido sea usted a esta gran familia chocolatera y cinematográfica.” Lleno de optimismo por aquel exordio tan amable, le tendí mi manuscrito. El obeso señor comenzó a leerlo y en la página dos su cabeza cayó pesadamente sobre el escritorio. Creí que había sufrido un infarto, y ya iba a pedir auxilio cuando me percaté que sólo estaba dormido como piedra. Esperé otras tres horas a que despertara y cuando lo hizo se me

quedó mirando y dijo sentenciosamente: “¡Este asunto es inmejorable! Desgraciadamente, es muy caro. Sin embargo, me gusta su manera de desarrollar un argumento, y quiero que me escriba otro”. Yo contesté que lo haría con mucho gusto, pero el productor se adelantó a cualquier esperanza diciéndome: “Escríbame *Don Juan Tenorio en charros*”. Dicho lo cual volvió a quedarse dormido sobre el escritorio. Salí de su despacho masticando mi furia. ¡*Don Juan Tenorio en charros!* Jamás escribiría yo algo semejante! ¡No faltaría más! Llegué a mi casa y me esperaba ya el cobrador de la mueblería, el dueño del departamento alquilado, el modista que hacía el traje de novia, el recibo por el alquiler de mi *jaquet* y una tía mía que iba a pedirme diez pesos prestados.

Me deshice como pude de todos ellos, y me senté a escribir... ¡*Don Juan Tenorio en charros!* Lo terminé en una tarde, le puse por título *Tan bueno el giro como el colorado* (ya una vez dentro de la ignominia, el título no podía ser menos) y se lo llevé al señor productor. Leyólo, fascinólo y tendióme un recibo por... ¡18 000 pesos! Creí que me iba a caer de la silla al ver la cifra, y no atinaba a sacar la pluma mientras pensaba si debía besarle los pies a mi mecenas o si bastaría con un simple pero apretado abrazo con lágrimas de agradecimiento. La voz del señor productor resonó en el despacho: “Por razones sindicales me firmará usted un recibo por el mínimo que marca la ley para el pago de argumentos, pero yo nada más le daré tres mil pesos. ¿Los toma o los deja?” Balbuciente supliqué, lloré, me arrastré hasta sus pies, le conté mi apuro económico, mi luna de miel en perspectiva, los muebles lanzados a la calle, pero nada conmovió su corazón de productor cinematográfico. Firmé por 18 000 pesos, y salí con 2 643.20, impuestos deducidos. *Tan bueno el giro como el colorado* se filmó inmediatamente y permaneció doce semanas en el Cine Orfeón. Lo sé de cierto porque cada noche después de la última función mi recién casada esposa y yo pedíamos limosna con gafas negras para aparecer como ciegos.

Esta pequeña anécdota autobiográfica me la ha hecho recordar el estreno de una comedia intitulada *Fulano y Mengano* original (?) de nuestro Alfonso Pasito, sólo que Anaya, porque es... ¡*Don Juan Tenorio en charros!* No sé si don José Zorrilla

y yo deberíamos demandar a este autor, o si lo dejamos con un remordimiento vitalicio como el mío, no porque el Tenorio sea muy respetable, sino por la horrible forma de “adaptarlo”. Tal parece que la pobre de Rosa de Castilla está condenada por siempre a interpretar a Doña Inés de rebozo y trenzas, porque en mi gloriosa “adaptación” cinematográfica de hace años también la interpretaba, pero tengo a mi favor que en aquella época aún se veía muy bien en paños menores, cosa que no se puede decir ahora. Pero no tengo nada en contra de la comedia de don Alfonso el mexicano (¿por qué iba a tenerlo si yo hice lo mismo por hambre?), y sólo puedo decir que es bastante mala (como la mía) por el uso de chistes de almanaque tan queridos de este autor, ni tampoco tengo nada en contra de la señora Rosa de Castilla, como no sea su peinado, y su ligereza de trapos que la hacen ver antiestética (¡Dios mío!, ¡hablar de estética en esta obra!). De quien sí tengo mucho en contra, tanto que la ira me impide encontrar palabras que no sean ofensivas, es de un señor cantante que se llama Marco Antonio Muñiz, por la demostración más gigantesca de falta de profesionalismo que se haya visto jamás en un escenario y superar así, lo que es ya increíble, al tristemente célebre Loco Valdés, quien después de todo se anuncia como demente y se comporta como tal para justificar su apodo. El señor cancionero Muñiz pasa por una persona seria, dedicada a su profesión y que con su estilo lograba hacer suspirar a una que otra niña cursi. En la noche del estreno de esta charreada teatral, el cancionero en cuestión salió a burlarse impunemente del público, sin saberse una palabra del libreto, a moverse por el escenario como si estuviese ebrio, a balbucear frases incoherentes, a hacerse el gracioso en un desesperado afán por salvar su actuación (¡) y el espectáculo, y decidido a echar a perder el profesionalismo de Carlos Lico, quien si no es tampoco actor, al menos trataba de comportarse como tal, y de Víctor Alcocer, un excelente actor cómico que no pudo lucir por estar preocupado solamente en su labor de apuntador de Muñiz, quien aún tenía la desvergüenza de decirle en voz muy alta que no le apuntara porque se sabía muy bien el texto. Estas burlas no las perdona el público, porque no estamos ya en los tiempos de la carpa, de la improvisación, del “ay se va”, del “al fin que yo canto muy bo-

nito y me echo al público a la bolsa". No, señor Muñiz, porque si el público va a escucharlo cantar a un centro nocturno exige que cante, y si va a verlo a un teatro, en una comedia, exige que actúe usted, no que haga escarnio de los espectadores y de sus compañeros en el escenario.

Era triste ver a Carlos Lico tratar de un modo profesional y serio que el espectáculo no se fuera al foso, pero nadie podía hacer nada y el segundo *Don Juan Tenorio en charros*, fue un fracaso de quince días, como se lo merecía por el señor Muñiz.

26 de julio de 1970

EL CALAMAR

Marcela del Río, siempre inquieta, siempre en búsqueda, siempre talentosa, escribió una obra teatral sobre el presidente de Estados Unidos de América, John F. Kennedy, asesinado el 22 de noviembre de 1963 en Dallas, Texas, y convirtiéndose así en una figura casi mitológica que alcanza ya las proporciones de un semidiós. Nadie puede negar sus grandes dotes de estadista, y sobre todo, la enorme simpatía que proyectaba su figura, la cual ha prevalecido en el recuerdo más que su labor política, y su trágico fin aumentó más aún esa simpatía compasiva. Nosotros en México tuvimos hace cien años un caso semejante en la persona de Maximiliano de Habsburgo: hombre bien parecido, aureolado por un nimbo de nobleza, de ojos claros, de capa de armiño, que fue fusilado como una consecuencia inevitable de una política bien llevada. Sin embargo, su figura hermosa prevaleció en el recuerdo del aspirante a noble y todavía hoy se le guarda una compasión llena de ternura. Maximiliano y Kennedy pueden equipararse porque ambos fueron hombres de buena fe y los dos se equivocaron en su política. El primero al pensar y creer que un país recientemente independizado iba a aceptarlo como emperador, y el segundo por pretender remover los cimientos de una sólida estructura económica que no iba a permitir que nadie la cambiase. A

ese gran poder económico que condujo a Kennedy a la muerte es al que Marcela del Río se refiere como *El pulpo*, y en su obra teatral nos cuenta los diferentes motivos por los que el presidente norteamericano fue asesinado. Loable empeño el de la joven autora al escribir un teatro que rebasa las fronteras y se preocupa por un problema que no es mexicano pero que vivimos tan de cerca. Sólo que a Marcela le pasó lo que a su protagonista y al barbado archiduque de Austria, es decir, que actuó de buena fe, pero sus resultados le salieron equivocados.

El pulpo es una obra de una obviedad tal, que funcionaría en representaciones populares en la pérgola Angela Peralta de Chapultepec, porque el público sencillo tendría ante sus ojos un panorama muy claro de la política estadounidense y de la vida del presidente victimado por una monarquía que no se detiene ante nada para lograr sus propósitos; pero representada en un teatro donde se cobra veinticinco pesos el boleto, la buena fe de la autora se frustra porque el mensaje que pretende dar se pierde ante un público de pieles de mink o trajes de alpaca, y con automóvil a la puerta; público que mueve la cabeza al terminar de ver la obra y suspira: “¡Pobre Kennedy!”, para olvidarse de él y de los motivos que lo mataron en cuanto salen del teatro y se van a cenar a un restaurante de la zona rosa; público que no está de acuerdo en la muerte del estadista, pero sí en que exista ese “pulpo” que le permita pagar los veinticinco pesos del boleto. Por ello considero que esta obra jamás debió montarse en un elegante teatro, ni la autora y su esposo, otro hombre de buena fe, embarcarse en una aventura que les hará perder el poco dinero que ella como intelectual y él como el mejor violinista de México habían logrado reunir con mucho esfuerzo. Sería de desear que la Dirección de Acción Social que tan hermosa labor ha realizado en los últimos años, presentase esta obra al pueblo en las diferentes plazas públicas donde realiza sus espectáculos.

Por otra parte, también Marcela del Río se equivocó al contratar al director, un joven llamado Jorge Esma, que si bien no le falta talento, está tan lleno del incienso que él mismo enciende ante su espejo diariamente, que la vanidad opaca al talento, y por querer presentar espectacularmente un numeroso coro formado por Ku-kux-klanés, descuidó todas las demás

escenas, y así vemos en la Casa Blanca unas sillas que tienen pintado un número en el respaldo, en un lujoso bar norteamericano vemos vasos que regala un ron con el nombre del producto bien estampado, un joven maquillado como si fuese a interpretar la danza de los viejitos (Ernesto Vilches), y una juventud “desenfrenada” neoyorquina o texana que es como parodia en el Teatro Lírico. Asimismo, el director hace aparecer a Khrushchev como un payaso para que el público lo desprecie, y como al mismo tiempo tan importante personaje es interpretado por un cancionista que se siente cómico, abarata de tal modo al jefe de estado soviético que más parece una película de propaganda antirrusa. Cae luego en una cursilería deliciosa al poner como fondo del hermoso monólogo de Kennedy (lo mejor de la obra), cuando el estadista deja de serlo para convertirse en un ser humano ante su padre y explicarle sus dudas y sus angustias, una especie de Getsemaní antes del sacrificio, poner como fondo, decía, una melancólica música de violín que echa a perder el efecto buscado por la autora y convierte el monólogo en algo tan melodramático que sólo falta ver caer la nieve sobre los hombres del personaje.

No creo ni por un momento que José Antonio Alcaraz, encargado de la musicalización de la obra y que estuvo acertado en todo momento, sea responsable de ese violín propio solamente para una huerfanita que vende fósforos bajo la lluvia. Si el señor Esma se preocupó únicamente del coro de encapuchados, logró su objeto, puesto que están bien movidos, bien colocados, uniformes e impresionantes, aunque no se les entienda lo que dicen. Creo que Jorge Esma es el culpable de que este pulpo haya descendido ignominiosamente a la categoría de un calamar enlatado.

Excelente actuación la de Narciso Busquets en la interpretación de John F. Kennedy, una de las mejores tareas que ha desempeñado este primer actor del teatro mexicano. La escena del monólogo convence plenamente a pesar del violín de fondo y su diferente actuación en el anciano jardinero que al final cuida la tumba del presidente, demuestra las innegables dotes de este actor. Es lástima que en la función a la que yo asistí, un incidente en la escena lo haya obligado a salirse de situación y reírse con todo descaro sin importarles el público. Muy bien la labor de

Aarón Hernán y la de Héctor Andremar, quien lucha y casi vence su confusa dirección, y bien también Raúl Boxer en sus diferentes personajes. El señor Mario Alberto Rodríguez, ya lo dije, abarata de tal modo su personaje que lo convierte en un bufón. Es muy difícil que este cantante vuelva a encontrarse un papel hecho a su medida como aquel de *Mi bella dama*. De la escenografía de David Antón nada puede decirse, porque no existe y sólo son pequeños trastos muy mal realizados por la pobreza de la producción.

La obra de Marcela del Río merecía mejor suerte a pesar de su obviedad (el brindis de Kennedy con vodka y de Khrushchev con whisky es lamentable), porque está patente el talento de esta joven escritora que busca nuevos caminos que aparten al teatro mexicano de los problemas pequeños de solteronas de provincia o de juventudes descarriadas de la capital, y por ello es lástima que su pulpo no logre alarmar a nadie.

2 de agosto de 1970

SIMPLEMENTE TONECHA

Sra. Amparo Rivelles
Teatro Insurgentes
Méjico (así, con j), D. F.

Querida Ampariño:

Nada, hija, que estamos enfadados contigo y no sabemos cómo dar principio a esta carta. Pero no hay remedio, así que ¡hala!, a escribirla y que sea lo que Dios y la Virgen del Pilar quieran. Vamos a ver, Ampariño, vidiña, pedaciño de nuestro corazón, ¿por qué coño se te ha ocurrido resucitar nuestra vieja comedia a la que pusimos por título *Dueña y señora*? ¡Rediez!, ¡pero si ya se ve más vieja que La Cibeles y que el movimiento carlista! Van a pensar las nuevas generaciones de chavales que escribíamos muy mal y que éramos unos cursis, y no, vaya, que no lo éramos, se los juramos por ésta; lo que sucede

es que el tiempo pasa, y las ciencias adelantan que es una barbaridad, como dijo aquél, y la evolución y todo eso . . . y, claro, lo que apenas ayer era bueno ahora resulta una pesadez, una tabarra, algo más pasado de moda que unas polainas. ¡Había que ver el éxito (pronúnciese éxito) que alcanzamos en 1935 en Madrid y en toda España cuando estrenamos esa comedia dramática en tres actos y el éxito que obtuvo en Méjico (así, con j) en junio de 1936 (¡atiza, que es un mal año para recordar!) cuando las hermanitas Blanch, quienes tenían más salero y más gracia que unas peteneras, la montaron en el Teatro Ideal, al que llamaban “La casa de la risa”, pa’que te enteres. Pero, Ampariño nuestra, en aquel año fatal para nosotros los peninsulares, aun no había la tevé, ni los teveos, ni las “telenovelas”, y todavía a nadie se le ocurría tomar nuestra idea para elaborar *María Isabel* ni *Simplemente María*, y, claro, el que una mucama gallega se enamorase del señorito de la casa y tuviese un hijo, pasaba por algo novedoso y fuertecillo. ¡Pero a estas alturas nuestra pobre comedia, y mira que la queremos como a un hijo de nuestras entrañas, apenas puede verse bien en un museo de Ciencias Naturales, dentro de un frasco de alcohol! No dudamos ni por un momento que va a darte dinero a carretadas, porque lo ha dado a muchas compañías y está probado hasta la saciedad que lo melodramático siempre es efectista, pero . . . ¿necesitas ese dinero, Ampariño? ¿No eres acaso la mejor actriz que hay por ahora, y por muchos años, en ese hermoso país? ¿Necesitas recurrir a viejas y apolilladas comedias para demostrarlo? ¿No hay, por ventura, obras más modernas y de igual o mejor lucimiento para una primera actriz? Perdona tanta pregunta, hija, pero es que nos hacemos cruces tratando de saber por qué te da por desenterrar cadáveres putrefactos, como *Morena clara*, de Quintero y Guillén (quienes nos encargan te saludemos, rica) y esta nuestra, y cuando haces algo nuevo es un melodrama inspirado en nosotros, como *La viuda blanca*. ¡Vaya por Dios! Mejor sería que nos dejaran en paz y que sólo los historiadores de teatro se ocuparan de nosotros, porque lo harían de una manera digna y amable, y no sufriríamos esas . . . , ¿cómo les llamáis vosotros?, “adaptaciones”, ni pasaríamos ante las nuevas generaciones de teatrófilos como unos carca-males inaguantables.

Está más claro que las aguas del Guadalquivir el que tú tienes un público muy numeroso que te sigue ciegamente, porque eres una etiqueta de garantía para ver una buena actuación. Luego entonces, morucha preciosa, ¿por qué no darle a ese público algo mejor y más moderno para despertar el gusto por el teatro? Ya sabemos que vas a decir que es raro que nosotros mismos seamos los que estemos en contra de nuestras obras, pero estamos al corriente de todo cuanto se hace en el mundo de 1970, y sabemos que hay obras muy hermosas escritas ahora mismo, no por españoles desgraciadamente, que también sabemos que nuestro género fue el que le dio la puntilla al miura del teatro español, y que interpretadas por ti (nos referimos a las obras modernas) serían un cañón. Montar nuestras obras es como sacar al abuelo paralítico a tomar el sol a la azotea y que todos los vecinos contemplen el desagradable espectáculo de ver a un hombre que fue fuerte y robusto, convertido en una ruina babeante sorbiendo sus sopitas. ¿No te parece que llevamos razón, Ampariño? Claro que te parece, porque inteligencia te sobra; lo que pasa es que eres más lista que cerracuca y vas a lo seguro, aunque detrás de ti el gusto por el teatro se hunda más aún. ¡Y luego esa “adaptación” que habéis hecho! Es como para darle un tortazo en los morros al que la haya realizado. Habéis puesto la acción en Méjico (así, con j) y en época actual... ¡Maldita sea la estampa del adaptador! ¿Pero es que no sabe que en ese país no hay condes ni marqueses, ni los criados se visten así, ni el diálogo cursilón de la Tonecha tiene nada que ver con el de ese híbrido *hippie* (¡anda salero, que también nosotros conocemos las nuevas palabrejas!) de la “zona rosa”? No, por lo visto no lo sabe y se armó un jaleo al trasponer la acción, y tú misma de pronto olvidas tu acento gallego para hablar como lo hace una española que ha pasado veinte o treinta años en otro país, es decir, pronunciando la c y la z, pero sin acento alguno. ¡Cuánto mejor hubiera sido respetar el lugar de acción y aún más, situarla a principios de siglo, para que la situación ideada por nosotros hubiese tenido más lógica! Ahora ya no se tratan así los problemas, si es que lo son, y entonces el *hippie*, y las minifaldas de las señoritas, se disparan alocadamente de lo que está sucediendo en el escenario.

¿Qué podemos decirte de tu actuación si eres, como ya lo

apuntamos antes, la mejor actriz que hay en el Nuevo Mundo hispano? Estás soberbia, hija, lo que se dice soberbia, a pesar del diálogo (¿cómo pudimos escribir aquello de: “Quitáste mis galas de moza”?) y de la situación. Sólo te criticamos esas ridículas canas en las sienes que no te dan edad y sí falsedad. ¡Pero cuánto te hubiera agradecido el teatro esa misma actuación, ese mismo esfuerzo, ese mismo entusiasmo, en otra obra más importante! De tus compañeros en escena no se salvan más que Miguel Suárez, porque se las sabe todas para estar discreto en la ignominia. Juan Peláez, que aunque verde, enseña sus posibilidades, y Silvia Pasquel, quien puede llegar a ser tan simpática en un escenario como su madre. De los demás preferimos no hablar, que más que actores eran muñecos de cartón, y mira que nos extraña de Alicia Montoya, porque ahora parecía una de esas actrices de hace cuarenta años, que decían los chistes al público como diciendo: “¡Allí va eso! ¡Miren la gracia que Dios me ha dao!”, y don Rafael Banquells que jamás puede pasar por un conde europeo ni cabe la remota posibilidad de que Alicia Bonet se enamorase o pensara siquiera en casarse con él. Muy hermosa la escenografía de Abel Cano y pésima la dirección de “uno, dos, tres en abanico”, del mismo señor Banquells. Y es todo, Ampariño, vidiña. Perdona a estos viejos latosos pero que están conscientes de lo que fueron y que te abrazan con cariño.

Torrado y Navarro

9 de agosto de 1970

COMO QUIEN OYE LLOVER

Mi madre, allá en San Luis Potosí donde ha vivido desde que nació, tiene una serie de pequeños dichos, o simplemente palabras sueltas, que jamás he escuchado en la capital y que yo en ocasiones, por la fuerza de la costumbre, suelto en medio de una reunión causando sin quererlo la hilaridad de quienes me

escuchan. Por ejemplo, una vez fui a ver a un eminente galeno porque padecía de vahídos (palabra también en desuso) y le dije que me sentía “surumbo”; el médico pensó que se trataba de una enfermedad tropical. Encontré a un amigo con lentes y le pregunté desde cuándo era “calandor”, o sea que cuánto tiempo hacía que los usaba. Cuando hace mucho viento, en febrero y marzo, llego a mi casa diciéndole a mi esposa que hace un “airón” terrible, y cuando caen aguaceros diariamente, me refiero a ellos diciendo que es un “llovedero”. Cuando me entretengo viendo escaparates, digo que anduve “leliando” por el centro, y cuando encuentro mucha gente en un cine o en un teatro, pienso que aquello es un “ajijolón”, es decir, tumulto. A mis hijos les digo que les compraré una motoneta cuando “San Juan baje el dedo”, o sea nunca, y cuando escucho a alguien que dice cosas que no me interesan, luego comento que lo oí “como quien oye llover”. Estas fijaciones infantiles que no dejan de tener un encanto muy grande, las he sacado a colación para que el lector entienda por qué la representación de la pieza intitulada *Un sombrero lleno de lluvia*, la vi y la oí “como quien oye llover”, porque todo lo que en ella se decía y se hacía, me importaba un rábano ante la ingenuidad con que su autor afrontó el problema a tratar. No dejo de reconocer que hace diez años más o menos en que Xavier Rojas dio a conocer esta pieza en el Teatro Granero, me conmovió, y el problema de un toxicómano como consecuencia de una herida de guerra, era en ese tiempo algo novedoso y valiente al mostrarse en un escenario. Pero ahora, en 1970, cuando el problema de las drogas es ya otro y tiene que enfocarse desde muy diferente aspecto, cuando los heridos de guerra que se vuelven toxicómanos son dignos de toda nuestra comprensión ante lo gratuito de los jóvenes, la pieza del señor Gazzo ha pasado a un nivel muy inferior en la historia del teatro, aun cuando sea en “versión libre”, como se anuncia en los programas, porque esa “libertad” en la versión no consistió más que en trasladar la acción a 1970, a hablar de Vietnam en lugar de Corea o Berlín, y a sacar la silueta de unos jóvenes bailando *a go go*. Estos cambios no afectan en nada la ingenuidad del tratamiento dramático y la obra sigue viéndose pasada de moda, y lo que se dice en ella también. Si Ibsen hubiese sabido que se iban a inventar los antibióticos,

hubiese llorado encima de su manuscrito de *Espectros*, obra que aún tiene validez como documento histórico si se monta con trajes de la época en que fue escrita, pues si se pretende hacer una “trasposición” a nuestros días, sería imbécil la pobre señora Alvin y más imbécil aún su hijo Oswaldo. Por ello creo que las obras deben respetarse en cuanto al tiempo en que fueron escritas, sobre todo aquellas cuyo problema dramático ha sido ya superado. Tenemos el caso de *Dueña y señora*, cuya “trasposición” a nuestros días resultó de carcajada, y ésta de *Un sombrero lleno de lluvia*. La morfina se quedó entre los músculos y las venas de los personajes del Caballero Audaz y de Vargas Vila, y ahora las drogas que están “en onda” son otras muy diferentes y menos molestas para administrarse.

Otro defecto que tiene la “versión libre” de la pieza de que nos ocupamos, son los personajes de los traficantes, que ya resultan de *grand guignol* y más aún como aparecen en el escenario del Xola, deformados hasta lo grotesco y sobreactuados como en el cine mudo. Y si a todo esto se agrega una escenografía esquelética, unos cuantos muebles, los estrictamente necesarios, cuya pobreza en producción se dispara ante unas magníficas escaleras que cubren dos pisos, un fregadero del que efectivamente sale agua por los grifos (quiero decir las llaves, no vaya a pensarse en otra cosa por ser una obra sobre toxicómanos) y unas actuaciones muy disparejas, el espectador sale con la idea de que todo aquel esfuerzo sobrehumano del director y productor, se estrella inevitablemente ante un gigantesco y muy grueso muro imaginario que él mismo levantó entre el escenario y el público, donde se detienen los diálogos y las intenciones, y el espectador no recibe la menor proyección emocional. Se podría decir que el escenario de Xola en esta ocasión es un refrigerador compuesto de la escenografía, de las actuaciones y de la obra misma, y como consecuencia, el público sale helado, es decir, indiferente. Eso en cuanto al público de edad madura y anciana, que los jóvenes sufren colapsos de risa ante el desconocimiento total del mundo joven por parte del director y del autor.

Es lástima que haya tenido que anotar lo anterior, porque lo que sí puede verse con claridad es el esfuerzo que ha hecho Lorenzo de Rodas por sacar avante esta apolillada pieza que im-

presionó a los que fuimos jóvenes hace quince años. Esfuerzo de producción, de dirección y de actuación, aunque en esto último no me haya convencido, porque le noto ya una serie de recursos fáciles para “apantallar”, como los usados por todos los actores viejos, y Lorenzo no es uno de ellos. Tonos demasiado graves, abuso de movimientos efectistas y detalles tan obvios que resultan ridículos, como el pasarse toda la obra acariciándose el “brazo de oro” a lo Frank Sinatra y a revelar al público desde un principio que es un toxicómano, pero sólo al público, porque ni su padre, ni su esposa, que conviven con él, se dan cuenta de nada hasta el último acto. En un teatro realista como éste, el artificio no encaja ya, y bajó a la tumba hace apenas unos días con la máxima exponente de ese tipo de actuación, que fue la admirable, para su época, doña María Teresa Montoya. Junto a estos trucos de actuación efectistas, también es un defecto el quedarse corto, el no proyectar emoción alguna, el convertirse en un témpano de hielo ambulante, como le sucedió a María Idalia, y el sacrificar la verdad escénica a la vanidad de la mujer, puesto que si el personaje pide a gritos que debe tener un embarazo de seis meses, no se puede salir al escenario a pretender lucir su belleza en fondo, ni siquiera en camisión de dormir. Y es que la concepción de los personajes está equivocada, porque la mujer de Johnny y su cuñado no se buscan por deseo sexual, sino por ansia de comunicación, por soledad, por angustia.

En cambio, Eric del Castillo, a quien en otras ocasiones lo he criticado con dureza, en esta vez me convence plenamente, por su frescura, por su naturalidad y por el olvido total de aquellos tonos “brincos” en cualquier personaje que interpretase.

16 de agosto de 1970

EL ESPERADO FINAL

La noche del jueves 20 del presente asistimos en el Teatro del Bosque a un combate sumamente interesante entre una obra de

teatro y una dirección escénica. Ambos amistosos contendientes tenían demostrado ya en múltiples ocasiones su talento, de manera que la lid se prometía a un alto nivel y los espectadores confiaban en que los participantes pondrían todo cuanto estuviese a su alcance para no dejarse vencer. Desgraciadamente, uno de los gladiadores presentó armas de muy deficiente construcción, y aun cuando su oponente, en un bello rasgo de compañerismo, trató de salvarlo, sin que por ello ocultase sus propias armas que eran brillantes y sólidas, no tuvo otro remedio que vencerlo limpiamente y proclamarse ganador, como fue reconocido por todo el público. Los representantes de los luchadores en cuestión lo fueron, por la obra de teatro, Carlo Coccioli, y por la dirección de escena, Rafael López Miarnau, quien resultó triunfador. Sin dejar de felicitar calurosamente al magnífico director escénico, no por ello nos sentimos menos frustrados, puesto que esperábamos sinceramente que la obra de teatro diese una pelea mucho más espectacular, y jamás pensamos que fuese vencida en el primer *round*, perdón, primer salmo, perdón, primer acto. De López Miarnau conocíamos toda su carrera de éxitos continuados como director, pero de Coccioli también conocíamos sus excelentes novelas y su hermosa trayectoria como periodista. Al escribir las últimas líneas caemos en la cuenta y descubrimos la causa de este que resultó desigual combate: López Miarnau siempre ha sido director escénico y no ha pretendido ser, digamos, primer actor, mientras que Coccioli siempre ha sido novelista y de pronto quiso ser dramaturgo, sin conocer el arduo oficio y sin tener, por tanto, las armas adecuadas. No me refiero al talento, puesto que Coccioli lo tiene y lo ha demostrado, sino al conocimiento de los secretos de la dramaturgia, que no son de ninguna manera los mismos que en la novelística.

Ya he dicho que admiro, y por tanto respeto, a Carlo Coccioli, y por ello espero que vea en mi crítica la sinceridad y la serenidad constructiva que siempre se le exige al cronista, y que comprenda que casi nunca un buen novelista ha sido un buen dramaturgo, y sólo como un obvio ejemplo pondré a uno de los mejores novelistas del siglo XIX, don Benito Pérez Galdós, quien al escribir una enorme cantidad de obras teatrales, lo único que hizo, lo único que pudo hacer, fue dialogar sus novelas, sin el

menor sentido de la construcción dramática. A Coccioli le ha sucedido lo mismo: su obra escénica *El esperado* es solamente una novela puesta en diálogo entre demasiados personajes, de allí que su desarrollo sea lento, pesado, denso, y lo que pudo haber sido, más que una novela, un cuento muy hermoso, porque la pequeña anécdota no daba para más, se convirtió en cerca de tres horas en una pirotecnia verbal en su mayor parte completamente inútil y sí, repito, tan cansada que lo único esperado era ya el final de la representación. No tengo, por desgracia, el espacio suficiente para entrar en un análisis profundo de todos y cada uno de los defectos de construcción dramática de que adolece esta pieza y por tanto me he limitado a señalar el principal, o sea que *El esperado* no es una obra teatral, sino una novela a base de muy largos diálogos. Ya las motivaciones para entrada y salida de personajes, planteamientos del conflicto, desarrollo en que va al foso el interés en el segundo acto, y desenlace bello pero precipitado quedará su análisis para otra ocasión. Ojalá el ilustre novelista italomexicano, que así es justo llamarle por su amor a México, siga haciendo lo que sabe hacer tan bien y no entre en un terreno por demás difícil para quien no ha nacido con el don de escribir para el teatro. Ni Shakespeare, ni Lope, ni Miller escribieron novela, como tampoco Dostoievsky, Dickens ni García Márquez escribieron teatro. Que no se diga de Coccioli lo que de Pérez Galdós: “Lástima que haya desperdiciado su valioso tiempo en elaborar malas piezas teatrales en lugar de aprovechar ese tiempo en darnos más *Fortunatas y Jacintas*.”

El triunfador indiscutible, como ya lo dije, fue el director López Miarnau, quien logró una belleza plástica al colocar en cada situación a sus actores en una armonía exacta y en un profundo conocimiento de las áreas escénicas, en su buen gusto para combinar los colores de los trajes, en la excelente colocación del magnífico Coro Clásico de México, en su acertada comunicación del espíritu de los personajes en los actores, y en el total aprovechamiento de la imponente escenografía de Julio Prieto, de quien no habíamos vuelto a ver nada tan bello desde *Las brujas de Salem* en Bellas Artes. Por fortuna, tanto López Miarnau como Prieto contaron con la suficiente ayuda económica para llevar al cabo una de las más fastuosas producciones teatrales que haya-

mos visto y que es ya muy raro poder contar con ellas en nuestro raquíptico medio artístico. Vaya nuestra enhorabuena a los dos talentosos creadores y a quienes hayan facilitado los medios para esta producción, o sea la Asociación de Cultura Artística Mexicana, A. C.

Un espléndido reparto pudo reunir el director también gracias a la magnanimidad de los empresarios, y así pudimos aplaudir con calor a Luz María Aguilar en un papel que no le correspondería por su brevedad, pero que ella aceptó con gusto y lo sacó adelante con profesionalismo, luciendo al mismo tiempo su belleza física. A María Eugenia Ríos, quien se encuentra en el mejor momento de su carrera, en un papel difícil que interpreta con maestría. A Mabel Martín también con un pequeñísimo papel que no permite el lucimiento de sus facultades. A José Gálvez en lo que bien pudiera ser una de sus mejores actuaciones durante todo el desarrollo de la obra, excepto en el monólogo final, en que vuelve por sus fueros de actor ampuloso y que hasta antes de ese momento creíamos que había olvidado. A Sergio Klainer en una actuación contenida, medida, justa. A Fernando Mendoza también en un personaje por debajo de su talento. A Patricio Castillo que continúa su camino firme y seguro hacia la meta de primer actor que se ha fijado, y a Abraham Stavans en el primer papel importante en su breve carrera como actor, del que sale triunfante con una gran dignidad. Muy bien el resto de los actores, excepto Tamara Garina, a quien no se le entendió casi nada de lo que dijo, y para seguir ¡al fin!, con los adjetivos elogiosos, la magnífica y bellísima intervención del Coro Clásico de México bajo la dirección de Agustín Villagómez.

Una dirección, una escenografía, unas actuaciones y una producción en general que merecía, por el esfuerzo realizado y los logros alcanzados, una mejor obra teatral.

30 de agosto de 1970

EFFECTOS DEL BUEN TEATRO

El efecto del buen teatro sobre los espectadores da por resultado el silencio que se guarda mientras los actores desempeñan su trabajo y al finalizar ponerse de pie para aplaudir y demostrar su admiración y su agradecimiento. El efecto del buen teatro sobre las actrices y los actores son las ovaciones recibidas y la satisfacción del deber cumplido. El efecto del buen teatro sobre los cronistas es una sensación extraña porque muy de tarde en tarde se experimenta. *El efecto de los rayos gamma sobre las caléndulas* es buen teatro con todos sus efectos sobre espectadores, integrantes y autoridades que facilitan sus locales. Después de ver espectáculos como éste es cuando no se puede admitir las razones que se dan respecto de que en México faltan elementos humanos para alcanzar los límites de la perfección, y que no son necesarias las grandes producciones con fastuosos decorados, ni comedietas insulsas y pretendidamente picarescas, ni melodramas trasnochados, ni trucos de actores viejos sobre el escenario, ni retorcimientos cerebrales para encontrar lo que se sabe que se busca, ni inútiles demostraciones eróticas, ni caros repartos. El buen teatro se hace sólo con una cosa que muy pocos tienen: talento.

En *El efecto de los rayos gamma sobre las caléndulas* hay talento en todas y cada una de las mujeres que intervienen en una y otra forma, y hay talento también, y muy grande, en Paul Zindel, su autor. Luego entonces, se logra así la armonía, el equilibrio, el justo medio, y el teatro vuelve por sus perdidos fueros a demostrar su vigencia y su importancia. Cuando se asiste a una función como esta que vimos en el Teatro Granero es cuando se vuelve a creer en el teatro como un elemento vivo y se confirma que mientras haya talentos dedicados a él, no podrá morir nunca. El personaje central de esta pieza, Beatrice, existe en todas partes del mundo, porque el egoísmo es un mal universal. Beatrice personifica la mediocridad, el entreguismo a lo convencional, la amargura gratuita, el querer ser alguien y no poder ser nadie. El amor materno, existente sin duda, se ve relegado a un segundo término ante el egoísmo, y así surge la madre

posesiva que no puede dejar que sus hijos sean más que ella, que levanta un muro invisible, pero infranqueable de incompreensión y subconscientemente desea que sus hijos sean lo que ella es, porque no admite, en su ceguera, en su pequeño mundo coloquial, que existan oportunidades para otros, ni siquiera para sus propios hijos, y que ella no pudo tener jamás no por falta de ellas, sino porque su cerebro no podía aprovecharlas. El refugio en la vida doméstica, pequeña, tonta, sin importancia, el refugio entre las cuatro paredes de un departamento para que los demás no se enteren de su mediocridad, llega en un momento dado a sacrificar la dicha de los hijos. Beatrice ya ha destruido a su hija mayor, Ruth, cuya epilepsia no es más que un síntoma de que está poseída por el demonio de la angustia y de la incompreensión, y Beatrice tiende ahora sus redes para destruir a su hija menor, Tillie, quien tiene por delante una carrera brillante, porque algún perdido gene de sus antepasados le otorgó lo desconocido durante generaciones en esa familia, es decir, la inteligencia. Beatrice no puede entenderlo y lucha porque Tillie sea como ella, y como lo fue su madre, y su abuela, y que se aferre a la mediocridad de una vida oscura, para terminar como la Nanny, esa anciana que ha vuelto a la infancia triste y cuya hija se deshace de ella pagando por que la cuiden manos extrañas que no sienten por ella ningún cariño, sino el más despiadado desprecio. Beatrice fue Ruth cuando joven y será Nanny cuando envejezca: es el ciclo de una vida inútil y torpe; pero no Tillie, que busca escapar de esa realidad mezquina para encontrar una realidad vital y luminosa. Su compañera de colegio, la eficiente Janice, está situada entre estas dos realidades, pero su pedantería, que no demuestra más que falta de solidez en su pretendido talento académico, la llevará con los años a convertirse en algo peor que Beatrice, porque la amargura será aún mayor. Paul Zindel nos muestra hábilmente la decadencia de las generaciones, hasta llegar al grito final, que no es de rebeldía como en el *Calígula*, de Camus, sino de impotencia: “¡Odio a todo el mundo!”, que no es más que un disfraz obvio de un autoodio que puede llevar al suicidio o bien al asesinato mental de sus hijos. Paul Zindel es un excelente dramaturgo, del que deseamos conocer otras obras.

A esta hermosa pieza debe añadirse la actuación soberbia de

Carmen Montejo, hoy por hoy la mejor actriz con que cuenta México y a la que no sabe uno dónde admirar más, si en esta Beatrice o en el terrible personaje de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* En ambos la Montejo está inconmensurable, y si con la segunda obra mencionada demostró que es muy superior al gigantesco mito de Elizabeth Taylor, seguramente cuando Hollywood realice la versión cinematográfica de *Los rayos gamma*, demostrará de nuevo que está por encima de los llamados “monstruos sagrados” que, por fortuna, van desapareciendo paulatinamente del mundo artístico para dejar sólo una clasificación más sencilla: la de buenas o malas actrices. A su lado brillan, como dignas discípulas y herederas de su talento, Angelina Peláez, quien si a veces, en breves momentos, parece sobreactuada, culpa es de la dirección, pero que en el segundo acto vuelve a ser la magnífica actriz de *Yo también hablo de la rosa*. Dunia Saldívar encuentra, por fin, otro papel a la altura de sus facultades como el de *Los motivos del lobo* y muestra bien a las claras que es una excelente dama joven muy superior a casi todas las que aparentemente han triunfado ya en el cine y en la televisión. Luisa Huertas, en su breve intervención, arranca entusiastas aplausos y, junto con la Peláez y con Dunia, nos hace ver que una nueva generación de actrices llega al teatro mexicano y que son bien llegadas. Conchita Martínez, en la anciana, revela su amor por el teatro y culmina dignamente una larga carrera en los escenarios.

La dirección de Nancy Cárdenas se ocupó más de lo que se conoce por “dirección de actores”, que de movimiento escénico, y si en lo primero triunfó plenamente, en lo segundo se le podría señalar el abuso de ciertas áreas que en un teatro circular, como es el Granero, resultan por demás peligrosas, puesto que la mitad del público se queda sin ver el rostro de los personajes. Pero su labor interna es patente en las cinco actuaciones de las actrices, mostrando con esto su talento y sus conocimientos teatrales. Muchas gracias a Paul Zindel, a Nancy Cárdenas, a Carmen Montejo, a Angelina Peláez, a Dunia Saldívar, a Luisa Huertas y a Conchita Martínez por este buen teatro que, como los rayos gamma sobre las caléndulas, nos ha hecho el efecto de despertar nuestro adormilado entusiasmo.

27 de septiembre de 1970

Sergio Magaña, uno de nuestros autores teatrales de mayor relevancia actualmente, llama a su última obra que se ha estrenado en el Teatro Reforma *Auto sacramental musical de mucha magia*, y con gracia agrega, como en las obras del siglo pasado, que es de “gran aparato”, o sea que tendrá una brillante producción y una hermosa escenografía, o varias, con trucos de escotillones, llamadas, prestidigitación, rico vestuario, etcétera. Así se anunciaban la comedia de magia que durante todo el siglo XIX se representó sin cesar, temporada tras temporada, y en muchos y muy diferentes teatros, desde el elegante Nacional hasta el humilde del Pabellón Mexicano, y que se titulaba *La pata de cabra*, y para la cual hasta el célebre pintor francés Riviere diseñó unas decoraciones allá por 1852 o 53, cuando estuvo de visita en México. Julio Castillo, el director escénico de la obra de Magaña, dice que es un “teatro de síntesis”, mientras que Gloria Mestre, la productora, lo llama “teatro integral”. Los actores dicen que es un “valioso e interesante experimento teatral”, y el público del estreno, exquisito e intelectualoide, salió diciendo que aquello era una “vacilada”. Pues bien, ninguno de esos nombres cabe en la definición exacta de *El mundo que tú heredas*, que hemos visto en el Teatro Reforma. ¿Por qué tenerle tanto miedo a una palabra tan bella? ¿Por qué se piensa que dar la definición precisa podría demeritar la comedia? Y si se tiene tanto miedo o tanto desprecio por el género que la palabra significa, ¿para qué escribirla, para qué montarla y para qué dirigirla? La nueva obra de Sergio Magaña es, simple y sencillamente, una PASTORELA, género que se viene representando en México desde el siglo XVII y que, según se cree, nació en el convento de Acolman, y que poco a poco fue adquiriendo sus elementos que la caracterizan como una auténtica expresión de teatro nuestro.

La pastorela alcanzó su mayor auge durante el siglo XIX, sobre todo en los pueblos, y las noches de posadas no tenían importancia si no se representaba en el teatro del lugar una de ellas. En el siglo XX el género cayó en desuso, al menos en el Distrito Federal, y no es sino hasta hace unos años que en Tepotzotlán, Mi-

guel Sabido, Lourdes Canales, y Jaime Saldívar la resucitaron con gran éxito, tanto que la Dirección de Acción Social organizó un concurso de pastorelas que en la Navidad de 1969 tuvo más de cuarenta grupos inscritos y en todas las plazas de la ciudad se representaron diferentes interpretaciones, desde la pastorela tradicional hasta la pastorela *a go go*. No hay, pues, motivo ninguno para ver con desprecio y con vergüenza este hermoso género teatral mexicano, ni hay por qué tampoco dar largas explicaciones en el programa acerca de complicados símbolos que la obra de Magaña pretende tener. Es una excelente pastorela y nada más. Ni Lizardi, ni Osorno, ni Magaña, ni miles de anónimos autores se propusieron otra cosa al escribir sus pastorelas que divertir al público con las travesuras de los diablos que tratan de impedir a los pastores que lleguen a adorar al Niño Dios, y el triunfo de San Miguel Arcángel, el bien, sobre Lucifer, el mal. Todo lo demás que se dice en el programa no es más que una justificación pedante para algo que no la necesita.

Ya he dicho que la pastorela de Sergio Magaña es magnífica, pero creo que lo es más aún la puesta en escena del joven director Julio Castillo, quien demuestra una vez más que su riqueza imaginativa es inagotable. El aprovechamiento de cualquier parte de un local como arena dramática revela en Castillo que tiene un exceso de imaginación que en ocasiones, como en *Los asesinos ciegos*, lo ahoga y hasta lo inutiliza, pero en cambio en *El cementerio de automóviles*, y en las obras del Festival de Teatro Latinoamericano, *Así que pasen cinco años*, y en *El verano*, y por fin *El mundo que tú heredas*, le sirve para presentar un magnífico espectáculo visual lleno de sorpresas. Asistir a una dirección de Julio Castillo es como penetrar en un mundo mágico del que en México sólo han tenido llaves para dejarnos pasar, Remedios Varo, Leonora Carrington, Sofía Bassi, Gabriel García Márquez, René Rebetez y Julio Castillo. El escenario de un teatro le es insuficiente a este talentoso director para proyectar su propia alquimia mental y por eso recurre a cualquier espacio para alucinarlos, hasta llegar a lo que no se puede llamar lo más espectacular y original, porque en Castillo siempre cabe esperar mayores sorpresas, pero sí en lo último que le hemos visto, o sea en esta pastorela, de montar la gran batalla celeste entre el bien y el mal,

entre demonios y ángeles, en un ámbito efectivamente aéreo, en el espacio, creando alrededor (y nunca más justamente esta palabra), del público el ambiente exacto, la alucinación total, el miedo mismo al fenómeno celestial que tiene lugar sobre su cabeza. Es de sentirse que alguien haya dicho que esto era circo, arrugando la nariz con desdén, porque sólo demuestra no poseer un mínimo siquiera de mundo interior en el que la fantasía predomina, y el bloqueo mental hacia las sensaciones infantiles, hacia la pureza, hacia la magia, es algo verdaderamente grave en el individuo.

Sería cuestión de ocupar páginas y más páginas para señalar todos y cada uno de los cientos de detalles de que está llena esta puesta en escena de la pastorela de Sergio Magaña, y que revelan esa extraordinaria riqueza imaginativa de que hablé antes y que posee a toneladas Castillo. Quizá haya una mínima parte de mal gusto en los bailes de unas coristas extraídas del viejo Tívoli, pero después de todo interpretan a seres demoniacos, y junto a ese detalle criticable se levantan estupendos, y sólo para mencionar dos de ellos, el del complejo de inferioridad que le sale a Satanás en forma de títere, otro elemento totalmente mexicano, y el de la “escalera al cielo”, como una ascensión que remata en apoteosis y “gran aparato” todo lo que vimos a lo largo de dos horas. Vaya un abrazo lleno de admiración a Sergio Magaña y a Julio Castillo, deseando que esta pastorela no se quede en el ámbito exquisito de un local de veinticinco pesos el boleto. Es verdadero teatro popular que las autoridades de Educación deben dar gratuitamente a todas las escuelas del Distrito Federal.

Una crítica para terminar tanto elogio: Julio Castillo debe rodarse de actores profesionales para montar sus espectáculos. Buena parte de sus intenciones se pierden siempre por la mala interpretación. En *El mundo que tú heredas* sólo Sergio Ramos y Gabriel Pingarrón están realmente bien. Los demás muestran sus buenos deseos, pero que no bastan para la magnitud de lo que quiso hacer el director.

4 de octubre de 1970

Desde que comencé a interesarme por el teatro en cualquiera de sus manifestaciones, o sea desde los ocho años en que daba funciones de títeres en el Colegio Motolinía de San Luis Potosí, escuchaba a las personas mayores hablar del teatro en Europa; más tarde continué oyendo esos ditirambos a cuantas personas hablaban del arte escénico, y se les llenaba la boca cuando decían: “Vi en París tal obra”, o bien: “Cuando vi en Roma tal comedia”, o bien: “Ya había visto esa pieza en Madrid”, y de allí se seguían deshaciendo en elogios y poniendo a nuestro movimiento teatral por los suelos. No hace ni seis meses que el señor don Alvaro Custodio, a quien respeto en sus opiniones y lo considero una auténtica “gente de teatro”, publicó en el diario ABC, de Madrid, unas declaraciones contra el teatro en México y llenas de elogio para el de España.

Mi interés por ir a ver teatro a Europa crecía y crecía hasta ahogarme en humillaciones cuando los afortunados que habían viajado me decían llenos de pomposidad: “¡No puedes ser crítico teatral sin conocer lo que se hace en Europa!” Y yo pensaba que tenían toda la razón del mundo, pero si mi interés era mucho, la situación económica en la que vivía no me permitía hacer el viaje, y así mis puños aparecían siempre despellejados de tanto mordérmelos por la ira y la impotencia. Hace dos años decidí dejar de fumar, de beber, de comprar libros, ropa, crema de rasurar y de ir a VIPS a escuchar sobre teatro. A mis hijos no les compré un solo juguete más y prohibí a mi esposa el ir a ningún salón de belleza. La miseria llegó a mi hogar, pero en cambio la libreta de la cuenta de ahorros comenzó a verse llena de números que yo acariciaba con la vista. Llegó el momento en que reuní lo necesario, lo estrictamente necesario, y una mañana de finales de noviembre nos vimos mi esposa y yo a bordo de un avión de Aeronaves de México que, haciendo escala en Miami, nos dejaría en Madrid. ¡Al fin realizaba mi sueño repetido a lo largo de todas las noches durante más de treinta años!

No era sólo el teatro, era también el Museo del Prado, y el Louvre, y Villa Borghese, y el Pío Vaticano, y el Foro Romano, y Toledo con su catedral, y Segovia con su acueducto, y Ávila

con sus murallas, y el Pasco de la Castellana, y la Gran Vía, y la Puerta de Alcalá, y la Vía del Corso, y la Fuente de Bernini en la Plaza Navona, y Notre Dame, y Versalles, y... todo lo que es Europa. Mi alegría en el avión fue mayor al saber que tendríamos como compañeros de viaje a Raúl Astor y a su esposa la actriz Chela Castro, puesto que conocen el viejo continente como yo conozco la colonia Narvarte, y se prestaron de muy buen grado a ser nuestros cicerones. Ya en el avión, y entre mi pavor indomable al pensar que iba a nueve mil metros de altura, escuché a Astor que me decía: “Creo que vas a desilusionarte del teatro en Europa. Para eso mejor Nueva York.” Me propuse continuar la miseria para ahorrar y viajar a la “urbe de acero” próximamente, pero no perdí las esperanzas. ¡Más de treinta años de oír del teatro europeo! Es cierto que mis ahorros no me alcanzaron para incluir Londres en mi itinerario, pero no olvidaba que España era la madre de María Guerrero y últimamente de María Casares, y que Italia había dado al mundo la comedia del arte, y que París era la capital del universo. Además, llevaba boleto para ir a Viena y Salzburgo, en homenaje al hombre que más he admirado en mi vida, o sea Mozart, y no olvidaba tampoco que Viena era la ciudad de la opereta, género por el que he sentido debilidad desde pequeño debido a la cursilería heredada de una tía política. ¡El gran teatro de Europa me esperaba!

La segunda noche en Madrid me vio instalado en el Teatro Alcázar para ver la última comedia de Neil Simon que aún no se estrena en México. Fui con toda la mala fe que puedo abrigar, que es mucha, para que cuando esta comedia se diese en el Distrito Federal, pudiese yo sumarme a los pedantes que me habían atormentado durante tantos años y poder llenarme la boca con la frase: “Cuando vi en Madrid esta comedia...” En el modesto teatrillo del Alcázar, viejo e incómodo, pero bello por ser de herradura, impaciente esperaba que se alzase el telón. Y cuando éste cayó por última vez esa noche, yo quedé llorando en mi butaca. ¡Ahorrar por dos años, privarme de todo, vencer mi miedo al avión, para ver una puesta en escena que en México con Landeta o con el Güero Castro pude haber visto gratis! Y mejor aún, porque ni siquiera los más mediocres actores cómicos mexicanos dicen los chistes al público, le guñan el ojo, salen a recibir

los aplausos en un mutis, ni hablan a gritos como si todo el público fuese sordo. Don Antonio Garisa, que pasa por ser uno de los actores cómicos mejores que hay en la Península, podría serlo en realidad con una buena dirección, pero en aquel teatro, y en todos los demás que vi en España, la dirección es algo tan secundario como la concha del apuntador. Busqué en el programa el nombre del director: Jaime Azpilicueta... Comprendí entonces: con ese apellido debe ser difícil ser un director serio.

En fin, me dije, yo tengo la culpa por venir a este teatro de segunda sólo para presumir en México. Mañana veré el buen teatro español. Y en efecto, quizá lo hubiese visto puesto que compré las mejores localidades para el espectáculo sobre Bertolt Brecht que iba a presentar Fernando Fernán Gómez, quien está considerado, junto con Adolfo Marsillach, lo mejor que hay por ahora en España. Me presenté esa noche al teatro y lo encontré cerrado. La taquillera me informó: "Perdone usted, caballero, pero la función se ha suspendido. El primer actor está en Almería y no ha podido salir su aeroplano por la niebla. Venga usted la próxima semana a ver si hay suerte." Me devolvió mi dinero y me enjugué el llanto con un pañuelo de Galerías Preciados. Ya era tarde para ir a otro teatro y me refugié en una de esas maravillosas tascas a cenar como una boa constrictor por 200 pesetas.

Al día siguiente fui a Toledo con mis boletos para el Teatro de la Comedia en el bolsillo, pero no tuve en cuenta, a pesar de lo que le pasó a Fernán Gómez, que la niebla invernal se abatía sobre Madrid y sus alrededores. Después de pasar todo el día en la maravillosa Toledo y sentirme reconfortado por su Catedral y su Greco, al regreso el coche que nos llevó hizo tres horas, puesto que no podía avanzar más rápido por la intensa niebla. Perdí otra vez el teatro. ¡Y era Alberto Closas, el gran actor español! La noche siguiente, después de pasar todo el día en el Museo del Prado delante de Goya, de Velázquez y sobre todo del Bosco, ocupé un palco en el Teatro de la Comedia.

Para los lectores quizá lo anterior no signifique nada, más para mí era el logro absoluto de muchos sueños tenidos desde adolescente. Y si al placer de estar en un palco del Teatro de la Comedia, se agregaba el que iba a ver a quien me habían dicho era un actor excelente, mi alegría era completa. Pero he aquí

que Alberto Closas, el primer actor hispanoargentino, me decepcionó tanto que volví a llorar por no encontrar en ninguna parte ese teatro europeo al que buscaba. Closas salió a escena desganado, como haciendo el favor de que el público lo viese, y fue devorado desde la primera escena de la graciosa comedia de Barillet y Gredy por su compañera, esta sí una extraordinaria actriz llamada Luisa Muñoz Sampedro. Pero en Closas y en los demás actores continuó esa complicidad terrible con el público al guiñarle el ojo, al dirigirle los chistes, al salir a agradecer los mutis de aplausos . . . Teatro caduco, formas de actuar caducas, intenciones y resultados caducos . . . Me juré no ver más teatro en España y seguir creyendo que *fue* en un pasado el mejor del mundo.

El teatro europeo buscado sin ser hallado aún, sino tan sólo la polilla de lo que quedó, quizá me esperara en Roma adonde llegué una bella mañana de diciembre cuando aún no hacía nada de frío y el sol brillaba sobre el Coliseo. Después de secarme las babas ante el Foro Romano, y ante Bernini, y ante Miguel Ángel, y ante Canova, y de llorar otro poco por la suciedad en que se tiene sumida a esa maravillosa capital y ante la descortesía y odio por el viajero que tienen los romanos, busqué un teatro al cual ir por la noche. Mi sorpresa fue grande al no encontrar nada, o casi nada. ¡Yo soñaba con estar en Roma y escuchar ópera! No había, a pesar de ser temporada. Ya sé que la ópera italiana está en Milán, pero podía haber una poca en Roma, caramba. Algunos teatros de revista, cayéndose de viejos y de sucios, con unas segundas tiples ante las cuales las de nuestro Blanquita son Venus de Botticelli, y dos o tres teatros de comedia. Elegí el que me pareció mejor y no me equivoqué: el bello Teatro Quirino donde se representaba la célebre obra inglesa *Child's play*, traducida respetuosamente como *Giochi da ragazzi*, dirigida por Enrico María Salerno, quien también interpretaba uno de los dos principales papeles. La dirección y actuación de Salerno eran ya una garantía, y si a eso se añade la participación de Paolo Stoppa, todo sonaba muy bien. Con grandes esfuerzos pude conseguir un boleto, puesto que las localidades estaban agotadas con varios días de anticipación, pero el gerente del teatro, el único romano amable con el que me topé en mi estancia en la "ciudad eterna",

al saber que era cronista teatral del diario *Novedades*, de México, me vendió un asiento en el primer balcón.

En lo que respecta a la puesta en escena —exactamente igual a la de Londres, para que no se critique a Manolo Fábregas— y a las actuaciones, nada tengo que objetar. Paolo Stoppa me demostró que es el inmenso actor genérico que yo había admirado en muchas películas, y Salerno —muy parecido a Luis Aragón en el físico y en la manera de actuar— es un excelente actor también. Una bella noche de teatro en Roma, aunque sin nada que en México no se haya hecho y se siga haciendo. Pronto veremos aquí esa obra inglesa extraordinaria, y al empresario que vaya a montarla le recomiendo piense en Luis Aragón para el papel del maestro de latín y griego. El público italiano, como el resto del público europeo, aplaude a rabiar de todo y por todo; salidas de actores, mutis, cuadros, frases ingeniosas, etcétera, pero Salerno y Stoppa han evolucionado junto con el teatro y ya no agradecen esas ovaciones a cada instante, pero tienen que quedarse inmóviles a esperar se restablezca el silencio. No sé si esas manifestaciones entusiastas sean buenas o no. Por un lado demuestran el cariño que siente el público por el teatro y por sus actores, pero por el otro interrumpen la acción a cada momento y rompen el encanto y la magia del teatro. Sin embargo, al fin pude ver algo respetable en Europa en cuanto a teatro se refiere, pero repito, nada que fuese del otro mundo, sino tan sólo del viejo. Después de dos semanas de viaje, sólo había visto una buena puesta en escena y había recibido la frustración de no ver ópera en Roma. Mi estancia en esa ciudad increíble en que las bellezas arquitectónicas, pictóricas y escultóricas se encuentran a cada paso, y no es una frase hecha sino la absoluta realidad, se terminó, y después de ver algunos otros espectáculos musicales, lamentables todos, abandoné Roma sin arrojar deliberadamente una moneda a la Fuente de Trevi, pues después de contemplar con infinita tristeza la mugre en que está sumida la ciudad, no me quedaron deseos de regresar a ella.

Un avión de Ali-Italia, en el que le venden al pasaje desde un cigarrillo hasta un aparato estereofónico, y que es como un mercado aéreo, me dejó en Viena. ¡Llegaba a la capital de la música! ¡Llegaba al país que vio nacer a Mozart y a Haydn! No pude

llorar de emoción porque las primeras lágrimas se congelaron al salir de mis ojos impidiendo el paso a las demás y cortándome la mejilla como aquel *iceberg* al Titanic, pero el corazón me latía de prisa por la emoción. Dificultades inmediatas: nadie comprende el inglés ni el francés. Viena no es una ciudad turística y no está preparada para recibir a los viajeros. Lo único que yo sé de alemán y de austriaco es decir “sí” y “¡atención!”, aprendido en las películas en contra de los nazis. Como existe por fortuna el idioma universal de las señas, me di a entender y llegué al hotel, donde encontré a un austriaco amable que hablaba inglés. Quise primero que nada recorrer la ciudad y tomamos un *auto-car* para emprender un *city-tour*. El guía, un austriaco de dos metros de altura, hablaba catorce idiomas. Nos escuchó hablar español y nos preguntó: “¿De dónde vienen los señores?” “De México”, respondí con timidez pues no olvidaba que Maximiliano había sido también austriaco. El guía nos miró detenidamente y luego contestó con amabilidad pero con firmeza: “¡Ah, muy bien! ¡Voy a llevarlos a la tumba de *su* emperador para que recen un Padrenuestro!” Remarcó tanto el *su* emperador, de una manera tan natural, que por un momento pensé que efectivamente México era un imperio de los Habsburgo. Y cuando estuve delante de la tumba de Maximiliano, con el escudo imperial mexicano y un gran letrero que reza: “Maximiliano I, emperador de México”, confieso que me emocioné un poco y guardé un minuto de silencio por “mi” emperador.

La primera noche que pasé en la ciudad de Viena pregunté en el hotel si era factible el asistir a una representación de alguna opereta vienesa, puesto que estar en Austria y no escuchar al menos una opereta, es como estar en México por vez primera y no ir al Tenampa. Fui informado que el Volksoper, o sea la ópera del pueblo, ofrecía operetas casi a diario durante todo el año. La que se representaría esa noche no era conocida por mí, pero decidí ir de cualquier modo porque, más que el espectáculo, lo que me interesaba era sentirme realmente en Viena. El hotel se encargó de comprar los boletos no sé dónde, pero por dos buenos asientos en luneta pagué treinta dólares. Suspire pensando en la diferencia que había con nuestros espectáculos teatrales: de doce pesos que aquí cuestan, o treinta como la máxima expresión de

generosidad de nuestras autoridades, a los ciento sesenta por boleto que permiten cobrar en Viena. Me imaginé que con esos precios, sólo los millonarios asistirían esa noche; pero como yo andaba en busca del teatro europeo, decidí gastar lo que fuera necesario para encontrar lo que buscaba.

Estábamos en nuestro cuarto forrándonos de camisetas, calzoncillos hasta los tobillos, suéteres, bufandas, gorros con orejeras, guantes, calcetines de lana, etcétera, para poder salir a la calle con una temperatura de seis grados bajo cero, cuando por el teléfono me informaron que a última hora se había cambiado la función del Volksoper y que en lugar de la opereta anunciada se daría *La viuda alegre*, de Franz Lehar, y que si deseaba que se cancelaran mis boletos. Grité en mi pésimo inglés que nada me causaba mayor satisfacción que aquel cambio y que dejaran los boletos como estaban. ¡*La viuda alegre* en Viena, y cambiada por otra, a última hora como si supieran que yo estaba allí! Mentalmente agradecí este rasgo de buena voluntad entre los pueblos. Espero que se entienda esta mi alegría desbordada: desde niño, Franz Lehar y su *Viuda alegre*, junto con su *Conde de Luxemburgo* y otras más, simbolizaban para mí la Viena romántica de la *belle époque* y cuando anduve de comparsa en los coros de la compañía de Pepita Embil y cuando cantaba bajo la regadera aquello de “Ninfa del bosque por ti muero yo . . .”, soñaba con Viena y con sus bosques y su Danubio Azul. Era toda la enorme capacidad para lo cursi que puede dar cabida mi corazón.

Como Raúl Astor y Chela Castro tuvieron que quedarse un día más en Roma porque Raúl perdió la llave de la caja de seguridad del hotel, donde guardaba su dinero, y mientras se llamó a un cerrajero que por veinticinco dólares abriera la caja, ante la desesperación y la angustia de Chela, que ya se veía a las puertas de Santa María la Mayor pidiendo una limosna para regresar a México, perdieron el avión, mi esposa y yo nos encontramos solos en Viena, y nunca más cierta la palabra solos. Ya he dicho que Austria no está preparada para recibir turistas subdesarrollados ni desarrollados, ni le interesa hacerlo, de modo que desenvolverse en Viena sin hablar el idioma, es como entrar a una escuela de sordomudos. Abordamos un taxi dando diente con diente y sin sentir que teníamos extremidades porque ya estaban con-

geladas desde hacía varias horas. Sólo pronuncié una palabra al chofer: "Volksooper". El austriaco se volvió a mirarme, haciendo uso de la modulación que tanto critico no tengan algunos de nuestros actores: "Volksooper". El chofer volvió a hablar largo y tendido y a encogerse de hombros, que fue lo único que entendí. El hombre no sabía qué le estaba yo diciendo y no arrancaba. Decidí apelar a recursos desesperados y me puse a cantar a voz en cuello trozos de *La viuda alegre*, en español, claro, pero confiando en el idioma universal de la música. El chofer dijo algo muy feo (imaginé que era feo por los tonos usados) y al fin puso en marcha el coche.

En el trayecto, mientras veía la hermosa ciudad iluminada, y pensaba que fue destruida por los bombardeos aliados en 1944 y 45, y que en menos de veinte años fue reconstruida íntegramente y tal como estaba, también pensaba en qué consiste que en México les entendamos muy bien a los turistas, aunque hablen un infame inglés, o francés, y en cambio en otros países no entienden, o fingen no entender, nuestra mala pronunciación en otro idioma. Esto no es buena voluntad entre los pueblos. Recuerdo que una vez en Estados Unidos tardé en que me entendieran más de media hora porque había pedido "A glass of milk", y decía yo "milk", cuando debería haber dicho "melk". No logro comprender por qué los sajones hacen aún más impenetrable la barrera del idioma.

Llegamos por fin al Volksooper, un hermoso edificio que fue destruido casi en su totalidad durante la guerra, pero que ahora se levanta exactamente igual que como estuvo durante más de cien años, al menos en su exterior. El interior ha sido remozado con inteligencia, conservando la clásica herradura para los palcos. El teatro estaba lleno a reventar a pesar de los precios ¡Ah, si en México tuviéramos el público que tiene Europa! Estoy convencido que en directores y hasta en actores, estamos muy por encima de buena parte del viejo continente; lo que falla es el gusto por asistir al teatro por parte del público. En eso sí debo reconocer que Europa nos gana, y precisamente "eso" es lo que hace al teatro. Cuando entramos mi esposa y yo, fuimos objeto de que todas las miradas convergiesen hacia nosotros y los comentarios subieron de tono. ¿Sabrán que somos mexicanos y les extraña no vernos los penachos y las flechas? Porque a pesar de la Olimpiada

y del Campeonato Mundial de Futbol, la idea que se tiene de México en parte de Europa es por demás lamentable, debido al desconocimiento total de la geografía y al poco interés que Latinoamérica les despierta. Pero no se trataba de que nos buscaran las plumas, sino que les llamaba poderosamente la atención que fuésemos tan abrigados. Seis grados bajo cero para los austriacos es apenas el inicio del invierno y no justifican aún el alarde de pieles y de suéteres. Rápidamente dejamos en el guardarropa varios kilogramos de exceso y nos acomodamos en nuestras butacas, resignados a morir helados a pesar de la débil calefacción que reinaba en el interior. Y comenzó *La viuda alegre*. La orquesta era mala, muy mala, pero cuando se levantó el telón me sentí transportado de inmediato al día del estreno de esa opereta. La tradición, los ideales conservadores, el gusto por su pasado, hacen que las grandes operetas se sigan representado exactamente igual que en la fecha de su estreno. La escenografía es la misma y sólo se ha incorporado el escenario giratorio para hacer más fluida la representación. Los trajes están hechos sobre los originales y la coreografía y modo de actuar y cantar es exactamente la misma. Una verdadera delicia para un historiador del teatro como yo, pero no para quien busca la importancia y la trascendencia del "famoso" teatro europeo. Una desilusión más, pero una alegría más por el teatro en México.

10, 17 y 24 de enero de 1971

DOÑA BELARDA DE FRANCIA

Ama, señora; señora ama, cama, señora rama, canora cama, ama canora, cama señora, sonora, dora que adora la flora, cora de la cama añora la hora, dora de la canora ama señora . . ." Juegos que se hacen fuegos artificiales, lenguaje que salta y brinca, escarnio de la rima ripiosa, carcajada gramatical, cultura del medievo literario, alarde de la ocupación de la palabra, todo esto y mucho más es *Doña Belarda de Francia*, la farsa renacentista y anti-poética que Héctor Azar acaba de publicar en una hermosa edi-

ción limitada y cuidada, que ha enviado como un majestuoso presente de Año Nuevo. La inquietud, la sensibilidad, la ironía y la cultura de Azar logran una pequeña obra maestra en el género fársico, género al que el autor es tan devoto según sus obras anteriores *Olimpica* y *Juegos de escarnio*. En *Belarda de Francia*, el poeta que pretende ser antipoético, como Usigli pretendía ser antiteatral, alcanza la madurez intelectual completa y exacta.

Doña Belarda, la anciana del medievo, como gigantesca caricatura de los cuentos de hadas, como deformada princesa de Grimm dibujada por Cuevas, como reina Mariana de Gironella, como dibujo de alquimista, como la terrible vieja de Durrenmant, aparece en sus ruinas del castillo, tendida en su lecho forrado de hiedra, esperando por el milagro eterno de la literatura infantil ingenua de nuestros abuelos, cuando los animales se convertían, ante la belleza y el amor de una doncella, en apuestos galanes que se quedaban siempre con la mano de la princesa y con la mitad del reino del soberano bondadoso. Doña Belarda quiere que se opere ante ella el tradicional milagro, lo exige porque tiene derecho a él (¿no es acaso un personaje de Perrault?), y por ello contempla ante sí a un azor, a un ciervo, a un mastín, bestias que al saberse amadas por la anciana anhelante que busca un sexo perdido, se trocarán en el caballero Amadís de Gaula, inspirador de Don Quijote y de Doña Belarda, en el caballero Cifar, caballero de Dios y antihéroe primario de la literatura, y en el caballero Olivante, “el más sensual de los caballeros andantes”. Bastará que doña Belarda de Francia lo desee, sin ni siquiera recurrir al obligado beso, para que los animales se truequen en los gallardos donceles que la impaciencia de la decrepita princesa espera. No faltan, no podían faltar, dos personajes que están siempre presentes en la literatura medieval y en la infantil o ingenua: la dama de compañía, la dueña, la alcahueta, la envidiosa, quien borda inmensos gobelinos junto a la ventana para desahogar su amargura en cada golpe de la aguja, y el escudero, resumen de la picaresca, donde el escritor vertía en su boca su propio ingenio, Sancho y Ribaldo, pero que siempre, o casi siempre, acababa por enamorarse de su ama. Y así, una vez que se levanta el telón de esta nueva comedia del arte, donde no falta un solo elemento fársico, el azor se convierte en Amadís de Gaula, el héroe por ex-

celencia, desfacedor de entuertos, y doña Belarda exige, suplica, pide un poco de amor, excitando el amor propio del caballero andante:

Oh Beltenebros tan alto
como una torre de vela
tan fuerte como muralla
tan largo como condena
tan ancho como la duda
tan garrido en la pelea
tan limpio como el cristal
tan audaz como la estrella
tan verde como los bosques
tan vario como alacena
tan demonio en la calor
tan balcón de una azotea
tan becerro en mis toriles . . .

La burla salta en Azar tan de repente, que toma al lector de sorpresa y la sonrisa es inevitable. El que Amadís de Gaula, después de ser fuerte, largo, ancho, audaz, limpio y verde, sea también balcón de una azotea, y vario como alacena, y servil como postema, y mendrugo de arrabal, rompe el ciclo de varios siglos de poesía caballeresca. Amadís de Gaula al tiempo que se siente halagado, se excita ante las ofensas y se acerca a doña Belarda, no sin olvidar su origen hispánico:

Tus cabellos
por ellos
entre ellos
con ellos
contra
recontra . . .

Como la farsa de Héctor Azar no conoce más límite que su propio ingenio, de pronto la acción se vuelve ópera, y hay dúos de amor entre Belarda y Amadís, y arias del escudero, para regresar a sus orígenes medievales y titular cada capítulo, o episodio, o escena: “Viva evocación del Rey Felipe y de sus relaciones familiares con Doña Belarda de Francia”, “El Escudero presenta al

Caballero Cifar mediante nombres famosos y alguno que otro hecho heroico”, “Doña Belarda hace dolorosa referencia de su vida”, “El Hada Elisena hace una invocación para que los espíritus le ayuden a dar muerte feliz a su ama”, etcétera, hasta llegar al canto de amor que el Caballero Olivante dedica a su bienamada anciana, canto de amor en que el lenguaje se distorsiona hasta convertirse en una balada de Charenton:

Belarda —crck— mi cariño
cupidilla escupitaja,
labradora agromensora
pupila de Pitas Payas,
fuera mano mía tu boca
guardárasla soberana
entre las perlas mordentes
que tras tus labios . . .

Al fin la dama de compañía, que es a la vez, también lógicamente, el hada madrina de doña Belarda, se enamora del escudero y ambos planean dar muerte a la medieval miss Havisham, no sin antes pretender el escudero poseer al fin a su ama después de dar muerte a los tres caballeros andantes y a sus caricaturas. Doña Belarda muere al fin en un espasmo de amor que le proporciona su infiel Escudero, y éste y el hada Elisena, dama de compañía, dueña y alcahueta, hacen un juramento para “vivir amándose durante la eternidad”.

Héctor Azar, si ya lo era, con su *Doña Belarda de Francia* se coloca entre los mejores poetas, o antipoetas, que da igual, del México contemporáneo, y su burla a la leyenda, a la literatura del medievo, al lenguaje y hasta a la misma poesía, así como al teatro y a sus elementos, queda como magistral ejemplo de un género que en contadas ocasiones se escribe entre nosotros: la farsa.

31 de enero de 1971

LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO

*(Conferencia sustentada en el Centro Universitario de Teatro
el día 17 de marzo de 1971.)*

Entre la gente de teatro, el asunto de una compañía oficial de repertorio se presta ya a burletas y pocos son los que toman en serio el asunto, debido a que tantas y tantas veces se ha repetido que “sería muy conveniente formarla”, o “que ya se va a formar”, o que “ya Fulano cuenta con la aprobación oficial”, y nunca se han visto realizados esos rumores, que ahora cuando se toca el tema se ve con indiferencia, con poca o mala fe y hasta con desprecio. ¿Cuántos años luchó el desaparecido director teatral Seki Sano para que esa compañía se formase? ¿Cuántos funcionarios públicos le prometieron que se realizaría su sueño? Y el gran bohemio japonés, que entregó su vida y sus conocimientos a México, murió sin que la compañía de repertorio existiese. Otro hombre de teatro y para el teatro, también desaparecido, don Celestino Gorostiza, intentó desde los puestos oficiales que llegó a ocupar la formación de una utópica compañía y hasta llegó a realizarla con el pomposo y nada original nombre de “Comedia Mexicana”. Incluso llegó a inaugurar un teatro, también desaparecido ante el escaso interés de las autoridades y ante el nulo cumplimiento de la ley que indica que ningún teatro debe desaparecer si no se construye otro. Ese teatro fue el llamado precisamente, De la Comedia, en las calles de Villalongín, el cual estaba tan mal construido que desde el primer aguacero que cayó en plena función, se tuvo que hacer uso del paraguas dentro de la sala. Las buenas intenciones de Celestino Gorostiza se vinieron abajo a los pocos meses. Años antes Salvador Novo también quiso formar la mentada compañía y casi lo consiguió con su Teatro Ulises, pero la indiferencia oficial y pública hizo que se disolviera el grupo. Retrocedamos más aún y preguntémosnos si la compañía de las hermanitas Blanch en el viejo Teatro Ideal, llamado “La Casa de la Risa”, allá por la década de los veintes, quizá haya sido una verdadera compañía de repertorio. Eran siempre los mismos actores y estrenaban una comedia a la semana, repitiendo

aquellas que habían alcanzado buen éxito. Las hermanas Blanch no pidieron subsidios de ninguna clase y sin embargo lograron el sueño dorado de todas las personas de teatro que han pasado a la historia, de la que están queriendo pasar y de la que seguramente llegarán con la misma idea.

Ya puestos a retroceder en el tiempo, podemos hacerlo más aún, hasta los años de 1866 y 67, cuando reinaba entre nosotros el emperador que Napoleón III nos envió generosamente para que nos civilizara. Maximiliano I, gran amante del teatro ya que no podía serlo de su esposa, fundó en 1865 el teatro de corte en Palacio y llamó para dirigirlo a una de las glorias de la literatura romántica española, don José Zorrilla. Más tarde, quiso formar una compañía imperial de teatro, entusiasmado ante esa idea que le llevó el dramaturgo y novelista mexicano don Juan A. Mateos. Pero el emperador quiso ir más lejos y pensó que ya existía la mejor compañía de repertorio en el mundo, que era la Comedia Francesa, y lo más sensato sería formar la de México exactamente igual a aquélla. Mateos se entusiasmó con los pensamientos de Maximiliano y de inmediato se escribió a Francia pidiendo los estatutos y cuanto material pudiese enviar la ilustre compañía para formar la nuestra. Los acontecimientos impidieron que se llevase a efecto la idea imperial, como todas las que quiso hacer Maximiliano, quien empedró una importante avenida del infierno con sus buenas intenciones. En nuestros días, funcionan dos pequeñas compañías de repertorio, ambas subsidiadas. La de la Dirección de Acción Social del Departamento del D. F., y la de la Universidad Nacional Autónoma de México, pero ninguna de ellas tiene una proyección importante. La primera por dispersa, por no saber seguir una línea con la que el espectador pueda identificarse, y la segunda por no tener un repertorio propiamente dicho, sino experimentar constantemente con nuevas obras.

Tales son los antecedentes de los intentos y los logros que se han hecho en México. Vuelve a surgir el mismo desgastado tema, y volvemos a entusiasmarnos, y a reunirnos, y a hablar de él, y a intentar la formación de la Compañía Nacional de Teatro. ¿Formaremos parte de la historia que acabo de reseñar brevemente y pasaremos a formar parte de los ilusos bien intencionados que en el mundo han sido? Es lo más probable, y sin embargo aquí

estamos, que es como repetir aquella vieja y graciosa frase de un novelista incipiente: “Era de noche y sin embargo llovía”. Es de noche para nuestro entusiasmo porque andamos perdidos en la obscuridad de la impotencia y del desprecio con que oficialmente se mira al teatro, y sin embargo llueve, y la prueba de ello es que aquí estamos otra vez, como nuestros imperialistas abuelos, como nuestros revolucionarios padres y como estarán nuestros socialistas hijos.

De nueva cuenta los entusiastas queremos formar una Compañía Nacional de Teatro. Pedimos, exigimos que se forme, y quizá nuestros gritos en el desierto sean escuchados y se nos envíe una cantimplora. Con eso se conforma el sediento para seguir andando. Pero a pesar de que estamos en el desierto y sedientos, tenemos dignidad y no nos conformamos con una cantimplora de latón abollada y sucia. La queremos de cristal cortado, envuelta en celofán, con moños de colores y conteniendo vino del Rhin en lugar de agua. Creo que tenemos derecho a que nos la den después de más de cien años de pedirla. Porque somos los mismos de 1865, de 1920 y de 1950. En el teatro lo único que cambian son los rostros, pero los espíritus son siempre los mismos.

Vamos a suponer por un momento. Vamos a seguir soñando despiertos. Vamos a forjarnos ilusiones. Vamos a creer que al fin la Revolución le va a hacer justicia al teatro. Vamos a hacernos la idea de que las autoridades ya aprobaron la iniciativa para que se cree la Compañía Nacional de Teatro. Después de todo, nada nos cuesta soñar y por un rato nos sentiremos muy importantes discutiendo sobre algo que no existe. Si hablamos de teatro las veinticuatro horas del día, y podemos estarnos en un café hasta las cinco de la mañana tratando de probar que Ionesco es mejor autor que Arrabal, que Carmen Montejo es mejor que Amparo Rivelles, o que Landeta está animado de buenas intenciones como empresario, bien podemos dedicar unos minutos a forjarnos la ilusión de que la Compañía Nacional de Teatro ya está formada. Anímense a creer en lo imposible y entren conmigo a la dimensión desconocida.

Ya tenemos (supongamos) el presupuesto oficial graciosamente donado y el talonario de cheques del Banco de México. Sólo falta echar a andar la flamante compañía. Y surge la primera te-

rible interrogante: ¿cómo vamos a hacerlo? Aparentemente es muy sencillo, pero si analizamos un poco veremos que el camino está lleno de trampas. Si nos precipitamos, nos puede suceder lo que a los dirigentes de la gloriosa época del Seguro Social, organismo que estuvo a punto, en el sexenio 1958-64, de formar una auténtica compañía de repertorio, sólo que los gastos fueron superiores a cualquier buena intención y un nuevo régimen cerró la llave del chorro de oro. Nadie pone en duda la buena fe y la honradez de quienes manejaron aquella temporada y aquellos hermosos teatros, y sólo les reprochamos el haberse enloquecido de placer al poder realizar los más caros anhelos de todo director o productor. Con lo que se gastó en *La tempestad*, o en *Romeo y Julieta* o en *Peer Gynt*, se podían haber hecho treinta obras más modestas y más efectivas. Luego entonces tengamos cuidado de no gastar la pólvora en infiernos.

Sigamos adelante ahora que ya sabemos que debemos ser cautos. Pensemos en el elemento humano con el que vamos a contar, es decir, con los actores, esa raza especial cuyos genes vinieron de otra galaxia. Si queremos enloquecer, contrataremos a los más cotizados actores, los que no siempre son los mejores debido a esta escala de falsos valores que el cine y la televisión han lanzado al mercado de consumo. Existen en México muchos y muy buenos actores que no han sufrido la inflación monetaria, que no tienen continuos compromisos que cumplir ante las cámaras de cine o de *video-tape*, que no exigen que su nombre vaya por arriba del autor y deba ser escrito en el firmamento con luces de colores, que no imponen a sus corifeos en pequeños papeles, ni que pretenden cobrar diariamente "las perlas de la Virgen".

Esos actores a los que me refiero son tan buenos como los que se sienten logrados sólo porque las niñas cursis les piden su autógrafo a la salida de Televisión, y quizá mejores porque están deseosos de mostrar su talento; se conformarán de buen grado con un sueldo decoroso que les permita vivir del y para el teatro, sin un Mustang a la puerta, pero sí con un Volkswagen y con la tranquilidad de que su esposa y sus hijos, o su madre, o él solo, tienen aseguradas las tres comidas al día siguiente; que están dispuestos a dedicar todas las horas del día a su trabajo con lo más valioso que tienen para ofrecer, o sea su entusiasmo y su amor

por su carrera. Estos elementos existen por docenas, todos los conocemos y ellos son los indicados para formar parte de la Compañía Nacional de Teatro. Porque es necesario sentar una premisa que es ya muy clara en nuestro movimiento teatral: el público ya no asiste al teatro para ver a tal o cual figura, sino que asiste cuando la obra que se le presenta es atractiva. Llevar nombres famosos puede ser una garantía para arrancar la comedia, pero una vez que ésta gusta, ya pueden entrar en lugar de las figuras unos solemnes desconocidos, que los espectadores seguirán asistiendo. La Compañía Nacional de Teatro, pues, quizá vea en los primeros días su sala semivacía, pero como está segura que la obra que presenta es buena y que gustará, lo único que tendrá que hacer es esperar un poco; el público llegará por sí solo.

Ya estamos conscientes de que no vamos a gastar el dinero en superproducciones de escenografías mamutescas y de vestuarios de exquisitos modistas, y también lo estamos de que vamos a contratar a nuevos elementos igual de valiosos que los primeros nombres en los que pensamos. Pasemos ahora al punto clave de nuestra compañía: ¿qué obras vamos a representar? Y es aquí donde jamás nos pondremos de acuerdo, porque cada quien tiene sus propias ideas al respecto. Es claro que se montarán las obras que decida el director o encargado de la compañía, ¿pero andará acertado en su elección? Caemos de nuevo en las buenas intenciones, tan repetidas a lo largo de esta conferencia también muy bien intencionada. Pero considero que el infierno ya está harto de nuestros pedruscos y seguramente nos los aventará a la cabeza. No se trata ahora, a estas alturas, de quedarnos sólo con las buenas intenciones y que así nos juzgue la posteridad. Debemos darles forma, y lograrlas, y cumplirlas con la función primordial para la que fue instituida esta compañía nacional: la de incorporar el pueblo al teatro.

¿Va a ser la utópica Compañía Nacional de Teatro un organismo para el pueblo o para nosotros los que presumimos falsamente de intelectuales? Nosotros estamos más lejos del pueblo mexicano que la Isla de Formosa o que las páginas de sociales. Creemos, en nuestra gigantesca vanidad, que el pueblo lo formamos nosotros o que somos parte de él, y nada es más alejado de la verdad que semejante pensamiento. A nosotros nos gusta Mozart

o Honegger, al pueblo le gusta Agustín Lara y Manzanero; leemos a Kant y a García Márquez mientras el pueblo lee a Yolanda Vargas Dulché y a Corín Tellado; vemos películas de Bergman o de Fellini y el pueblo ve al Santo y a Sor Yeyé; encendemos el televisor para ver documentales o viejas cintas de Eissenstein, y el pueblo lo enciende para ver a Paula Cusi o Saby Kamalich. No se trata de decir que somos los privilegiados ni de que el pueblo está atrasado. Se trata de plantear una verdad. Por eso vuelvo a preguntar: ¿vamos a utilizar nuestra Compañía Nacional de Teatro para nosotros, que somos menos del uno por ciento de la población de esta capital? Si la respuesta es afirmativa, entonces el repertorio que vamos a representar se compondrá de Shakespeare, de Calderón de la Barca, de Molière, de Racine, de Strindberg, de Ionesco y de Carlos Fuentes. Gozaremos con esas representaciones y aplaudiremos a rabiar, escribiremos crónicas que destilen mieles ditirámicas y diremos a los cuatro vientos que México está a la altura de cualquier capital del mundo porque cuenta con funciones de tan preclaros autores. Lo que no diremos, claro está, es que esas funciones sólo pueden durar quince días, ni que la sala de espectáculos se encontraba vacía excepto el día del estreno, ni mucho menos que el pueblo se enteró siquiera de la existencia de la Compañía Nacional de Teatro, o si hacemos una intensa campaña publicitaria en los diarios, podemos decir que se enteró, pero no podremos decir, por pudor, que le interesó lo más mínimo acercarse siquiera al teatro.

No, no, se me dirá, no se trata de eso. La Compañía Nacional de Teatro es para el pueblo y el pueblo debe acercarse a ella como los niños a Jesús. Muy bien, entonces permítanme contestarles haciendo un paráfrasis de las palabras de Jesús: “Dejad que el pueblo se acerque a mi teatro”. No lo alejemos con espectáculos que nada le dicen, ni le importan, ni le preocupan. Es lamentable que esto suceda, de acuerdo, pero no vamos a intentar tapar el sol con un dedo. Ya no se puede hacer en México más demagogia. El país ha rebasado ya los límites de su paciencia y está harto de mentiras. Encaremos la realidad por más desagradable que ésta sea, y en el caso que nos ocupa, digamos lo que todos sabemos, lo que todos palpamos a diario: que nuestro pueblo es ignorante porque nadie lo ha educado; que es ridículo poner a un niño

a leer a Aristóteles en lugar de Salgari. Si no afrontamos esta realidad, seguiremos jugando a la cultura, y creo que basta ya de juguetes y de torres de marfil.

¿Pretendo entonces que ensuciemos nuestra flamante Compañía Nacional de Teatro montando a Alfonso Paso o al Güero Castro? ¿Vamos a manchar nuestro recién pulido escenario con Ortiz de Pinedo, Óscar Pulido o la India María? ¿Vamos a trasladar las telenovelas al teatro? ¿O vamos a representar fotonovelas o páginas del Alarma? Es eso lo que le gusta al pueblo, y si vamos a ponernos a darle gusto, mejor no ver realizado el sueño de cinco generaciones que suspiraron por una compañía oficial de teatro. No, no pretendo todo lo anterior ni estoy tratando de hacer demagogia. Lo único que deseo fervientemente es que esa compañía perdure, viva, trabaje y, sobre todo, cumpla con una misión muy alta, como es la de enseñar al pueblo a ir al teatro, cosa que cuatrocientos cincuenta años después de la conquista aún no sabe hacer. Muéstrenme ustedes un mecánico, un albañil, una dependienta de tienda de ropa del centro, una sirvienta, un plomero, un mozo, un empleado de gasolinería, una puestera de La Merced o de la Viga, una afanadora de hospital, que conozca el interior del Palacio de Bellas Artes en día de función. Ojalá exista la excepción que confirme la regla, aunque no lo creo. Y ya no digamos el Palacio de Bellas Artes, sueño cumplido de don Porfirio, pero ni siquiera cualquier teatro de comedia. Si acaso habrán ido al Blanquita o al Lírico, que es como ver al Santo en el cine o a los Polivoces por televisión.

Muy loables los intentos que ha hecho el INBA con sus teatros trashumantes, pero en un jardín dominguero, entre gritos de infantes, silbatos de globeros, carcajadas de crudos y pregones de neveros, es difícil que el teatro cumpla su misión. Muy loable también lo que hace la Dirección de Acción Social en Chapultepec, con recitales poéticos, pero eso no es teatro. Y cuando tuvo la oportunidad de hacerlo, con el magnífico camión-teatro construido por López Mancera, el régimen cambió y con él los funcionarios, y ahora el camión permanece estacionado seguramente sirviendo de bodega. Todos los intentos han sido loables, pero no han pasado de intentos. Jamás se ha logrado el fin que se proponía y el pueblo sigue ignorando que existe algo que se llama

teatro, o lo confunde con las discoteques, con los clubes privados o con ese pequeño mundo tan extraño a él que aparece en las páginas de sociales. Piensa que el teatro es algo prohibido para él, algo inalcanzable al que sólo tienen acceso los ricos o los que han estudiado. Si en Grecia se hubiese pensado así, no tendríamos las obras de Eurípides, ni las de Aristófanes. Si en Praga ahora mismo se pensara de ese modo, no existirían más de trescientos espectáculos teatrales a la semana en una ciudad de novecientos mil habitantes.

Para apoyar un poco más lo que he venido sosteniendo en el sentido de que el pueblo está alejado de los intentos que se hacen para culturizarlo, tomemos como ejemplo a la Comisión de la Radiodifusión, organismo que se ha hecho cargo de ciertas horas en la televisión mexicana. ¿Quién puede dudar que sus dirigentes desean proyectar la cultura al pueblo? Nadie, sólo que también nadie les ha dicho, o les ha hecho ver, que pasando películas de Bergman, o de Eissenstein, o de Polanski, por muy laureadas que estén, por muy buenas que nos parezcan a nosotros, el uno por ciento de la población capitalina, por muy culturales que sean, el pueblo no las ve porque se aburre mortalmente al primer rollo. Hay muchas otras películas que podrían educar e ilustrar divirtiendo al público desde la televisión, sin necesidad de recurrir a las cinetecas formadas por intelectualoides. Para llegar a Bergman se necesita haber pasado antes por el Gordo y el Flaco, por Cecil B. de Mille, por Frank Capra y por muchos más. Así en el teatro: para llegar a Shakespeare, a Esquilo, a Calderón, a Ionesco y hasta a Molière, quien no es tan sencillo como parece y además ya no interesa a nadie, hay que pasar antes por Muñoz Seca, por Arniches, por Benavente, por Echegaray, por Manuel Eduardo de Gorostiza, por Peón Contreras y por Usigli.

No queremos que el pueblo mexicano sea culto de la noche a la mañana, porque no puede serlo. Para comprender la trigonometría se necesita antes saber usar la raíz cuadrada elemental. ¿Por qué vamos a exigir que al pueblo le guste lo que no comprende? Shakespeare fue el Homero de su época y por eso gustaba en el Teatro del Globo, independientemente de la belleza de sus versos. Lo mismo Molière. Y Goldoni. Y no se digan Eurípides y Sófocles. Les daban a su pueblo una realidad que estaban viviendo.

¿Por qué, entonces, queremos que el pueblo nuestro, tan alejado de esos mundos ya míticos, que no sienten, ni conocen, de pronto aplauda lo que fue válido para otros pueblos? Debemos darle algo con lo que se indentifique, que lo haga suyo, y por ende, lo asimile y lo comprenda. Necesitamos, pues, autores mexicanos que den al pueblo sobre un escenario sus problemas y la resolución de los mismos.

Por fortuna, los tenemos. Emilio Carballido es el autor de la mejor farsa que se ha escrito en México: *Te juro Juana que tengo ganas*, y tiene dos obras más que pueden y deben quedar de inmediato dentro del repertorio de la Compañía Nacional de Teatro: *Silencio pollos pelones* y *Yo también hablo de la rosa*. Cabe esperar, por otra parte, que Carballido produzca otras y aún mejores comedias que las ya citadas. Sergio Magaña tiene *Los signos del zodiaco*; Rodolfo Usigli tiene *El gesticulador*; Salvador Novo, *A ocho columnas*; Héctor Azar, *Olimpica*; Hugo Argüelles *Los cuervos están de luto* y *El tejedor de milagros*; González Caballero, *El medio pelo*; existe una hermosa pieza de Luisa Josefina Hernández titulada *La paz ficticia*, y si Héctor Mendoza actualizara *Las cosas simples*, sería una buena adquisición. Luis G. Basurto posee una obra excelente para nuestro propósito: *Cada quien su vida*. Wilberto Cantón, *Nocturno a Rosario* y *Todos somos Dios*. Rafael Solana su deliciosa comedia *Debiera haber obispos*. Jorge Ibarguengoitia su *Susana y los jóvenes*... y si de una primera revisión hemos sacado veinte obras, con un estudio más detenido podrían salir muchas más, las cuales entrarían en una labor selectiva con las ya citadas, puesto que una compañía de repertorio con veinte obras sería lo más respetable.

No cierro las puertas de nuestra compañía a los autores extranjeros, pero sus obras deberán estudiarse cuidadosamente antes de darles cabida y preferir siempre las producciones de los nuevos valores mexicanos que surjan con el tiempo. Una vez que la compañía haya ofrecido este teatro al pueblo, durante una generación, se podrá pensar en dosificar de cuando en cuando un *Otelo*, un *Alquimista*, un *Tartufo*, un *Rey Lear*, o quizá mejor *Los empeños de una casa*, de Sor Juana, o *La verdad sospechosa*, de Alarcón.

La compañía oficial deberá ser, como la Universidad, autó-

noma, es decir, que estará libre de la censura previa y posterior. No puede admitirse que cualquier sujeto habilitado de jefe de espectáculos imponga su criterio sobre un tema que ha desconocido hasta el momento de ocupar ese puesto. Mientras las altas autoridades no comprendan que el teatro y el cine deben estar en manos de personas que tengan una trayectoria anterior importante dentro de esas ramas, y pongan a cualquiera sólo porque no hay otro sitio a dónde mandarlo, los que nos dedicamos con amor y verdadera vocación a ellas, debemos protestar y oponernos sistemáticamente a cuanta decisión arbitraria tomen esos señores. Por tanto, la Compañía Nacional de Teatro no puede estar bajo la férula de quien nada sabe de esos asuntos y debe pugnar por su autonomía. De otra suerte, se corre el riesgo de tener que mutilar las obras o de caer en espectáculos demagógicos que tampoco interesan al pueblo, como la tristemente célebre Hora Nacional por la radio.

Pero todo cuanto he dicho aquí no deja de ser más que ilusiones. Hemos pesado el pro y el contra de todo y lo único que necesitamos es que la Compañía Nacional de Teatro exista. Nada menos. Pero deseamos, pedimos, exigimos, que el sueño de todos nosotros y de nuestros padres y abuelos que han luchado por lo mismo, se convierta en realidad. Ya puestos en este camino, también podemos soñar que se nos va a hacer caso.

28 de marzo, 4, 11 y 18 de abril de 1971

EL JUEGO DENTRO DEL JUEGO

La cuarta obra teatral de Vicente Leñero, *La carpa*, ha venido a cimentar por siempre la categoría de este joven escritor mexicano como uno de los mejores dramaturgos que ha dado nuestro país. Junto con Rodolfo Usigli, con Emilio Carballido y con Sergio Magaña, Leñero pasa a ocupar el sitio que ha sabido ganarse con su talento. Como novelista había triunfado, luego como

escritor de televisión, y ahora se ha encontrado plenamente a sí mismo como dramaturgo, con lo que el teatro en México gana un elemento muy valioso. Su preocupación por presentar sobre un escenario documentos vivos sobre temas que a todos nos apasionan, y que siendo de actualidad pertenecen a todas las épocas, de allí que su producción no sea efímera, le concede aun mayor importancia como escritor y como pensador. En *Pueblo rechazado* abordó el tema de los sacerdotes católicos que pugnan por una evolución acorde con su tiempo; en *Los albañiles* nos interna en un submundo en el que palpitan seres humanos como nosotros; en *Compañero* asistimos a la autopsia ideológica del Ché Guevara, y ahora, en *La carpa*, en medio de una atmósfera en que se mezcla hábilmente, y no a lo Fellini como han tratado de hacerlo otros escritores, la realidad con lo irreal, para denunciar el asco que inspiran las dictaduras, de cualquier índole que sean. El personaje de director de escena lo mismo puede ser el Jehová del Antiguo Testamento que Francois Duvalier; los personajes que están bajo sus órdenes tiránicas y caprichosas lo mismo pueden ser los capitalistas pendientes de Wall Street que los socialistas que desfilan por la Plaza Roja de Moscú, y los dos amantes que se rebelan contra esa dictadura aparentemente pequeña dentro de un estudio de cine o de televisión, lo mismo pueden ser Luzbel que los tupamaros o los chicanos o los checos o los mexicanos de 1910.

Vicente Leñero sumerge al público espectador en el mundo un tanto mágico de un set, pero esto no es más que una motivación para ir más allá, en un simbolismo fácilmente adivinable. El que sus personajes sean actores y actrices le da pie para hacer un "juego dentro del juego", como dice él mismo en la nota del programa, es decir, no saben, y de allí la angustia, cuándo termina la ficción y da comienzo la realidad, o viceversa. ¿O es que nosotros, los actores de este Gran Teatro del Mundo, lo sabemos? La habilidad de Ibsen, de Joyce, de Proust y de Pirandello. El símbolo, el presente, el recuerdo, el sueño, la angustia, el futuro, la inseguridad, todo está dentro del ámbito mágico y real a la vez que nos lo presenta el escritor con su impecable construcción dramática. Todo aquel que aspire a escribir para el teatro debe conocer, en el teatro mexicano, *La familia cena en casa*,

de Usigli, y *La carpa*, de Vicente Leñero. Me atrevo a sugerir a los maestros de análisis literario tengan esta última obra como imprescindible dentro de su programa de clases. El teatro mexicano se vivifica, se da cuenta que no ha muerto, cuando surgen, aunque sea cada cuarto de siglo, profesionales como Vicente Leñero.

Para hacer aún mejor *La carpa*, Ignacio Retes supo dirigirla con un acierto tal que no dudo en asentar que es el mejor trabajo que ha realizado este incansable hombre de teatro, a quien en otras ocasiones he atacado con dureza y a quien ahora rindo un homenaje de admiración, y puede creerme don Ignacio que nada me da más gusto que alabar a quien he criticado. La dirección de esta nueva, y la mejor, obra de Leñero, está llena de aciertos en cuanto a movimiento escénico y a composición armónica; se nota en ella, en la dirección, que hubo un agotador esfuerzo para comunicar a los actores la idea que quería proyectar en el espectador el autor dramático. *La carpa* es una de las piezas más difíciles de dirección que existen, por su complicada construcción, y Retes demuestra su talento y su entusiasmo saliendo adelante y con aplausos de tan ardua labor.

En los intérpretes hay disparidad, lo que no deja de ser sensible, pues ante una obra y una dirección como las que comentamos, se desea que todo esté a su altura. Eric del Castillo evoluciona dentro de su inmenso amor y entusiasmo por el teatro, y estudia, y analiza, y quiere superarse en cada ocasión, lográndolo a costa de un esfuerzo que es digno de toda alabanza. Del Eric aquel de *Corona de amor y muerte*, al Eric de *Un sombrero lleno de lluvia* y al de *La carpa*, se nota un abismo. Su trabajo como el dictador, es decir, el director de escena, es también lo mejor que le he visto y nada hay que criticarle. No cabe duda que la disciplina y el amor por una carrera hacen que se consiga lo que se desea. Adriana Roel quizá no saque todo el partido dramático que su personaje posee, pero tampoco se puede decir que esté mal, sino por el contrario, su trabajo es limpio y merecedor de los aplausos que se le tributan. Willebaldo López excelente en su “chinchigüilla”, hermoso término mexicano con el que se define en el medio cinematográfico al muchachito que comienza su carrera técnica y lo hace como mandadero. July Furlong luce su hermosura y sus posibles dotes de actriz que pueden mostrarse en un

futuro próximo si hay en ella verdadera vocación. Judy Ponte en su escena dramática está muy bien, pero cuando trata de hacerse la graciosa no lo consigue. Enrique Rocha sigue sin justificar su fama de actor cinematográfico y teatral, pues cuanto trabajo le he visto, lo noto siempre igual, sin ganas de trabajar, como haciendo el favor de dejarse contemplar por sus admiradoras. Es lástima que tan hermoso papel se diluya en la apatía y en un solo tono. Y Eugenio Cobo que, por el contrario, desea estar bien, pero no lo consigue por su falta de matices. Y una escenografía de Félida Medina sin mayor relieve porque así lo exige la obra, aunque ese huevo de plástico que es la cabina de proyección y de sonido, aumenta la magia de la anécdota.

9 de mayo de 1971

¿LEANDRAS O LIENDRES?

Al terminar la función especial en el Teatro de los Insurgentes de la zarzuela *Las leandras*, ofrecida, según rezaban las invitaciones, “a la prensa y a los amigos”, con lo que quedaba debidamente aclarado que la prensa no es amiga de la empresa, y alabo su sinceridad, salía yo apresuradamente para respirar un poco de aire fresco si aun queda algo en esta ciudad, después de permanecer tres horas en un baño de vapor dentro de la sala, cuando me detuvo un señor de puro en la boca y hablar castizo para decirme:

SEÑOR DEL PURO: ¡Eh, usted! ¡Usted, sí, que me han informao que es crítico de teatros! ¿Qué va usted a decir, hombre de Dios, sobre lo que acabamos de ver? ¡Vamos, hable usted o le suelto un tortazo en los morros que lo mondo!

YO: Es usted muy gentil, señor Cortés, pero le suplico que aguarde un poco y lea mi opinión en *México en la Cultura*.

SEÑOR DEL PURO: ¡Pues más vale que diga usted la verdad o se va

a armar una zacapela de padre y muy señor mío! ¡Diga usted que anunciar *Las leandras* y salirnos con un espectáculo del desaparecido Teatro Tívoli, es un fraude! ¡Un fraude, sí, señor! ¡Yo que vi *Las leandras* con Celia Gámez y con Pepita Embil y con Ernestina Garfias! ¡Vamos, hombre, que esto no tiene . . . nombre!

YO: No es que desee contrariarlo, señor Cortés, pero . . . ¿no le parece que *Las leandras* pertenece al que fue llamado en su época “género ínfimo”, y que por tanto se puede hacer con esa zarzuela lo que se le antoje al empresario? Si lo han hecho con los autores clásicos del Siglo de Oro, y hasta Clavillazo hace a Aristófanes, ¿por qué no han de faltarle al respeto al maestro Alonso y a los señores González del Castillo y Román?

SEÑOR DEL PURO: ¿Pero qué está usted diciendo? ¡*Las leandras* es una de las zarzuelas más hermosas que ha dao España! ¡Y quizá la última que comenzó con la zarzuela grande, como *Jugar con fuego*, *Los diamantes de la corona*, etcétera y que dio a España más lustre y esplendor que la Academia de la Lengua! ¡Y ahora vienen estos señores y la hacen una merluza! ¡Que no, hombre! ¡Que esto es un engaño al respetable!

YO: Es que si la hubiesen puesto tal como es, no le hubiera interesado a nadie. Ya la zarzuela se murió . . .

SEÑOR DEL PURO: ¡Pues dejar a los muertos en paz, rediez! ¿O qué, le gustaría que exhumaran a su abuelo y lo exhibieran en traje de baño arriba de un escenario?

YO: Hombre, no . . . Mi abuelo era un señor respetable.

SEÑOR DEL PURO: ¡Y la zarzuela también! Y está usted equivocado en lo que respecta a que no interesaría a nadie. Lo que sucede es que tal como la montan las pobres compañías de zarzuela que aún perduran, la hacen ver pasada de moda, caduca y hasta muerta; pero si aquí se han gastao tanto dinero que ni luce, ¿por qué no ponerla con una gran producción, con gusto, con boato, con hermosos trajes y hermosas decoraciones, con una orquesta como las de Manolo Fábregas en su teatro y no con una murga gaditana como aquí? ¡Ya vería usted si gustaba o no!

YO: Estoy de acuerdo con usted en el sentido de que la orquesta

es pobretona, que la coreografía es como de una película de los años cuarenta, sobre todo ese número “espectacular” del submarino, que me recordó tanto mi niñez en plena guerra mundial cuando nos llegaban las comedias musicales de Doris Day y Gordon MacRae, que el vestuario estuvo confeccionado por algún mortal enemigo de los actores, que la dirección escénica se limitó a parar a los personajes frente al público, que la escenografía parece una broma de David Antón, especialmente en el decorado de la escalera y el recibidor, donde la mitad de la escenografía parece de una obra y la otra mitad de otra.

SEÑOR DEL PURO: ¿Y qué me dice de esos números musicales que no son de *Las leandras*, como “Ojos españoles” y “Granada”, y esa obertura que hasta su segunda mitad es cuando comienza uno a reconocer lejanamente la música del maestro Alonso, y ese “avance” de *La viuda alegre* al final con un cancan que volvería a matar a Offenbach si lo viera? ¿Y que me dice usted de esas bailarinas en el número de las Canarias y en el Pichi? ¡Esas no son bailarinas ni Cristo que lo fundó! ¡El número de “Granada” parecía, como dice usted, una película de Ricardo Montalbán hecha en Joligú!

YO: Sí, todo esto es muy lamentable, pero deberá usted aceptar que la belleza de Zulma Faiad hace olvidar algunos errores, como el de haberse casado uno, y que es una gran actriz o vedette que bien dirigida podría ser sensacional. Y también que Raquel Olmedo se lleva de la calle a los demás con su hermosa voz, su figura y su simpatía, aunque estuviese vestida por alguien que la odia. Y que Oscar Pulido está muy gracioso aunque salga disfrazado de norteño mexicano en Madrid. Y que Paco Malgesto está muy simpático y muy profesional. Yo lo mismo doña Consuelo Monteagudo. Y que Hugo Avendaño canta muy bonito. Y que Chucho Salinas no tiene nada que hacer allí porque desperdician sus dotes. Y que Sergio Ramos cada día se sobreactúa más. Y que don Enrique Fuentes está delicioso en su “viejo del hongo”.

SEÑOR DEL PURO: Ni quien diga nada sobre eso. Yo sólo me refiero al engaño al público. ¡Que no anuncien *Las leandras*, contra! ¡Que anuncien *Las Gabrielas*, o *Las Lupitas*, y que

yo: digan que está inspirada en la zarzuela del maestro Alonso! Todo empresario está en su derecho de ganar dinero. Por eso el señor Prado no tuvo límite con tal de atraerse al mismo público que llenó el Insurgentes con *Ensalada de locos*. Y ya verá usted que ganará mucho.

SEÑOR DEL PURO: ¡Pa que luego digan que Manolo Fábregas es un mercader del teatro! Ese señor hace las cosas bien y si gana dinero merecido se lo tiene. Pero éstos, ¡mal rayo los parta! También Al Capone ganó mucho dinero y no me va usted a decir que estuvo bien lo que hizo.

yo: Tiene usted razón. Me voy a escribir esto antes de que se me olvide. Me saluda usted a Celia Gámez.

6 de junio de 1971

LA VIDA DE UN ACTOR

En la Asociación Nacional de Actores existen tres categorías de socios: los meritorios, los administrados y los activos. Para ser meritorio no se necesita más que solicitar se abra un expediente con el nombre, la edad, el sexo (si es posible) y algunos otros datos. A ese expediente artístico irán a dar las copias de los recibos que por percepciones de trabajo artístico reciba el meritorio. Cuando se tiene un número determinado de recibos, se pasa a la categoría de administrado y comienza ya el actor a recibir los beneficios que esa Asociación tiene para sus agremiados, aunque no todavía en forma total, es decir, que tiene derecho a servicio médico y a medicinas, pero no a ser internado en la clínica, aunque puede hacerlo si paga la cuenta en abonos semanales que le son descontados de sus honorarios. Cuando se reúne otra gran cantidad de recibos, se asciende a la categoría de socio activo, con todas las prerrogativas, prestaciones, beneficios y posibles puestos en la mesa directiva. Si necesita de la clínica y del servicio médico, lo recibirá en forma gratuita, siempre y cuando haya trabajado lo suficiente para “cotizar” una cierta cantidad anual.

Las cotizaciones, o sean los descuentos que se les hacen a los actores, varían entre un 11 y un 15 por ciento sobre el total de su sueldo diario. Una vez que ya se sabe lo que son las tres categorías, pasemos a ver qué es lo que hace un actor dentro de ellas:

Cuando es meritorio

Trabaja en algún banco por las mañanas.
Se expresa muy mal del capitalismo.
Compra las obras de teatro de Jardiel Poncela.
Se inscribe en alguna academia de arte dramático.
Sueña por las noches que su nombre está en la marquesina de algún teatro.
Se deja crecer el cabello hasta los hombros y se baña poco.
Admira a don Fernando Soler.
Envidia a Enrique Guzmán.
Escucha por vez primera palabras como “vivencia”, “matices”, “áreas escénicas”, “temática”, “diablas”, “ciclorama”, etcétera y habla de ello como si lo entendiera.
Pasa las tardes en la academia escuchando autoalabarse a los maestros que por lo general son actores consagrados.
Pasa buena parte de la noche en algún café discutiendo si Enrique Rambal es mejor director que José Solé.
Lucha denodadamente por colarse gratis en las noches de estreno en los teatros.
Se acerca a Alexandro Jodorowski y se babeca de placer oyéndolo pontificar sobre cosas que ni el mismo Alexandro entiende.
Es totalmente feliz cuando alguien le propone intervenir en una obra montada por aficionados y donde no cobrará ni un centavo, sino que aportará alguna cantidad para la escenografía.
Firma cualquier manifiesto en contra de las injusticias sociales.
Lee *Los signos del zodiaco*, de Sergio Magaña, y *Silencio pollos pelones*, de Emilio Carballido.

Cuando es administrado

- Posee un diploma que le dieron en una academia en el que se asegura que es ACTOR, pero se da cuenta que ese diploma no le sirve ni para adornar la sala de su casa junto al Sagrado Corazón.
- Recibe su primer sueldo diario en una obra de teatro montada por Landeta o por Varela, y en la que sólo aparece y dice: “La cena está servida”. La noche del estreno llora a mares en su cama porque delante del público dijo “La serva está cenida”.
- Ha renunciado al banco y pasa las mañanas en el café de Televiscentro esperando que algún director lo llame para algún comercial o para una pequeña parte de un teleteatro o en una telenovela.
- Cobra en la caja de la ANDA y entra a saludar a Fanny Schiller en la tienda de actores, sintiéndose muy logrado.
- Ya no habla tan mal del capitalismo.
- Su sueño dorado es intervenir en una obra del teatro del absurdo, dirigida por Jodorowski.
- Habla de Stanislavski y de Grotowski como de viejos amigos de la infancia, y las palabras “temática”, “problemática”, “simbología” y “proyección de la voz”, no se apartan de sus labios.
- Piensa que después de todo el teatro comercial no es tan malo puesto que es una “fuente de trabajo para los compañeros”.
- Va al Estudio “I” de Televiscentro a saludar a Ernesto Alonso y a Raúl Araiza con la esperanza de conseguir un papel.
- En el café asegura, con la ceja levantada, que el día anterior le habló Luis de Llano para ofrecerle un estelar en *Cosa juzgada*.
- Pasa horas enteras en las antesalas de los productores de cine y jura que los representantes artísticos no sirven para nada.
- Lee la *Técnica teatral*, de Fernando Wagner.

Cuando es activo

- Se levanta a las seis para estar a las ocho en Televiscentro o en los Estudios América.

Pide al director que lo “corten” a las cinco porque tiene doblaje de películas para la televisión.
Pide al director de doblaje que lo “corte” a las siete porque tiene teatro a las siete y quince.
Después del teatro cena en Vips, de Niza, y saluda ostentosamente a todos los actores y actrices para que se vea que es amigo de todos.
No lee nada excepto sus parlamentos que cuenta previamente en el libreto.
Cobra fuertes cantidades los sábados en la ANDA.
Debe las letras del automóvil, del refrigerador, del anillo que le regaló a la actricita que pretende, de los trajes que se mandó hacer, tres meses de la renta del departamento y el anticipo que le dio un productor cinematográfico.
Jamás habla mal del capitalismo.
Grita enfurecido porque su nombre no está por arriba del de Fulano o del Zutano en la cartelera de los diarios.
Su máxima ambición es ser contratado en una película norteamericana que se filme en México.
Al final reposa en el lote de actores del Panteón Jardín, feliz porque a todos sus compañeros les descontaron quince pesos por su muerte.

20 de junio de 1971

JULIÁN, QUÉ TIÉS MADRE

En la zarzuela *La verbena de la paloma*, la mejor que fue escrita dentro de ese género ahora visto con desprecio para dejar paso al mismo género, sólo que escrito por norteamericanos y llamado “comedia musical”, la señá Rita le recuerda a Julián, el protagonista, que tiene madre, para que no haga alguna barbaridad que le cause pena a su progenitora. Esta frase se hizo muy conocida y ahora la resucitamos porque acabamos de ver *La verbena de la*

paloma en el Palacio de Bellas Artes, con una excelente producción y unos enormes deseos por parte de las autoridades del INBA de dar a conocer las mejores muestras de ese bello género que cubrió una larga época y que hizo las delicias de nuestros abuelos. Desgraciadamente, esa fastuosa producción y esos buenos deseos se estrellaron ante la incompetencia del señor al que se encomendó la dirección escénica, quien a pesar de haberse dedicado durante su larga vida a la zarzuela, se nota que no conoce de ella absolutamente nada. Don Víctor Torres, pequeño barítono y pequeño cómico, con una falta total de autocrítica y de conocimientos, se lanzó a dirigir *La verbena* y la *Dolorosa* desperdiciando la hermosa escenografía de Toño López Mancera, los coros de Bellas Artes y las buenas disposiciones de algunos de los cantantes o actores. El montaje de estas dos zarzuelas merecía un director que supiera su oficio, porque de la manera como se dirigió, en lugar de resucitar el género lo entierran aún más en la tumba del olvido, para usar una frase que sea de zarzuela.

Daba pena el ver en la *Dolorosa* al tenor Froylán Ramírez dejado a la buena de Dios, sin la menor indicación de lo que debía hacer como actor, sin decirle dónde debía pararse y cómo entonar sus parlamentos con un poco de lógica. Daba pena ver esa procesión que más parecía la del Silencio en San Luis Potosí por lo ridícula, y el agolpamiento de la Estudiantina en el lado izquierdo del escenario. Daba pena ver a los cantores sin saber qué hacer durante los puentes musicales, fija la vista en el director de orquesta. Y en *La verbena de la paloma* era triste ver cómo entraban y salían a escena los conjuntos o los cantantes. ¿De qué le sirvió a López Mancera poner puertas, si don Víctor Torres marcó que los personajes entrasen y saliesen por entre los cortinajes de los laterales? Y luego los largos entrecuadros, con el salón a oscuras y con 30 grados de temperatura, y luego los gritos del propio señor Torres entre cajas dando instrucciones a los cantantes. Es posible que así se haya hecho la zarzuela en sus buenos tiempos, pero ahora el público exige una mayor seriedad y un mayor profesionalismo. Don Víctor, que tié usted madre.

Pero hablemos de lo bueno, que lo hubo también, y bastante. La actuación de Raphael Sevilla en el Perico y la de Cristina Ortega en la Nicasia, la de Guillermina Higareda en la Dolores, y la

de Patricia Mena y otra vez la de Cristina Ortega en la *Verbena*, y sobre todo, la de don Ángel Garasa en el Don Hilarión, uno de los personajes más simpáticos que se hayan escrito para el teatro en toda la historia. Es un honor muy grande para un cronista amante del buen teatro rendir un homenaje de admiración, de reconocimiento a su labor por tantos años, a su inmenso cariño por su profesión, a sus enormes dotes como actor y a su limpia carrera. Don Ángel Garasa interpretó a Don Hilarión de una manera perfecta y le dio algo que jamás había yo visto en ese personaje, y que ahora sé que lo tiene: ternura. Este actor excepcional jamás ha sido debidamente aprovechado en México, como sucede siempre, y el cine lo ha llamado a servir de patíño a Cantinflas. Lo hemos visto hace poco en televisión en un programa de médicos y medicinas interpretando a un anciano solitario, y lo aplaudimos desde nuestro sillón. Ahora en el Don Hilarión volvimos a aplaudirlo hasta el dolor de palmas, y deseamos que siga trabajando ininterrumpidamente para bien de los espectadores. Don Ángel, sabemos muy bien que tié usted madre.

Es doloroso para un historiador del teatro como yo, tener que hablar mal de una figura a la que he visto triunfar a lo largo de la historia del teatro en México por medio de programas y de crónicas de distintas épocas. María Conesa es la historia del teatro en México en el siglo xx, su principal representante, la gran figura, la que revolucionó los escenarios antes de la Revolución de 1910, la que ha perpetuado su leyenda picaresca, el último destello del mundo porfirista. Toda una institución en el teatro y en la vida mexicana. Así la consideraba y así la sigo considerando a pesar de su aparición en *La verbena de la paloma* hace unos días. Lloré al verla tratando de “robar cámara” desesperadamente, golpeando el piso con los tacones, dando palmadas, encimándose en los parlamentos de los demás para hacerse notoria, exigiendo el aplauso con trucos que no hacen ya ni los cómicos de carpa y tratando a toda costa de proyectar algo que lógicamente ya no tiene: agilidad. Lloré porque no era la María Conesa de siempre, la que todavía hace unos años conservaba intacta su simpatía y su desenfadado. ¿Por qué no existe un ángel protector de los ancianos que les diga al oído que su tiempo ha pasado y que deben adaptarse a lo que son? Y sin embargo, rindo también homenaje de admira-

ción a la “Gatita Blanca” por lo que fue y por lo que será dentro de nuestra historia.

La tarde en que vi las dos zarzuelas hubo dos triunfadores absolutos: don Ángel Garasa y don Héctor Quintanar, director y concertador. La Orquesta Sinfónica del INBA fue conducida con tal maestría, con tal conocimiento y con tal cariño por don Héctor, que se diría que escuchábamos un concierto de virtuosos. José Serrano y Tomás Bretón, los compositores, deben haberse sentido aún más en el cielo al escuchar su música tocada de esa manera. Y así termino mi crónica sobre una resurrección dando mis parabienes al INBA por proteger a lo desvalido y por demostrar a algunos empresarios particulares cómo debe montarse la zarzuela. Que vaya el empresario de *Las leandras* a Bellas Artes y que recuerde que tié madre.

27 de junio de 1972

EL INEPTO JARDINERO

¿Qué haría usted si llegase hasta su casa un hombre haciéndose pasar por jardinero y arrancase de raíz los rosales, prendiera fuego al pasto inglés y llenase de plaga las enredaderas? ¿Lo denunciaría a la policía o lo aplaudiría? Tiene usted que contestarse sinceramente a esta última pregunta, y ya sé que su respuesta sería la denuncia. Luego entonces, ¿por qué fue aplaudido el inepto jardinero que destruyó el jardín de Edward Albee en el Teatro Xola? Es cierto que los aplausos fueron fríos y escasos, pero a nadie se le ocurrió silbarlo, insultarlo, escarnecerlo y pedir a gritos airados un escarmiento. O si se le ocurrió, nadie lo dio a entender de una manera definitiva. En México el público de teatro, además de escaso, es cobarde. Si su educación no le permite llegar a los extremos españoles del “pateo”, o sea la grita y el alboroto cuando una obra o una dirección no les place, queda el recurso elegante y digno, pero más ofensivo aún, de abandonar el teatro a media representación. Ni siquiera esto se hace la noche de los estrenos. Como si el boleto obsequiado llevase impresa la prohibición de

abandonar la sala. Y esa excesiva cortesía crea la mitología teatral mexicana. Dimitrio Sarrás cree que triunfó al dirigir la hermosa obra titulada *Todo en el jardín*, porque la noche del estreno nadie se salió y escuchó algunos aplausos amables cuando tuvo la increíble osadía de presentarse en el escenario al terminar la representación. Y seguramente, desde su inconsciencia inefable, Martha Roth creyó también que había triunfado. ¡Oh público teatral mexicano, tan educadito y tan hipócrita!

Cuando se tiene ante los ojos una obra teatral verdaderamente extraordinaria con es *Todo en el jardín*, pero también se ve cómo un ente deformado por la egolatría, incensado por un grupo de escasas celdillas cerebrales, pone sus tres o cuatro sentidos al servicio de la destrucción de la obra, la indignación que sentimos los que amamos al teatro es tanta, que no sabemos si llorar o sacar a flote el atavismo de los sacrificios humanos. Dimitrio Sarrás ha demostrado una vez más, pero ahora con la mayor claridad posible, que es el director teatral más malo que ha habido en México desde la Independencia a nuestros días. Prefiero mil veces la mala fe de Alejandro Jodorowski utilizada para burlarse del público como en *El juego que todos jugamos* o en *La ópera del orden*, o el subteatro de vodevil rosa que hacen Víctor Moya y el Güero Castro, el uno demasiado consciente de su talento y los otros dos demasiado conscientes de su inconsciencia, a esta escasez de conocimientos teatrales envueltos en una pedantería insoportable, bajo una leve capa de barniz intelectual que hace que el tuerto sea rey entre un pequeño grupo de estrellitas cinematográficas totalmente ciegas, y que por tanto no advierten que el tuerto padece en el ojo sano de unas terribles cataratas.

Dimitrio odia por principio a los buenos dramaturgos, como odia todo aquello que tenga calidad, porque sabe que él jamás podrá acercarse siquiera al talento, y entonces engaña a una empresaria compatriota suya y a cuatro o cinco “actrices” del cine nacional, para que se encarguen de propalar que es un genio y de conseguir buenos teatros. Una vez que ha logrado sus infames propósitos, se dedica a destruir a quienes creyeron en él, cubriendo de ridículo a esas “actrices” que no sólo se pusieron en sus manos, sino que dieron el dinero necesario para la creación del mito. Merecido tienen ese ridículo que cae sobre ellas, como cayó

sobre Martha Roth en *Todo en el jardín*, cuando provocó la hilaridad de la concurrencia al caminar por el escenario como un robot, al mover los brazos con precisión matemática para subrayar una frase, para proyectar mayor frialdad, sobre todo, al usar unos tonos de voz que a Dimitrio le parecen de lo más *chic*, pero que son tan falsos como decir que Dimitrius es director. Esos tonos los había usado ya anteriormente en *Un tranvía llamado deseo*, donde quiso destruir a Betty Sheridan sin conseguirlo, aunque le dejó siempre su inconfundible sello y aún matiza muy extraño. Pero en esta ocasión Dimitrio enloqueció un poco más, si es que se puede, y les marcó a todos los actores esos tonos de la pseudoartocracia norteamericana, sólo que algunos de esos actores, los que son inteligentes, se olvidaron de las inefables indicaciones del director y hablaron como hablan las personas normales. Miguel Córcega fue el único que mereció los aplausos de la noche, puesto que estuvo magnífico sin necesidad de hablar a pausas ni de usar esos tonos "sarracenos". Rosario Gálvez pudo haber estado espléndida si Dimitrio no hubiera sido su peor enemigo, obligándola a entrar de espaldas a escena y colgarse de un poste en una actitud de cine mudo, y la segunda ocasión la obligó a entrar untándose a las paredes como policía china. La señora Gálvez no pudo escaparse del uso de los tonos y cae en ellos con frecuencia. Es lástima.

Wolf Rubinski nunca ha sido un buen actor, y en manos de Dimitrius lo es menos aún. Sin embargo, se identificó a tal grado con el personaje que consigue momentos que convencen, como el final del primer acto. Ojalá evite reírse como lo hace y como se lo marcó la persona (me niego a llamarlo otra vez director) que sorprendió la buena fe de las empresarias. La misma Martha Roth en manos de un director hubiese estado bien. Del resto del reparto es mejor no hablar, porque tanta culpa tuvo Dimitrius como los actores o lo que sean que aparecen sobre el escenario. La escena en que uno de estos personajes queda hipnotizado ante los canapés de caviar, es digna de figurar en la antología del mal teatro. Y así es como se echó a perder una excelente obra que unos dicen que no la escribió Albee, sino que sólo la adaptó. Da lo mismo, puesto que la obra, repito, es magnífica. Los escritores deberían tener una persona en cada país encargada de decirles a quiénes les

conviene darles sus obras a dirigir y a quiénes no. Estoy seguro que si Albee hubiese visto lo que hizo Dimitrius con su pieza, habría elevado una protesta ante el Congreso de Estados Unidos y una petición para que enviaran de inmediato a Sarrás a Vietnam del Norte. Dimitrius tuvo el descaro de invitarlo, pero es que no se acaba de convencer que hay personas inteligentes y personas que no lo son.

18 de julio de 1971

LOS 120 DÍAS DE SADISMO

Una de las novelas más famosas del Marqués de Sade se intitula *Los 120 días de Sodoma*, y es una lectura que no recomiendo a los lectores a menos que tengan un estómago fuerte. Me vino a la memoria este libro cuando hace unas semanas leí en un diario capitalino que unos empresarios teatrales mexicanos esperaban desde hacía 120 días que la Oficina de Espectáculos les contestase si podían o no llevar a escena una obra intitulada *El juicio*. El número de días y el espíritu del célebre marqués se apostaron en la nueva inquisición mexicana, porque nadie podrá negarme que es un sadismo lleno de refinamiento el hacer esperar y dar vueltas hasta el lejano jardín del Carmen, también todo él lleno de reminiscencias sádicas, a los dos pobres empresarios sin darles una resolución ya sea anatematizándolos y condenándolos al fuego eterno por herejes, o bien dándoles el episcopal *imprimatur* para que monten su espectáculo. Y también me vino muy bien esta noticia para hablar de otro de los enemigos del teatro: la Censura Oficial.

La Oficina de Espectáculos depende de la Dirección de Gobernación del Departamento del Distrito Federal, y se encarga de velar por las conciencias de los ciudadanos, así como de cuidar que los empresarios paguen sus impuestos a la Tesorería, que tengan limpios los sanitarios de los teatros y que comiencen a las horas fijadas las funciones. Dicha oficina también vela por el

buen funcionamiento de los deportes y de los cines, pero de ello no nos vamos a ocupar por ahora, sino tan sólo de lo que hace con el teatro. Cuenta esta dependencia con un jefe, un subjefe y más de ciento cincuenta inspectores y supervisores de inspectores y jefes de supervisores de inspectores.

El jefe o el subjefe comisionan a los inspectores en cada teatro, y allá van, unas noches sí y otras no, los mal pagados empleados a situarse en la puerta, a conversar con los boleteros, a leer el periódico, a dormitar en los sillones del vestíbulo y a marcharse apenas da comienzo el segundo acto de la última función. Cuando suena la hora anunciada en el programa para dar comienzo, el “inspector autoridad” saca del bolsillo de su chaleco (la mayor parte son ancianos y usan chaleco) un reloj ferrocarrilero y esgrimiéndolo como una arma mortífera se presenta ante el empresario para exigirle que dé principio el espectáculo. De nada le valdrán a la empresa las excusas de que aún puede verse al público formando cola ante la taquilla, o de que hay focos fundidos y hay que cambiarlos, o que a la primera actriz le dio un ataque de menopausia y está postrada en el lecho del dolor y de la nostalgia. El inspector es sordo inflexible. Si transcurren tres minutos más y el telón no se ha corrido, echa mano de un sucio manoseado block que extrae de lo más profundo de su bolsillo interior del saco, junto con varias cáscaras de pepitas tostadas, y procede a levantar una infracción por “retardo”. Estas multas generalmente son perdonadas por el jefe de la oficina al día siguiente, pero para evitarse las molestias de ir hasta el jardín del Carmen, hacer antesalas y rogar clemencia, el empresario prefiere conceder desde el principio de la temporada una “igualada” con el inspector, que no exceda jamás de cinco o diez pesos diarios, para que se abstenga de sacar el reloj de ferrocarrilero y de dar lata en la oficina o detrás del escenario. El inspector autoridad también sirve para pedir pases de cortesía casi diariamente.

La Oficina de Espectáculos, antes de conceder el permiso para que se represente una obra teatral, pide el libreto para leerlo. En tiempos del licenciado Octavio Peredo, jefe de la susodicha oficina, éramos censores (el que esté limpio de culpa que tire la primera piedra) don Armando de María y Campos y yo, y nada más prohibíamos los vodeviles que pretendía montar el señor

Víctor Moya. Pero el mundo da muchas vueltas, como decía mi abuelita con su agudo sentido astronómico, y con el fallecimiento del señor De María y Campos, ilustre historiador de nuestro teatro, y con mi fulminante renuncia cuando me pidió el jefe que fuese a avisarle a don Fernando de Rojas que no anduviera escribiendo obras tan inmortales como *La Celestina*, nuevos censores fueron nombrados, y ahora ejerce ese oficio, también el más antiguo del mundo, nadie menos que don Víctor Moya. “Así es la vida”, como dijo Manuel Acuña antes de suicidarse. Bien, quedamos en que el empresario lleva un libreto de la comedia, le dan una especie de recibo y le dicen que vuelva “dentro de unos días”, que como ya pudo verse, pueden ser 120 o más. Ignoro quién o quiénes más lean esos libretos, pero desde luego puede asegurarse que son enemigos del teatro, como lo fui yo cuando era censor, porque sólo así puede aceptarse un puesto semejante. Cuando se da el *imprimatur*, o la luz verde, se concede un permiso de “quince a veinte días” si la obra es peligrosa para la moral, o bien por tiempo indefinido si la obra es *La Cenicienta*.

Pero las penalidades del empresario no terminan aquí. Uno o dos días antes del estreno está obligado a dar una función con vestuario, luces, escenografía, etcétera, para . . . un censor y sus amigos. El funcionario en cuestión, hinchado de poder, sugiere cambios, exige que sean suprimidas ciertas palabras como “parto”, “nalga” o “chinguiña” (porque no sabe lo que es pero le suena feo), pide que la minifalda de la dama joven se vuelva maxifalda, y sale del teatro muy sonriente. ¿Qué pasaría, me pregunto, si un mal día no le gusta nada de lo que vio el señor censor? ¿Perderá el empresario toda su inversión? Seguramente. Y si la obra al ser leída no les parece apta para adultos a los señores censores, entonces el jefe o el subjefe se dedican a practicar el sadismo de que hablé antes, obligando al empresario a dar vueltas y más vueltas, sin decirle jamás que la obra no puede recibir el visto bueno. Y no se lo pueden decir de una manera franca y abierta porque . . . ¿sabe usted? . . . según la Constitución en su artículo 7, está prohibida la previa censura.

15 de agosto de 1971

CASO NOTABLE DE HUMORISMO INVOLUNTARIO

Lo que más agradece la risa es el humorismo involuntario, es decir, aquello que no fue hecho para provocar la hilaridad pero que la provoca incontenible. Ejemplo de ello fueron las declaraciones de Miguel Ángel Asturias acusando de plagio a García Márquez, o bien la mayor parte de las películas dramáticas mexicanas, o bien las fotonovelas y telenovelas, o bien algunas obras de teatro, entre las que sobresale en primerísimo lugar, como un monumento al humorismo involuntario, una que acaba de estrenarse y que se titula *El monstruo sagrado*. Es difícil que se unan varios elementos para hacer reír sin proponérselo, sobre todo en el teatro, pues cuando la obra es graciosa a pesar de ser un drama, las actuaciones están bien y entonces la gracia es menor. Sólo recuerdo otro caso en que actuaciones, dirección y obra rindieron pleitesía a ese género humorístico, y fue también en el Teatro Virginia Fábregas: me refiero a *Lodo y armiño*, con don José Mojica. Aquella noche lloré de risa, como con las películas de Chaplin y del Gordo y el Flaco, y creí que con Margarito Ledesma y con aquella representación se había llegado al límite. Pero por fortuna estaba equivocado: aún me faltaba por ver, y doy gracias al cielo por habérmelo permitido, este *Monstruo sagrado*, de don Ricardo Rentería L., dirigido por Xavier Rojas y sublimemente actuado por Ana Luisa Peluffo. Ya casi para terminar el drama pensé que me iba a dar un ataque de apoplejía por tanto que me hicieron reír. A la lista de cómicos mexicanos a los que les estoy agradecido, como Chaflán, Chicote, Luis G. Barreiro, Emilio Brillas, a veces Cantinflas, y algunos otros, deben añadirse los nombres en letras de oro de Ricardo Rentería L. y de Ana Luisa Peluffo. Muchas gracias a ambos.

La primera carcajada de la noche fue a los pocos momentos de comenzar la sublime pieza, cuando vemos a la Peluffo con un traje negro cuyo escote por la espalda llega hasta más allá de donde esa parte del cuerpo cambia de nombre, y nos hemos enterado que el personaje que interpreta lleva una vida de continua parranda. La madrecita abnegada le dice “Hija mía, tú que siempre te has preocupado por inculcarle los principios de moral a tu hijo.”

Y de allí en adelante todo es risa, porque el ilustre comediógrafo Rentería nos va presentando con gran alegría para nosotros la drogadicción, el divorcio, el alcoholismo, el homosexualismo, el lesbianismo, la seducción, el incesto, la prostitución y, por fin, como broche de platino y de uranio, el matricidio. ¡Y todo ello en un solo personaje! Fedra, Medea, Antígona, Ifigenia, son niñas frescas comparadas con esta Susana Valdés que no se detiene ante nada, ni siquiera ante un público que corría el peligro de congestionarse por las carcajadas. Y es que la señora Peluffo comprendió a la perfección al autor y supo actuar a la altura del drama. Los tonos que usaba, las risas faltas de aceite, los gritos sin esfínteres, el movimiento de las manos aleteadas como murciélagos sin radar, el vestuario de una niña mala de Narvarte y por fin los desplazamientos sobre el escenario, marcados por el director, siempre con el cordón umbilical del teléfono siguiéndola a todas partes.

Todas las escenas son antológicas, pero hay dos que merecen recordarse, si es que el recuerdo me deja escribir, pues las carcajadas vuelven a sacudirme. Al finalizar el primer acto, cuando Susana Peluffo ha volado por todo el escenario envuelta en gasas transparentes y confiesa entre hipos y suspiros que está enamorada de su hijo, y éste se marcha a hablarle a su novia, que bien a bien no sabemos aún si se llama Jorge o Leticia, doña Susana reptaba hasta el proscenio emitiendo ruidos guturales, cae desplomada sobre un “puff” y dice en el tono más grave que haya sido dado escuchar: “¡Mamá, la inyección!” Y cae el telón entre la hilaridad ya franca del público. La otra escena, sin menospreciar a ninguna otra, es cuando doña Susana Peluffo se pone a romper todos los diplomas que le habían dado en su carrera como actriz, y grita de cara al público: “¡Me han aclamado por mi talento!”. Cuando la risa que tal frase provocó hubo cesado, doña Susana Valdés Peluffo va hasta la chimenea y toma la estatuilla del Óscar (escribí bien: Óscar, no Ariel) y la arroja al suelo para demostrar que nada le importan los elogios del mundo. Pero seguramente el utilero no sabía lo que iban a hacer con esa estatua, pues la construyó de hule o de algo semejante, y al ser arrojada al suelo en la escena más dramática, el Óscar rebota sobre la alfombra. Fue en ese momento cuando perdí el equilibrio y me caí de la butaca.

Este genial humorismo involuntario lo puedo llegar a entender en don Ricardo Rentería L., tristemente célebre como autor y director de fotonovelas, y de doña Ana Luisa Pelufo, quien después de todo nunca ha sido actriz, pero no lo comprendo en Xavier Rojas, director de *El hombre que hacía llover*, de *La gota de miel*, de *Los desarraigados* y de tantos éxitos más. Es verdaderamente lamentable la decadencia de un hombre talentoso cuando nadie le advierte que debe retirarse. Ni tampoco lo comprendo (¿o sí?) de la Unión Nacional de Autores, organismo un tanto cuanto fantasma que es el que presenta la obra. Ni comprendo como Carmen Molina, actriz por todos conceptos estimable, pudo aceptar intervenir en esto y además estar muy mal. Tampoco entiendo a Raimundo Capetillo, un muchacho que siente verdadero amor por el teatro y que después de su fracaso artístico en *Sigue tu onda*, debía cuidar más su carrera. Graciela Doring y Zully Keith cumplen con sus ingratos papeles, pero se ven obligadas a naufragar junto con el barco que las arrastra al fondo de la mediocridad.

De cualquier manera, doy las más cumplidas gracias a todos y cada uno de los que hicieron posible que el público mexicano por vez primera hiciera un “meneo” en un estreno, al estilo de España. Hubo carcajadas en las escenas más dramáticas, aplausos en las frases clave, comentarios en voz alta, excesivo ruido de butacas, epidemia de tos asiática y unos cuantos aplausos de cortesía al finalizar. Creo que el público mexicano se va civilizando y demuestra su desagrado cuando debe. Yo, por el contrario, pasé uno de los ratos más divertidos de mi vida y aplaudí a rabiar y grité bravos porque también debe premiarse, y más que nada en este mundo, al humorismo involuntario.

22 de agosto de 1971

OTRA CARTA DEL PROVINCIANO

Estimado Bulmaro:

El día primero de septiembre de 1968 te escribí una carta sobre mi visita a esta capital. ¿Te acuerdas? Han pasado ya tres años

justos y “parece que fue ayer”, como dice siempre mi tía Hermelita dando un suspiro que hace temblar el candil de la sala. Ya te acordarás también que en aquella carta estaba yo muy desilusionado de esta capital, porque después de tanto ahorrar y anhelar ese viaje para venir a ver teatro, me quedé casi sin ver nada y pensando que la capital está más atrasada que la provincia a pesar de que nos ven con tanto desprecio. Tres años fueron suficientes para hacerme olvidar aquella desastrosa experiencia, y aquí me tienes de nuevo instalado en un hotelito por las calles de Mina, para que me agarre cerquita de la terminal de autobuses. Como llegué tan noche, me dormí como piedra hasta las once del día siguiente, y lo primero que hice, cuando fui a desayunar al café La Guadalupanita de Oro, fue buscar la página de los diarios donde se anuncian los teatros. Mi primer coraje fue al ver que ya no están representando *El precio* de Arthur Miller. Quería ver si Nacho López Tarso es tan bueno como yo, y si Ancira estaba a tu altura en el papel del judío. ¿Verdad que a nosotros en el pueblo nos quedó muy bien esa obra? Hasta le gustó al señor cura, y mira que a él nada le gusta de lo que hacemos nosotros y nos está moliendo conque representemos *Lodo y armiño*, y *La muralla*, y *San Felipe de Jesús*. En fin, el caso es que ya no pude comparar con nuestra puesta en escena y busqué otro teatro para ir esa noche.

Comienza la cartelera teatral, en orden de aparición y de arriba para abajo, con el anuncio de *Las leandras*. ¡Ay, Bulmaro! Tanto escuchar a mis tías y a las tuyas hablar de la zarzuela poniendo los ojos en blanco y diciendo que aquello sí era teatro, para que resulte que la famosa zarzuela no es más que un *sketch* de carpa, o menos que eso. Unos números musicales puestos al estilo Hollywood cuando quiere hacer una película *latin style*, unas pobres muchachas que pretenden ser bailarinas, Hugo Avendaño cantando “Granada”, de Agustín Lara; Óscar Pulido, Sergio Ramos y otros cómicos diciendo chistes que harían palidecer a los que cuenta don Ramón, el cantinero de nuestro pueblo, y algunas mujeres muy guapas. Eso es la zarzuela. Olvídate de ella, Bulmaro, y no les creas nada a las mentirosas de nuestras tías. Ahora que regrese al pueblo les voy a contar algunos de los chistes que escuché, y después que me hayan dado la bofetada que ya me

duele desde ahora, les diré que pertenecen a la zarzuela. ¡Vas a ver cómo se ponen de enojadas!

Pero sigamos con mi viaje a través de los teatros del Distrito Federal. Después sigue en la cartelera la vieja obra de Osborne, *Rencor al pasado*, sólo que ahora le han puesto *Recordando con ira*, para que sea fácil de acordarse de ella por la ira que te invade. Después, la obra que tantas ganas tenías de ver: *Las mariposas son libres*, de la que tanto hemos leído en las revistas inglesas y norteamericanas que nos llegan al pueblo cuando el encargado del correo no se las clava porque traen en la portada a alguna actriz guapa. Está muy bien montada, con una escenografía espléndida, con una dirección de José Luis Ibáñez realmente atinada. Benny Ibarra hace un gran esfuerzo para sacar adelante el maravilloso papel del joven ciego, pero tú sabes que en el teatro los esfuerzos grandes no bastan: se debe llegar al logro total. Julissa está encantadora y María Teresa Rivas sigue siendo la primera actriz de siempre. Y la obra es hermosísima. Para que después los intelectualoides digan que el melodrama es malo.

Después de pagar un dineral en el taxi, llegué al lejano Teatro Ofelia, para ver una "cosa" que se llama *El juego que todos jugamos*. Pues lo jugarán ellos, porque nosotros nunca hemos jugado, ni de niños, a ser imbéciles. En el entreacto sale ese señor Jorge Saldaña a jugar con el público, y se burla de las señoras gordas y de los señores que ven su programa de televisión. Y no sé cómo lo aguantan, porque si se le ocurriera ir al pueblo a burlarse de los espectadores que van al teatro parroquial cuando hacemos función, lo colgarían de los pies y lo echarían a la noria de don Sabás.

Pero en cambio, mi buen Bulmaro, ¡cómo me he reído con un drama que se llama *El monstruo sagrado*! Leíste bien: escribí la palabra drama, y sin embargo me reí hasta que me dolieron las mandíbulas. Es la tragedia más cómica que se haya escrito y actuado sobre la tierra. El público la pasa muy bien y se carcajea en los momentos más intensos de la obra. Este señor Rentería, el autor, debería escribir para la televisión, como Mauricio Kleiff. A la otra noche me fui a ver una buena comedia policiaca: *Sabueso*, que monta Manolo Fábregas con Adolfo Marsillach. Ya sabes quién es: el actor, escritor y director español del que hemos

puesto algunas de sus obras pequeñas que publicó y que son magníficas. Pues como actor es mejor aún. Y Fábregas está excelente también. Le voy a pedir los derechos para que tú y yo la hagamos en el pueblo, al fin que el maistro Remigio, el carpintero, nos puede hacer una escenografía muy parecida a la de don Julio Prieto, que es una de las mejores que han visto los capitalinos.

Como comprenderás, ni hablar de asistir a los subteatros que maneja el señor Jorge Landeta, pero nada más date un quemón con los títulos: *Cinco modelos para un desnudo*, *Estrenando marido*, *El señor es una dama*. ¿Qué te parece? Es lo que llaman “culturización del pueblo.” Pero escuché una *Butterfly* con Renata Scotto que Puccini debe haberse parado de su tumba para aplaudirla. Lástima que esté tan gorda, porque jamás crees que Pinkerton se enamore de una japonesa así. Luego fui a ver *Y la mujer hizo al hombre*, donde Irma Lozano juega a ser pigmalioncita y David Reynoso hace el mismo “bronco” revolucionario de siempre. Es una obra tan pasada de moda que parecía yo estar en el viejo Teatro Ideal, ese que nos cuenta don Marcelino, el del juzgado. Volví a reírme mucho con otro drama, nada menos que de Edward Albee, pero no me reí por el magnífico escritor norteamericano, sino por la puesta en escena del señor Dimitrio Sarrás, que obliga a los actores a hablar como deben hacerlo en Venus o en Plutón. Volví a aplaudir hasta el dolor de palmas a Ancira en *El diario de un loco*, y vi una muy buena obra que se llama *Cosas de muchachos*. Y eso es todo, Bulmaro, amigo. Otra desilusión sufrida, pero merecida me la tengo por no escarmentar con el viaje pasado. Que se queden en esta monstruosa capital con su mal teatro. Tú y yo seguiremos montando a Chejov, a Miller, a Albee (bien puesto), a Carballido, a Alarcón, a Shakespeare y a Anacleto García, nuestro autor local. Esta ciudad no tiene remedio en su teatro. Tomaré el autobús de las 17:17. Espera abrazarte mañana tu amigo José Encarnación.

5 de septiembre de 1971

QUE EL PÚBLICO DIGA NO

A veces me pregunto qué diablos hago dedicándome a la ingrata tarea de ser crítico teatral, con su caudal de enemigos que ella trae en el seno, si puedo ser un afamado autor de comedias y de dramas, estrenar cada dos o tres meses una obra nueva y ganar un diez mil por ciento más que como crítico, ahorrándome además los enemigos declarados o los que se dicen amigos, que son los peores. Y es que en la actualidad ser autor teatral es muchísimo más sencillo que ser crítico. Ya no puede aplicarse el injusto lugar común de decir que el que hace crítica es porque no puede hacer obra de creación, y es más fácil criticar que crear. Ahora es al contrario, porque aquel que desee triunfar como autor no tiene sino que seguir la mágica fórmula que se ha descubierto últimamente: el plagio. Después de todo, si a los genios de la literatura contemporánea los acusan de plagio, como el inefable anciano guatemalteco (eso sí, premio Nobel, claro) lanzó su *Yo acuso* en contra de García Márquez, ¿qué podemos esperar los que no somos ni remotamente genios, ni siquiera de cuento de hadas? Que nos acusen de lo que quieran, lo importante es ver nuestro nombre como autores de una comedia o de un drama, aunque seamos lo suficientemente honestos para declarar que nos “inspiramos” en tal o cual autor. De manera que muy pronto los actores, autores, escenógrafos, directores y hasta críticos teatrales, podrán descansar de mis diatribas desde estas páginas. Voy a convertirme en autor dramático. He comenzado ya una comedia musical intitulada *Amo a mi cabecita blanca*, que estoy seguro va a ser un éxito definitivo. Llamaré a Sergio Bustamante para que le ponga la música, al fin que ese actor compone canciones con la misma facilidad conque yo critico lo que no me gusta. Y tendré la dicha de leer en los programas: “*Yo amo a mi cabecita blanca*. Comedia musical de Luis Reyes de la Maza, inspirada en *Edipo Rey*, de Sófocles, con música original y canciones de Sergio Bustamante, bajo la dirección de José Solé y coreografía de Miguel Ángel Palmeros, con escenografía de Antonio López Mancera.” ¡Y a ganar dinero! ¡Y fama! ¡Y buenas críticas de mis ex colegas! Y que se pudra Sófocles, al fin que ya está más muerto que el gusto por el teatro.

Naturalmente, situaré la acción de *mi* comedia musical no en Tebas, sino en Avándaro, por ejemplo, y en lugar de 500 años antes de Cristo, los sucesos tendrán lugar en el año 2009, cuando Avándaro haya sido declarado parque nacional y se haya erigido una gigantesca estatua de plástico al señor López Negrete, quien sostendrá en su diestra una planta de *cannabis indica* y en la siniestra una fotografía de Tom Jones, el símbolo erótico de nuestra era.

Edipo será el comandante general de las naves interplanetarias de la Galaxia de Corinto, y una vez al consultar una computadora ésta le dice que va a matar a su padre y a casarse con su madre. Horrorizado, el comandante Edipo aborda su nave, canta una canción vestido de plástico transparente y de cara al público, y viaja por el espacio para escapar a su destino ya debidamente computado. Pero una falla mecánica de los isótopos radiactivos de su nave lo obliga a descender en un pequeño planeta llamado Alfa Tebas, donde es atacado por un supercomandante que porta una pistola de rayos laser. Edipo echa mano de su espada compacta de neutrones desmoralizantes, y da muerte a su atacante. Es llevado en triunfo por los alfatebanos hasta la Cámara Neutro-nal de la Compuesfinge y resuelve en un dos por tres la complicada ecuación de décimo grado que se le presenta, lo que le vale la mano de la reina de ese planeta, una hermosa mujer llamada Yocastana, quien se encuentra bailando la coreografía de Miguel Ángel Palmeros sin saber bailar, pero eso no importa. Llega el comandante Edipo, canta, y se casa con ella. Pero he aquí que un anciano pastor, que será el cómico de la obra, un pastor que lleva a diario a las arañas gigantescas a otro planeta cercano para que devoren a sus moradores, revela que Yocastana es la madre de Edipo y que el Comandante muerto era Layo Gamma, padre de quien le dio muerte. Como será una comedia moderna, sin prejuicios de ninguna clase, y como al público no le gustan ya los finales trágicos, haré que Edipo y Yocastana al saber la verdad se carcajeen, beban en unos chupones muy graciosos un néctar delicioso, canten otra vez, bailen otra vez, y se amen otra vez ahora con mayor deleite porque saben que efectúan lo prohibido. Edipo cantará una canción de cuna muy cursi porque Yocastana le avisa que va a ser madre de su propio nieto, y la comedia mu-

sical terminará con una coreografía a cargo de toda la compañía y del conjunto musical Los Drugs.

Esta comedia puede estar escrita en dos días, de manera que si algún empresario está interesado, el señor Haro Oliva, por ejemplo, le suplico me lo haga saber para llevársela. Sólo faltará la música, pero ya dije que el señor Bustamante la puede componer muy rápidamente y sobre la marcha, como acaba de hacerlo con otra comedia musical que escribió el señor Antonio Haro Oliva, inspirado en *Lisístrata*, de Aristófanes (así dice el programa: Aristónfanes, quizá para disimular un poco). La idea de escribir *Yo amo a mi cabecita blanca* me surgió al terminar la representación de *Y todas dijeron no*, que es la comedia que escribió el señor Haro Oliva inspirada en Aristónfanes, y en la que Nadia Haro Oliva no canta ni tampoco baila ni tampoco actúa, pero el teatro está lleno, y en la que Teresa Vales luce sus adiposidades y su poca gracia, y en la que Sergio Bustamante vuelve a querer hacerse el chistoso sin arrancar una sola sonrisa, y en la que Carlos Riquelme se viste de mujer como Lechuga en la televisión, y en la que todos no cantan, ni bailan, pero pretenden hacerlo cada cinco segundos acompañados por una música de los tiempos prehistóricos de Elvis Presley y de una coreografía de los aún más prehistóricos tiempos de Ricardo Luna. Sin embargo, la acción sucede “cualquier siglo después del año dos mil”. El baile de las “cortesanas del universo” me hizo reír de buena gana porque aquellas pobres mujeres parecían danzantes de la Villa a las cinco de la mañana de un 13 de diciembre.

No son “ellas” las que tienen que decir no. Es el público. Y si no lo dice, si esa comedia permanece en cartel con buen éxito, entonces sí se librarán los lectores de mis críticas, porque habré quedado demostrado que cada público tiene el teatro que se merece, y yo me lanzaré a escribir la comedia de la que ya hablé, más otras muchas en las que puedo “inspirarme”.

3 de octubre de 1971

No debería escribir sobre el último estreno al que asistí, el de la comedia (¡en el programa dice que es drama!) de Armand Salacrou intitulada *La tierra es redonda*, y que ha sido presentada en el hermoso Teatro Jiménez Rueda bajo los auspicios de una trilogía verdaderamente infernal y de la que jamás nadie pudo siquiera imaginar que pudieran unirse para nada: la Unión Nacional de Autores, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Censor Máximo Suma Cum Laude de la Oficina de Espectáculos. Y digo que no debería escribir sobre ella porque me salí al terminar el segundo acto, y siempre he criticado a los cronistas que escriben sobre algo que no vieron porque se fueron o porque se durmieron durante la representación, lo que sucede con mucha frecuencia entre mis ilustres colegas. Reconozco que hice muy mal en abandonar el teatro, pero sírvame de disculpa el hecho muy comprensible de que todo tiene un límite, hasta la infinita paciencia de un cronista teatral. Después de haber asistido durante los últimos meses a dos docenas de estrenos que pusieron a prueba mi hígado, mis riñones y mi escaso cerebro con sus pésimas actuaciones, producciones y direcciones, llegó el momento en que no pude más y exhalando un gemido incapaz de conmover a los empresarios mexicanos, salí esa noche del teatro negándome a soportar un instante más el que trataran de burlarse del público, de mí y de ellos mismos.

Voy a hablar solamente de los dos actos que tuve la desdicha de presenciar, no dudando ni por un momento que en el tercero todo haya sido genial y dando la razón a los empresarios, actores y director, los que seguramente dirán que mi cretinismo me impidió ver lo mejor. En lo que no estaré de acuerdo será cuando digan que no se puede juzgar del trabajo de nadie si no se vio completa la obra. Y no lo estaré porque conozco ese "drama" de Salacrou, estrenado en 1938 por Barrault en París, y cuando me salí del teatro sabía perfectamente que la obra no se iba a componer en el tercer acto, sino por el contrario, iba a ser aún más tedioso que los dos anteriores, con toda la larga escena de la "prue-

ba de fuego” y con un monólogo quizás aún más largo y más tonto por parte de Savonarola.

Sabía que la dirección no se iba a componer porque ya había visto asombrado a los actores colocados hombro con hombro, de cara al público, como soldaditos de plomo, sólo desplazándose sin razón ninguna cuando le tocaba hablar a cada uno de ellos; había visto en los dos actos la misma situación del pobre Jerónimo Savonarola trepado en un tapanco y monologando interminablemente también de cara al público; no tenía por qué no volver a monologar en el tercer acto desde su tapanco. Había visto ya a Ismael Larumbe, Enrique Beraza, Juan Ramón Castillo, Aurora Alonso, Verónica Rivas, y a todos los demás que no menciono porque me da una infinita flojera, decir un camelo tras otro, olvidarse de los parlamentos, hablar en un solo tono, tratar desesperadamente de ser graciosos y hacerse un lío con las capas. ¿Existe alguna razón lógica para pensar que en el tercer acto iban a estar muy bien? No, en lo absoluto. He visto ya en otras ocasiones a todos esos aprendices de actores y jamás han estado bien en ningún acto. Pero ya dije antes que no tengo porqué dudar que estuvieron geniales en el tercero. Seguramente lo estuvieron, ni hablar.

Cuando se estrenó en Europa *La tierra es redonda* un año antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, tuvo un gran éxito porque, según dice un libro que tengo a la mano (ya se sabe que todos los críticos teatrales tenemos una cultura de enciclopedia, es decir, que recurrimos a ella para aparentar que somos cultísimos), el público y la crítica vio en ella un simbolismo en contra de la Alemania nazi, y Savonarola era algo así como el entonces poderoso Hitler. Este símbolo a nadie le importa un rábano en 1971, y si esta comedia (el programa dice drama) tiene éxito en México, será porque el público y la crítica han modernizado ese símbolo y ven a Savonarola como a Víctor Moya cuando ordena quemar libros y tiene la esperanza en el tercer acto (que fue el que no vi) de que algún día “quemem” a Víctor Moya. De otra manera, si no se llega a semejante sutileza simbólica, la obra resulta de una pesadez insoportable, de un pasado de moda en construcción, diálogos y secuencias, que mueve a risa. Y podría haber sido una obra interesante si el director y los empresarios (los

más cultos que existen en la capital) hubiesen dado una “peinada” a la comedia (el programa dice drama) quitándole toda la paja pretendidamente cómica, aligerando los pavorosos monólogos de Savonarola y presentando el hecho histórico de la Florencia del siglo xv antes del triunfo total y definitivo del Renacimiento. Entonces hubiese tenido interés.

En una comedia (el programa dice drama) donde los papeles cómicos corren por cuenta de Aurora Alonso, Lili Inclán y Roberto Rivero, no se ríe ni el Santa Claus de Sears, y en un drama donde el declamador y actor radiofónico y de doblaje José Antonio Cosío tiene a su cargo tres monólogos enormes y pesados, el público preferiría que ese señor le recitase *El brindis del bohemio*, *Mamá, soy Paquito* y *México, creo en ti*, en lugar de obligar al pobre de José Antonio a salir de San Martín de Porres con una calavera en la mano como Hamlet. Después de eso, su monólogo ya no puede interesar a nadie, y menos dicho desde un tapanco con luces celestes iluminándole la faz como a Bernardette. Y no se puede decir que esté mal el señor Cosío, los que están mal son los monólogos, de allí que se prefiera escuchar una poesía de *El declamador sin maestro*. Como tampoco se puede decir, en lo absoluto, que esté mal Sonia Furió, una excelente actriz desperdiciada en una comedia (el programa dice drama) pasada de moda, en un papel tonto y mal dirigida; ni tampoco Guillermo Aguilar, un buen galán que necesita de la dirección, y al no tenerla su voz se torna pareja hasta la aburrición; ni tampoco Óscar Servín, uno de los mejores actores cómicos con que contamos, en un papel pequeño y sin gracia, a pesar de que él es el único en todo el reparto que se preocupó por crear un tipo.

Y esta es la comedia (el programa dice drama) y la puesta en escena patrocinada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (¿qué pasa, Héctor Azar?, ¿acaso piensas montar ¡Oh Calcuta! y por eso quieres quedar bien con don Víctor Moya?), la Unión Nacional de Autores (¿qué pasa, señor Robledo?, ¿ya se le olvidaron los autores nacionales?) y la Oficina de Espectáculos, que califica esta comedia (el programa dice drama) para adolescentes y adultos cuando por menos califica a otras para “adultos mayores de 18 años”. Pero eso sí, en el tercer acto todo estuvo genial. Pre-

gúntenle a los actores y al director y a los empresarios, y se convencerán.

10 de octubre de 1971

Carta de Francisco de la Maza sobre la crónica anterior

Octubre 10 de 1971

Sr. Luis Reyes . . . y ya
Ausente.

Inmundo, insensato, mendaz, incomprensivo, inculto, injusto, acrí-
tico, apoético, metiche, diletantoide, tonto con p, locuaz, fascista,
“iturbidista”, Gato con Botas, Gato Félix, gato marrullero, perro
de garaje, Savonarola con bikini, inquisidor apestoso, cursi de
arrabal, ciego, sordo, chale malakakayo, procaz, insensible, enciclo-
pedista económico, cómico (a pesar de que en el periódico diga
trágico), cantinflero y cantinflaco, tintanesco, capulino, iguano-
donte, ignorantazo, animal . . .

y todo este bouquet
¿por qué?

Por no entender, so capirote, la belleza y ternura del poema
“Paquito no haré travesuras”, es un poema exquisito más allá
de su calefateado cráneo, so Víctor Moya, so Pedrero, pedrazo,
petroide, por eso no llega a sus orejas de onagro. Léalo cien veces
y si no acaba llorando, es usted una estatua de porfiriato de sodio.

Y va en serio.

Francisco de la Maza

DIÁLOGO DE CARMELITAS

- SOR CONSTANCIA: ¡Hermana Blanca, hermana Blanca, que se derrama la leche!
- SOR BLANCA: Me confundís con la hermana Engracia, querida hermana Constancia. Y no me parece la hora más oportuna de hacer comerciales cuando asuntos más graves preocupan mi mente.
- SOR CONSTANCIA: ¿Os referís a la Revolución Francesa? ¡Pero si hace más de ciento cincuenta años que sucedió y que fuimos guillotinas!
- SOR BLANCA: Nunca se borrará de mi pensamiento semejante desgracia, hermana. Sin embargo, lo que tiene ocupada mi cabeza ahora es una representación teatral a la que asistí hace pocas noches.
- SOR CONSTANCIA: ¿Habéis vuelto a las andadas? Ya la madre superiora os ha indicado que no debéis ir a la Tierra a ver teatro . . . Si no me dais una botella de rompo, se lo voy a contar. ¿Qué fuisteis a ver, hermana Blanca de la Force?
- SOR BLANCA: En la capital de la Nueva España vi una obra que se llama *Las monjas*.
- SOR CONSTANCIA: ¿De veras? ¿Basada en nuestra vida y en nuestra muerte como la que escribió Georges Bernanos?
- SOR BLANCA: No exactamente, aunque no puede negarse que hay una relativa similitud. También esas monjas mueren a manos de revolucionarios, y en cuanto a su aspecto, recordé un parlamento vuestro en la obra de Bernanos: “. . .en el vestuario se nos da un hábito por otro.”
- SOR CONSTANCIA: Sí, Bernanos puso en mi boca esa barbaridad que ni yo misma entiendo.
- SOR BLANCA: Yo tampoco entendí bien a bien lo que sucedía en aquel escenario de la farsa. Habéis de saber que las tres monjas que aparecen, vestidas con hábitos extraños, son hombres.
- SOR CONSTANCIA: ¿Qué me contáis? ¿A tanto ha llegado ya la evolución de la Iglesia? ¡Ya sabía yo que no iba a salir nada bueno de este último Sínodo de Obispos! Pero es natural, si

los sacerdotes quieren casarse, si las mujeres quieren ordenarse de sacerdotisas, ahora seguramente los homosexuales querrán formar sus órdenes de monjas.

SOR BLANCA: No habéis comprendido. No se trata de eso. El autor de esta obra pide que sean hombres disfrazados de monjas porque se supone que son asesinos perseguidos por los revolucionarios negros, y así disfrazados se esconden en un sótano y violan y matan a una mujer retrasada mental; luego uno de ellos, o de ellas, mata a un compañero que es mudo y luego . . . no sé qué sucede, porque la obra se termina cuando menos se lo espera una . . . Se supone que los revolucionarios entran y matan a los dos sobrevivientes, pero sólo se supone, porque también puede ser que una de ellas, o de ellos, haya escapado por el túnel que ha excavado. No sé . . . el caso es que la madre superiora echa de gritos pidiendo auxilio, se apagan las luces y el público no sabe qué hacer, si aplaudir, irse, quedarse, fumar un habano o cantar la Marsellesa.

SOR CONSTANCIA: ¡No nombréis ese himno a cuyos acordes nos guillotinaron en 1794! Pero si son los asesinos disfrazados de nosotras, ¿por qué decís “ellas”?

SOR BLANCA: Porque es parte de mi confusión. Aunque el público sabe ya que son hombres, ellos mismos se hablan como si fuesen mujeres.

SOR CONSTANCIA: Eso es muy común en la Tierra hoy en día.

SOR BLANCA: Ya os dije que no se trata de eso. Quizá el autor haya querido expresar una especie de locura entre esos hombres, o de irrealidad escénica, o de un estado sexual . . . Porque a pesar de lo que os he dicho, la obra es interesante.

SOR CONSTANCIA: ¿Cómo va a serlo si decís que al final no se comprende nada?

SOR BLANCA: Pero no por culpa del joven autor cubano Eduardo Manet, sino por culpa del director mexicano Héctor Mendoza. Cuando terminó la representación volé a Cuba . . .

SOR CONSTANCIA: ¡Sor Blanca! ¡Pudieron haberos confundido con un aeropirata!

SOR BLANCA: Tuve que arriesgarme para poder leer la obra original. En ella está muy claro el final: cada uno de los dos

sobrevivientes cava un túnel sin que el otro se entere, y hasta el último momento piensan que van a salvarse; pero el ruido de los tambores, de las campanas, de los gritos de los revolucionarios negros cada vez más cerca, indican al lector que los monjos, es decir, las monjas, no tendrán salvación. Pero hay un final, cosa que en la representación de la Nueva España no lo hay. Por eso repito que el público no sabía que ya se había terminado y se quedó en sus asientos, hasta que una señora comenzó a recorrer los pasillos gritando: ¡Ya se acabó! ¡Ya se acabó!

SOR CONSTANCIA: Será un público torpe, porque al ver a los cómicos inclinarse a agradecer los aplausos, debió comprender que la función se había terminado.

SOR BLANCA: Es que los actores no salieron jamás a agradecer las palmas. El director no se los permitió porque, según él, el director polaco Grotowski se opone a ello, y además en algunos teatros de Nueva York —*off Broadway, you know*— así se acostumbra. En la Nueva España se pasan la vida calcando a los demás. Son de un snobismo trasnochado verdaderamente insoportable.

SOR CONSTANCIA: Veo que no os gustó nada de lo que visteis.

SOR BLANCA: Pues veis mal, porque lo que vi me gustó mucho. Con lo único con lo que no estuve de acuerdo fue con ese final que mutiló una buena obra de teatro, sólo por enmendarle la plana al autor, por afán de notoriedad, por el clásico y muy nuestro *épater le bourgeois*. Pero la dirección es excelente y la ambientación más aún, con una especie de sótano de concentración nazi, rodeado de alambradas y guías de púas. Es un espectáculo alucinante, y si a eso agregáis un magnífico movimiento escénico, todo es perfecto, salvo, repito por enésima vez, el final. El director Mendoza echó a perder su buen trabajo por snobismo, que adiviné desde que vi los programas con una mano fotografiada y abajo el nombre del director.

SOR CONSTANCIA: “La mano férrea del director”. ¿No entendisteis el símbolo?

SOR BLANCA: Me repugna la simbología obvia. Debo deciros que el cómico, o actor como se llama ahora, Carlos Bracho, es

un estupendo histrión y revive sus pasadas glorias alcanzadas en *Kean*. Y un muchacho nuevo llamado Alfonso Meza se muestra también espléndido, y el mudito Alejandro Morán hace una muy buena labor. Con deciros que hasta la señora Samara de Córdoba, de nombre tan antiguo, está bien . . . Eso indudablemente se debe al director.

SOR CONSTANCIA: Estáis confusa, sor Blanca. Lo mismo criticáis que alabáis a ese buen hombre de la mano retratada. Vayamos a tomar un cordial con la Priora .

SOR BLANCA: No puedo. He visto un programa de París en que se anuncia la reposición de *Diálogos de carmelitas*, y me voy volada a verla. *Au revoir*.

7 de noviembre de 1971

ALGO EXTRAORDINARIO EN ESCENA

Por fin, a los diez meses del año del Señor de 1971, hemos podido ver algo verdaderamente extraordinario en el teatro de México. En este año calamitoso en todos los sentidos, también el teatro se vio resentido, aunque no sólo por la falta de público, como sería lo lógico, sino por la mala calidad de las obras, o de los directores, o bien de los actores. En quince años que llevo viendo todo lo que se representa en la capital, no me había nunca encontrado con un año como este que estamos viviendo en lo que a pobreza teatral se refiere. Ya estaba resignado y esperaba, como todo ciudadano, el advenimiento del año próximo, a ver si cambiaba el estado agonizante de nuestra escena. Pero he aquí que el año de 1971, después de su periodo de gestación más o menos normal, ha dado a luz una hermosa obra, una dirección que puede catalogarse de la más importante en mucho tiempo, de unas actuaciones que difícilmente puedan verse de nuevo. Todo ello hace que las esperanzas renazcan para aquellos que amamos el teatro y sufrimos con él en sus malas épocas, que son perennes. Cuando puede verse un espectáculo como este del que me ocupo,

es cuando se cree en el talento, y en el amor por la profesión, y en que México puede estar a la altura de cualquier ciudad del mundo cuando se logran reunir buenos elementos. Por otro lado, cuando se ve algo como esto es cuando también se vuelve uno más exigente con los demás, porque el teatro, para ser un éxito artístico, no comercial (lo hermoso es cuando es ambas cosas) pide a sus sacerdotes una entrega total, del cuerpo y de la mente, y pide, sobre todas las cosas, inteligencia, algo que desgraciadamente no abunda en nuestro medio pedantemente llamado “artístico”.

Me he puesto solemne contra mi costumbre, pero es que lo que es serio, debe tratarse en serio. Y caigo en la cuenta que he dicho muchos elogios pero no he dicho quién los ha merecido. La obra es *Hogar*, de David Storey, un dramaturgo inglés que aunque parezca increíble, era jugador de fútbol antes de sentarse ante una máquina de escribir. El director es Rafael López Miarau, sin discusión alguna el mejor director que hay en México (y desafío a que se me pruebe lo contrario), y las actuaciones son de Carlos Ancira, Ignacio López Tarso, Ofelia Guilmáin y Virginia Manzano (citados por orden de aparición en escena, para que no se piense que cito por categorías, puesto que todos y cada uno de los nombrados tienen la misma). Es justo mencionar también a Julio Prieto por la escenografía, que si no es la de *Sabueso*, ambienta a la perfección la obra y no se necesitaba más que esa balastrada rota y carcomida por el tiempo. Lo que siempre he sostenido: para que el teatro sea teatro deben caminar unidos, como los tres mosqueteros y D’Artagnan, la obra, la dirección, las actuaciones y la escenografía (estos elementos sí citados en orden de categorías).

En una excelente nota que aparece en el programa de mano, Marilyn Ichaso, una amante del teatro y profunda conocedora de sus secretos, que por timidez o exceso de autocritica o vaya usted a saber por qué no se ha lanzado a dirigir en plan profesional, expone con mucho tino la tesis de la obra. Extracto algunos párrafos, ya que me parecen exactos:

“¿A dónde iremos a dar? ¿Cuál será el destino del mundo considerado como un todo común y solidario? ¿Qué nos tiene reservado el tiempo en sus obras inéditas? Ésas son las preguntas

que gritan incesantemente en esta obra de David Storey. Vivimos en una época-puente disparada hacia el futuro, pero todavía nos detienen con demasiada fuerza las raíces del pasado y no acertamos a encontrar la salida en el laberinto del presente. Por eso una de las características de nuestro tiempo es esa angustia del venidero grabada en todos los gestos y actitudes del hombre actual.”

Es absolutamente cierto y expuesto en una sola frase: las raíces del pasado, que son las que causan el laberinto del presente. Es cierto que un terrible presente lo creó el hombre mismo con la amenaza nuclear, pero si a eso añadimos esas raíces del pasado que no acaban de pudrirse y de desaparecer, la angustia se torna insoportable. ¡Dichosos nuestros hijos, y más que ellos, los hijos de nuestros hijos! De ellos será el reino de la tierra, que es el importante.

Mucho podría hablar sobre la obra, pero necesitaría todo un ensayo, lo que me encantaría hacer, pero no es la labor de un crítico teatral que no se respeta, como soy yo. Dejo a mis colegas la glosa de la pieza, que seguramente lo harán mejor que yo, y paso, no sin antes recomendar, pedir, exigir, a todos los que esto lean, vayan al Teatro Xola, paso a hablar de la dirección y de las actuaciones.

Rafael López Miarnau, quien al dirigir su primera obra, *La gaviota*, de Chejov, de inmediato se llevó un premio, ha ido madurando a través de veinte o veinticinco piezas que ha dirigido en el Teatro Orientación ante un escaso público, y ahora está en la plenitud de sus facultades y de su talento. Ese público escaso que asistía al Orientación, un teatro pestilente e indigno de un talento como el de don Rafael, ha comprendido al fin lo que vale este director y ahora el Teatro Xola se ve casi lleno a diario. Fue una fortuna haber podido sacar a López Miarnau de su modestia mal orientada. La dirección de *Hogar* es perfecta, y no hay exageración en lo asentado. Nadie podría haberla dirigido mejor. Y si se tiene en cuenta que es una de las obras más difíciles que han salido de pluma o máquina alguna, la labor del director es aún más clogiable. No hay virtuosismo ni fiorituras para hacer notar “la mano del director”: hay sólo estudio profundo de los personaje, y un movimiento escénico lleno de aciertos. El teatro en

México puede malvivir tranquilo mientras bien viva Rafael López Miarnau.

Carlos Ancira siempre bien, logrando de cada personaje que interpreta una nueva creación. Ignacio López Tarso alcanza uno de sus mejores trabajos, y desde *El rey se muere* no le habíamos visto nada tan bueno como su trabajo en *Hogar*. Puede decirse de López Tarso que es un actor disparejo pero nunca que es un mal actor, como quieren sus enemigos. Del Nacho de *Moctezuma II* al Nacho de *El rey se muere*, o de *Hogar* (dos trabajos completamente diferentes) hay una enorme diferencia. Y entre su labor en la obra de Ionesco y esta de David Storey, me quedo con la segunda a ojos cerrados. Ofelia Guilmáin, la gran Ofelia cuando quiere serlo, en *Hogar* lo desca fervientemente, con lo que su actuación resulta excelente. Y doña Virginia Manzano, noble señora de la escena, si bien no hace olvidar su trabajo en *Acapulco los lunes*, porque su papel no se presta para ello, demuestra sus gigantescas cualidades auténticamente artísticas. Cinco “monstruos sagrados” unidos para darnos lo que pedimos a diario: “Señor, danos una buena obra de teatro al mes para vivir tranquilos con nuestras conciencias.” Pero el Señor nos da una al año. *Hogar* puede ser la de muchos años, así que no hay que dejar de verla. Y si esto último suena a publicidad... lo es.

14 de noviembre de 1971

CON DIOS Y CON EL DIABLO

Hay personas que quieren quedar bien con Dios y con el diablo, pero casi siempre les sucede lo que al tristemente famoso cuetero, que no quedan bien ni con uno ni con otro, porque, para seguir con los dichos populares, no se puede repicar y andar en la procesión, o el que a dos amos sirve, con alguno queda mal o con los dos. Dada mi repulsión por las consejas, refranes o proverbios, me da mucho gusto consignar que se ha dado un caso que desbarata la “sabiduría popular” de esos dicharajos o lugares comu-

nes con que nos atormentan desde la infancia. El autor teatral Vicente Leñero ha tenido el talento suficiente para quedar bien con Dios y con el diablo, es decir, con las derechas y con las izquierdas, con los conservadores, con los liberales, con la reacción y con el progreso. La noche del estreno de la recopilación en dos actos intitulada *El juicio*, con asombro presencié cómo Leñero era felicitado y abrazado por sacerdotes de traje y corbata negra, al mismo tiempo que por reconocidos revolucionarios anticristeros y por jóvenes intelectuales de patente militancia izquierdista. Esa noche, y seguramente las que han seguido, Leñero logró que Juárez y Maximiliano se saludasen cortésmente, que Zuloaga y Comonfort se estrecharan las manos, que los Flores Magón abrazaran a don Porfirio, que Huerta brindase con Carranza, que Calles y Vasconcelos cenaran juntos en “La Bombilla”, que Cárdenas y Alfonso Junco conversaran amigablemente . . . Quizá por aquello de que “todo es posible en la paz”. Pero, al menos yo, sentí que el asco flotaba como parte del *smog* y que la imagen que durante cuarenta años me había formado de la historia de México, era cubierta con una espesa mano de pintura blanca sobre la que se había escrito: “Conserve limpia la ciudad”.

La antipieza en dos actos *El juicio* reproduce a pedazos el jurado popular seguido a José de León Toral y a la madre Conchita, y la habilidad de don Vicente Leñero estriba en dar la impresión a los obregonistas, revolucionarios, izquierdistas en fin, de que es un documento en contra de los asesinos de un presidente electo, mientras que a los cristeros, mochos o derechistas en fin, les quedaba la idea de que Toral fue una especie de mártir de las catacumbas, iluminado por el cielo y con una mano justiciera y bíblica, y la madre Conchita una especie de Juana de Arco mezclada con un poco de Dalila y de Judith. Esto no es una falsa impresión personal: la noche del estreno pude escuchar en el intermedio y al finalizar la representación, comentarios como estos: ¡El pobrecito era un santo!— ¡Bola de fanáticos terribles!— ¡Gracias a ellos se acabó la persecución religiosa!— ¡Hicieron bien en fusilarlo y es lástima que no lo hayan hecho también con ella!— ¡No buscaban otra cosa que el reinado de Cristo Rey en México!— ¡Esos retrógrados estuvieron a punto de frenar la marcha de la Revolución!— ¡Era un enfermito mental, pero no era malo!

—¡Era un imbécil guiado por los oscurantismos!— ¡Ella sufrió mucho en las Islas Marías! —¡Tuvo el descaro de casarse luego con el dinamitero!— ¡Esta obra deben verla todas las congregaciones pías! —¡Esta obra deben verla todas las juventudes progresistas!— ¡Mártir! —¡Loco!— ¡Santo! —¡Asesino!— ¡Illuminado!— ¡Fanático!

Y el autor, con su aire (más que aire huracán) de seminarista de los ojos negros, recibía las felicitaciones y las opiniones con modestia, mientras su alma sonreía complacida porque, aparentemente, los de izquierda no se habían dado cuenta del verdadero “mensaje” de su recopilación teatral, que radica en el inefable discurso de don Ezequiel Padilla pronunciado en el juicio en el mes de noviembre de 1928 y que puede resumirse así: “En efecto, el fanatismo religioso armó la mano de Toral, pero la iglesia no tiene la culpa de que algunos de sus feligreses distorsionen la religión, la que debe prevalecer por siempre en nuestro país que sigue las huellas del Nazareno”. Contra fanáticos de derecha o fanáticos de izquierda, en la obra de Leñero el triunfo absoluto es de la Iglesia. Por algo Méndez Arceo está siempre presente en los estrenos de Leñero y en esta ocasión aplaudía tan calurosamente. ¿Entonces la obra es de derecha?, preguntará algún lector despistado. Sí, le contestaré, pero de una derecha dentro de la izquierda, o de una “derecha atinada”. Y todo esto dos meses escasos antes de que principie el Año de Juárez. Cantemos con Guillermo Prieto: “cangrejos al compás, marchemos para atrás”.

Una vez establecido que Leñero quedó bien con Dios y con el diablo, pero no conmigo, hablemos de cosas más agradables. Por ejemplo de la excelente actuación que logra Aarón Hernán en el papel de Toral. Este inmenso actor que es Hernán, y a quien lo mismo le hemos creído que es un anciano en *El camino del tabaco*, un hombre maduro en decadencia en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* y un joven de veintisiete años en *El juicio*, en esta última obra se muestra como el primer actor indiscutible que es, y ese acto inicial quedará en el recuerdo de quienes lo vimos como algo que difícilmente podrá ser superado. Vale la pena asistir a este espectáculo que debió subtitularse “¡Detente bala, el Corazón de Jesús está conmigo!”, sólo por ver la actuación de Aarón Hernán seguramente en el personaje más difícil que le

haya tocado interpretar. Y con él, Salvador Sánchez y Luis Cou-
turier, y Graciela Orozco, y Willebaldo López (tan buen actor
como autor), y Jorge Mateos, y todos los que intervienen en
este jurado popular a excepción de Silvia Caos, quien no supo
comprender su personaje y más que una monja fanática parecía
María Tudor. En ningún momento recordó físicamente que du-
rante quince o veinte años había sido una religiosa y jamás se
delató con esos pequeños detalles que caracterizan a estas muje-
res, como el modo de cruzar los brazos, la manera de bajar la vista,
la forma de sentarse. Por el contrario, parecía que en cualquier
momento iba a sacar la metralleta y a disparar contra el público.

Un homenaje de admiración al director Ignacio Retes, a cuya
labor se debió en gran parte que los de izquierda aplaudiesen y se
convencieran de que era una obra en contra de sus enemigos. En
manos de otro director menos hábil, el público habría terminado
por cantar el Alabado. Retes supo luchar contra el autor, velada-
mente quizá, para que los protagonistas apareciesen como seres
despreciables; pero como no pudo luchar contra el texto “sinte-
tizado” por Leñero, en ocasiones más que desprecio lo que se
siente es lástima por Toral. Y eso es grave. Sin embargo, Retes
movió esta difícil antipieza con un gran talento y con unos gran-
des conocimientos escénicos, y gracias a la dirección de los dis-
cursos, las preguntas, las respuestas, se hacen menos pesados. Un
fuerte aplauso a su labor en *El juicio* o *El triunfo glorioso de la
Iglesia Mexicana*.

21 de noviembre de 1971

GARCÍA LORCA EN GÉNERO CHICO

Sra. Doña Nati Mistral
Teatro Manolo Fábregas
Méjico en América.

Querida Natividad:

¿Crees en el espiritismo, pequeña de plata y cabellos de luna lu-
neca? ¿No? Pues deberías creer, campana de Córdoba en la ma-

drugada, porque mi espíritu estuvo presente la noche que interpretaste mi *Zapatera prodigiosa* en un teatro de Méjico, allá en América, lejana y sola. ¡Ay, Natividad de temblorosas faldas llenas de luces en las encrucijadas! ¡Natividad de luna que vino a la fragua con su polisón de nardos! Nati, Natinera, cristalera zapatera . . . no me gustó nada de lo que vi . . . Vamos, pero que ni un poquito así . . . Y es que, ¿sabes?, a estas alturas lo que yo escribí para el género fársico lo siento trasnochado, rebuscado, pesado y, sobre todo, ingenuo. Y la ingenuidad, Natividad de azafranes y cascabeles de jaca moruna, no se perdona en las postrimerías de 1971, y *La zapatera prodigiosa* la escribí para mi barraca de teatro trashumante en 1930, figúrate. ¡Cuántas lunas luneras han pasado desde entonces! ¡Cuántos limones limoneros han caído en el Guadalquivir! Todo evoluciona, cristal de risas, ojos lejanos, arañas de miradas, y me doy cuenta que pertenezco al pasado inmediato —¡ay, ay, ay, pajarita de papel!— y que debe dejármese descansar unos cien años para volver a mí. ¡Me han choteado tanto! ¡No hay adolescente que no me lea y que escriba luego versos “garcialorqueanos”! O al menos así sucedía hasta hace poco . . .

Los adolescentes de hoy no leen, sino que oyen a Machado cantado por Serrat. Ya ni eso me queda. Estoy frío, frío, como el agua del río . . . *Pater Noster* por mis versos . . .

Estoy conforme, y me resigno, a ser un comediógrafo pasado de moda (ya vendrán tiempos mejores, arroyos claros, fuentes serenas), porque así pasa siempre medio siglo después que un poeta ha muerto. Futuras generaciones de agua y plata vendrán al pentagrama de mi infinito, pero aún tendrán que pasar muchos tiempos secos y comprimidos por la garra de los años. En lo que no estoy conforme, Nati, Natinera, caminera, peregrina, es en la forma en que interpretas esta mi fierecilla domada republicana y sola. ¿Por qué te sobreactuaste de ese modo? ¿Piensas que la farsa es hacerse la graciosa? No, granada olorosa, cielo cristalizado, nunca un actor ha triunfado cuando trata desesperadamente de ser simpático. La gracia tiene que ser natural, y aun cuando la farsa pide la deformación de la realidad, también tiene un límite, que es el del sentido común. ¿A qué venían esas carreritas, ese andar de puntillas, esos dientes apretados (te faltó entre ellos

el clavel clavelero), ese hablar tan de prisa, ese movimiento continuo? Ya ves, nunca lograste arrancar una risa sonora como espuelas. Y en cambio el señor don Guillermo Orea, con un simple ademán, con un leve tono de voz, hacia explotar las espigas en los trigales de la risa. Es la diferencia entre ser actor cómico y tratar de serlo.

¡Ay, Natividad, Nati de verde luna, cutis amasado con aceituna y jazmín! Si tienes esa voz de cristal y nardos, ¿por qué te empeñas en ser graciosa? Canta, que lo haces de manera espléndida, y al escucharte dan ganas de regalarte un costurero de raso pajizo, y si quieres actuar, hazlo, pero en mi *Mariana Pineda*, en mi *Bernarda Alba*, en mi *Yerma*, en mis *Bodas de Sangre* . . . Olvida la farsa, que no es por allí el camino (perdona, Antonio, por usar la palabra “camino” que es tuya). Me han dicho que estuviste espléndida como mata de yerbabuena y tomillo en *Medea*, y en *El hombre de la Mancha* y en otras obras que hiciste en España y que no pude ver porque soy un refugiado político acá en el cielo. Y es claro, porque temperamento no te falta, lo que te falta es ese don especial que se necesita para la farsa. Mejor canta de nuevo mis “Cuatro muleros”, que te sale divinamente.

El “¡Anda, jaleol!” no me gustó mucho, porque te faltó fuerza, garra, que decimos los gitanos. Y también recítame, que el otro día vi en la televisión que tiene aquí Margarita Xirgu, cómo decías mi poema “La casada infiel”, y me agradó tanto que se me quebró el corazón de azúcar y yerbaluisa.

Dile cantando a don Guillermo Orea que su Zapatero lo hizo muy bien y que no trate de sacarle más partido. Como lo interpretó la primera noche está perfecto, y si le añade algo más se pasará de tueste en la fragua de los nardos. Y a don Miguel Maciá (tengo idea de haberlo visto preso allá por 1935, lo que quiere decir que es de los míos) que está espléndido en su alcalde con su vara de lentejuelas y cintas. Y los demás actores y actrices están bien, hasta el niño que ahora me doy cuenta es un personaje insoportable.

Lástima que el director lo haya puesto a correr por todo el escenario mientras cantaba mi “Mariposa del aire que hermosa eres dorada y verde”, y claro, se sofocaba y su hermosa voz

se le rompía. como cristales en la arena. Me reí la mar cuando vi a las vecinas (la morada, la roja, la verde y la amarilla, las tres y las cuatro solas) con moños de paquete de navidad en las cabezas.

Seguramente es un recordatorio al público sobre las fechas que se acercan. La escenografía me hizo acordar de aquella película española titulada *Bienvenido Mister Marshall*, cuando los lugareños quisieron darle a sus casas y a su pueblo un toque de *Spanish curios* para los visitantes de Norteamérica. ¡Ay, ay, ay, naranjal desfallecido!, ¿por qué será que ahora el folklore español huele a Wagon Lits Cook?

La dirección de don José Solé es buena en cuanto a su intención, puesto que quiso conservar el aire ingenuo de mi farsa recordando mis propias puestas en escena. Le agradezco el homenaje, pero debió darse cuenta que a estas alturas una dirección así da idea de función de fin de cursos en una escuela confesional.

Yo todo lo paso, que los adolescentes me plagien, que le pongan música a mis versos, que intercalen mis propias canciones en mis comedias para convertirlas en zarzuelas de género chico, pero lo que no paso, ni a las cinco en punto de la tarde, es que se me haga un objeto turístico.

Hasta mas ver en los limoneros, verde Nati, Nati, vida de nardos y azucenas, albahaca y yerbabuena. Sigue cantando, que hasta acá llegan tus notas de agua cristalina, y yo montado en mi jaca te sonreiré complacido. Pero azafrán de la luna, colmena del aire, constelación de péndulos, limonar de mis sueños, olvídate de la farsa. Te quiere.

Federico García Lorca

12 de diciembre de 1971

(Diálogo sobre los Diálogos)

- ¿No me reconoce, don Salvador?
- ¡Por supuesto! Usted es la señora Peralta de Castera.
- Llámeme Ángela, o Ruiseñor.
- Es un privilegio que se haya usted molestado en venir hasta la calle de Salvador Novo a ver a Salvador Novo.
- Usted tendrá una calle, pero no una pérgola, como yo.
- Si tuviera cien años de muerto como usted, quizá tendría no una pérgola, sino un viaducto. Pero dejémonos de nomenclaturas. ¿A qué debo el honor de su visita?
- Quise venir a felicitarlo por la representación de sus *Diálogos* en el Teatro Xola, función a la que asistí el lunes pasado a invitación expresa de doña Leona Vicario.
- Doña Leona aparece en uno de mis *Diálogos*.
- Maravillosamente interpretada por la actriz Ofelia Guilmáin. Yo pensaba que con Soledad Cordero, muerta en 1847, se habían terminado las buenas actrices mexicanas.
- Ofelia nació en España.
- Entonces estaba yo en lo cierto. Excelentes actrices también lo son Marilú Elizaga y Aurora Molina, ¿Mexicanas?
- No, españolas también.
- En mis tiempos había una magnífica actriz española radicada en México: doña María Cañete. ¿La recuerda usted?
- Solamente de oídas.
- Los actores que leen sus *Diálogos* no son tampoco malos, aunque no están a la altura de las actrices. El mejor es don Augusto Benedico, de quien no necesita usted aclararme que es español, pues basta escucharlo. En cambio don José Gálvez estuvo gris en la preciosa obrita intitulada *El tercer Fausto*. Gálvez es mexicano, ¿no es cierto?
- No, Ruiseñor . . . es colombiano.
- Bueno, la mejor temporada que yo realicé en México fue al lado de un tenor extranjero: Enrico Tamberlick, y el único gobernante que me rindió homenaje mientras viví, fue también extranjero: se llamaba Maximiliano. ¡Ay, don Salvador!,

- ¿qué haríamos sin los extranjeros en México?
- Sería conveniente formularle esa pregunta a don Carlos Bracho, quien se ha dedicado a atacar a los actores no mexicanos.
- No lo conozco. En fin, no vine a conversar sobre la inmigración, sino a felicitar a usted y a los actores que toman parte en estos *Diálogos*. Fue un bello espectáculo. ¡Y qué bien dirigido! Me alegra saber que al menos hay buenos directores mexicanos.
- Rafael López Miarnau, el director, es también español.
- ¡*Madona mía!* Oh, perdón por la expresión italiana, pero como me educé en Milán . . . Pues es un gran director escénico que hubiese querido tener para el montaje de las óperas que yo cantaba. ¡Eran tan malos los directores en mi época!
- Lo siguen siendo en la actualidad, salvo honrosas excepciones, como la de López Miarnau.
- ¿Es una autocrítica?
- Yo ante todo soy un escritor. Si he dirigido ha sido sólo como un ejercicio teatral. ¿De modo que le gustaron mis *Diálogos*, Angelita?
- Mucho. Ya conocía algunos, pero vi que estrenaron dos: el de Isabel y Colón y el de Josefa Ortiz de Domínguez y Leona Vicario. Este último es excelente, y lo es más aún con la actuación de Ofelia Guilmáin.
- Marilú Elizaga está muy bien en la periodista norteamericana que entrevistó a Diego Rivera. ¿No lo cree usted así, Ruisñor?
- Está muy bien, en efecto. Y lo mismo Aurora Molina en la Eva y en la Eulalia Guzmán. No comprendo por qué trabaja tan poco Aurora si es tan estupenda actriz.
- Porque en México se sigue practicando la vieja costumbre de no reconocer el talento, ya sea de propios o de extraños.
- Pues se ha evolucionado, porque en mis tiempos sólo se reconocía el talento de los extraños y no de los propios.
- En verdad me siento muy halagado de que haya venido a visitarme una notabilidad como la suya sólo para felicitarme por mis *Diálogos*.
- No he venido sólo para eso, don Salvador.
- ¿No? Ah, ya comprendo: desea que le haga un epigrama.

- ¡Dios me asista! Sus epigramas están escritos con tinta de cicuta. Lo que deseo es un *Diálogo* en que yo aparezca, y he venido a reclamarle el que no se haya acordado de mí.
- Prometo subsanar el olvido. ¿Con quién le agradecería dialogar imaginariamente, Ruiseñor?
- No sé... Quizá con Ernestina Garfias, o con Irma González, para decirles cuatro verdades. Lo dejo a su elección. Y también lo felicito como actor, pues la noche que asistí al teatro, representó usted el papel de Diego Rivera, y lo hizo muy bien, pero no pude aguantar que mi risa cantarina brotase de mis labios. ¡Usted, que escribió la *Diegada*!
- ¡No me diga que usted ha leído eso!
- ¿Por qué no? He leído todo cuanto usted ha escrito.
- Me ha hecho ruborizar.
- Seré la primera persona que lo ha conseguido. Debo marcharme ahora, señor Novo. Ha sido un placer charlar con un hombre ilustre como usted. Ya tendremos tiempo de hacerlo más largo cuando nos veamos en la Rotonda.
- Me agradecerá la compañía de algunos de los que allí están, aunque no de otros, pero deseo que ese agrado o desagrado tarde aún bastante en llegar.
- Yo también lo deseo. Adiós, don Salvador. ¡Y escriba mi *Diálogo*, no se olvide! Le prometo cantarle *Traviata* todos los días durante toda la eternidad.
- Entonces jamás escribiré el *Diálogo*. Adiós, Angelita. Saludos a don Eugenio y a don Julián, sus dos esposos.

23 de enero de 1972

DE UN INGLÉS A UN ITALIANO

Al muy honorable commendatore Giacomo Barabino.
 Vuestra Señoría:

“El afecto que profeso a vuestro honor no tiene fin, y este opúsculo, sin comienzo, es tan sólo una porción insignificante.” Perdo-

nadme si doy principio a esta carta usando las mismas palabras que dirigí al conde de Southampton cuando le dediqué *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*, pero es que en verdad os profeso una simpatía que si bien no es tanta como la que sentía por Henry (él me permitía llamarlo así en la intimidad), sí es lo bastante grande como para que os envíe esta carta felicitándoos calurosamente por la presentación escénica que habéis hecho de vuestra propia obra intitulada *Yo, William Shakespeare*. Pues bien, yo, William Shakespeare (podéis llamarme Will) estoy satisfecho con ella y como príncipe de las letras inglesas envió un fraternal abrazo a un hijo del príncipe de las letras italianas (ya supondréis que me refiero a Dante, a quien en la intimidad le digo Dan por sonarme más inglés).

Cuando supe que en México (país del que no había oído hablar sino hasta el siglo pasado en que se representó, muy mal por cierto, mi *Hamlet* en el Teatro de Oriente) se iba a montar una comedia sobre mi ilustre persona, me despedí de Mickey (así le digo a Miguel de Cervantes), con quien tomaba un vaso de vino, lo que por ser manco se le dificulta bastante. Me subí en el Cisne del Avon que me regaló Fred (así le digo a Fedor Dostoiéwskí) en un obsequio lleno de simbolismo y que mucho le agradezco, y me trasladé en un decir *Jesus Christ* a esa que en un tiempo fue hermosa ciudad de la Nueva España. Admiré el Palacio de las Bellas Artes, aunque me pareció tan viejo y tan feo como mi Teatro del Globo (¿por qué no lo derribáis en lugar de tirar los buenos monumentos?) y me instalé cómodamente para ver lo que yo pensaba sería un espectáculo pobretón y malo, como corresponde a un país que según me había dicho Johnny (así le digo a Juan Ruiz de Alarcón) era subdesarrollado y él se avergüenza de haber nacido en él. La próxima vez que lo vea le voy a dar un garrotazo en la joroba, pues está muy equivocado en sus conceptos socioeconómicos de su tierra natal. Escuché embelesado una muy buena música, de corte moderno, que servía de obertura y aplaudí cordialmente a don Luis Herrera de la Fuente (a quien ofrecí un polvo de rapé que por cierto no aceptó) y a todos los componentes de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Se descorrió la cortina y apareció una representación exacta de

como yo soñé a mi Titania, la reina de las hadas, en *Sueño de una noche de verano*. ¡Qué beldad femenina encantadora! Pero, ¡ay!, he aquí que comienza a hablar y todo el hechizo queda roto. ¡Qué mal lo hace: sin tonos, sin emoción, sin dar valor a las palabras! La señorita Teresa Velázquez debería haber sido actriz de lo que vosotros llamáis cine mudo, porque así habríais admirado su belleza sin escuchar su voz y sus matices. Ya estaba yo decepcionado, tanto por lo que ya dije como por escuchar algunos pareados bastante cojos y forzados (como este que acabo de hacer) y que espero que vuestro antepasado Charly (así le digo a Carlo Goldoni) no escuche nunca, cuando de pronto se presentó ante mi vista una taberna de mi época, y comenzó un diálogo amable, vivo, interesante, que pintaba fielmente las costumbres de mi tiempo y que demostraba un vasto conocimiento, una profunda investigación histórica y literaria, y un amor muy hermoso a todo lo que me rodeó en vida. Muchas gracias, honorable señor comendatore Barabino, por haber recreado mi época de una manera tan bella.

Vi a Cris (así le digo a Christopher Marlowe), y a Jim (James Burbage) y a mi querido Henry, conde de Southampton. A Cris lo encarnaba un buen actor llamado Sergio Bustamante, a quien pertenece casi todo el acto primero y lo hace muy bien, sobre todo cuando dice el monólogo de la mentira. ¡Lástima que al interpretar al adorado hijo de mi mente y de mis entrañas, el príncipe de Elsinor, lo haya hecho tan mal, moviendo las manos tan descompasadamente y diciendo mi *To be or not to be* como si pregonara castañas en la vía pública! Pero lo perdono de corazón porque, repito, en el primer acto estuvo excelente. A Jim lo interpretaba un viejo y magnífico actor, don Eduardo Alcaraz, quien con gran seguridad y aplomo escénico dijo sus parlamentos. Os juro que a él no tendría yo que darle consejo alguno como lo hice con los cómicos en el *Hamlet*.

Debo decir también que felicito ardorosamente al actor Sergio Klainer, porque interpretó a mi querido Henry de Southampton tal cual era y es mi inolvidable amigo. La misteriosa bruja que intercalasteis en el primer acto y que profetiza el destino de mis amigos y el mío propio, fue desempeñada inmejorablemente por la actriz Ana Ofelia Murguía, la que me consoló después de haber

visto a la señorita Velázquez, y me hizo estar seguro de que en aquel país de Sor Juana, hay también actrices excelentes. Un puritano espléndido y más tarde un empresario magistral, lo representó Patricio Castillo, que es, y lo será por mucho tiempo, un actor en toda la extensión de la corta palabra.

En el acto segundo (después de soportar nuevamente la monotonía de doña Tere) tuve el agrado de aplaudir hasta el dolor de mis flacas palmas a don José Gálvez, quien hizo un Ben Johnson verdaderamente soberbio. ¿Y de mí mismo qué decir? Me agradó sobremanera la presencia escénica y la apostura del galán que me encarnaba, o sea míster Jorge Lavat, y me agradó aún más que el director de escena no tratara de que se pareciese demasiado al horrible grabado que anda por allí y que no me favorece nada; pero creo que míster Lavat pudo haber sacado mayor provecho de vuestro texto y de mi persona. Lo sentí demasiado frío, demasiado consciente de que me estaba remedando. Posibilidades de actor se las veo, y mira que yo sé de eso, pero quizá el compromiso de estar queriendo ser Will, el Cisne del Avon y todas esas tonterías como me llaman, lo inhibió. Es lástima.

El director de escena, don Héctor Azar, demostró que es un magnífico elemento con el que contáis en las Indias. Esa hermosa escena de los tres actores en un nivel y los otros tres en otro más elevado y que se supone están representando mi *Ricardo III* en el Globo, es un acierto maravilloso, y al terminar la obra con mi muerte (muy falsa porque yo morí después de una borrachera increíble, según cuenta John Ward, vicario de Strafford y mentiroso por naturaleza), esa idea de levantar los decorados para que se viera la magia interna del teatro, con sus proyectores, diabras, buscadores, seguidores y todos esos adelantos estupendos que tenéis ahora en un foro, me conmovió hasta las lágrimas. El aplauso lo merece también don Antonio López Mancera, escenógrafo de primer orden. Y, por fin, un abrazo muy grande y mi admiración hacia el compositor Jacob S. Trommer, quien escribió a lo largo de toda la obra una bellísima música, a ratos con recuerdos isabelinos, a ratos moderna, pero siempre hermosa. Y a vos, signore Giacomo, mi gratitud por recordarme, mi admiración por escribirme y mi respeto por respetarme. Os deseo una

larga vida colmada siempre de felicidades. De vuestra señoría,
honorable señor, con todo afecto.

William Shakespeare

7 de mayo de 1972

UNA AUTOCRÍTICA

Sr. Luis Reyes de la Maza.
Teatro del Bosque

Mi poco estimado otro yo:

¿Conque al fin te has convertido en lo que según tú siempre detestaste? ¡Tanto hablar y hablar en contra de los críticos teatrales que a la vez son autores dramáticos, o sea que son juez y parte, para caer en lo mismo! Verdaderamente me das una poca de repugnancia, y digo una poca porque después de todo, y aunque lo sienta en el alma, eres yo mismo y me duele sentir mucha repugnancia, como debiera, por mi persona. Y lo que es peor aún, no se te puede calificar como autor, sino como algo contra lo que has escrito hasta descomponer varias máquinas, es decir, contra los “adaptadores”. ¡Me has convertido, a mí, crítico insigne, en un Güero Castro o en un Landeta! No te lo perdonaré nunca. Es más, si pudiera, no volvería a dirigirte la palabra. Pero vamos a ver, pedazo de bestia, ¿por qué se te ocurrió meterte a adaptador? ¿Qué no te diste cuenta que con ello les dabas a tus enemigos, que se cuentan por cientos, una poderosa arma para verte con desprecio? Siete años de ser un honesto crítico teatral, de juzgar lo que hacen los demás sin tener cola que te pisen, y de pronto sales tú, que soy yo, y te pones a “adaptar” la comedia de don Manuel Eduardo de Gorostiza, ilustre comediógrafo mexicano del siglo XIX, intitulada *Contigo pan y cebolla*, para hacer con ella una comedia musical. ¡Una comedia musical tú, que eres daltónico de los oídos y no sabes distinguir entre Chabuca Granda y María Callas!

No cabe duda que eres un animal plantígrado del que me avergüenzo y digo con Diego Tenorio: “¿Tú mi hijo? ¡Mientes! ¡Los hijos como tú son hijos de Satanás!” Me has cubierto de ridículo, a mí, al crítico, sólo para ver tu nombre escrito en los programas de mano del Teatro del Bosque. Sólo hay algo que me salva, y doy gracias a San Expedito, mi abogado de las alturas, por esa afortunada contingencia, que es la de no haberse enterado los demás cronistas de teatro de semejante baldón que has hecho llover sobre mi conciencia. Y no se han enterado porque no fueron invitados por los empresarios a las funciones. Menos mal. En fin, baste ya de rigores, mi bien, baste, como dijera Sor Juana, y en mi honrada labor de crítico teatral trataré de olvidar que fuiste tú, o sea yo, el adaptador, y hablaré de lo que vi en el Teatro del Bosque. Pero te advierto que has decaído de mi gracia y te agradeceré me retires el saludo en la calle.

Los hermanos Zavala, ese extraordinario grupo de cantantes, bailarines y compositores, han llevado a escena tu “adaptación”, por fortuna sin tomarla muy en cuenta, pues lo que realmente vale y es digno de un aplauso atronador, es la música compuesta por el mayor de los Zavala, José Antonio, un hombre que de haber nacido en Nueva York o en Londres, sería ahora tan famoso como Allan Lerner o como Hammerstein. Existen en la comedia que te atreviste a destrozar números musicales que nada tienen que pedir a los de *Mi bella dama*, o a los de *Oklahoma*, o a los de *West Side Story* en cuanto a riqueza melódica, ritmo y conocimientos musicales. Es una pena que tan hermoso trabajo tenga que ser dado en funciones benéficas y con una puesta en escena que no está a la altura de la composición musical, porque, lógicamente, la producción es pobre, el vestuario es lamentable, la escenografía es como de zarzuela en el viejo Arbeu y las actuaciones se resienten por falta de conocimientos en ese terreno.

Desde luego, no se puede juzgar esta puesta en escena como si se tratara de una compañía de profesionales, pues si bien los hermanos Zavala lo son, y con mucho, en el terreno de baile y de canto, no lo son en el de la actuación, y el resto del numeroso reparto está formado por aficionados. Y entre ellos te incluyo a ti, pero separándote del entusiasmo, del amor, de las ganas que tie-

nen todos los que aparecen en el escenario, por hacer bien las cosas. Eso es uno de los aspectos más interesantes de la puesta en escena de *Contigo pan y cebolla*: el amor que ponen todos y cada uno de los elementos que intervienen, menos tú, que demostraste tenerle muy poco amor al pobre de don Manuel Eduardo de Gorostiza al meterte con su diálogo. Dentro de las muchas funciones que he visto presentadas por aficionados, hablo siempre desde el punto de vista actuación, es ésta sin lugar a dudas la mejor de todas, y cuando los hermanos Zavala entran de lleno en los terrenos que pisan con gran seguridad, como es el baile y el canto, entonces el espectáculo adquiere una dimensión extraordinaria.

El difícil papel de la romántica Matilde lo interpreta Margarita Zavala, quien indudablemente posee grandes dotes de actriz y llegará a serlo si estudia y decide lanzarse por ese camino. Tiene momentos muy acertados, aunque en otros caiga en los defectos que tienen los que no saben actuar, como bajar los tonos o subirlos a destiempo, matizar mal, mover demasiado los brazos, etc. Claro está que Margarita no contó con un buen director de escena que le hiciera ver esos defectos y tratara de corregirlos. Los números de canto y los coreográficos son magníficos a lo largo de toda la comedia, y después de todo, para que te lo sepas, a una comedia musical el público va a escuchar música y a ver bailar, no a oír “adaptaciones” de texto.

Como crítico que en un tiempo fue honesto y que tratará de seguirlo siendo a pesar de tu vanidad como “adaptador”, que espero no vuelva a repetirse porque me obligarás a suicidarme, como crítico, repito, recomiendo ampliamente esta puesta en escena de *Contigo pan y cebolla*, la hermosa comedia del siglo XIX, puesta en música por José Antonio Zavala. El principio del espectáculo, a base de bellísimas litografías del México viejo, es un acierto que merece un gran aplauso, como lo merecen todos y cada uno de los que intervienen y han logrado hacer el principio de lo que será la verdadera comedia musical mexicana. Estoy seguro de que si José Antonio se busca un buen adaptador para futuras producciones, logrará éxitos sensacionales. Tú vuelve a tu oscuridad de donde no debiste haber salido, y si quieres satisfacer esa tonta vanidad de ver tu nombre relacionado con los

asumir que desconozca mi biografía; sino para contarle que enterado por Paco de que usted ha adaptado mi consentida *Contigo pan y cebolla*, y vuéltola una comedia musical producida, musicada, actuada, cantada y bailada por una abundante Compañía que se llama Hermanos Zavala, decidí verla; y allá me fui, a buscar ese Teatro del Bosque, tan lejano del Nacional, que ya no encontré. He sabido luego que lo derribaron en 1900 para abrir una calle llevándose de corbata mi hermoso busto que ennoblecía su vestíbulo. Y que en restitución, construyeron en treinta años el Palacio de Bellas Artes.

En el cual, ahora lo recuerdo, a los cien años de mi prematura muerte, en 1951, montaron mi *Contigo pan y cebolla*. Lo supe por dos nietas mías, que ya muy ancianitas, localizaron a la sazón en mi casa de Tacubaya; y el director, un tal Salvador Novo, las llevó a ver, desde un palco, la obra de su abuelo. De su abuelo de ellas, que soy yo. Lo aclaro, porque a lo mejor ese señor Novo es nieto de don Pedro Novo y Colson, comediógrafo español de mis tiempos. Mis nietas ya viven aquí, y ellas me contaron. Como también me contaron que fue a entrevistarlas un crítico teatral: le mostraron ediciones mías ya muy raras, y mi espadín de diplomático; y en un descuido, el tal salió volado de mi casa, sin que lo detuvieran los gritos de mis nietas. Se llevó espada y libros. Según mis noticias, ya murió; pero no está aquí.

Al grano, don Luis: he visto su adaptación de mi obra; y al cabo de casi tres horas deleitosas, salí del teatro entusiasmado, con la miel en los labios: resuelto a escribirle a usted, y a convidar a todos los concurrentes al Café Estípite, al goce de ver esa espléndida comedia musical. Me sentí como el padre de una niña ciertamente mona, pero limitada, que ahora encontraba llena de nuevos encantos: canta, baila; sueña de bulto que es sus heroínas; se embolsa al público y despierta el impulso de subir a darle un beso. Yo mismo (usted lo sabe bien) hice refundiciones, como entonces les llamábamos, de Scribe, de Calderón y de otros colegas. Pero entre usted y los Hermanos Zavala, para que vea usted cuan *in* mantengo mi léxico, se han volado la barda, se han alivianado, se han apuntado un diez. Me hacía pensar en don Lorenzo, y recuerde usted que yo, personalmente, pelee contra los yanquis durante el Vietnam del

47. Claro es que ya para entonces, don Lorenzo llevaba once años de muerto; pero él y Texas . . . En fin, volvamos a nuestra obra.

La noche que la disfruté, anunciaron que estaba entre la concurrencia don Salvador Novo. Los reflectores lo señalaron; y reconocí en él al vecino de butaca cuya sonrisa de felicidad había, toda la noche, iluminado la perfección de su evidente peluca. Uno de los Zavala lo había, entre otros elogios, señalado como el director de la misma obra en Bellas Artes, de que ya hablé. Le aplaudieron. Y lógico hubiera sido que bajara al escenario, expresara su admiración; subrayara para el público los muchos méritos de aquel esfuerzo: la agilidad, el vigor, la gracia creciente, bien dosificada, con que desde los muy originales y hermosos créditos jugados en las pantallas con las litografías de Casimiro Castro que ambientan al México de mis tiempos: con la música alegre que acompañaba en obertura a los créditos, la obra arranca, mete segunda, cambia a tercera y parte a recorrer las curvas, pendientes, vueltas, de las secuencias que la integran, sin ser nunca fatigosa ni aburrida.

Un hombre de teatro como es, o ha sido don Salvador, tiene que haber apreciado el mucho trabajo de fervoroso equipo logrado por los Hermanos Zavala; la cantidad de ensayos, pruebas, ejercicios, rectificaciones, afinaciones, que habrán sido necesarios para alcanzar esa velocidad en los cambios, de ropa o de escena; ese mecanismo de infalible reloj que funciona al centavo del primero al último cuadro.

Y habrá, sin duda, querido exponer este elogio razonado ante el público; y agradecer a usted, Luis, y a los Hermanos Zavala, tan hermoso logro.

Sino que a pesar de su fama de come-gente, don Salvador es tímido, acomplejado, remiso. Y calló, agradeció abochornado el aplauso, y se marchó, rumiando la frustración de no haber procedido como debió.

Permítame usted, don Luis, hacerlo por él: encargarle a usted, con un abrazo, de dar a todos los Zavalas el aplauso y el cariño de

Manuel Eduardo de Gorostiza

Una de las mejores comedias del género policiaco es, sin duda alguna, la que se estrenó en el Richmond Theatre, de Inglaterra, en el año de 1938 con el título de *Gaslight*, o sea *Luz de gas*. Los traductores españoles, quienes sienten verdadero deleite en no respetar los títulos originales de las obras, la publicaron con el de *La calle del ángel*, y los traductores de los títulos de las películas, más traidores aún que los editores, y más torpes si cabe, le pusieron a la cinta el nombre de *Luz que agoniza*, película que fue la primera de las pocas que tuvieron la desgracia de ser “dobladas” al castellano en el propio Hollywood, por lo que era una delicia escuchar a Charles Boyer decir: “¡Atiza, que me he pillao los dedos!”, o a Ingrid Bergman lamentarse de este modo: “¡Ay, Maninjám, sos un atorrante!” Esta diversidad de acentos se debía a que los geniales encargados del doblaje en los Estados Unidos llamaron actores de todas las nacionalidades. Por fortuna, el experimento fue rechazado por unanimidad desde Ciudad Juárez hasta la Tierra del Fuego, y las películas volvieron a verse con sus acostumbrados letreros en español puestos por Fortunat Baronat (no es mi culpa que así se llame) o por don Gonzalo de Palacio.

Pero volvamos a la obra de don Patrick Hamilton, o sea *Luz de gas*, de la que tampoco queremos hablar aquí sino por comparación, similitud, plagio o lo que sea. A pesar de sus cambios de títulos, la obra es magistral dentro de su género, y a pesar también de sus treinta y cinco años de vida, no ha envejecido. Como siempre hay alguien que quiere pasarse de listo, surgió una señora norteamericana que se dijo: “¡*Mygodness*, esta es una buena idea para cometer un fusilamiento!” y ni tarda ni perezosa elaboró una obra teatral semejante, aunque con ligeras variantes, como el de convertir a Mr. Manningham en la señora Elaine Wheeler y en cambiar la luz de gas que bajaba en intensidad, por una ventana, una caja de cerillos, una peluca, un ramo de margaritas, un salchichonero y otros elementos igualmente originales. Y también, claro está, escribiendo una pésima obra teatral policiaca, obvia, infantil, llena de trucos tan elementales que ni Ellery

Queen sería capaz de recurrir a ellos, y poniéndole el título de *Night watch*, que fue traducido por *Noches de angustia* (quizá sea un símbolo del traductor para indicar que las noches de angustia serían para el público asistente, aunque debió ponerle más apropiadamente *Noches de tedio*), pero que en realidad no es más que una *Luz de veladora*.

Al descorrerse la cortina asistimos llenos de encanto a un hermoso cuadro plástico de la década de los treinta, que es roto de inmediato al encenderse una cantidad de luz blanca deslumbradora que hace pensar que se asiste a una representación de la Comedia Francesa. Vemos a Amparo Rivelles (ay, Ampariño, con lo que yo te quiero, ¿por qué me das ocasión de criticarte cuando sólo deseo elogiarte?) vestida en una mezcla del siglo XIX y tehuana, lo que nos hace pensar que es una obra de época, pero no hay tal, sucede ahora mismo, en un departamento neoyorkino de la Quinta Avenida trasladado quizá por el genio de la lámpara de Aladino a la Calle 30, en medio de la pobreza y el abandono.

Después, todo puede suceder: que el marido de la señora Wheeler vaya a prepararse un *sandwich* a las recámaras del piso superior; que aparezca una ama de llaves misteriosa y tonta como la de *Rebeca*, que intenta cometer chantaje pero que después es buena como el pan; que la escenografía gire en cada cuadro pero sólo una parte de ella, pues los sillones del proscenio y los inenarrables tibores en sus nichos no se mueven jamás; que un policía culto diga que esa casa parece un museo sólo porque hay un Picasso con un marco dorado francés del siglo XIX y un Modigliani; que en el primer cuadro parezca que el edificio de enfrente está a varios metros de distancia, para que en el último cuadro lo veamos tan cerca que se puede tocar estirando los brazos; que permanezca la escena vacía, en penumbra, durante largos minutos mientras se escucha algo que quiere ser un pleito de gatos callejeros pero que parecían puertas sin aceitar, ladridos de perros afónicos y un jet supersónico. Es tan larga esa escena que una señora que estaba a mi lado comentó con "angustia": "¡Yo creo que ya se les olvidó que estamos aquí!" Después aparece la señora Wheeler transformada en el personaje de Don Pompeyo, de Abel Quezada, y retorciéndose unos imaginarios bigotes nos re-

vela el “sorpresivo” final, que estaba indicado por la dirección desde la primera escena de la obra.

Como muestra de humorismo involuntario, esta obra y su puesta en escena es elogiada, pero si se tiene en cuenta que actúa en ella Amparo Rivelles y que la dirigió don José Cibrián, la sonrisa malévolamente se vuelve un rictus de tristeza. No hay derecho humano ni divino a desperdiciar de ese modo el talento de una primera actriz como es Amparo, obligándola a ejecutar el mismo movimiento de sorpresa angustiada llevándose las manos a la boca y emitiendo un gemido cada vez que ve una peluca, una caja de fósforos, una ventana, un señor gordo, un prendedor, un ramo de flores y un vecino calvo. Por otra parte, sabemos que don José Cibrián está considerado como uno de los mejores directores escénicos en Buenos Aires, y sus temporadas pletóricas de éxitos durante más de dos décadas lo confirman. ¿Por qué entonces tantas y tantas equivocaciones, amén de un ritmo lento y pesado? Misterios del teatro que por fortuna entre personas de talento como Amparo y Cibrián se dan muy de vez en vez.

El marido que aparentemente está calcado de Mr. Manningham, lo interpreta Marty Cosens, un actor con infinitas posibilidades el día que lo dirijan bien. Esas posibilidades las demuestra a lo largo de la obra excepto en su escena final, que se sobreactúa como si estuviese interpretando una película de cine mudo con Lon Chaney. Virginia Gutiérrez no puede hacer nada en su ingrato papel y se limita a decirlo con naturalidad y lógica. Guillermo Zarur está muy bien en su vecino metiche que sólo le sirve a la autora para llenar espacio. Alicia Montoya bien en su ama de llaves alemana, lo mismo que Blanca Torres en su doctora y Gerardo del Castillo en su tonto policía. La escenografía de David Antón lujosa pero incongruente y con el increíble detalle de los sillones en primer término que no se mueven ni con un terremoto cuando debieron ir girando junto con el resto de la habitación.

Preferimos mil veces ver a Amparo Rivelles en *Dueña y señora*, en *Morena clara*, en *La enemiga*, que en estas obras que resultan a la postre más anticuadas, más aburridas, más inútiles y más malas que las mencionadas.

17 de septiembre de 1972

Sres. Redactores de México en la Cultura.
Diario *Novedades*.

Señores de mi alta consideración:

Por un permiso especial que me concedió San Juan Evangelista (primer cronista de espectáculos con su Apocalipsis), pude regresar por una noche a esta mi inolvidable y amada ciudad de México a la que tanto canté y de la que describí todas sus costumbres mientras me enamoraba de las "chinas" de enagua de percal y rebozo de bolita.

No voy a entrar en describir la sorpresa que me causó el ver mi ciudad tan cambiada, pues necesitaría otros tres tomos como los que escribí en mi *Viaje a los Estados Unidos*. Sólo me interesa decir que me eché a andar por el Paseo de la Reforma, desde el Paseo Nuevo de Bucareli, en busca de algún teatro, pues fui al Principal y me encontré con un extraño edificio en forma de caja de zapatos; fui al Arbeu y me topé con una fachada churrigüesca muy hermosa que yo sabía que existía detrás de la entrada al teatro pero que nunca pude ver por estar tapada; fui al Gran Teatro Nacional y me encontré con la prolongación de la calle del 5 de Mayo. Todos los teatros de mis tiempos han desaparecido, de modo que pregunté y me dijeron que en el Paseo de la Reforma había muchos "cines". Pensé que el teatro se había terminado ya y decidí conocer lo que era eso del "cine", pero como hacía calor y la noche estaba agradable, caminé más de la cuenta y de buenas a primeras me topé con un letrero que decía: "Teatro Reforma. Hoy, *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, con Pituka de Foronda, Gustavo Rojo y Rubén Rojo." Me volvió el alma al cuerpo al saber que aún existía el teatro y pensé que con ese nombre tan extraño, la primera actriz sería otra de esas grandes figuras de la escena italiana que visitaban la capital en mis épocas. Como no estoy acostumbrado a pagar en los teatros, me hice invisible y me colé a la platea. Un hermoso telón pintado representando una ciudad que después me enteré era Granada, me confirmó en mi idea de que el teatro no había desa-

parecido y que aún se hacía como en mis años de mozo. Todos los telones de boca de los teatros a los que yo asistía estaban pintados con ‘alegorías’ casi siempre mitológicas.

Una bella canción española procedió al levantamiento del telón y me quedé extasiado con lo que vi. ¡Todo el escenario estaba cubierto con encaje de bolillo: paredes, columnas y hasta el piano! Unas bellísimas guirnaldas cuajadas de limas y limones pendían de las paredes y tres enormes arcos dejaban ver otro telón pintado que representaba una ciudad. Me recordó la Villa del Guadalquivir de *Don Juan Tenorio*. Así eran los decorados en el siglo que pasó, de manera que me sentí como en mi casa. Al comienzo de cada acto el director supo poner unos cuadros plásticos muy bellos, como frescos de Goya, que hicieron batir palmas a los concurrentes.

Comenzó la acción, que está situada en Granada en los principios de mi siglo, y pude darme cuenta al punto que tampoco el estilo dramático ha cambiado, puesto que sigue siendo en verso. Apareció una señora de porte espléndido que leí en el programa se llama doña Andrea Palma, y me gustó sobremanera su buen decir, lo mismo que la señora que interpreta el personaje de Clavela, y que se llama Luz María Núñez. Luego hizo su entrada el personaje principal, es decir, Mariana Pineda, y comprobé lo que había pensado antes, en el sentido de que es una actriz muy semejante a las de mis tiempos. Su manera de declamar, de accionar, de suspirar, de gemir, de decir el verso con grandilocuencia, me hizo recordar a Adelaida Ristori, a Italia Vitaliani, a Matilde Díez, todas ellas grandes trágicas del siglo XIX. También se asemeja a las actrices mencionadas al interpretar a una dama joven cuando ya no se es tanto. Recuerdo a Sarah Bernhardt haciendo *La dama de las camelias*, y a Matilde Díez, ya bastante mayor, interpretando las adolescentes heroínas cómicas de don Manuel Bretón de los Herreros. Doña Pituka de Foronda, que tal es su nombre, no tuvo empacho en encarnar a una “viudita con dos hijos” que tiene treinta años pero que parece de quince, según dice el autor, aunque estos diálogos fueron suprimidos. Ya dije que en mi época así se acostumbraba, de manera que no me llamó poderosamente la atención.

Vi con sumo agrado a una hermosa niña llamada Carmela

Stein que está en vías de convertirse en una verdadera actriz, y con la belleza con que la dotó Natura, muy pronto ocupará un lugar destacado en el medio artístico mexicano. Luego salió el galán de quien el autor dice a la letra: "Tiene dieciocho años. A veces le temblará la voz y se turbará a menudo." Don Gustavo Rojo sólo obedeció a don Federico García Lorca en lo último, pues en verdad sí que se turbaba al hablar, tanto, que a veces no se le entendía, pero ni le tembló la voz ni tiene los dieciocho años. Ya dije que esto no importa puesto que, según veo, el teatro en mi patria no ha evolucionado un ápice.

Ya señalé que todo el escenario está lleno de encajes y de limas, muchas limas y limones, y sin embargo el galán dice: "Cómo huele este cuarto a membrillos." Yo le recomendaría que se hiciese revisar por un especialista en el sentido del olfato. Después apareció otro galán llamado Rubén Rojo, de gran apostura escénica y buen decir, en un breve papel. Doña Pituka volvió a su hablar grandilocuente, a sus manos sobre la frente, a hablar con la cabeza torcida como si le doliese un oído y marcar los finales de frase para hacerlos más efectistas. ¡Todo igual como cuando yo era cronista de teatros en el periódico *El Siglo XIX!* ¡Qué alegría sentí al pensar que no había estado muerto por más de setenta años, sino que se diría sólo me había ido a dormir una noche a mi casa! El último acto transcurre, como toda obra romántica que se respete, en un convento. ¿Pero qué estoy diciendo? ¡Si esta obra fue escrita en 1925, casi cien años después de haber sido iniciado el romanticismo! Pues no sé, pero la acción era en un convento, con monjitas dicharacheras que iban y venían en medio de la gran trágica doña Pituka, quien se sentaba en el brocal de un pozo también forrado de encajes, y el pozo se movía amenazando desmoronarse, quizá por el peso. Sale a escena un feroz personaje que me recordó al Scarpia, de *Tosca*, y hay una escena terrible, de intenciones del autor y de actuaciones de los intérpretes. Yo estaba de pláceme porque no estoy acostumbrado a otro tipo de teatro, y comprobé que eran mentiras lo que me habían dicho otros cronistas posteriores a mí, es decir, que ya no se usaba más ese estilo teatral.

Felicito a don Luis G. Basurto por haber resucitado toda una época con su dirección, aunque ese poeta español, autor de la

obra, la haya escrito en 1925 y la representación toda pareciera de 1880. Me voy, pues, de regreso a mis lares celestes, satisfecho de que en México se siga haciendo tan buen teatro, con métodos de actuación que son los únicos válidos y con todos los recursos que se estilaban en mis días. Hasta el vestir a un hombre de monja para que pareciera que había mucha “producción”, como le dicen ahora.

Felicitaciones a todos y quedo de ustedes, señores redactores, como su servidor Q.B.S.M.

Guillermo Prieto, “Fidel”.

24 de septiembre de 1972

EL BUEN TEATRO

Los cronistas y los críticos teatrales siempre nos estamos quejando de que en México “no se hace buen teatro”, es decir, que no se montan buenas obras. Por eso me parece de justicia hacer notar que ahora, en estos días, sí existe el buen teatro en las carteleras del D. F. Tuvimos largos meses una miseria completa en los escenarios, pero de pronto, como si se hubiesen puesto de acuerdo, varios empresarios se lanzaron a la hermosa aventura de montar un teatro que dignifique a esta monstruosa ciudad que se devora a sí misma por medio de la televisión. Reseñaré brevemente el buen teatro que se puede ver ahora, como una especie de guía para aquellos aficionados que poseen una mínima dosis de buen gusto:

En el Teatro de la Danza, situado entre el Teatro Granero y la Escuela de Danza, acaba de estrenarse la última obra de Harold Pinter, ese extraordinario dramaturgo inglés de quien seguramente todos los lectores vieron en el cine *El sirviente*, o *El mensajero*, y en teatro su obra *Regreso al hogar*. Ahora podemos conocer la titulada *Viejos tiempos*, en una excelente puesta en escena de un joven director que pronto estará considerado como uno de los más importantes: Manuel Montoro. La obra transcurre con lentitud porque así transcurre la vida de quienes ya

nada tienen que decirse, nada en qué pensar ni nada que esperar, pero que se aferran a un pasado que tuvo sus destellos de gloria debidos más que nada a la juventud. ¿Cuántas veces hemos encontrado, después de veinte años, a compañeros de la secundaria, o de la primaria, que recuerdan con fidelidad absoluta aquellos “viejos y buenos tiempos” que para nosotros no tuvieron más importancia que el momento vivido, pero que para ellos significaron, y significan, la época más importante de la vida? Es que no evolucionaron y piensan que todo tiempo pasado fue mejor. Así los tres personajes de Pinter, cuyas vidas vacías en el presente las llenan con recuerdos de lo que pasó o de lo que quisieran que hubiese pasado. La escenografía de Guillermo Barclay es magnífica al rodear a los personajes de unas paredes que parecen de hielo, es decir, el congelamiento de las existencias. La traducción de José Emilio Pacheco, cuyo solo nombre ya es una garantía de buen gusto, es también excelente, no importa lo que opinen los insoportables puristas del lenguaje, como el anciano que dijo la noche del estreno que la traducción no era buena porque los ingleses no dicen “un poquito”. ¿Cómo traduciría él *little bit*? Y las actuaciones de los tres actores que intervienen son magistrales, sobre todo la de Mabel Martín. Y digo “sobre todo” porque Claudio Obregón y Ana Ofelia Murguía, estando excelentes, hay momentos en que flaquean tanto en tonos como en intenciones, mientras que Mabel conserva siempre una sola línea de actuación. Tres estupendos actores que por causas inexplicables están siempre semiolvidados, en especial las dos actrices. Y digna de todo encomio es también la actitud de don Alejandro Gertz Manero, quien se está convirtiendo en algo así como en Mecenas del teatro al patrocinar buenas obras que, por buenas, están destinadas a una breve vida sobre el escenario. Ojalá me equivoque con estos *Viejos tiempos* y el público que tanto protesta porque no se hace “buen teatro” en México, acuda a verla.

Otra buena obra, con una puesta en escena llena de interés, de búsqueda, de belleza dentro del caos, es *La Celestina*, que se representa los lunes en el Teatro Xola. Con ella ha ocurrido un fenómeno que es digno de estudiarse y de sacar jugosas conclusiones: los adolescentes acuden en masa a verla, y cada lunes son

cientos los que no alcanzan el boleto y tienen que esperar una semana más. El teatro clásico español llega a la juventud contemporánea gracias al talento del director Miguel Sabido, quien ha transformado el estatismo y la solemnidad que se imprime siempre a las obras clásicas, en un espectáculo alucinante, como alucinantes son la vida y los hechos de *Celestina*, de *Calixto y de Melibea*. Puesta en escena llena de agresividad pero también de belleza, de esa belleza que existe en los cuadros del Bosco, en los grabados de Durero, en las descripciones del Dante, en los relatos de Poe, en la música de Saint-Saens, en la sexta sinfonía de Tchaikovsky y en la Patética de Bethoven. Es una gran belleza dentro del caos, o de la melancolía.

En el Teatro Jiménez Rueda se puede ver una hermosa puesta en escena de una pobre comedia de don Juan Ruiz de Alarcón, el *Examen de maridos*, por la Compañía Nacional de Teatro. Aún cuando la comedia no es nada, no deja de ser “teatro clásico”, y puede admirarse un magnifico movimiento escénico y algunas buenas actuaciones. En el Teatro Granero la interesante obra intitulada *Aquelarre*, en la que Susana Alexander y Blanca Sánchez han alcanzado un verdadero triunfo durante más de doscientas representaciones y se muestran como dos primeras actrices jóvenes en esa interesante muestra del despertar de la adolescencia al sexo y la violencia. En el Teatro de la Ciudad se puede admirar otra muy buena obra teatral: *La zorra y las uvas*, del brasileño Figueredo, y que hace quince años aproximadamente alcanzó muchas representaciones en el desaparecido Teatro Triánón. La actuación de Guillermo Orea, uno de los mejores actores que existen en México si se le sabe dirigir, es soberbia.

En el Xola se ve un Pirandello que ya nos parece anticuado por pertenecer al pasado inmediato, pero del que no puede negarse su genio en la construcción dramática. En el Reforma, los lunes, una obra del dramaturgo argentino Oswaldo Dragún, hoy por hoy uno de los más importantes autores jóvenes latinoamericanos. En el Hidalgo continúa el triunfo de Ancira y de Gogol en *El diario de un loco*, obra que lleva varios años de ser representada por ese primer actor. Un García Lorca que también nos parece ya lleno de telarañas, en su peor obra teatral y muy

mal representada, pero García Lorca al fin, alguna belleza, aunque poca, encierra parte de su texto.

No hay razón alguna para que el público que pide buenos espectáculos se queje, ni mucho menos para que no asista y apoye los intentos y los nobles deseos de quienes se lanzan a una aventura tan peligrosa como es la de llevar a un escenario un teatro de altura y no irse por el camino fácil pero lleno de miseria que significa un *Tenorio Ajúa* (el solo título crispa los nervios), o de *Muchachas a domicilio*, o de *Préstame a tu marido*.

19 de noviembre de 1972

PELILLOS A LA MAR

La noche del estreno de *Ravos*, en el Teatro Manolo Fábregas, un amigo español me presentó a un crítico teatral que esa misma tarde había descendido de un jet Iberia y visitaba por vez primera la Ciudad de México. Don Indalecio Fernández, que tal es el nombre de nuestro ilustre visitante, me pidió que le cediera esta semana mi espacio en *México en la Cultura* porque no se acostumbra a estar sin hacer nada, y yo, que buscaba cualquier pretexto para largarme a Acapulco, accedí con gusto. Este es el texto que me entregó al día siguiente y que fiel a mi promesa publico en esta columna:

Al llegar al pórtico del teatro me he quedado, como quien dice, alelao. ¡Viajar doce horas en avión, atravesando el charco, para encontrarme en el pórtico del Teatro de la Zarzuela, o de la Comedia o en una tasca de la calle de Echegaray! ¡Vamos, hombre, que esto no es serio! Yo pensaba encontrar personas vestidas de charro, conjuntos de mariachis, señores gordos con sombrero “tejano” y pistola al cinto, rostros con el color de la “raza de bronce”, etcétera. Y nada, que me he encontrado con cientos de paisanos fumando puro, cantando coplas por lo bajo y gri-

mal representada, pero García Lorca al fin, alguna belleza, aunque poca, encierra parte de su texto.

No hay razón alguna para que el público que pide buenos espectáculos se queje, ni mucho menos para que no asista y apoye los intentos y los nobles deseos de quienes se lanzan a una aventura tan peligrosa como es la de llevar a un escenario un teatro de altura y no irse por el camino fácil pero lleno de miseria que significa un *Tenorio Ajúa* (el solo título crispa los nervios), o de *Muchachas a domicilio*, o de *Préstame a tu marido*.

19 de noviembre de 1972

PELILLOS A LA MAR

La noche del estreno de *Ravos*, en el Teatro Manolo Fábregas, un amigo español me presentó a un crítico teatral que esa misma tarde había descendido de un jet Iberia y visitaba por vez primera la Ciudad de México. Don Indalecio Fernández, que tal es el nombre de nuestro ilustre visitante, me pidió que le cediera esta semana mi espacio en *México en la Cultura* porque no se acostumbra a estar sin hacer nada, y yo, que buscaba cualquier pretexto para largarme a Acapulco, accedí con gusto. Este es el texto que me entregó al día siguiente y que fiel a mi promesa publico en esta columna:

Al llegar al pórtico del teatro me he quedado, como quien dice, alelao. ¡Viajar doce horas en avión, atravesando el charco, para encontrarme en el pórtico del Teatro de la Zarzuela, o de la Comedia o en una tasca de la calle de Echegaray! ¡Vamos, hombre, que esto no es serio! Yo pensaba encontrar personas vestidas de charro, conjuntos de mariachis, señores gordos con sombrero “tejano” y pistola al cinto, rostros con el color de la “raza de bronce”, etcétera. Y nada, que me he encontrado con cientos de paisanos fumando puro, cantando coplas por lo bajo y gri-

tando a voz en cuello: “¡Maricarmen, que me he pillao un dedo al abrir la bombona del butano! ¡Pilarica, hija dile a tu padre si se ha acordao de comprar el jamón serrano para Crismas! ¡Curro, me parece que has aparcao mal el Dojedar!” Muchas frases semejantes dichas a gritos, pero de entre todas ellas me pareció escuchar que se repetía sin cesar la siguiente: “¡Anda, salero, que dicen que esta obra es antifranquista! ¡Estos chicos que la van a echar al foro son más valientes que los siete niños de Éscija! ¡Hay que ser español para atreverse a tanto! ¡Son unos tíos jóvenes con toda la barba! ¡Viva la madre que los parió!” Yo, Indalecio Fernández, pa servir a ustedes y pa lo que gusten mandar, natural de Quintanar de la Orden de la provincia de Toledo, no es que sea franquista, os lo juro por ésta, pero me hizo gracia y me causó extrañeza que una obra de teatro en contra del Caudillo armara tal revuelo a tantos miles de leguas. Y es que, con franqueza, yo no he pasao el trago amargo del aeroplano para venir a escuchar hablar mal de Franco, que pa eso me voy a una peña al café de Gijón, o converso con un tasista, o tiro palante por la Gran Vía, todo sin salir de Madrí; mira tú que tié gracia.

En fin, mi primo Vitorino, que vive en Méjico y trabaja en los almacenes El Puerto de Vigo, tenía mucho interés en ver la obra, de manera que me senté en una platea. Mi primo me dijo con emoción: ¡Mira, chaval, allá está Manolo Fábregas!” Pa mí como si me hubiesen dicho: ¡Allá está la tía de la Membrives! Luego miré el foro: no había telón sino que se podían ver unos andamios de fierro y un grupo de maniqués muy serios. Pensé: “¡Anda, Indalecio, que esta es una obra moderna, porque cuando no hay telón significa que va a ser teatro de ese que le dicen de vanguardia”. Leí el programa. La obra se llama *Ravos*, pero yo leí *Pavos*, porque según esa institución noble y real que pule, friega, bruñe y usa el felpudo para dar esplendor a la lengua castellana, *Ravos* se escribe con b. Se lo hice notar a Vitorino y éste me contestó: “¡So bestia, es que la protesta comienza desde el título! ¡Hay que terminar de una vez con todo lo establecido, como los establecimientos en los que trabajo!” Luego salieron los chicos de la orquesta y se subieron a un tablado, por aquello del atavismo, y por fin los actores, unos chavalillos muy simpáticos, sobre todo Ana Belén, que es la sal y pimienta de la Península

Ibérica. ¡Qué encanto de chica! Junto a ella la Argentinita, y la María Tubau, y Lola Flores, y Sarita Montiel, son unas alpagatas. Es hermosa como un amanecer en el Cantábrico, canta como los ángeles y baila mejor que Antonio y su ballet. Una verdadera estrella de los *varietés*, con más futuro que un terreno en la Puerta del Sol.

El actor principal es un cantante que se llama Víctor Manuel, y que canta bien, y que es buen actor, pero que no baila. A él se debe esta obra que tiene grandes aciertos, qué duda cabe, como la escena de la monja, que es excelente, la sátira a los números musicales de musijol madrileño, la canción de la manola con los colores de la bandera española, la canción de los poetas, etcétera. ¿Pero, qué se le va a hacer? Estos chicos de ahora no tienen medida, y el autor alargó la obra con números innecesarios, cansados, ingenuos y llenos de lugares comunes. El final, sobre todo, es más largo que la existencia del Caudillo. Se protesta contra la burguesía, contra los trus, contra el turismo, contra la familia convencional, contra la Falange, contra la religión, contra el Opus Dei y contra Franco. Pero sin originalidad, repitiendo lo que ya se ha dicho tanto en todas partes del mundo. También la protesta tiene que evolucionar porque si no vamos a terminar protestando contra la protesta que ya se convirtió en parte de lo establecido. La obra tiene muchas palabrotas muy castizas y hasta su escenita semierótica. Todo esto nos viene de *Hair*, pero como lo hacemos a nivel subdesarrollado, resulta en lugar de Pelo, tan sólo pelillos a la mar.

Los cinco chavales que también intervienen, alguno de ellos es gracioso y una de ellas canta muy bien. Los otros tres son medianejos tirando a malones. El conjunto musical es bueno, pues al menos no ensordece con esos ritmos *yeyé*, si es que todavía se dice así. Víctor Manuel tiene una voz espléndida que no luce lo suficiente porque las canciones están escritas a servicio de letra y no de música. Y Ana Belén, que se roba el espectáculo todo, se lo guarda y allí no ha pasado nada como no sea el revelar a una actriz más completa que el Acueducto de Segovia. Un mexicano (porque había dos o tres) que estaba cerca de mí, dijo que ojalá el gobierno español se enoje porque se puso a lavar la ropa fuera de casa y ya no la dejen volver a la Madre Patria, para que se

quede en Méjico, país que, según pude entender, anda mal en actrices jóvenes. Después de tres horas de un espectáculo de protesta en el que lo más notorio es la pésima dirección escénica, con mucho movimiento al fondo y ninguno en primer plano, los españoles todos que llenaban el teatro gritaron muchos óles, batieron palmas y pidieron la oreja del Caudillo, que no les fue concedida. En general, pienso que es un experimento interesante, que los jóvenes que intervienen están llenos de entusiasmo y de buenas intenciones y que hay aciertos indudables. Pero me pregunto si una vez que haya desfilado la Colonia Española antifranquista, interesará al público mexicano. “¡Qué sí, hombre, que sí!, me decía el primo Vitorino, mira que a los mexicanos les gusta ver en un escenario cualquier tipo de protesta, aunque sea extranjera, que es en donde la censura se muestra benevolente.” Pues así lo espero, en bien de estos chicos. Yo me voy al Blanquita a escuchar mariachis. Pa lo que gusten mandar, quedo a sus órdenes en la calle de Manzanares número diez, allá en Madrid.

Indalecio Fernández

26 de noviembre de 1972

DIEZ DE MAYO FLORIDO

Sra. Victoria de la Maza viuda de Reyes.
Venustiano Carranza 136.
San Luis Potosí, S. L. P.

¡Madre!
¡Cómo me hubiese gustado tenerte sentada a mi lado en el Teatro Hidalgo la noche del viernes 2 del presente! ¡Cómo me hubiera placido el ver tu cabellera blanca sacudida por los sollozos! ¡Cómo me hubiese satisfecho el escuchar tus relatos sobre la Decena Trágica, allá en tu niñez, después de haber visto la obra! ¡Tus suspiros llenos de añoranza a lo largo de la representación habrían conmovido las fibras de mi corazón! Y después, a la una

de la mañana, cuando concluyó la obra, te hubiese llevado a comer tamales con café con leche, y entonces mis sentimientos filiales todos habrían quedado superados, pletóricos de buena conciencia, y al recibir tu bendición antes de recostar mi cabeza sobre la almohada, hubiese podido murmurar tiernamente: ¡Madre sólo hay una!

Pero no pude cumplir con ese deber de buen hijo porque vives allá en San Luis, tan lejos de mi amor pero tan cercana a mis recuerdos. Espero que algún día en el Teatro de la Paz puedas ver esta obra teatral para que se te borre de la mente esa idea errónea que tienes respecto a que el teatro ya no es como en tus tiempos, que ahora ya nada se entiende, que hablan un lenguaje desconocido para ti y que todo es una “birria”, como tan tiernamente dices. No, madre querida, esta obra es semejante a aquellas tan bellas que le veías a la Fábregas y a la Montoya, cuando iban con sus grandes compañías de gira por la provincia. De niño me hablabas de *La enemiga*, de *La mujer X*, de *El honor*, de *La gallina clueca*, de *Canción de cuna* y de tantas más que resaltaban el amor materno. Pues con esta de que te hablo volverías a vivir el buen teatro y también tu niñez en medio de la Revolución. *Las madres*, de Rodolfo Usigli, es muy superior a todas las obras que te he mencionado y muchas más que recuerdes, porque en ningún momento cae en el melodrama disparatado de aquellas, pero tiene toda la ternura y la bondad que tanto añoras en el teatro. ¡Oh madre adorada, cómo recordé esa noche tus relatos sobre la Revolución! ¡Cómo recordé aquella triste anécdota de mi tío Gregorio muerto por una bala perdida al entrar a su casa de las calles de Artículo 123! Viví tu infancia, madre idolatrada, gracias al talento y a los recuerdos de nuestro mejor dramaturgo.

Imagino que la señora que aparece en la obra como madre del niño escritor, podría identificarse con tu madrecita, con mi recordada abuela que nos hizo comprender a los miembros de toda la familia que el apellido De la Maza no era baba de perico, y que si las revoluciones las hace la plebe, los apellidos perduran a pesar de esos avatares. Si hubieses visto, madre amorosa, a Nelly Meden interpretar a una viuda sacrificada por el bienestar de su pequeño, hubieras llorado en silencio. ¡Qué bien está esa actriz, qué señorío, qué serena belleza, qué dulces sentimientos despierta

en el alma! Es el prototipo de la madre. Y doña Virginia Manzano, a quien debes recordar como la damita joven de doña María Teresa Montoya, es ahora una primera actriz como la catedral de San Luis o como el obispo Montes de Oca. Interpreta de un modo excelente a esas señoras que si se ven reducidas a la pobreza, jamás pierden su orgullo de casta y ven con desprecio el sucio mundo que las rodea. Me recordó tanto a mi tía Beatriz de los Reyes Vázquez . . . pero es, ante todo, madre que sufre, como debe ser. ¿Puedes imaginar a una madre que no sufra? ¿Verdad que no? ¡Es imposible! Aparece otra madre que mucho te hubiese hecho reír: una madre española, como de zarzuela (y en aquella escenografía de *La verbena de la paloma* estaba como pez en el agua) con su marido también de género chico. Es lástima que no hubiesen interpretado el dúo de los paraguas. Esa madre también sufre porque el hijo, los hijos, se le van, como a Sara García y a Carlos Orellana. Te habría desagradado una madre disoluta que siendo mexicana habla como cubana o como andaluza, y que tiene un hijo que habla muy raro, mezcla de andaluz y de retrasado mental. Esa actriz estuvo muy mal, por exagerada. Pero en cambio te gustaría otra madre más —¡aparecen tantas!— con dos pimpollos por hijas, pero que por no saber educarlas, ¡se le fugan con los hijos de las otras madres! Muy bien esa actriz, madre mía, y seguro estoy que la aplaudirías al ver su sufrimiento. Y la portera de la vecindad, que también es madre y a la que le matan al marido los zapatistas por un quítame allá esas pajas. ¡Ay, cómo sufre esa mujer! Pero sufre muy mal como actriz y no se lo crees.

A pesar de tantas y tantas madres abnegadas o no, aparecen dos pretendientes a la mano de Nelly Meden: uno, que encarna Guillermo Murray con una monotonía inmisericorde, es el idealista, el poeta, el bohemio de Puccini, guapo, decidido, enamorado y protector. Pero la madre, aunque le gusta mucho, lo rechaza para no dar malos ejemplos a su hijo. Me recordó aquel pretendiente que tuviste, madrecita del alma, y que era millonario, con yates en Acapulco y casas en Las Lomas, pero que tú hiciste a un lado y me sumiste en la miseria eterna. ¡Qué rasgo tan hermoso!

Y otro señor que aparece, Augusto Benedico, es el porfirista

venido a menos por la Revolución, muy serio, muy digno, muy respetable, que le ofrece a la madre un caudal inexistente, pero un padre para el niño, y ella también lo rechaza. Al finalizar la obra todos los niños del barrio se marchan, abandonando a sus madres que quedan sumidas en la desesperación y arrojándose cenizas en los cabellos, todos menos el niño de Nelly Meden, porque fue la única que lo supo educar al darle todo su amor. Y en medio de todo esto, la Revolución en su apogeo, con zapatistas, villistas, carrancistas, que entran y salen a la ciudad sembrando el terror y la anarquía. ¿Y has de creer, santa madre mía, que cerca de la vecindad existía un callejón cuajado de prostitutas? ¡Ah, pobres madres decentes al tener que estar presenciando esos espectáculos dantescos! No porque fuesen prostitutas, sino por lo malas actrices que son las que las interpretan.

En fin, madre bendita, que estoy seguro que te habría gustado mucho la obra que te cuento, como me gustó a mí. Claro que yo, siempre rebelde y causante de tus prematuras hebras de plata sobre tu cabeza, prefiero al Usigli de *El gesticulador*, de *La familia cena en casa*, de *Medio tono* y de *Jano es una muchacha*, pero aun en esta obra de recuerdos, se ve siempre al genial dramaturgo, al excelente constructor dramático que maneja setenta personajes al mismo tiempo y en sólo tres actos. Usigli, madre, es el mejor autor de teatro que ha dado México desde Sor Juana, y eso es indudable. No le censuremos, pues, que se ponga autobiográfico en esta obra, sino que alabemos sus conocimientos teatrales y, sobre todo, su trayectoria.

Te habría gustado también la dirección de Luis G. Basurto, puesto que es una obra sumamente difícil y él la sacó adelante con maestría, a pesar de que el escenógrafo se convirtió en su peor enemigo con esas puertas que eran como un sésamo ábrete cada vez que alguien quería introducir la llave en la cerradura. Imposible hablarte de los sesenta actores o comparsas que intervienen, casi todos más mal que bien, pero sí puedo decirte que el aplauso que recibió don Rodolfo al estar en el escenario, fue la prueba más evidente del respeto, de la admiración y del cariño que todos los que amamos el teatro, le tenemos.

Recibe ya, *mater intemerata*, el amor de tu hijo que te adora

y que bendice al Señor que lo ama tanto por tener una madre todavía.

Luis

11 de febrero de 1973

LAS MIL Y DOS NOCHES

Scherezada llegó hasta la presencia del gran sultán Schariar, como todas las noches, y se tendió en unos blandos cojines de seda. El sultán se acomodó lo mejor que pudo y se dispuso a escuchar otro relato de aquellos con los que la doncella salvaba su hermosa cabeza del alfanje del verdugo. Scherezada comenzó de la siguiente manera:

Poderoso señor, ayer llegamos a las mil y una noches de cuentos, por lo que hoy será la número mil dos. En ese tiempo, y entre leyenda y leyenda, hemos procreado tres hermosos niños. Estoy muy lejos de amaros y vos me veis sólo como una concubina más con un fecundo vientre y una fecunda imaginación para estar inventando todas las noches tantas tonterías, que sólo consigo gracias al hashish que en cantidades industriales ingiero. Pues bien, magnánimo señor, rey entre los reyes, califa entre los califas, oyente entre los oyentes, esta será la última noche y después de ella dispondréis de mí a vuestro gusto. Prefiero perder de una buena vez mi cabeza a seguir torturándola fraguando tanta “hashishada”. Pero os pido que si os gusta mi último cuento, me dejéis marchar al lado de mi padre el Gran Visir para preparar con él otro golpe de “Septiembre Negro”.

—¿Pertenece mi Gran Visir a esa organización?

—Como todo árabe que se respete, poderoso señor. Bien, escuchadme atento, que esta vez os voy a llevar en la alfombra mágica de la imaginación a un lejano y exótico país que se encuentra allende los mares y del que muchos geógrafos aseguran que aun cuando existe, no deja de ser un país imaginario, pues de otra manera no se comprende la conducta de sus moradores.

Ese antiguo y lejano centro del subdesarrollo intelectual se llama Meshico, y es tan hermoso como los jardines colgantes de Babilonia. En él existe un empresario teatral que se llama Alí-Manol-Fab-Regas-Rachid y quien últimamente tuvo la feliz —o infeliz— ocurrencia de pretender resucitar sobre un tablado la maravillosa belleza de nuestra Bagdad. Hace poco tiempo alcanzó ese empresario un fabuloso éxito con una obra * en la que se ensalzaba a nuestros eternos enemigos los judíos, a quienes Mahoma confundió, y ahora quiso quedar bien con la calle de Correo Mayor, que es como se llama en aquel país la continuación de nuestra Bagdad. Pero habéis de saber, bondadoso señor, que cuando Alí-Manol no trabaja como actor en su teatro, descuida mucho sus producciones, y de aquella hermosa puesta en escena de la obra de nuestros enemigos a esta en que se pretende pintarnos, hay la misma diferencia que puede haber entre Alá y Tezcatlipoca, y más parece que los aborígenes de aquel exótico lugar están presenciando una función de zarzuela puesta por la cantante Ajib-Pepit-Embil-Hasan, o bien uno de aquellos cuentos infantiles que montaba en el teatro y en la Tel-Aviv-Visión el inolvidable Mohamed-Enrik-Al-Onso-Bedrín, tal es la pobreza de decorados, la profusión de gasas rasgadas, el insulto del cartón pintado, el puedo y no quiero hacerlo.

La comedia, que pretende ser musical y también comedia, se titula *Kismet*, y es tan vieja como el sistema inventado por nosotros de vender en abonos fáciles. Tan vieja es, gran señor, que ya dejó de ser una comedia musical para convertirse en zarzuela, como ya os dije, y que es lo peor que le puede pasar a una obra musical. Un par de oportunistas de un país vecino al que os narro, y que fue invadido por las hordas de nuestros enemigos, escribieron un insulso cuentecillo peor que cualquiera de los que os he contado, y escribieron también unos cuantos números musicales tan malos como el no ir a la Meca nunca, pero como la escasa materia gris de que disponen se les agotó a los primeros compases, echaron mano de un compositor ruso llamado Borodin y tranquilamente le pusieron una horrenda letra a su música. Ya podéis imaginar lo que resultó de todo ello: un verdadero jocoque.

* *Violinista en el tejado.*

Alí-Manol, que es un actor excelente y para quien no existen los malos papeles, en lugar de interpretar él mismo el personaje de Omar-Hassim, que le hubiera ido como anillo al dedo y lo hubiese convertido en un personaje simpático, se lo encomendó al actor más pedante que ha dado aquel lejano continente aún no descubierto, sólo porque había estado muy bien ese actor en otra comedia musical titulada *El hombre de la Mancha*. En efecto, estuvo tan bien, que ya nunca pudo quitarse la armadura del cuerpo, y ahora sigue caminando como si la usara, y, para colmo, ha perdido facultades en la voz y ahora se limita a gritar en lugar de cantar, a entrar a destiempo, a descuadrarse, a desafinarse y a tratar de salvar la situación moviendo mucho los brazos, pero no el cuerpo. Cuando trata de ser simpático —ya os he dicho que no lo es ni podrá serlo jamás— la situación se hace aún más lamentable. No nos detengamos más en él, poderoso sultán, para no haceros pesada la velada, y pasemos a una pobre muchachita a la que Alí-Manol, siempre deseoso en verdad de descubrir nuevos talentos, pero siempre equivocando el camino, encomendó el papel de Marsinah. ¿Cómo estaría la noche del estreno, magnánimo califa, que el propio Alí-Manol tuvo que salir a pronunciar su consabido discurso y a explicar al auditorio que ella era una secretaria que jamás había pisado un escenario, pero que él, como el genio de la lámpara, le había cumplido sus deseos? Para que tengáis una remota idea de la forma de actuar de esa niña, señor, espero que hayáis visto en sueños alguna película de dibujos animados de Walt Disney. ¿Recordáis la forma cursilona que tienen los animalitos del bosque para mover de un lado a otro la cabeza? Pues así lo hace esta muchachita, sintiéndose Bambi. Canta más o menos bien en un extraño idioma que el auditorio, siempre inculto, pensó que sería árabe, y habla como si tuviera en la boca una patata caliente.

En cambio, poderoso señor, os puedo decir que el cantante Rikar-Padil-Alá, tiene un brillante porvenir, pues canta bien, tiene buena figura y habla en un lenguaje que se comprende, aunque le hace falta aprender a caminar, pues como lo hace se podría decir, si no fuera hombre, que está en el estado de gravidez en que me ponéis vos cada año. Wal-Alí-Barrón-Abud está muy simpático en su antipático personaje, y Marioal-Bertrour-Rod-ri-

guez buc, muy bien en su jefe de la policía y aun cantando de un modo excelente. Una hermosa mujer de exótico nombre, Rosa de Castilla, que recuerda los nombres nuestros por lo poético, luce muy bella, canta más o menos bien todavía, pero habla como los aborígenes de aquel país, y en una obra que se supone acontece en Bagdad, no encaja de una manera lógica.

¡Ah, señor, pero si hubieseis visto lo que yo vi! ¡Qué bailarina entre el conjunto y luego, por fortuna, con un solo extraordinario! En el papel que unos señores muy elegantes daban a la entrada, hay nombres más grandes, pero el de esta bailarina genial permanece entre el montón y no sabría decir si se llama Elena Carter o no. Es la que interpreta a una de las posibles esposas del califa, y sale vestida de azul. Pocas veces se ha visto una bailarina de tales cualidades, señor, y todo el espectáculo merece la terrible pena de verse sólo por esos minutos que ella está en el escenario. El canto del gallo anuncia que ya amanece, poderoso sultán, y concluyo mi último cuento esperando que os haya agradado y me perdonéis la vida.

El sultán Schariar miró a Scherezada largo tiempo, se levantó de sus cojines y dijo: “Las mil y una noches anteriores quedaron borradas por tu horrible cuento de hoy. Serás ejecutada al instante.” Y salió dignamente mientras Scherezada encomendaba su alma a Alá, a Mahoma y a Rimsky-Korsakov.

18 de marzo de 1973

DE UNA SEÑORA A UNA SEÑORITA

Srta. Irma Serrano.
Teatro Virginia Fábregas
Presente.

Señorita de mi consideración:

Le ruego encarecidamente tenga a bien disculparme por el atrevimiento de ponerle estas líneas desde la Rotonda de los Hombres

Ilustres del Panteón de Dolores, pero Manuel José, Salvador, Enrique, Manuel, Diego, José Clemente y muchos compañeros míos de reposo (hasta Emilio Carranza, quien él mismo no se explica qué hace aquí), y sobre todo la latosa de Ángela, me han insistido tanto en que lo haga, que al fin me he atrevido a pedirle una pluma de esas que cruzan el pantano y no se manchan que tiene Salvador, un pliego de juzgado a Manuel José, y comienzo a escribirle a usted esta carta para que el público de México, que tanto me quiso y me respetó, conozca mi opinión sobre el cambio de nombre que ha efectuado usted en el que fuera mi teatro.

Estoy enterada que todo este escándalo lo ha armado ese chico Luisito Basurto, a quien yo estimo tanto porque tuvo fe en mí cuando yo era ya una anciana y me llevó a España para obtener mis últimos triunfos en el extranjero. Conozco bien a Luisito y sé que es un apasionado del teatro que a veces exagera en su amor y en su entusiasmo, y se ciega hasta tal punto que llega a convencerse que *Las madres*, de este chico Rodolfo, es una buena obra teatral. Como usted verá, estoy consciente de los errores de mi defensor, pero también lo estoy de que es un hombre de y para el teatro, que ha consagrado su vida entera a él y que no piensa, ni come, ni vive sino para luchar por el pobre teatro mexicano. Yo fui como él y sé bien lo que es dedicar toda una existencia a un solo ideal, cosa que usted no ha hecho y por ello no logrará comprender nunca ni a Luisito ni a mí.

Quiero aclarar antes que nada que no estoy enojada porque usted le haya cambiado mi nombre a mi teatro, es decir, a su teatro ahora. Cuando Pancho Cardona, mi primer marido, y yo, compramos ese local, lo primero que hicimos fue cambiarle el nombre, que era el de Teatro Renacimiento, por el mío, y nos quedamos tan tranquilos, y ningún periodista se lanzó en contra nuestra por semejante "sacrilegio". Siguiendo mi ejemplo, mi nieto Manolo hizo lo mismo, y en cuanto tuvo la valentía de endeudarse hasta el cuello en la compra de un horrible jacalón en la Colonia San Rafael, y luego de remozarlo y ponerlo cómodo, quitó el nombre de Nuevo Teatro Ideal y le colocó el suyo. El mismo Luisito, mi querido defensor, puso su nombre a un pequeño teatrillo en la Colonia Polanco, y cuando un famoso cómico lo adquirió, de inmediato le quitó el nombre de Luisito y le

puso el de Ofelia, porque así se llamó la primera carpa donde trabajó y donde comenzó a darse a conocer como Cantinflas. Que yo recuerde, nadie saltó a la palestra tembloroso de indignación porque se suprimía el nombre de un famoso comediógrafo y hombre de teatro. Quizá fue porque Luisito aún vivía, y vive por fortuna y que sea por muchos años, y a los vivos siempre se les ve con menos respeto que a los muertos.

Voy a decirle, estimada señorita, lo que no me parece de todo este lío que a la postre lo único que va a darle a usted es publicidad, cosa que me parece muy bien, porque quienes nos dedicamos a esto, seamos artistas o pretendamos serlo, necesitamos de la publicidad tanto como de las tres comidas diarias. Usted compró el que fue mi teatro y que me fue prácticamente robado cuando yo era una anciana sin fortuna porque toda la había consagrado a mi carrera y había tenido que hipotecar una y otra vez el inmueble para montar comedias o dramas, y cuando acordé ya estaba llena de deudas y tuve que rematar mi teatro en la cantidad que un empresario sin escrúpulos tuvo a bien darme. Ese mismo empresario, alejado del concepto buen gusto casi tanto como usted, derrumbó el local, que era una belleza indescriptible, y construyó sobre él una caja de zapatos llena de lo que ustedes llaman “departamentos” y que son más bien jaulas para fieras, y construyó otro teatro tan feo, tan antifuncional, que cuando lo vi me volví a morir, sólo que ahora de indignación y de tristeza. En fin, eso no importa mucho ahora: lo que importa es que usted, como le decía, compró ese teatro, lo remozó siguiendo los gustos de un señor que se imagina así era la llamada *belle époque*, y decidió quitarle mi nombre. Hasta allí todo iba bien, porque cada quien es muy libre de ponerle a sus cosas el nombre que mejor le parezca, pero permítame preguntarle, estimada señorita de apodo felino, ¿en verdad le parece un bonito nombre eso de “Salón Frou-Frou”? En primer lugar, ¿por qué “Salón” y no Teatro? Quizá porque usted ha visto muchas películas del Oeste norteamericano y en todas ellas aparece un *Saloon* donde se baila una especie de cancán. ¿O quizá será porque está usted consciente de que lo que va a hacer no es teatro y por ello no quiere comprometerse? Si es así, no he dicho nada.

Pero volvamos a lo de “Frou-Frou”. Ese nombre era clásico

en las novelas de finales del siglo pasado, y en todas las que aparece una "griseta", una mariposilla elegante, la heroína de los cabarés de Montparnase tenía que llamarse Frou-Frou. Recuerde usted que hasta en la zarzuela se canta aquello de "Frou-Frou del Tabarín, desprecias la virtud, etcétera". ¿Por qué ponerle entonces a un teatro el nombre que simboliza a una... griseta? Mi educación y mi clase me impiden hacer comentarios. Piénselo usted, estimada señorita, y comprenderá que no es conveniente ese nombre, por aquello de las comparaciones.

Acabo de leer en un periódico en que venían envueltas unas flores que le trajeron a Alfonso, que no va usted a representar *Naná*, de Emilio Zolá, obra que después de todo le iba al Salón Frou-Frou, por su tema y por su horrible adaptación de novela a pieza, sino que se lanza con *Lisistrata*, de Aristófanes, en una versión en la que se hablará "un español muy mexicanizado que no descarta el albur", según dice ese mismo periódico. Mucho tendría que decir al respecto, estimada señorita, pero creo que cuando se ha perdido por completo la proporción de las cosas, cuando la más pequeña autocrítica ha desaparecido, cuando han dejado de importar los niveles en los que uno puede moverse y cuando en efecto el teatro deja de serlo para convertirse en *Saloon*, las personas que tuvimos, tenemos y tendremos por toda la eternidad una mínima dosis de buen gusto y de sentido común, lo mejor que podemos hacer es olvidar que un día estuvimos en ese pobre mundo de los vivos. Reciba usted, estimada señorita, el silencio eterno de una actriz, término ya en desuso en la República Mexicana.

Virginia Fábregas

1 de abril de 1973

LA MAESTRA MEDIO ABSTEMIA

Antes de estrenarse la obra intitulada *Y la maestra bebe un poco*, yo vivía en un constante "sucirio" (así llama mi madre a una

especie de angustia en la boca del estómago), porque sabía que ésta sería la crónica teatral más difícil de mi existencia. Mi esposa trabaja en la obra y yo no quise asistir nunca a ningún ensayo, de manera que no sabía si estaba bien o mal. Y me preguntaba: ¿Qué voy a escribir si está bien? Si la elogio, los lectores en este terrible ambiente artístico sonreirán con desprecio y murmurarán por lo bajo y por lo alto: “¡Claro, como es su mujer!” Y volvía a preguntarme: ¿Qué voy a escribir si está mal? Si le digo que es una mala actriz recibiré a su abogado para los trámites del divorcio y mis hijos se convertirán en rebeldes con causa. Pero no se crea que mi “sucirio” terminaba allí: también trabaja en esa obra Celia Castro, quien además de ser una de mis mejores amigas, es la esposa de Raúl Astor, director de producción de Televisa. Ahora bien, como la crítica teatral no me permite solventar las letras de mi Cadillac ni el pago al banco por la hipoteca de mi palacete en Las Lomas, tengo que prestar mis humildes pero muy valiosos servicios en Televisa, lo que quiere decir que el señor Astor es mi jefe. Y me preguntaba: ¿Qué voy a escribir si Celia está bien? Los murmuradores sonreirán aún más y me gritarán por la Zona Rosa cuando saque a pasear a mi french-poodle: “¡Cobarde, vendido, ten tu plato de lentejas!” ¿Y si está mal y lo digo? ¡Perderé mi trabajo y mis hijos ya no podrán seguir estudiando en Oxford! Como se verá me encontraba yo, como se decía en los melodramas del siglo pasado, “en un terrible dilema”.

Y así llegó la tan temida y esperada noche del estreno de *Y la maestra bebe un poco*.

Los murmuradores pueden comenzar su labor, porque tanto mi esposa, que se llama María Rubio, como Celia Castro, están espléndidas en la obra. Juro por las cenizas de Ignacio Manuel Altamirano que siempre he procurado decir *mi verdad* en las críticas que hago, y hubiese arrostrado el divorcio y el cese si hubieran estado mal, pero no lo están, por fortuna para ellas y para mí. Celia Castro muestra una seguridad en escena que es envidiable, y logra darle a su personaje de la pobre maestra llena de frustraciones una verdad que llega al patetismo. Se nota en ella un intenso trabajo previo para la composición, un ahínco para vencer las dificultades de un personaje que pasa de la depresión

más absoluta a la alegría desbordante. Sólo cuando grita se le pueden criticar ciertos tonos falsos porque desgarra demasiado la voz, pero bien se puede decir que en Celia Castro hay una actriz muy respetable.

En cuanto a la madre de mis hijos, volví a sentirme orgulloso de ella, como en múltiples ocasiones, por ejemplo cuando logró hacerme *hot cakes* que no estuviesen crudos o cuando me dejó llegar a casa después de las diez de la noche. María ha llevado una carrera de actriz muy valiosa desde que comenzó a interpretar papeles importantes en Teatro Club con Rafael López Miarнау. Más tarde la televisión la absorbió y creí que cuando regresara al teatro iba a hacer una telenovela. ¡Cuán equivocado estaba, oh, cuán equivocado! La elaboración del tipo que hace en esta obra es digna de todos los aplausos del Auditorio Nacional lleno. Logró encarnar a la típica norteamericana tonta, superficial y egoísta, con una naturalidad maravillosa, y toda su larga escena del segundo acto es una demostración del buen decir, del buen sentir y del buen actuar. (Espero que con esta frase me regale un saco de cachemira que vi en mi último viaje a Marruecos.) Muy bien, querida esposa, querida actriz.

Y paso a ocuparme de la primera figura de esta obra, doña Ofelia Guilmáin, quien tendrá que perdonarme el no haber hablado de ella en primer lugar, pero espero comprenderá mis razones sentimentales. Al terminar la representación volví a preguntarme (yo me pregunto siempre muchas cosas): ¿Qué hace Ofelia en esta obra si el papel le queda tan chico? Está magnífica, pero estamos acostumbrados a verla en papeles casi casi épicos, como *Medea*, *Troyanas*, *María Tudor*, *Juana la Loca*, etcétera, y no en una maestra también llena de frustraciones, pero con un amargo sentido del humor. Pronto comprendí la razón y me llenó de agrado: Ofelia, aun siendo la primera trágica del teatro en México, cubierta de glorias y laureles, ama entrañablemente su profesión, quiere estar vigente siempre, y por ello se pone a prueba. En efecto, Ofelia jamás había hecho este tipo de trabajo, de salir a un escenario no con las colas de terciopelo y las golas, ni las túnicas y las sandalias, sino con pantalones, fumando, cocinando y diciendo chistes; para ella este género era nuevo y quiso probarse a sí misma. Ojalá todas las actrices del mundo, cuando

llegan a la cúspide, aun quisieran probar lo que aparentemente es fácil, pero que puede resultar muy difícil. Claro está que la Guilmáin sale tan airosa de esta prueba como si se tratara de *Medea*.

Marilú Elízaga, esa hermosa señora de imponente presencia escénica, tiene a su cargo el “hueso” de la obra, es decir, un papel gris, parejo y de muy escaso lucimiento. Sin embargo, Marilú está en todo momento en situación, impone como la dama rica, sin cariño y sin corazón, lamentando el peso de tener dos hermanas que no se conforman con la mediocridad en la que viven. Y Héctor Gómez, quien equivoca, y en esto nada le ayudó la directora, su personaje al hacerlo gritón, manoteador, histérico, haciendo, en fin, exactamente lo contrario de lo que es ese Bob, mediocre también, pero con un poco más de sentido común que el resto de los personajes. Es lástima que Héctor, siendo un buen actor, se haya perdido en esta ocasión.

La dirección de Nancy Cárdenas es buena en cuanto al movimiento escénico y en cuanto a composición plástica, pero no ahondó lo suficiente en el interior de sus personajes, por lo que cada quien parece que está en diferente obra y no se logra ese ambiente de mediocridad y de sordidez semicómica que pide el autor. En una obra de caracteres es en donde la dirección debe ser como un escalpelo (me puse elegante por decir bisturí) que saque a luz los retorcimientos y complicaciones de esos pobres seres humanos ahogados por el tristemente famoso *stablishment*.

¿Y la obra qué? Todo buen crítico teatral comienza siempre su escrito hablando de la obra, de la edad del autor, de los últimos aguaceros en el Bajío y de su amplísima cultura, pero como yo no me considero crítico sino cronista, comienzo por donde me da la gana y dejo al último la obra, y con mayor razón en este caso en que la pieza de Paul Zindel no le llega ni a los talones a su anterior, que era *El efecto de los rayos gamma sobre las caléndulas*. En esta maestra que bebe un poco, Zindel tampoco se atrevió a profundizar demasiado en la clase media baja de su país, a la que pertenece esa paupérrima raza de los maestros, y se quedó en la superficie, aunque ella le basta para mostrar la frustración terrible de esas cuatro mujeres. Sin embargo, al pretender escribir una tragicomedia, Zindel perdió la brújula

y por ello su pieza va cojeando siempre, con alzas y bajas, hasta que al final el espectador no sabe lo que vio, por más que le haya quedado un saborcillo amargo en el paladar.

¡Qué descanso haber apurado ya el cáliz de escribir esta crónica! Nadie quedará contento de todos modos, porque mi esposa seguramente me dirá: “¡Pudiste haber escrito más sobre mí!”, y Celia Castro pensará “Fue una crónica para salir del paso y no comprometerse”, y Nancy Cárdenas meditará: “Si todos los críticos me elogian, ¿por qué este cretino no?”, y Ofelia: “Siempre he dicho que Reyes de la Maza es el mejor crítico de México”, y Marilú: “¡Vaya, hasta que me trata bien este pobre diablo!” y Héctor Gómez: “¡Está loco! Además, yo no tengo la culpa si me lo marcó así la directora.” Y Paul Zindel (¡iluso de mí al creer que va a leerme en los Estados Unidos!): “Este señor no entendió una pajolera palabra sobre mi obra.” Y muchos actores de nuestro querido ambiente: “Es un miedoso al escribir, porque a nosotros no nos gustó ni María Rubio, ni Celia Castro, ni Ofelia Guilmáin, ni la obra, ni la dirección, ni el teatro, ni los calcetines que nos pusimos esa noche.” Que digan lo que quieran, que al fin yo como Margarito Ledesma: “Llevo como lanza mis desprecios.”

El Heraldo Cultural,
2 de septiembre de 1973

EL TEDIO DE NUMANCIA

En una ocasión dije que los clásicos eran unos señores muy inteligentes y muy valiosos que jamás pensaron en que con el paso de los años iban a convertirse en unos fantasmones insoportables debido al santo respeto, a la solemnidad exacerbada y a la admiración desmedida que iban a tenerles y a darles sus descendientes. Si los griegos como Esquilo, Sófocles, Eurípides, y no digamos Aristófanes, y los comediógrafos como Alarcón, Lope, Tirso, Quevedo y muchos más encabezados por don Miguelito de Cer-

vantes, escucharan a sus tataranietos pronunciar sus nombres con la boca llena de cultura y de pedantería, se volverían a morir, sólo que ahora de risa loca. Tanto respeto se les tiene, tanta admiración, tanto miedo y tanto servilismo, que cuando se deciden a montar sus obras, lo hacen como si se acercaran al Sumo Pontífice o al Gran Rabino, dando por resultado que aquellas obras que fueron escritas para divertir o bien para mostrar aspectos de sus épocas, como escriben ahora Miller, García Márquez, Williams, Osborne, Genet y muchos más, resultan unos ladrillos tan pesados, que la juventud y el público que no presume de culterano, rechaza de inmediato semejante pesadez. Y así, los clásicos, por tanto respeto y tanto miedo, son traicionados y puestos en una especie de picota ridícula. Ojalá algún día un director con talento, como en un principio lo fue Héctor Mendoza, comprenda que los clásicos fueron unos señores muy inteligentes, pero no semi-dioses, y que si se desea dar a conocer su obra al público contemporáneo, que cada vez huye más de la solemnidad, se debe regresar a los tiempos en que esas obras fueron escritas y cómo fueron representadas, ante unos espectadores que comían naranjas y tortas compuestas, conversaban entre sí, arrojaban cáscaras de pistache al escenario y le faltaban todo lo posible al respecto a los autores, y éstos tan contentos, porque sabían que lo que querían decir, o cómo querían divertir, lo estaban consiguiendo sin necesidad de que sus producciones fuesen representadas en una catedral, sino en un corral o en un teatro al aire libre.

No quiero decir con esto que *El cerco de Numancia*, que acabo de ver entre sueños, debía haber sido representado entre carcajadas y silbidos, puesto que se trata de un drama en que se mueren no sólo los principales personajes, como en las obras de Shakespeare, sino todo un pueblo, y esto no es para tomarlo a risa. Lo que quiero decir es que no comprendo por qué el director hizo aún más pesada la obra de don Miguel de Cervantes, con una hermosa plasticidad escénica, pero como si estuviese vista por una cámara lenta. En el primer acto hubo personas descalabradas por el cabeceo que les imprimía el sueño y obligaba a las cabezas a chocar unas contra otras. Ya en el segundo y tercero, por la nobleza de la anécdota, el interés subió algunos puntos, pero no hubo espectador, y reto a que alguno tire la primera piedra, que

no deseara que se terminase ya el espectáculo. Y es que fue un error darle una obra pesada a un director pesado como es Manuel Montoro, con una gran capacidad y un enorme talento, pero que gusta de regodearse en los movimientos lentos, en el arrastrar las obras lo más posible, y si este sistema le funciona en obras como *Viejos tiempos*, de Pinter, en que la acción es lo de menos, en un drama guerrero, que pinta la heroicidad de un pueblo, todo puede permitirse menos la lentitud.

Seguramente don Manuel Montoro se dio cuenta de este defecto a última hora, y para evitar que todo el público, incluyendo a sus amigos, se quedara dormido como piedra, no se le ocurrió otra cosa que pedir a los actores (los pocos que hay entre cuarenta personas que aparecen) que gritaran sus versos con toda la fuerza de sus jóvenes pulmones. Fue un acierto para evitar el sueño, pero los tímpanos no le quedaron nada agradecidos. Grita tanto el general invasor don Escipión y también sus soldados, que uno piensa que el sitio no debió durar tantos años, puesto que con semejantes y continuados gritos las murallas hubiesen caído hechas pedazos por la vibración, como pasó en Jericó por unas simples trompetas.

La versión o refundición, de José Emilio Pacheco es excelente, puesto que siempre respetando el texto, él mismo confiesa en el programa que suprimió “todo lo que parece agobiador o innecesario”, cosa que le agradecemos de todo corazón. ¿Por qué no suprimiría de una vez las apariciones de los personajes míticos o simbólicos como la demagógica España, el Duero, la Guerra, el Hambre y la Enfermedad, que nada aportan y sí cansan? Y ya que no se suprimieron, Montoro debió rodear de luz mágica a esos personajes, y no hacerlos aparecer como unos habitantes más de Numancia que entran y salen sin pena ni gloria.

Ya he dicho que aparecen cuarenta personas sobre el escenario, pero la mayor parte de ellos sólo sirve para crear hermosos cuadros plásticos, pero cuando hablan uno quisiera que fuesen mudos. El desconocimiento que existe entre los aspirantes a actores, y entre muchos actores consagrados también, sobre la manera de decir el verso es tal, que mueve a risa. ¿Por qué en la Academia de Bellas Artes y de la ANDA no se impartirán conocimientos de

verso clásico? Si se imparten, sería conveniente cambiar el profesorado. Escuchamos a una Mercedes Pascual y a un Juan Felipe Preciado decir con toda propiedad, y de pronto lastima el oído la atropellada pronunciación de un Adalberto Parra o de un Blas García. Escuchamos los justos tonos, cálidos, medidos, exactos, de una Socorro Avelar y de una Graciela Orozco, para luego caer en los gritos histéricos de un Antonio Medellín y de un Ignacio Magaloni, que juegan a ver quién deja sordo a mayor número de espectadores. La buena interpretación dramática de Mónica Serna, siempre excelente actriz, se ve reducida porque todas sus escenas son con el ya mencionado señor Adalberto Parra, quien camina como “Clavillazo” y habla como “Mantequilla”. Si existen en México tantos y tan buenos actores, ¿por qué se le encomienda uno de los principales papeles a un joven que dista mucho de ser actor? ¿Si se tenía allí mismo a Arturo Beristáin, uno de los mejores actores jóvenes, por qué no se le dio el papel de Morandro? En su Viriato, sobre todo en la escena final, está espléndido.

Comprendo que es difícil, debido al presupuesto, conjuntar a un grupo de buenos actores en una obra de tantos personajes, pero creo que hizo falta una mayor labor selectiva y una menor labor amistosa. Manuel Montoro demuestra que es un excelente director para obras de caracteres, con pocos personajes, y un excelente director de cuadros plásticos, pero que falla de manera notoria en una obra de acción. Quizá dirigiendo la ópera alcance un nuevo triunfo.

La escenografía de Guillermo Barclay en los bocetos debe haber sido espléndida, pero la realización es pésima. Las grandes murallas de Numancia se bambolean cada vez que un soldado se recarga en ellas, y están tan limpias, sobre todo en el interior de la ciudad, que parece que tenían de regente a Uruchurtu. En cambio, por el lado de afuera, seguramente los romanos se entretenían en practicar los inicios de la pintura abstracta, y sería interesante que Alfonso de Neuvillate nos explicara lo que significa.

En fin, que *El tedio de Numancia* es un esfuerzo digno de encomio realizado por un grupo de jóvenes que busca su camino

dentro del teatro, pero que como exponente de la Compañía Nacional de Teatro, nada menos, no deja de ser triste.

9 de septiembre de 1973

CARTA DE MI TÍA CAROLINA

Mi tía Carolina ha pasado los últimos sesenta y seis años de su vida, o sea todos cuantos tiene, en la calle de Miguel Barragán, cerca de San Miguelito, allá en San Luis Potosí. Desde su adolescencia le gustó el teatro, y cada vez que las compañías de doña Virginia Fábregas o de María Teresa Montoya visitaban el Teatro de la Paz, mi tía, junto con sus padres, luego con sus hermanas, luego con sus sobrinas y luego con sus amigas, ocupaba la tercera fila de butacas y gozaba lo indecible con los “fuertes” dramas de Benavente o de Echegaray, o se reía a más y mejor con las gracejadas madrileñas de los Álvarez Quintero o de Muñoz Seca. Así pasaron los años y un cacique que se adueñó del Estado durante dos décadas, mandó cerrar el hermoso Teatro de la Paz, derruirlo por dentro y reconstruirlo como una especie de mausoleo con la esperanza de ser enterrado allí cuando muriese. Muchos años estuvo en reparación el teatro y ninguna compañía teatral se acercó por las tierras tuneras. Al fin se reinauguró el salón y Pepita Embil con sus zarzuelas se convirtió en la reina de San Luis, con gran beneplácito de mi tía y de otras solteronas decentes de buenas familias que acuden a La Lonja.

Mas de pronto el público potosino, antes considerado como culto y amante del teatro, le volvió la espalda a semejante espectáculo y cuanta compañía iba al De la Paz fracasaba estrepitosamente, por lo que los empresarios borraron de sus itinerarios la patria de Manuel José Othón, y mi tía Carolina ya no tuvo oportunidad de sentarse en su amada tercera fila. Esto la tenía en prostración absoluta y pasaba sus días entre las misas de San Agustín y San Francisco, los novenarios, los triduos y las clases de catecismo. En

varias ocasiones la invité a que viniera a la capital a ver su diversión favorita, pero siempre se negaba alegando que el tren le producía mareos y que el autobús era muy peligroso porque corría a más de sesenta kilómetros por hora. Pero he aquí que de buenas a primeras mi tía Carolina, desesperada porque hacía más de cinco años que no asistía a un teatro, se armó de valor, se colocó un sombrero con un pequeño velo de tul y abordó el autobús que la trajo a la capital. Fue a muchos teatros, pero yo la notaba tristona y alicaída, aunque nunca me dijo la causa. Una noche olvidó una carta que estaba escribiendo sobre mi escritorio y no pude resistir la tentación de leerla. Era para una de sus amigas en San Luis y decía así:

“Querida Lolita: Te escribo, y que Dios me perdone, desde Sodoma y Gomorra. Mi alma no tiene ya salvación y sólo me resta pasar los pocos años que me queden en este valle de lágrimas en constante penitencia por haber visto lo que vi y escuchado lo que escuché. Dile por favor de mi parte al padre Gutiérrez que se prepare a oír mis graves pecados y que vaya preparando una enorme y feroz penitencia. Figúrate nada más que la primera obra que vi se llamó *Todos a la cama*, y asistí a ella pensando que saldría Topo Gigio, el ratoncito que da el beso de las buenas noches. No, querida amiga, nada de eso: se referían a otra cosa y sentía yo que mi rostro estallaba de vergüenza. Para que no volviera a acontecerme semejante escándalo, me fijé bien en los periódicos en los títulos de las obras, y por poco me caigo de espaldas. Las obras teatrales que se representan actualmente se llaman *Orgía privada*, *Traspaso marido*, *La picardía del sexo*, *Las señoras primero*, *Malcolm contra los eunucos*, *La maestra se emborracha*, etcétera. Comprenderás que no quise asistir a ninguna de ellas.

”Sin embargo con alegría vi que se anunciaba *Naná*, la novela de Emilio Zolá llevada al teatro, y aunque recordaba que mi papacito nunca nos dejó leer nada de ese autor porque decía que era muy fuerte, pensé que ya tendría yo edad suficiente para ver ese tipo de obras, que por más atrevidas que sean, no llegan a la vulgaridad ni al mal gusto. ¡Ay, Lolita de mi alma, no sé cómo no me dio un soponcio al estar en aquel antro de perdición! No puedo contarte con detalles lo que vi, porque sería hacerte caer en pecado a ti también y bastantes manchas tengo ya sobre mi

conciencia. Sólo puedo decirte que aquello no era *Naná* ni tenía nada que ver con Zolá, sino con el propio Satanás en persona. ¡Se desnudan, Lolita! ¡Las mujeres se desnudan y se besan! A mi edad tener que presenciar semejantes espectáculos, yo, que no me dejaron leer *Santa*, de Federico Gamboa, hasta que no cumplí los cuarenta años.

”Quedé tan impresionada que decidí tomar al día siguiente el autobús de regreso, pero revisando el periódico descubrí una serie de obras que presenta el Teatro Popular de México, y ninguna de ellas tenía títulos escandalosos, de manera que pospuse mi viaje. Cerca de la casa de mi sobrino (quien se va a ir al infierno con todo y zapatos) estaba un teatro donde presentaban una obra que se llama *El tuerto*, y pensé sería un buen drama sobre un pobre hombre que carece de un órgano visual. ¡Cuán equivocada estaba! Aparecen tres hombres semidesnudos, muy malos actores, que gritan y gritan un lenguaje incomprensible y que se supone son esclavos romanos, o gladiadores, o algo así, pero hablaban como los muchachos de los años cuarenta, con expresiones y giros de lenguaje que hacía mucho tiempo no escuchaba. Luego sale una mujer semidesnuda y luego un tuerto que nunca supe si quería ser el Mesías o el pirata Barbarroja, y hablan, y hablan, y gritan, y gritan, brincan y brincan, y por fin cae el telón sin que ninguna de las doce personas que estábamos en el teatro hubiésemos entendido una palabra.

”Ya no sabía qué hacer, pero mi afición al teatro es tanta, que me resolví a ir una vez más, aunque ahora muy segura de lo que iba a ver. Tú sabes cuánto me ha gustado siempre Sor Juana Inés de la Cruz, y cómo he admirado a tan preclara mujer, de modo que me dirigí una noche hasta el convento de Churubusco, que es una belleza, a ver una obra que se llama *Las confesiones de Sor Juana*. Ya me chocaba ver a Sor Juana en el claustro de un convento de los dieguinos, pero condescendí a pensar que era una licencia teatral y poética. A mí me hubiese gustado más que esa obra se presentara en San Jerónimo, aunque fuese dentro de la iglesia si el claustro está muy destruido, pero en fin, te digo que perdoné la irreverencia. El pequeño claustro de Churubusco es una maravilla, pero es tan chico que apenas cabíamos el público y los actores. ¡Lolita de mi corazón! Si Sor Juana viese

esta obra sobre su existencia, habría preferido no venir a este mundo. ¡Pobrecita, ella que tanto sufrió en su época al no ser comprendida, sigue sin serlo después de trescientos años de su nacimiento!

”La autora de la obra cae en todos los lugares comunes más obvios que se han venido repitiendo por los ignorantes desde el siglo pasado. Ya sabrás a qué me refiero: a que Sor Juana tuvo un romance con un caballero en la corte virreinal y que por ello se retiró a un convento. Y todo eso nada más para que pueda recitar su “Aparta, sombra de mi bien esquivo”. Se entera que fue hija natural sólo para que pueda recitar sus “Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón”. Dizque se enamora del caballero nada más para poder recitar “Esta tarde mi bien cuando te hablaba”, y así todo lo demás. Su confesor, el padre Miranda, es una especie de fantasma sombrío que la ronda como ave de mal agüero. La madre superiora del convento es la villana de la obra y sólo le faltan los bigotes de Don Pompeyo. Las monjitas corretean por el claustro como anuncio de rompopo, y la virreina es el hada buena con una varita mágica. ¡Cuánta falsedad en todo, Lolita! ¡Qué desconocimiento del mundo virreinal! Y mira que según me dice mi sobrino Luis, esta obra ahora está mucho mejor que cuando se estrenó hace años, porque está mejor dirigida y mejor actuada. ¡Cómo estaría antes!

”Estoy decepcionada del teatro, de la capital y de la vida misma. No cabe duda que el teatro ya no le interesa a nadie, ni siquiera a los que se dedican a hacerlo. Regreso a mi casa dispuesta a no volver jamás a sentarme en una butaca de un teatro. Que Dios me perdone por lo que vi y que los perdone a ellos por lo que hacen o deshacen. Antes de abordar el autobús le daré un merecido paraguazo en la cabeza a mi sobrino por dedicarse a criticar algo que ya **no** existe, como es el buen teatro. Te abraza y espera verte pronto, tu amiga frustrada

Carolina.”

28 de octubre de 1973

Al terminar la representación de la obra intitulada *El gran inquisidor*, original de Hugo Argüelles, en la iglesia de Tepotzotlán, y a pesar de que era casi la medianoche, me dirigí lleno de angustia a buscar a un médico amigo mío que es otorrinolaringólogo. Lo encontré en un bar de la zona rosa y le expuse mi problema con lágrimas y suspiros. ¡A los cuarenta años de edad me estaba quedando sordo! La parálisis que tenía en esos momentos en la espalda no me importaba tanto, porque sabía que era debida a la posición que mantuve durante hora y media en una incómoda silla para poder ver las cabezas de los actores, puesto que ninguna iglesia estuvo pensada con las comodidades de los teatros modernos, y si se colocan hileras de sillas es lógico suponer que después de la tercera fila ya nadie puede ver nada, ni siquiera sometiendo la espina dorsal a una tortura infinita a que la sometimos cuantos estábamos esa noche en la hermosa iglesia. Mi amigo el otorrinolaringólogo preguntó cuáles eran los síntomas de mi sordera, a lo que yo contesté que no había escuchado nada durante la representación de *El gran inquisidor*. Y le relaté lo sucedido:

Llegué a Tepotzotlán siendo aún un viejo joven, lleno de optimismo y de amor por el teatro, sin importarme la pavorosa cantidad de *smog* que se respira en el trayecto y comiéndome un muégano que había comprado en Plaza Satélite. Al llegar frente a la maravillosa portada churrigüesca, después de caerme seis veces debido a la oscuridad reinante desde mi coche hasta la entrada de la iglesia, pude adivinar, más que ver, una compacta multitud de damas y caballeros enfundados en gruesos abrigos que se prensaba contra las grandes puertas en espera de que las abrieran. Pronto me ví igualmente prensado porque más damas y más caballeros llegaban sacudiéndose el polvo que les había quedado en los abrigos después de caerse varias veces por la ya anotada oscuridad. De pronto una de las puertas se abrió y aquella multitud cayó dentro de la iglesia, que refulgía con sus retablos dorados. Fui arrojado al piso, pisoteado, vapuleado y escarnecido por una horda de seres civilizados a los que en esos momentos no

les importaba otra cosa que no fuera apropiarse de una silla. Cuando pude reaccionar y buscar a mi vez un asiento, ya las quince primeras filas estaban ocupadas. Me senté donde pude y contemplé un hermoso espectáculo: fueron invitadas quinientas personas más de las que lógicamente cabían, de manera que iban y venían desde el altar mayor hasta el sotocoro con aire ausente, mordiéndose las uñas, gritando a algún conocido, elevando preces a cualquiera de los muchos santos que adornan los altares para que apareciera por milagro un lugar donde sentarse. Alguien tuvo una idea: en la hostería quizá hubiese sillas; y allá fueron los elegantes caballeros que llegaron hasta Tepotzotlán en lujosos automóviles y las enjovadas damas de abrigos de piel, a cargar cada quien sus silla. Que fray Tomás de Torquemada les otorgue indulgencia plenaria por su candidez.

Se apagaron los reflectores y aparecieron en el altar mayor un cardenal, un jesuita, un franciscano vestido con hábito azul en lugar de café y un agustino encapuchado como penitente de procesión en Viernes Santo. Y comenzaron a hablar. ¡San Francisco Javier, patrono de Tepotzotlán, ayúdame! ¡Allí fue donde perdí el sentido del oído! Fue tanta mi impresión que puedo reproducir casi al pie de la letra lo que mis oídos escuchaban, por así decirlo:

CARDENAL VISITADOR (Miguel Gómez Checa): Trisondísimo nos-lemos pordiunculo en este porminto, y ya que el prosentaculo ha dicho que mobetimoemos el clamintiolo, no nos queda otro metrisentimeno que jufesinar el movitiolo pediculisimo.

AGUSTINO (Emérico de Borbón, quien con semejante nombre era ya mucho pedirle que hablara bien): No, ferismino cardiuchiomo, recutiminio el podertesto y engermino ante un lidionismo del altar señumento entrigesimo punfiolosión, y sobre todo, ¡fenostimisimo refugeratimun en el pintrosium!

FRANCISCANO (Guillermo Gil): ¡Protesto! ¡Enferisimo señor, contraminosión del ya citado prebileiro, está claro que el sofide-ración del cumclimiento nos lleva a pentimiar que el vigar-dino es un klamotion y un guifardiño!

JESUITA (Carlos Cámara): Ruego a los señores del jufardo que

tengan climontionsimo del jugardio, ya que Tomás de Torquemada fue un hifimosio salido de los avernimonios del samibimiento eclerostico de la figurada etérea.

Y así siguieron hablando durante diez o doce minutos, en ese dialecto del que apenas podía yo pescar palabras aisladas. ¡Angustiado busqué a mi alrededor a ver si en el resto de los asistentes notaba yo el desasosiego que a mí me invadía! Nada, todos miraban a los actores o lo que se podía ver de ellos, con rostros muy serios y muy atentos. ¡Ellos sí escuchaban y entendían, y yo no! De pronto don Rafael Solana, que estaba en la fila inmediata a la mía, se levantó y salió de la iglesia con una gran dignidad. Estuve tentado a seguirlo, pero “el qué dirán” me mantuvo pegado a mi incómoda silla, y la curiosidad por saber si mi sordera era algo momentáneo o ya sería para el resto de mis días. Enderecé aún más mi pobre columna vertebral y alcancé a ver a unos encapuchados vestidos de blanco que con velas en las manos cantaban algo que quería recordar a los cantos gregorianos. Como jamás he entendido una palabra de latín y menos en los cantos litúrgicos, no me importó gran cosa no entenderles nada. Luego volvieron a hablar los actores:

CARDENAL: ¡Ifigento del mentimión en la ferusitiva anhelante del pedisinficulo esdudal!

JESUITA: ¡No! ¡Hidofisil mañanico ante la repulsión ifijofimica del indroatilio sacrílego!

AGUSTINO: ¡Cantioni mulabai indifosión del carente irremanibilio cuando se erujanio acapodici!

FRANCISCANO: ¡Tened piedad del ingrafilo Torquemada cuando reginsterio en el copernáculo indostán y en el rejavisio del gratilio dorado!

Y de pronto, ¡oh maravilla! ¡gracias, San Francisco Javier!, una voz clara, potente, lógica, cuyos sonidos penetraban en mis oídos y llegaban a mi cerebro con toda lucidez. Era Ignacio López Tarso el que hablaba y todo se le entendía. El primer actor indiscutible que proyectaba su voz potente, que modulaba, que sabía lo que eran los rudimentos de la dicción y que además actua-

ba a las mil maravillas en el personaje terrible de Fray Tomás de Torquemada. Pero entonces era peor el sufrimiento de quienes creíamos estar sordos, porque si con los demás actores se hacía uno cuenta que estaba en otro país, ya en los diálogos con López Tarso la angustia crecía:

LÓPEZ TARSO: ¡Decidme! ¿De qué me acusáis? ¡Maté a más de doce mil judíos en la hoguera! ¡Fundé la Santa Inquisición para hacer una España más grande y más poderosa! ¿De qué me acusáis entonces?

AGUSTINO: ¡De frintolión!

JESUITA: ¡De gariponitilo!

CARDENAL: ¡De primonticunimo!

Y los coros gregorianos: ¡Laudamoste, laudamoste, kirileisión, cristeleisión, miserere no biscum!

Así transcurrió hora y media. Un perfecto español de López Tarso y un dialecto sefardí o vascongado o infernal de los demás. Ni a Ionesco se le ha ocurrido algo semejante.

Y estoy seguro de que la obra de Hugo Argüelles es muy buena, y que su dirección escénica en cuanto a movimiento es buena también el día que pueda verse sentado en primera fila, y que si no reparó en que nada se les entendía a los actores, fue porque él tiene un oído excelente del que pido a la Santísima Trinidad no lo prive jamás. Me reservo a emitir un juicio acerca de la obra el día en que pueda leerla, ya que confieso mi sordera y mi tontería. Tengo cita el lunes con mi amigo el otorrinolarinólogo para someterme a un doloroso tratamiento, pero lo prefiero antes que volver a sufrir la angustia que pasé el día del estreno mundial de *El gran inquisidor*.

11 de noviembre de 1973

Sr. Jacinto Miraflores de la Rosa
Búcaro No. 41
Fortín de las Flores, Ver.

Querido Piquis:

Te escribo aún bajo los efectos de la sacrosanta indignación que ha hecho presa en mí desde el jueves pasado en que asistí a un estreno de teatro con la obra intitolada *Los chicos de la banda*. ¡Por favor! ¿Pero qué fue eso? No, si te digo que aún no me repongo y tengo que estar a base de tazas de té de tila que me da cada hora Alfredo, un encanto de muchacho que conocí en los baños turcos “Así era Alcibiades”, situado en las calles de Magnolia y que mucho te recomiendo cuando vengas a la capital. Tú sabes que yo no tengo prejuicios de ninguna naturaleza, ¡nada más eso me faltaba a estas alturas!, y que no me asustan ni las redadas que hace la Judicial en el Paseo de la Reforma a las dos de la mañana, de manera que no creas que estoy escandalizado ni cosa que se le parezca. Lo que estoy es enojado, tanto, que a la salida del teatro hice una rabieta, pateé el suelo y me tiré en la alfombra víctima de un vértigo.

Paso a explicarte el motivo, causa o razón de mi furia. Ya te habrás enterado de todo el escándalo que se armó porque un pequeño duque feudal siglo xx prohibió en sus dominios la representación de esta obra porque trataba los problemas que pueden tener las personas que son como tú o como yo. La prohibición armó un revuelo gigante y los que tenemos este defectillo nos pusimos más de moda que nunca. Por fin la razón y la lógica se impusieron, el señor feudal (léase Delegado del Departamento del D. F.) quedó en un lamentable ridículo y la obra pudo estrenarse en otro feudo más sensato. Pero ¡ay, Piquis de mi corazón, qué desastre, qué desastre! Yo, como aquel filósofo de apellido Voltaire (espero que no sea pariente de Jacqueline, tan mona) digo que “No estoy de acuerdo con lo que dices, pero defenderé hasta la muerte el derecho que tienes para decirlo.” (¡Ay Piquis, qué culto me vi al escribir lo anterior!) De modo que me parece

de perlas que se haya estrenado esa infame obra y yo fui la primera, perdón, el primero que firmó cuanta protesta hubo que firmar, porque defiendo hasta la muerte (es un decir) la libertad de expresión pero no estoy de acuerdo en lo absoluto con la puesta en escena que llevó al cabo Nancy Cárdenas, nuestra dilecta y abanderada amiga. ¡Qué dirección, santo patrono de la ciudad de Sodoma! Por llamarla de alguna manera, la llamaremos dirección, pero yo más apropiadamente la llamaría confusión, caos, *debacle*, vorágine, *et de coeteris*. Con decirte que en el primer acto, amén de tener a los personajes en fila india, muy formaditos de cara al público, de pronto se dio cuenta la directora que el lado derecho (del actor) estaba casi siempre vacío, por lo que no tuvo más ocurrencia que desplazar a todos y cada uno de los mencionados personajes rumbo al bar no menos de treinta veces, y como iban tanto y tanto, hubo un momento en que dos actores chocaron en escena (¡primera vez en mi existencia que veo algo semejante y me entró un breve ataque de hilaridad nerviosa!)

Esto en cuanto al tráfico escénico, que en cuanto a dirección de actores no la vi por ningún lado. Con decirte que hasta Sergio Jiménez, actor al que tanto admiro y que me parece que está como quiere, ahora está mal, porque como nadie le dijo nada, él mismo configuró su personaje y le dio una solemnidad tan falsa que ganas me daban de subirme al foro y darle un golpe con el pétalo de una rosa. Miguel Ángel Turrent, quien es también muy buen actor joven, aquí está como para que lo emplumen con alquitrán, no porque no existan compañeritas así, no, que tú y yo conocemos a muchas, es decir, muchos, sino porque así no es el personaje que interpreta; pero volvemos a lo mismo, la directora lo dejó solo y el pobrecillo se fue a lo fácil, al homosexual recargado pero amargado y retenido, y el personaje se fue a la porra.

Sergio Bustamante, primer actor indiscutible, que lo mismo puede estar muy bien que muy mal, aquí por vez primera en su carrera no está ni una cosa ni la otra: te da igual, salvo el último momento de la obra, cuando el autor se puso melodramático estilo Alfonso Paso, y ayudado por la mala dirección, el pobre Sergio parece María Tereza Montoya en sus buenos tiempos: arrasándose, gimiendo, arrancándose la peluca y dando pequeños

grititos. ¡Por favor! ¿Pero qué es eso? Toda esa larga escena de histerismo y de melodrama trasnochado, después de haber presentado durante más de dos horas un gigantesco *sketch* del Teatro Apolo, no encaja, Piquis, simplemente no encaja, pero te confieso que fue donde más me reí por lo falso, lo sobreactuado y lo tremendista que pretende ser. Seguramente allí es donde se quiere justificar la “importancia” de la obra, que no la tiene por ningún lado.

Dicen los que viajan en excursiones de la Cook, que en otros países no era así la obra, y lo creo, porque si no, jamás la habrían incluido en el repertorio del Old Vic. ¿Te imaginas a esa compañía tan seria representando un *sketch* del Güero Castro? Pues haz cuenta lo que vi esa noche. Concesiones burdas, a granel, para que el público “normal” se riera a más y mejor de lo que pretendidamente es nuestra existencia. Eso no es ser “valiente” sino cruel tontamente cruel. Sergio Corona, quien está gracioso, para qué es más que la verdad, es el bufón descarado y el público se ríe más que con Borolas, pero ya se sabe que siempre que en un foro aparece un afeminado hasta ese extremo, la reacción no se hace esperar. Es como cuando las compañías antiguas veían mal la temporada y montaban *Las apariciones de la Virgen*, o cuando Esperanza Iris, cuando ya su voz no le permitía dar el agudo, al llegar a él en lugar de darlo gritaba: ¡Viva México!, y el aplauso no se hacía esperar. Son viejos trucos del teatro, tan viejos que te indigna que en 1974 en el Teatro Insurgentes, que sea Nancy Cárdenas y que se anuncie como la obra que va a redimir a nuestro país de su atraso intelectual, se caiga en lo mismo de hace una centuria. Si esto hace una intelectual como Nancy, ¿qué se puede esperar que hagan los teatros con nombre de fechas? Y luego nos quejamos.

De los demás “actores” te diré que prefiero no decir nada, porque casi no me enteré de lo que decían, y mira que estaba yo en quinta fila ocupando el asiento que dejó un crítico teatral en cuanto se dio cuenta que aparecían homosexuales en escena. Una escenografía bonita pero muy *snob*, tú, aunque me imagino que así deben ser los departamentos de nuestros compañeritos ricos. ¡Ay, San Óscar Wilde, si vieran el mío! Una cama, un baño, un librero con las obras completas de Sade, y basta. Pero, en fin, a

mí me apantalló mucho el leer en el programa que la escenografía era diseño de un barón; sí, chulis, leíste bien, nada menos que de un barón, así con b labial, y cuando salió a dar las gracias no me quedó duda de que en efecto era un barón, porque salió vestido de escenografía.

En fin, Piquis, que todo fue un asco. Y yo no sé por qué se hizo tanto escándalo con esta obra si hace dos años se había puesto *La escalera*, que ésa sí que era una buena obra sobre homosexuales, sin concesiones, sino todo lo contrario: amarga, fuerte, valiente, inteligente, y no este “sketchote” mal construido, mal pensado, mal dialogado y peor “adaptado”. Porque esa es otra, Piquis de mi corazón: la adaptación a México. ¡Ay, San Piotr Illich Chaikowsky!, ¿pero qué le pasa a Nancy? ¿Cómo es posible que dos o tres efímeros triunfos se le hayan subido tanto a la cabeza? ¿Por qué busca ahora el éxito fácil, de carpa, de pastelazo? ¿Sólo para que le arrojen flores la noche del estreno al salir a dar las gracias? ¿Y gracias de qué? Nancy se defiende diciendo que era necesaria la adaptación a lugares comunes mexicanos porque de otra manera los chistes perderían su efecto al nombrar a personajes o lugares norteamericanos, y entonces venga nombrar a Lolita del Río, a Carmen Montejo, a Meche Barba y a Fernando Fernández. Con ese criterio, José Solé debió “adaptar” el *Hipólito*, de Eurípides, que acaba de estrenar con buen éxito, porque el público no iba a entender los nombres y los lugares de la Grecia antigua, y en lugar de Creta debieron poner Topilejo, y en lugar de Atenas, Zacazonapan, y en lugar de Fedra, Lupita, y en lugar de Teseo, Pepe.

Bueno, Piquis, ya me cansé de escribirte, porque sabes que tengo la muñeca delicada y porque es doloroso para mí revivir ese espectáculo tan lamentable por mal hecho, desde el autor hasta el tramoyista que hacía sonar el teléfono cuando estaba descolgado. Baste ya con decir que nuestro problema (si es que es problema, aunque para mí no lo sea) no ha sido abordado aún con inteligencia desde “La balada de la cárcel de Reading” y un poco en *La escalera. Los chicos de la banda* (de Huipanguillo) (¿y por qué eso de “chicos”, una palabra tan localista en la madre patria, existiendo en México el equivalente exacto del inglés *boys*, en la palabra “muchachos”, tan bella?) no es más

que una forma de hacerse publicidad, de ganar dinero fácil, de prostituir aún más el teatro y de ver destruidos una serie de valores importantes que tenía Nancy Cárdenas. ¡Qué triste, querido Piquis, qué triste!

Te mando un beso y que tu mamá esté bien. ¿Sigues practicando “Para Elisa”, de Beethoven? Tu amiguito que te quiere

Florián

16 de junio de 1974

EL CANTAR DE MÍA XIMENA RIVELLES

I

Sospiró mio Cid — ca muchos avié grandes cuidados,
e fabló mio Cid — bien e tan mesurado:
¡Ah, Ximena, ferosa dama — la mi mugier tan complida,
plegue a Dios — e a Santa María
poder vengar los agravios — que una noch nos ficieron!
Yo, Ruy Díaz de Vivar — Cid Campeador llamado,
fui una noch al teatrot — de un tal Fidalgo mentado,
y al veede lo que vide — fuide los ojos llorando.
La mia mugier onriada — que sempre la mia manol besava,
e que fincaba los inojos — cada vez que me abracaba,
la vide cambiada tanto — tornada en mugier liviana,
queriendo folgar con Minaya — por ser ya muy casquivana.
Tanvién al mio rei e señor — don Alfonso de Navarra,
la mia mugier dava voces — e lo llamaba asesino,
e a mi fija la doña Sol — o quizá era doña Elvira,
(la mia mugier olvidaba — qual erat su nom
pues María la llamaba — siendo Elvira o doña Sol)
un grande odio la tenía — por ser mugier de vien.
La dueñat Constanza vieja — una alcafueta sería,
que aconsejaba a Ximena — vurlar la memoria mía.

¡Ah, por los moros moridos — por Babiaca y la mía espada,
que ban a pagar los felones — esta burla descarnada!

II

Lleguet aquesta noche — al corral de la comedia,
c muncha gente mal vestida — fablaba muy descomedida
sin que yo non entendiese — aquesta villana fabla.
Senteme en un banquillo — de rojo terciopelot
dejando a Babiaca fuera — sin poderlo estacionar
e de pronto la cortina — fizose a un ladot,
e vide con los ojos — al mio señor obispot,
en un templete trepado — e hablando sin cesar
de las mis fazañas guerreras — e de mi morte acaecida
dos años antes a causa — del moro una vieja ferida.
El mio Obispot declamaba — con voces muy destempladas
e la sua mitra parecía — el respaldo de una silla.
¡Por Dios e María Santísima — medité muy azorado,
este que hace de Obispot — es un moro renegado,
porque Zarur se apellida — e quizá venga de Granada!
La mia mugier onriada — la ferosa Ximena mía,
burlábase muy impía — de la episcopal sordera,
e la mia fija María — ¡que yo non tuve una fija ansí!,
reprendía a la su madre — por no dejalla escuchar,
e Minaya Alvar Fáñcz — el mio amigo tan famoso,
ya muy envejecido — en un rincón recargado
miraba a la mia Ximena — con intenciones aviesas.
Todo era tan oscuro — que vide vien non podía,
mas del techo munchas velas — de pronto ficieron día,
e vide muy asombrado — e tanvién muy complacido,
que la mia mugier onriada — ferosa erat como el sol,
e que fablaba con voces — que no fumanas parecían,
sino que erat de ángeles — que de lo alto descendían.
¡Ferosa mugier por mi fe — que era aquella que fablaba,
e pude saber al punto — que doña Amparo se llamaba,
fija de aquellos sabios — marqueses de los Rivelles,
de noble estirpe fispana — en el arte de Talía!

III

Muy pronto aquesta mugier — que tan fermoso fablaba,
dijo ser la mia Ximena — e estar tan fatigada
de la castidad cristiana — que como la mia viuda guardaba
e que quería folgarse — con el mio amigo Minaya.
E muy bien lo decía — e muy bien que lo entonaba,
e la giente mal vestida — muchos aplausos le daba,
y a fe que los merecía — porque aquesta mi Ximena
se podía decir que era — Campeadora de la escena.
Pero la giente olvidaba — que Mio Cid era yo mesmo,
y en aquel rojo banquillot — la furia me sublevaba,
e muchas ganas me daban — de empuñar la mía espada
e como a moros bellacos — desprenderles de la testa,
por vurlar la mia memoria — y tanvién la de Ximena,
al pintarla desta suerte — como barragana plena.
Calmose la mia furia un tanto — al oir que se decía
que era una comedia loca — para gozo de la giente,
y si todo erat de risa — non mucho mal había
si la intención era buena — y non era felonía.
Mas después de muncho hablar — de Constanza y de Ximena,
non estaba ya seguro — si era de burlas o veras,
porque llegó el mio rei — e señor mio don Alfonso,
y la mia mugier onriada — siempre hablando vien,
se puso scia de pronto — y la comedia acabó
para tornarse un dramat — lacrimoso y trasnochado.
¿Qué es aquesto, por mi vida — pregunté muy azorado,
es comediat o dramat — esto que los ojos ven?
que el juglar que la escribió — se decida de una vez.

IV

Dispués de un largo hablar — de la fermosa Rivelles,
donde pudo el orbe entero — afincar más la sua fama
de grande dama e decidora — en las tablas de la escena,
arribó don Alvar Fáñez — llamado siempre Minaya,
el mio fiel compañero — en mil batallas moriscas,
con unas canas pintadas — para verse más apuesto,

pero hablaba tan bajo — se tragaba la voz,
que nada le comprendía — ni tampoco me importaba,
e escuché que alguien decía — que era un marqués inca
de Machu Pichu llegado — e de lejanas regiones,
donde la altura te obliga — a hablar bajo para aorrar
aquel aire enrarecido — de un Nuevo Mundo ignorado.
¿E cuál es el nom — de este Minaya tan blando,
pregunté a una dama nórdica — por las pieles en el cuello,
es don Ricardo de Blume — el comediante afamado,
respondiome perfumosa — aquesta dama pintada.
Plague al cielo dale — para otra vez mucha voz,
y que sepa que Minaya — non era gente de funeral.

v

El mio rei e señor — don Alfonso de Navarra,
en veces era bufón — y en veces buen comediante,
pero su fabla era extraña — mezcla de las muchas partes
por donde ha lidiado — e batallas de la escena.
Dios e María Santísima — me cojan muy confesado,
volví a exclamar al saber — que era árabe tanvién
el que encarnaba a mi rei — e gran señor don Alfonso,
pues si Alcaráz se nomina — es su cuna una mezquita.
Mofa tras mofa al Mio Cid — e a su muy buena memoria.
En cambio la vieja dueña — doña Constanza de nom,
muchas palmas se merece — por su hablar e donaire,
tanto que yo mesmo — siendo mio propio Mio Cid,
siempre austero y engreído — me ví en veces riyendo
de aquestas gracejadas — que la dueña prenunciaba.
La mugier era doña Ana — de aquellas Blanch muy ideales,
venida desde la Fispania — a alegrar el Mundo Nuevo.
Larga vida tenga — aquesta mugier tan sabia
para que siga en las tablas — con aqueste su talento.
Mi fija doña María — (juro por Santa Gadea
que mis fijas se llamaban — doña Elvira y doña Sol)
era una fermosa joven — con problemas en la fabla,
porque facia las eses ces — e poco se le entendía,
e además un solo tono — prenunciaba sin piedad.

Dicen que la ortodoncia — palabra nueva en Castilla,
podría lograr que la joven — Julieta Bracho de nom,
pudiese hablar mejor — para que la giente entendiese.

VI

Cuando el mio rei — don Alfonso de Navarra
volvió a la mia Ximena — a su calidad de viuda,
faciendo que olvidase — sus folgados pensamientos,
la giente tan mal vestida — muchas palmas otorgó
a todos los comediantes — que de las manol se tomaron
y muchas flores llegaron — a premiar a doña Amparo.
El Mio Cid que soy yo — creí que fabía terminado
aquesta tortura incruenta — de una comedia que non era tal,
y ya meditaba Mio Cid — en palabras del poema:
“Dios, qué buena obra — si oviesse buen autor.”
Pero aquesto non acababa — e la doña Amparo fermosa
avisó que un don Antonio — de Gala habíase puesto,
e hablaría desde arriba — por ser juglar de la pieza.
E fabló, e fabló, e fabló — un discurso muy bellaco,
aprendido de memoria — para improvisado fingirlo,
y tantos comunes lugares — brotaron de aquesta boca,
fablando de luminosas islas — e de pieses muy humanos,
con tanta inmodesta modestia — que mis manol non palmearon,
y recordando a doña Amparo — y a doña Ana de las Blanch,
como grandes comediantas — en su fermosa labor,
salit de aqueste corral — mucho molesto e mohino,
e diciendo con el poema —anónimo del Mio Cid:
“Grado a ti, señor Padre — que estás en lo alto,
jesto me an boulo to — mios enemigos malos!”

10 de febrero de 1975

Sr. Rodolfo Usigli
Premio Nacional de Letras 1972
Presente.

Querido maestro:

Todos los que amamos con sinceridad y con pasión el teatro, y nos dedicamos en una u otra forma a tratar de “descifrar su enigma”, nos sentimos orgullosos y satisfechos, y hasta recompensados espiritualmente, al ver que el Premio Nacional de Letras del año 1972 fue otorgado al teatro mexicano, esa frágil y hermosa reliquia que pasa de generación en generación por unas cuantas manos ilustres. Don Fernán González de Eslava y el presbítero Juan Pérez Ramírez, con su teatro “a lo divino” en el siglo xvi, depositaron su herencia en las manos luminosas de alguien que fue mujer por su belleza, hombre por su creación y semidiosa por su talento, y que se llamó Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo xvii. Un mexicano por nacimiento, contrahecho en su figura pero no en sus obras, don Juan Ruiz de Alarcón, entraba en el Olimpo del Siglo de Oro español. Ellos pasaron la herencia recibida y aprovechada hasta el máximo, al primer auténtico hombre de teatro que existió en México, autor, empresario, actor, rodeado de acreedores y trabajando siempre en lo que es una vocación irresistible: Eusebio Vela, en el siglo xviii. Apenas iniciado el xix, el teatro mexicano, al sentirse libre de colonialismos, llega a poder de un comediógrafo y diplomático (quien transmitiría a usted ambas herencias) que se burla con gracia del romanticismo imperante en su comedia *Contigo pan y cebolla* y pide *Indulgencia para todos*: don Manuel Eduardo de Gorostiza. Luego surge, por muy breve tiempo porque la muerte no le permite más, Ignacio Ramírez Galván, quien es el primero en buscar en la historia de México los asuntos para sus obras. Le sigue Fernando Calderón que vuelve a usar la sátira en contra de las costumbres de su época y se ríe de sus contemporáneos en *A ninguna de las tres*. Recoge la herencia un médico yucateco, quizá el primer siquiatra mexicano, don José Peón Contreras, a quien

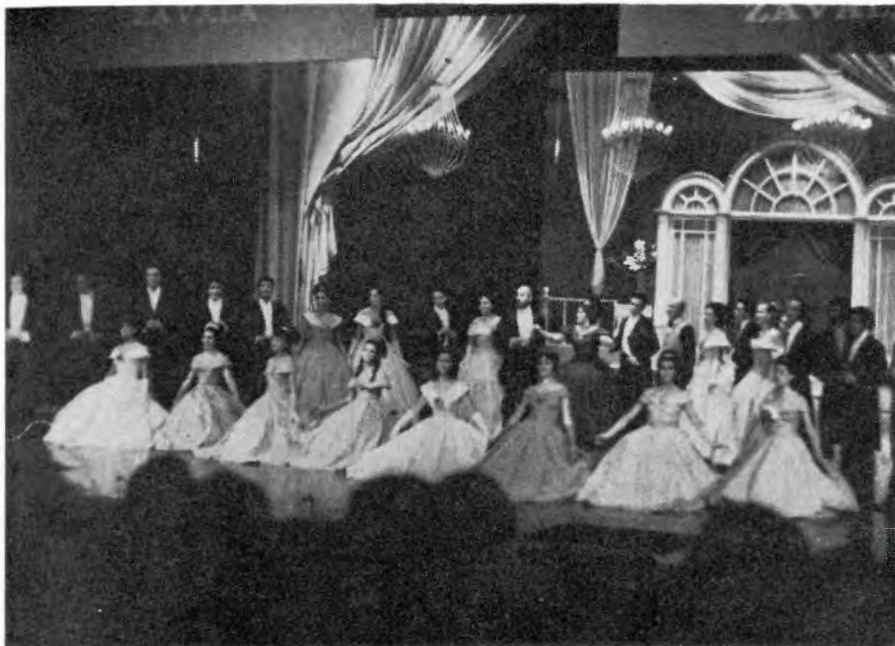
el romanticismo le hace ir en busca de leyendas coloniales donde abundan las dagas, las capas y los venenos. Es el primer dramaturgo nacional que recibe un homenaje gigantesco por parte de los intelectuales, del público y de los políticos, cuando se representa con tan buen éxito su drama *La hija del rey*.

Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio, en pareja, escriben decenas de comedias que hacen reír al público del Teatro Principal, y un dramaturgo es golpeado y encarcelado durante un año por atreverse a delatar desde un escenario una lacra del gobierno: Alberto G. Bianchi con su obra *Martirios del pueblo* inicia el teatro político mexicano y es la primera víctima de las fuerzas reaccionarias apenas cuatro años después de la muerte de Juárez. En la primera década del siglo xx le toca esta herencia de que venimos hablando a don Federico Gamboa, y *La venganza de la gleba*, título profético, conmueve por ser la primera obra “naturalista” mexicana. Viene la Revolución y con ella la libertad absoluta en los escenarios, libertad que aprovecha un género para nacer, gritar, denunciar y ser muerto a los treinta y cinco años de edad por un regente que odiaba el teatro. Ese género fue la revista, a la que usted definió de una manera exacta en su discurso del 23 de noviembre: “preservó en los públicos, al través de la risa, la alegría y el sentido crítico vital del mexicano en materia política y a la vez, paradójicamente, su fe en aquello que lo hacía reír”. Eran los tiempos en que el país, como nuevamente ahora, sabía tener autocrítica, que es la base de un buen desarrollo y la mejor disciplina mental.

El inolvidable Celestino Gorostiza funda el Teatro Orientación en 1932 y da a conocer a los grandes dramaturgos del mundo, y Xavier Villaurrutia y Salvador Novo desde su Teatro Ulises no dejan que se apague la débil flama del teatro mexicano. Y, por fin, esa herencia, maltrecha por los golpes que le propina el cinematógrafo, llega a poder de Rodolfo Usigli en 1937, cuando se estrena en Bellas Artes esa obra que es el más fiel retrato de la familia mexicana: *Medio tono*. El teatro nacional volvía a ser salvado gracias al talento, al amor y a la dedicación. El dramaturgo más importante que ha dado el siglo xx en nuestro país comenzaba un camino lleno de obstáculos, de envidias, de rencores, pero que él transitaría con esa maravillosa fe que poseen



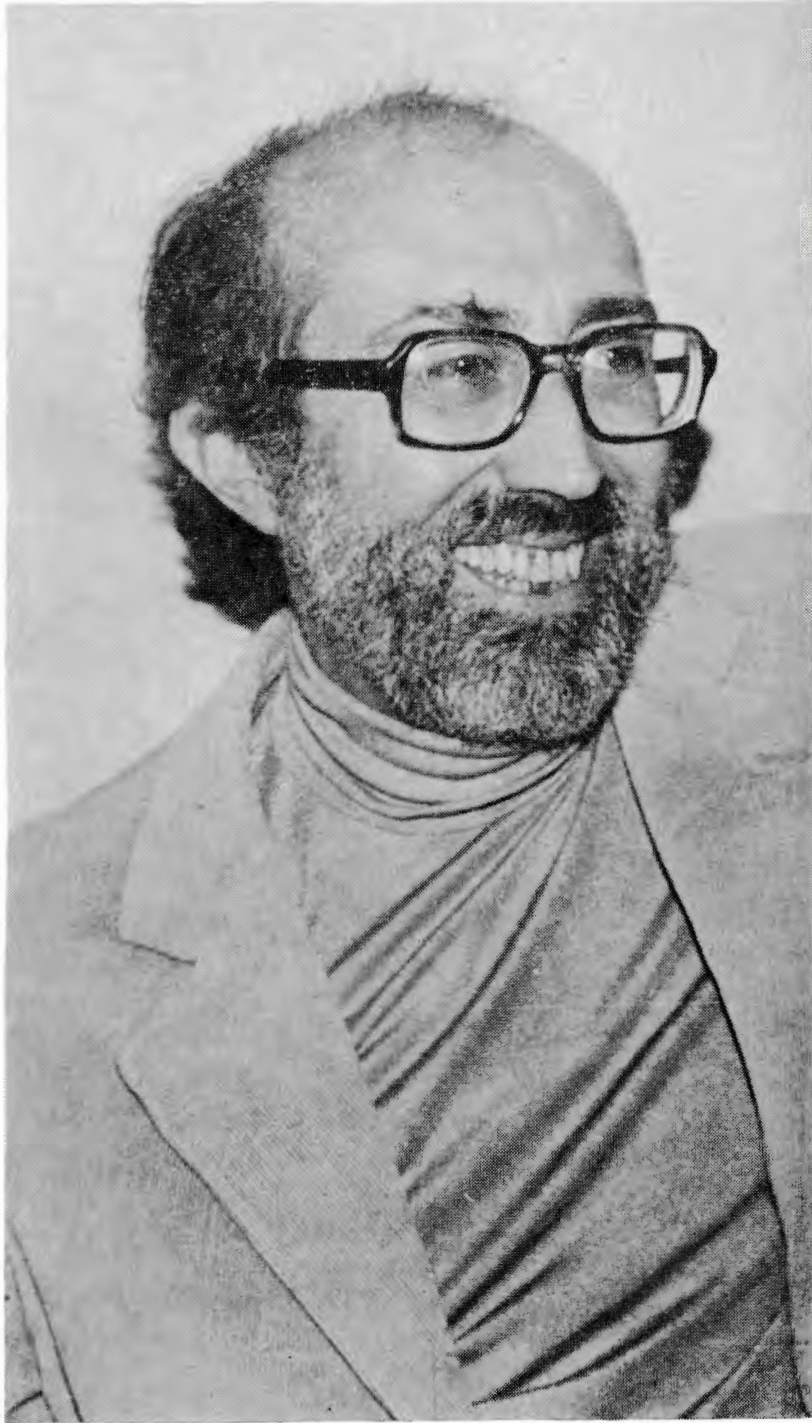
1. *Rodolfo Usigli*



2. *Contigo pan y cebolla*



3. *El Hombre de la Mancha*



4. *Emilio Carballido*



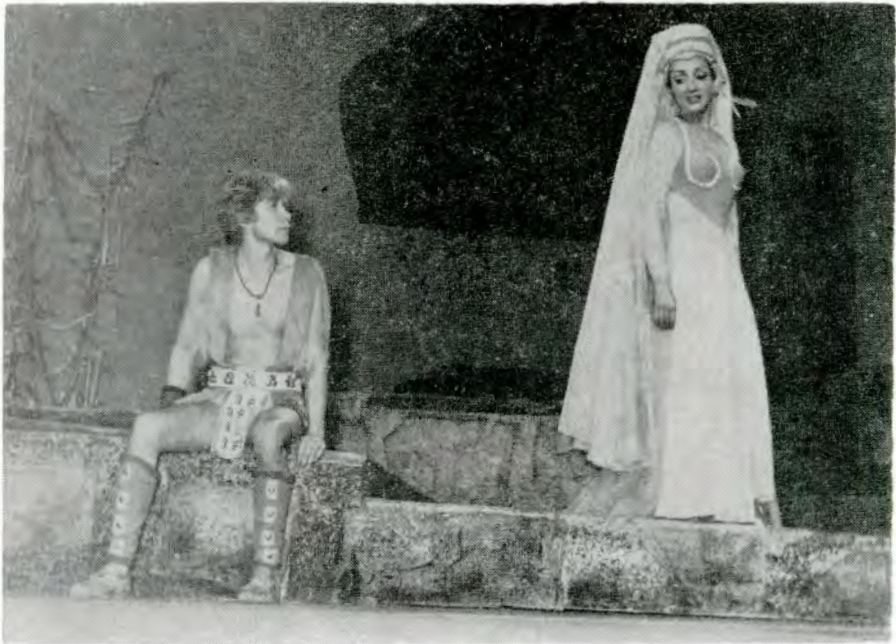
5. *Asesinato de una conciencia*



6. *Confesiones de Sor Juana*



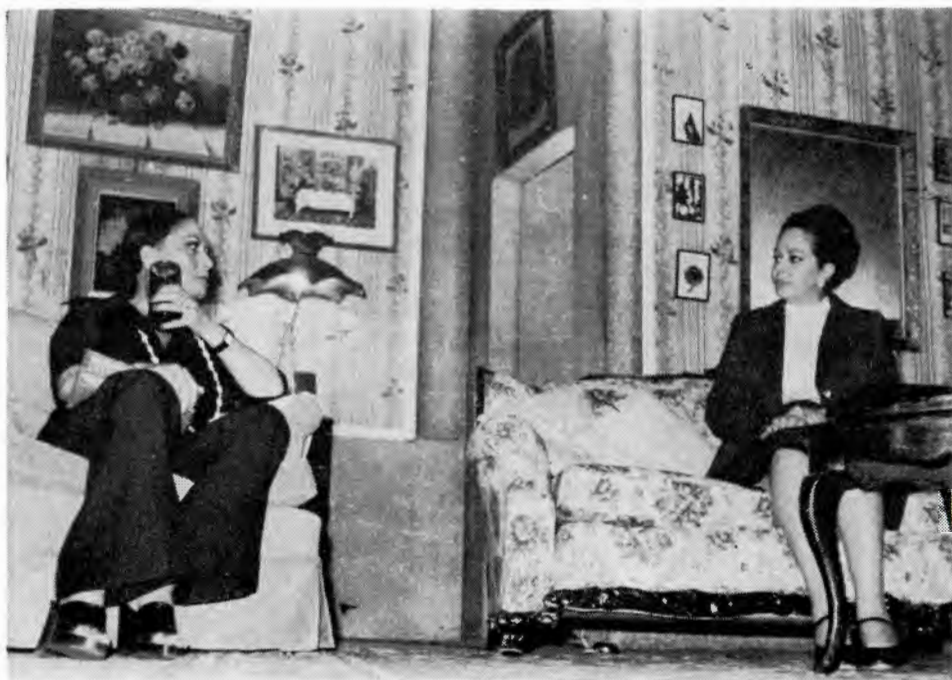
7. La guerra de las gordas



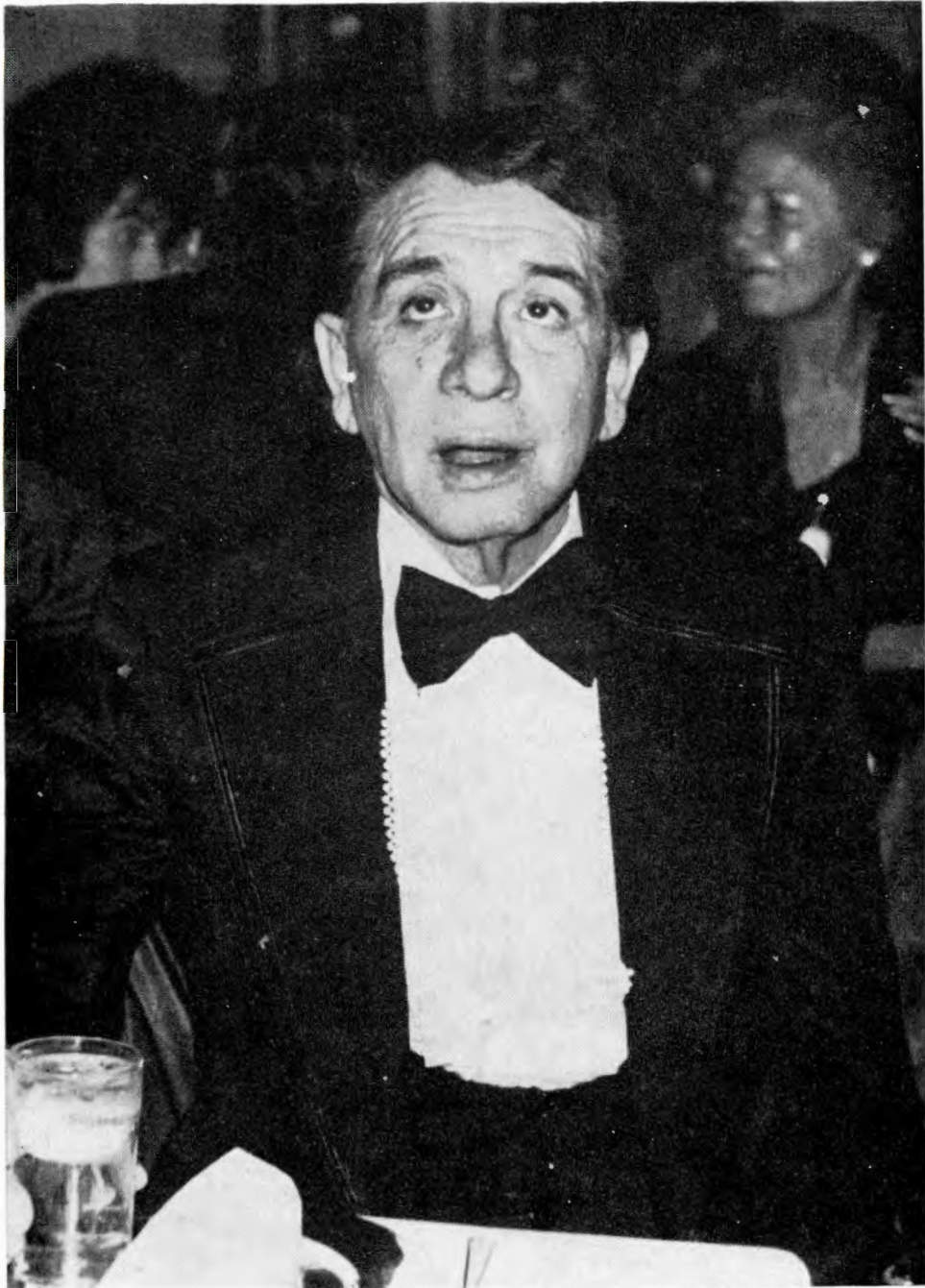
8. Medusa



9. *Salvador Novo e Irma Serrano*



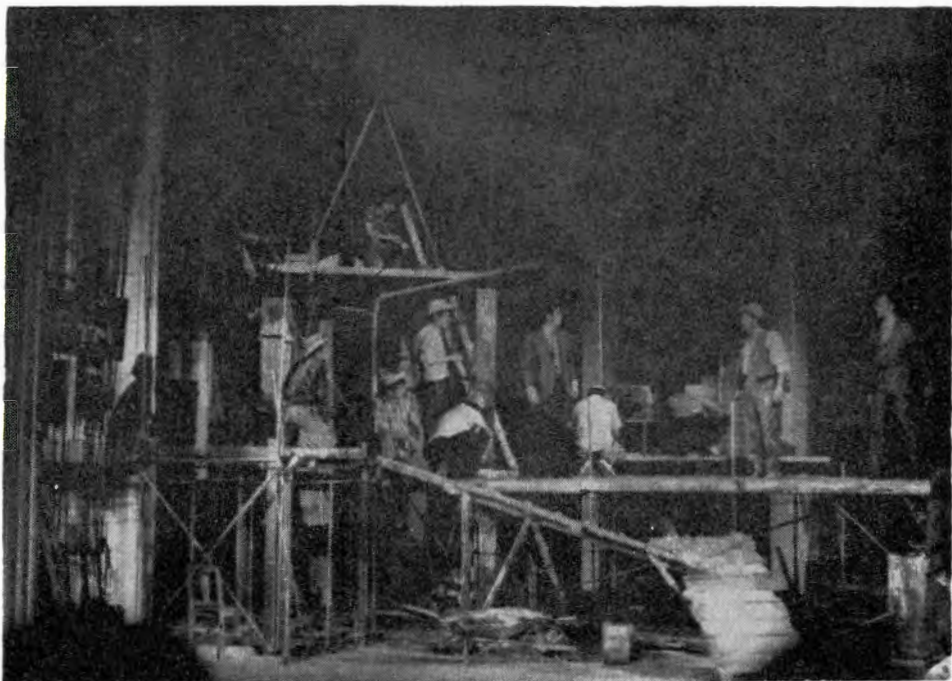
10. *La maestra bebe un poco*



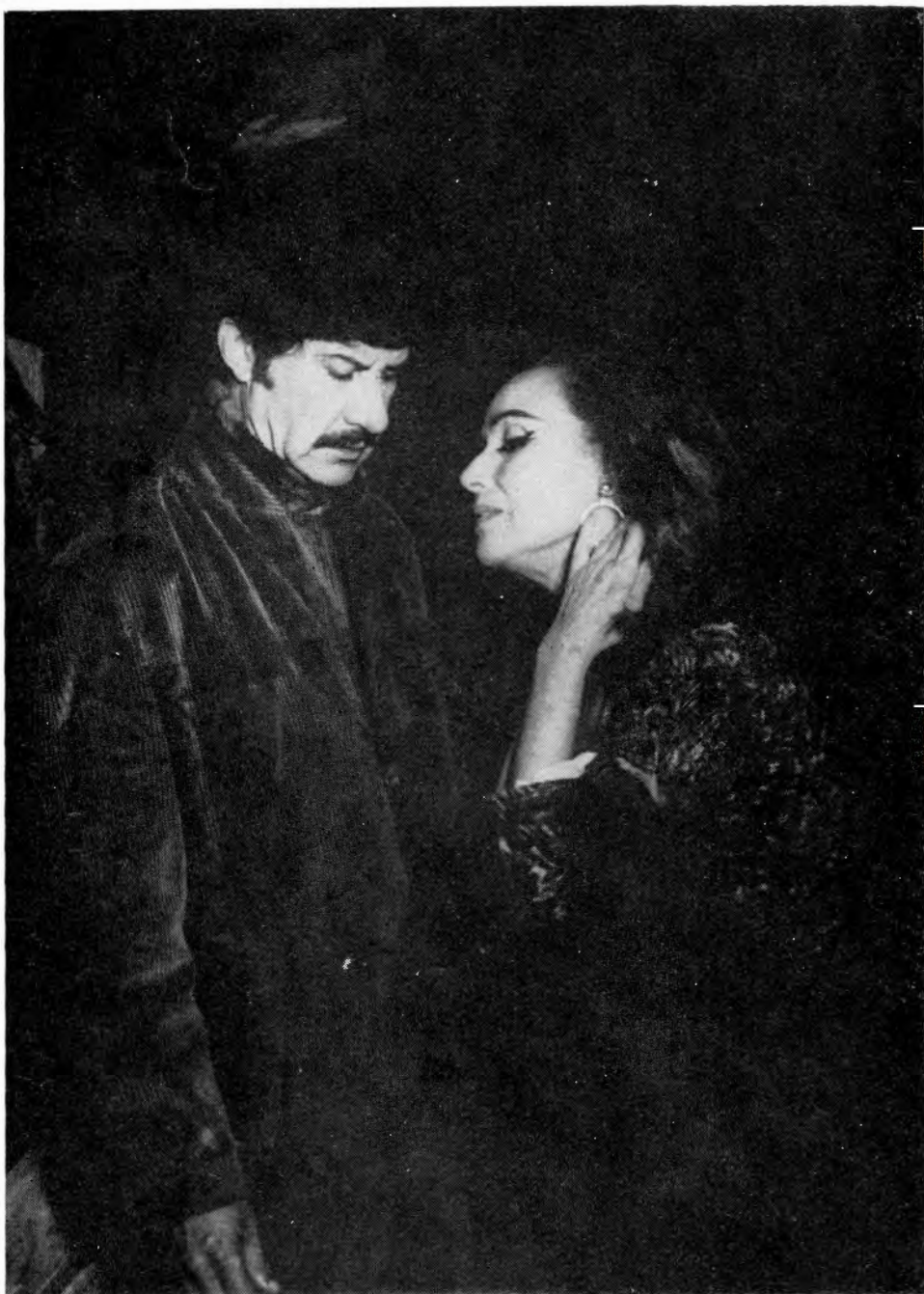
11. *Sergio Magaña*



12. *Malditos*



13. *Los albañiles*



14. *La reina y los rebeldes*

quienes aman su carrera. En 1942 es estrenada la que es, sin duda alguna, la mejor comedia mexicana que se ha escrito desde *Los empeños de una casa* y *La verdad sospechosa*: de la pluma de usted, maestro, salió *La familia cena en casa*, obra teatral que es ejemplo y guía para todo el que escribe por su impecable construcción dramática y por su diálogo brillante. Y cinco años después, en 1947, es conocida la obra maestra del teatro nacional: *El gesticulador*, que es teatro, que es denuncia, que es rebeldía, que es sentido humano, que es literatura, que es psicología, que es México.

Imposible me sería, maestro, hablar, como quisiera, de todas y cada una de sus obras, como *Corona de sombras*, una de mis preferidas, como *Otra primavera*, como *La mujer no hace milagros*, como *Vacaciones*, como *Un día de éstos*, que sin ser en realidad muy buena, es mi predilecta porque recién llegado a la capital, a los dieciocho años, usted me llevó al ensayo general en el Teatro Iris y fue allí, sentado junto a usted, escuchándolo, cuando me convencí para siempre que el teatro sería el principal y único motivo de mi existencia. Quise seguir siendo su alumno siempre, como en verdad lo sigo siendo, pero poco después eligió usted el autoexilio por medio de la diplomacia y dejamos de vernos, aunque yo nunca haya dejado de admirarlo. Por ello ahora me siento tan contento al ver que se ha sabido reconocer su genio al otorgársele ese Premio Nacional de Letras y doblemente contento al leer que usted piensa que es al teatro mexicano a quien se le rinde ese honor. Es cierto, maestro, pero es porque usted es el teatro mexicano. La herencia de Eslava, de Sor Juana, de Alarcón, de Gorostiza, de Rodríguez Galván, de Calderón, de Peón Contreras, de Gamboa, de Bianchi, de Villaurrutia, que usted posee ahora por derecho indiscutible, la pasará en el futuro a otras manos, pero enriquecida por vez primera con la beca que ha fundado usted con la mitad de su premio. Es la mayor muestra de amor al teatro que se haya visto.

Un abrazo, maestro, con toda la admiración, el respeto y el cariño del teatro mexicano y de

Luis Reyes de la Maza

3 de diciembre de 1972

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. *Rodolfo Usigli*
2. *Contigo pan y cebolla*
3. *El Hombre de la Mancha*
4. *Emilio Carballido*
5. *Asesinato de una conciencia*
6. *Confesiones de Sor Juana*
7. *La guerra de las gordas*
8. *Medusa*
9. *Salvador Novo e Irma Serrano*
10. *La maestra bebe un poco*
11. *Sergio Magaña*
12. *Malditos*
13. *Los albañiles*
14. *La reina y los rebeldes*

INDICE DE OBRAS TEATRALES

- A Electra le sienta el luto, 62
A ninguna de las tres, 99, 359
A ocho columnas, 255
Acapulco los lunes, 210 a 213, 293
¡Ah que mujeres!, 210 a 213, 293
Albañiles, los, 157 a 160, 257
Alquimista, el, 114, 255
Ana Christie, 204
Anillos para una dama, 354 a 358
Aquelarre, 320
Argonautas, los, 71, 78 a 82
Asesinato de la hermana George,
el, 118 a 121
Asesinato de una conciencia, 108
a 185
Asesinato en la catedral, 52
Asesinos ciegos, los, 233
Así en la tierra como en el cielo,
131
Así que pasen cinco años, 160 a
163, 233
Auto de la pasión, 5

Barbero de Sevilla, el, 21
Bizarrías de Belisa, las, 188 a 193
Bodas de Camacho, las, 151
Bodas de sangre, 298
Bohemia, la, 18
Brujas de Salem, las, 227

Cada quién su vida, 97, 255
Calígula, 114, 230
Calle del Ángel, la, ó Luz de gas,
313
Camino del tabaco, el, 295
Canción de cuna, 325
Carmen, 151, 152
Carpa, la, 256 a 259
Casa de Bernarda Alba, la, 298
Casa de doña Santa, la, 172, 198
Casa de los siete balcones, la, 131,
132, 205
Caso de Jorge Lívido, el, 134
Celestina, la, 116 a 118, 197, 202,
203, 273, 319
Cementerio de automóviles, el, 162,
233
Cenicienta, la, 273
Cercos de Numancia, el, 338 a 342
Cinco modelos para un desnudo,
279
Compañero, 257
Conde de Luxemburgo, el, 241
Confesiones de Sor Juana Inés de
la Cruz, 185 a 188, 344, 345
Contigo pan y cebolla, 306 a 311,
359
Corona de amor y muerte, 130 a
133, 258
Corona de fuego, 145

Corona de luz, 144 a 146
 Corona de sombras, 145, 361
 Cosas de muchachos ó Juego de niños, 238 a 279
 Cosas simples, las, 32, 255
 Criada Malcriada, la, 16
 Cuadrante de la Soledad, el, 105
 Cuando oscurezca, 54, 89, 114
 Cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe, 145, 352
 Cuauhtémoc, 16
 Cuento de abril, 22
 Cuervos están de luto, los, 100, 103, 201, 255
 Cueva de Salamanca, la, 189, 190, 191
 Cyrano de Bergerac, 82 a 86

 Chicos de la banda, los, 350 a 354

 Dama de la luna roja, la, 201 a 204
 Dama de las camelias, la, 83, 154, 161, 167, 316
 Debiera haber obispas, 100, 255
 Del brazo y por la calle, 175
 Desarraigados, los, 276
 Despertar de primavera, 51, 63
 Después de la caída, 170
 Día de éstos, un, 361
 Diálogo de Carmelitas, 290
 Diálogo de ilustres en la rotonda, 16, 300 a 302
 Diamantes de la corona, los, 258
 Diario de un loco, el, 22, 128, 279, 320
 Dolorosa, la, 146, 266
 Don Gil de las calzas verdes, 22, 32, 33, 51, 63, 121, 190, 191
 Don Juan Tenorio, 89, 144, 170, 214, 316
 Don Quijote en la venta encantada, 151
 Doña Belarda de Francia, 243 a 246
 Doña Macabra, 103

 2 + 8 en Pop, 44
 Dueña y señora, 219 a 222, 224, 314
 Duquesa del Bal Tabarín, la, 129

 Edipo Rey, 280
 Efecto de los rayos gamma sobre las caléndulas, el, 229 a 231, 337
 Empeños de una casa, los, 80, 255, 361
 Enemiga, la, 110 a 112, 175, 314, 325
 Ensalada de locos, 262
 Ensayando a Molière, 134
 Ensueño, el, 195, 196
 Escalera, la, 353
 Escuela de cortesanos, 89, 99, 103
 Espectros, 62, 92, 224
 Espejo encantado, el, 16, 17
 Esperado, el, 225 a 228
 Estrenando marido, 279
 Examen de maridos, 320
 Examen de primera comunión, un, 23

 Familia cena en casa, la, 257, 327, 361
 Fantasma de la ópera, el, 55
 Fascinadoras 66, las, 44, 71
 Fernández de Peralvillo, los, 144
 Ficheras, las, 150, 172, 198
 Frágil Equilibrio, un, 141
 Fulano y mengano, 214
 Galileo Galilei, 96 a 100
 Gallina clueca, la, 325
 Gatita blanca, la, 48
 Gatomaquía, la, 50, 51, 52, 63
 Gaviota, la, 292
 Gesticulador, el, 6, 255, 327, 361
 Gigolo, 100, 171, 198
 Golfas, las, 118, 128, 150, 172, 198
 Gota de miel, la, 276
 Gran inquisidor, el, 346 a 349
 Guerra de las gordas, la, 124 a 126, 128

Gutierrez, 175
 Hair, 323
 Hamlet, 42, 207, 303, 304
 Hebra de oro, la, 100, 210
 Hedda Gabler, 193 a 196
 Hello Dolly, 128
 Hija del Rey, la, 360
 Hijos sobrenaturales, los, 150
 Hipólito, 353
 Hogar, 290 a 293
 Hombre contra el tiempo, un, 70
 Hombre de la mancha, el, 130,
 150 a 154, 170, 298, 330
 Hombre que hacía llover, el, 77,
 276
 Honor, el, 325
 Incendiaros, los, 196 a 201
 Indulgencia para todos, 359
 Ingenuas, las, 55, 56
 Isla de las cabras, la, 93
 Jamonas, las, 127
 Jano es una muchacha, 327
 Jóvenes asoleados, los, 71, 72
 Juan derecho, 73 a 75
 Juana en la hoguera, 205
 Juego de reinas, 77
 Juego que todos jugamos, el, 269,
 278
 Juegos de escarnio, 244
 Jugar con fuego, 260
 Juicio, el, 271, 293 a 296
 Juicio final, el, 5
 Justos, los, 77, 102
 Kean, 290
 Kismet, 328 a 331
 Laberinto del mundo, el, 181
 Leandras, las, 259 a 262, 268, 277
 Lecho nupcial, 70, 86, 97
 Lisístrata, 334
 Locura de amor, 147 a 150, 175,
 336
 Locuras felices, 34, 35
 Lodo y armiño, 173 a 177, 274,
 277
 Los de abajo, 6
 Luisa Fernanda, 129
 Luna de miel para 10, 44
 Macbeth, 75 a 78, 101
 Madama Butterfly, 279
 Madre valor, 97
 Madres, las, 324 a 328, 332
 Macstra milagrosa, la, 143
 Mal apóstol y el buen ladrón, el,
 23
 Malcolm contra los cunucos, 343
 Malditos, 87 a 90, 144
 Mañana será otro día, 141 a 144
 Marat Sade, 121 a 124, 140
 María Antonieta, 95
 María Estuardo, 70
 María Tudor, 336
 Mariana Pineda, 298, 315 a 318,
 320
 Mariposas son libres, las, 278
 Mártir del Calvario, el, 139
 Martirios del pueblo, 360
 Medea, 70, 119, 204 a 207, 298,
 336, 337
 Medio pelo, el, 255
 Medio tono, 327, 360
 Medusa, 71, 136 a 139
 Mi bella dama, 152, 219, 307
 Milagro de las rosas, el, 144
 Miserables, los, 23
 Misterio del cuarto amarillo, el, 49
 Moctezuma II, 134, 293
 Molinos de viento, 70
 Monjas, las, 287 a 290
 Monstruo sagrado, el, 274 a 276,
 278
 Morena clara, 175, 220. 314
 Moscas, las, 193

- Motivos del lobo, los, 71, 134 a 136, 231
 Muchachas a domicilio, 321
 Mudarse por mejorarse, 52
 Mujer no hace milagros, la, 361
 Mujer X, la, 325
 Mujeres, 170
 Mundo que tu heredas, el, 232 a 234
 Muralla, la, 277
- Nadie se muere hasta que dios quiere, 23
 Nalgada, la, 172, 198
 Nana, 334, 343, 344
 Nocturno a Rosario, 255
 Noche de los asesinos, la, 89, 122, 165
 Noche en su casa, señora, una, 127
 Noches de angustia, 312 a 314
 Nosotros los pobres, 144
 Nueve para Hamlet, 41 a 43, 44, 70, 194
- ¡Oh Calcuta!, 285
 Oklahoma, 307
 Olímpica, 244, 255
 Ópera del orden, la, 269
 Operación mujeres, 172
 Orestíada, la, 97
 Orgía privada, 343
 Otelo, 70, 255
 Otra primavera, 361
- Pagliacci, 104, 105, 106
 Paraíso tormentoso, 128
 Pasión de Cristo, la, 144
 Pastores de Nazareth, los, 23
 Pata de cabra, la, 232
 Paz ficticia, la, 255
 Peer Gynt, 70, 77, 250
 Picardía del sexo, la, 343
 Piel de nuestros dientes, la, 63
 Plutarco 66, 157
 Por Lucrecia, 196
- Precio, el 130, 159, 170, 176, 277
 Préstame a tu marido, 321
 Pueblo rechazado, 139 a 141, 157, 158, 257
 Pulpo, el, 216 a 219
- ¿Quién teme a Virginia Woolf?, 85 a 87, 105, 170, 231, 295
 Quince en Calígula, los, 45
- Ravos, 321 a 324
 Rayando el sol, 59, 60, 105
 Regreso al hogar, 318
 Reina y los rebeldes, la, 93 a 96, 106
 Reinar después de morir, 131
 Relojero de Córdoba, el, 36
 Rencor al pasado, 278
 Rentas congeladas, 134
 Retazo, 68, 204
 Rey Lear, el, 255
 Rey se muere, el, 106 al 110, 146, 159, 170, 196, 293
 Ricardo III, 305
 Rigoberto, 143
 Romeo y Julieta, 250
 Ronda de la hechizada, la, 101 a 104, 201, 203
 Rosalba y los llaveros, 6
 Rosencrantz y Guildenstern han muerto, 207 a 210
 Rueda de la fortuna, la, 104
- Sabueso, 278, 291
 San Antonio Abad, 139
 San Felipe de Jesús, 277
 San Martín de Porres, 139
 Santa Margarita de Cortona, 139
 Señor es señorita, el, 127
 Señor es una dama, el, 279
 Señor Puntilla y su sirviente Matti, el, 98
 Señoras primero, las, 343
 Signos del Zodiaco, los, 7, 105, 255, 263

- Sigue tu onda, 276
 Silencio, pollos pelones, que ya les
 van a echar su maíz, 36, 211,
 255, 263
 Sofa, el, 16
 Sombrero de paja de Italia, un,
 113 a 115
 Sombrero lleno de lluvia, un, 222
 a 225, 258
 Sueño de una noche de verano, 304
 Susana y los jóvenes, 255

 Tan cerca del cielo, 89
 Tartufo, 255
 Te juro, Juana, que tengo ganas,
 98 a 101, 210, 211, 212, 255
 Tejedor de milagros, el, 103, 202,
 255
 Tempestad, la, 250
 Tenorio ajúa, 321
 Tentaciones de María Egipciaca,
 las, 118 a 121, 164, 202, 203,
 205, 206
 Tercer Fausto, el, 300
 Testigo de cargo, 49
 Testigo hostil, 49, 50
 Testimonio, el 122
 Thérèse Raquin, 206
 Tierra es redonda, la, 283 a 286
 Todo en el jardín, 268 a 271, 279
 Todos a la cama, 343
 Todos somos dios, 255.
 Toma de Jerusalem, la, 5
 Topacio, 56, 143
 Tosca, 94, 106, 155, 317
 Tragedia de las tragedias, la, ó vida
 y muerte de pulgarcito el gran-
 de 63
 Tranvía llamado deseo, un, 119,
 163 a 167, 270
 Traspaso marido, 343
 Traviata, la, 302
 Tres alcobas, 58
 Troilo y credida, 37
 Trovador, el, 173

 Troyanas, las, 70, 336
 Tuerto, el, 344

 Último capítulo, el, 151

 Vacaciones, 361
 Venerable padre Gaspar Dragoncti,
 el, 23
 Venganza de la Gleba, la, 6, 360
 Venta de Don Quijote, la, 151
 Verano, el, 233
 Verbena de la paloma, la, 265 a
 268, 326
 Verdad sospechosa, la, 131, 255,
 361
 Viaje de un largo día hacia la no-
 che, 105
 Victoria de San Luis Gonzaga, la,
 23
 Viejecita, la, 70
 Viejos tiempos, 318, 319, 340
 Vientos en las ramas del sasafrás,
 54
 Violinista en el tejado, 329
 Viuda alegre, la, 70, 241, 242, 243,
 261
 Viuda blanca, la, 166 a 170, 175,
 220
 Vocación de San Luis Gonzaga a
 la compañía de Jesús, 23

 West Side Story, 60, 307

 Y la maestra bebe un poco, 334
 a 338, 343
 Y todas dijeron no, 280 a 282
 Yerma, 298
 Yo también hablo de la rosa, 35 a
 38, 211, 231, 255
 Yo, William Shakespeare, 302 a
 306

 Zapatera prodigiosa, la, 297 a 299
 Zorra y las uvas, la, 320
 Zorros, los, 128

ÍNDICE DE NOMBRES

A

- Abreu Gómez, Ermilo, 185
Aceves, José de Jesús, 143, 197
Acuña, Manuel, 273
Adamov, 51
Aguglia, Mimí, 111, 169
Aguilar, Enrique, 112, 169
Aguilar, Guillermo, 285
Aguilar, Luz María, 228
Aguirre, Elsa, 132, 133, 203
Alamán, Lucas, 309
Albee, Edward, 90, 91, 130, 142, 204, 268 a 271, 279
Alcalá, María Luisa, 123
Alcaraz, Eduardo, 114, 304, 357
Alcaraz, José Antonio, 218
Alcocer, Víctor, 215
Alemán, Julio, 145
Alemán, Maritza, 31
Alexander, Susana, 320
Alfonso XIII, 177
Alonso, Aurora, 284, 285
Alonso, Enrique, 48, 77, 174, 178, 211, 329
Alonso, Ernesto, 264
Alonso, José, 38, 89
Alonso, Tomás, 103, 260, 262
Altamirano, Ignacio Manuel, 335
Alvarado, Pedro de, 81
Álvarez, Macario, 126
Álvarez Acosta, Miguel, 162, 179
Álvarez Quintero, Hermanos, 342
Anaya, Alfonso, 71, 80, 214, 215
Ancira, Carlos, 103, 128, 196, 277, 279, 291, 292, 320
Andremar, Héctor, 203, 219
Angélica María, 123
Anouilh, Jean, 204 a 207
Antón, David, 59, 85, 89, 96, 97, 118, 133, 146, 169, 178, 219, 261, 314.
Aragón, Lilia, 81, 123
Aragón, Luis, 159, 239
Araiza, Raúl, 264
Arau, Alfonso, 34, 35
Arco, Juana de, 294
Argentinita, La, 323
Argüelles, Guillermo, 103
Argüelles, Hugo, 7, 100, 102, 103, 135, 179, 201 a 204, 255, 346 a 349
Aristófanes, 22, 254, 260, 282, 338
Aristóteles, 253
Armendáriz, Emma Teresa, 156, 179
Arniches, Carlos, 254
Arrabal, 249

Arreola, Juan José, 7
Arvizu, Emma, 100, 171
Asimov, Isaac, 50
Astor, Raúl, 178, 236, 241, 335
Astrana Marín, 42, 43, 78
Asturias, Miguel Ángel, 274, 280
Avelar, Socorro, 38, 105, 341
Avenidaño, Hugo, 261, 277
Azar, Héctor, 7, 129, 243 a 246,
255, 285, 305.
Aznar, Severino, 22
Azpilicueta, Jaime, 237
Azucla, Mariano, 6

B

Bach, J. Sebastián, 175
Báez, Carmen, 116
Banquells, Rafael, 89, 171, 222
Barabino, Giacomo, 302 a 306
Barba, Meche, 353
Barclay, Guillermo, 38, 319, 341
Baronat, Fortunat, 312
Barrault Jean Louis, 34, 283
Barreiro, Luis G., 274
Barret, Carolina, 115
Barrón, Wally, 330
Bassi, Sofía, 233
Basurto, Luis G., 71, 97, 99, 139,
141 a 144, 166, 167, 178, 180 a
185, 255, 327, 332, 333
Bautista, Aurora, 156
Bautista, Julia, 156, 157
Baz, Beatriz, 135
Beattles, Los, 33, 34, 64, 94, 177
Beaumarchais, Pierre Caron De, 21
Becker, Enrique, 89, 146
Beethoven, 354
Belén, Ana, 322, 323
Bell, Ricardo, 35
Benavente, Jacinto, 91, 166, 167,
170, 254, 342
Benedico, Augusto, 91, 92, 132,
133, 179, 300, 326
Benítez, Güero, 60

Beraza, Enrique, 284
Bergman, Ingmar, 252, 254
Bergman, Ingrid, 312
Berlialt y Grady, 56, 238
Beristáin, Arturo, 341
Beristáin, Cuatezón, 75
Beristáin, Dolores, 103, 136
Beristáin, Francisco, 209
Bernanos, Georges, 287
Bernhardt, Sarah, 9, 154 a 157, 169,
316
Bernini, 230
Bertini, Francesca, 203
Betti, Ugo, 93, 94
Bezansoni, Emilia, 175
Bianchi, Alberto G., 360, 361
Bizet, Georges, 151
Blanch, Anita, 156, 220, 247, 248,
357
Blume, Ricardo, 357
Bonet, Alicia, 222
Bonilla, Héctor, 81, 92, 123
Booth Luce, Clara, 170, 171
Borbón, Emérico De, 347
Borodín, 329
Borolas, 35, 352
Bosco, Jerónimo, 320
Boticelli, 238
Boxer, Raúl, 159, 219
Boyer, Charles, 312
Bracho, Carlos, 98, 141, 289, 301
Bracho, Julieta, 358
Bradbury, Ray, 50
Bravo, Guillermina, 380
Brecht, Bertolt, 96, 97, 98, 237
Bretón, Tomás, 268
Bretón de los Herreros, Manuel,
316
Brillas, Emilio, 58, 59, 274
Broido, Rubén, 209, 210
Brook, Claudio, 150, 152
Brooks, Peter, 123
Buñuel, Luis, 152 153
Burbage, James, 304

Burguera y Serrano, Fr. Amado de, 22, 23
Busquets, Narciso, 93, 94, 103, 218
Bustamante, Sergio, 114, 115, 280, 282, 304, 351
Byron, Lord, 82

C

Cabral de Melo, 31
Cabrera, Miguel, 188
Calderón, Fernando, 72, 99, 135, 310, 359, 361
Calderón de la Barca, Pedro, 51, 181, 184, 252, 254
Calvo, Armando, 92
Callas, María, 306
Calles, Plutarco Elías, 178, 294
Camacho, Eduardo, 145
Cámara, Carlos, 347
Campo, Ángel de (Micrós), 75
Campo, Jorge Del, 117
Camús, Alberto, 230
Canale, Lourdes, 67, 233
Cano, Abel, 222
Canova, 238
Cantón Wilberto, 88, 89, 99, 100, 167 255.
Cañedo Roberto, 69
Cañete, María, 147, 148, 300
Caos, Silvia, 296
Capetillo, Raymundo, 276
Capone, Al, 262
Capra, Frank, 254
Capulina, 199
Carbajal, Emperatriz, 143
Carballido, Emilio, 6, 7, 35, 36, 37, 38, 71, 72, 98, 99, 100, 103, 135, 136 a 139, 210 a 213, 255, 256, 263, 279
Carcaño, Alvaro, 126
Cárdenas, Guty, 61
Cárdenas, Lázaro, 294
Cárdenas, Nancy, 172, 337, 338, 351 a 354

Cardona, Cora, 126
Cardona, Francisco, 332
Carlos V, 79, 80, 146
Carlota de Bélgica, 73, 85
Carranza, Emilia, 112
Carranza, Emilio, 332
Carranza, Venustiano, 294
Carrington, Leonora, 109, 233
Carter, Elcna, 331
Caruso, Enrico, 175
Casanova, María Julia, 170
Cásares, María, 85, 87, 236
Casarín, Ángel, 126
Casas, Fr. Bartolomé de las, 146
Casona, Alejandro, 131, 132
Cassidy, Hopalong, 54
Castañeda, José Luis, 136, 163
Castilla, Rosa de, 215, 331
Castillo, Eric Del, 133, 225, 258
Castillo, Gerardo del, 314
Castillo, Juan Ramón, 284
Castillo, Julio, 7, 160, 161, 162, 163, 232 a 234
Castillo, Patricio, 81, 209, 228, 305
Castro, Casimiro, 311
Castro, Celia, 236, 241, 335, 336, 338
Castro, Rolando de. 196
Castro, Víctor Manuel, 198, 199, 236, 253, 269, 306, 352
Castro Leal, Antonio, 196
Catania, Betty, 169
Cerde Sandoval Silva y Mendoza, Gaspar de la, 186
Cerde y Aragón, Tomás Antonio de la, 186
Cervantes Saavedra, Miguel de, 150 a 154, 303, 338 a 341
Ciangherotti, Alejandro, 56, 128
Cibrián, José, 314
Cid Campeador 354 a 358
Civili, Carolina, 148
Clavé, Pelegrín, 31
Clavillazo, 260, 341
Clay, Cassius, 177

Closas, Alberto, 237, 238
 Cobo, Arturo, 59
 Cobo, Eugenio, 159, 259
 Cobo, Roberto, 69
 Caccioli, Carlo, 225 a 228
 Colón, Cristóbal, 301
 Comonfort, Ignacio, 294
 Conchita, Madre, 294
 Conesa, María, 48, 61, 178, 204,
 267
 Copérmico, 96
 Coquelin, Jean Baptiste, 83
 Córcega, Miguel, 71, 117, 118,
 124, 125, 128
 Cordero, Soledad, 300
 Córdova, Pancho, 55, 56, 57
 Corona, Isabela, 61, 92, 105, 156
 Corona, Sergio, 352
 Cortés, Hernán, 79, 80, 81, 82
 Cortés, José, 210
 Cosens, Marty, 314
 Cosío, José Antonio, 285
 Cotto, Andrea, 112
 Couturier, Luis, 296
 Covarrubias, Miguel, 8
 Crespo, Pin, 117,
 Cruz, Sor Juana Inés de la, 6, 9,
 38, 72, 80, 135, 184, 185 a 188,
 305, 344, 345, 359, 361
 Cuauhtémoc, 79, 80, 81
 Cuéllar, Fernando, 45
 Cuéllar, José T., 75
 Cuevas, José Luis, 35, 100, 160,
 244
 Cuitláhuac, 81
 Custodio, Alvaro, 7, 116, 117, 118,
 235

CH

Chabelo, 72
 Chaflán, 274
 Chaikowsky, Piotr Illich, 353
 Chaney, Lon, 53, 54, 314
 Chaplin, Charles, 35, 44, 274

Chateaubriand, 47
 Chejov, Antón, 279, 292
 Chevalier, Maurice, 129
 Chicote, 274
 Chopin, Federico, 47
 Christie, Agatha, 49, 50
 Christie, Julie, 156

D

D'Aguillón, Pedro, 200
 D'Alarcón, Celia, 76
 D'Annunzio, Gabriel, 166, 170
 Dante Alighieri, 46, 303
 Darío, Rubén, 134, 153
 Darwin, Charles, 140
 Davis, Betty, 855
 Day, Doris, 261
 Debussy, Claude, 46
 Delgado, Carmen, 47, 204
 Delgado, Miguel M., 123
 Díaz, Porfirio, 60, 73, 253, 294
 Díaz de Mendoza, Fernando, 83,
 92
 Díaz del Castillo, Bernal, 9, 78 a
 82
 Díaz Mirón, Salvador, 332
 Dicenta, Joaquín, 22, 170
 Dickens, Charles, 227
 Díez, Matilde, 316
 Disney, Walt, 330
 Domingo, Plácido, 31
 Donato, Magda, 57
 Donizetti, Gaetano, 20
 Doring, Graciela, 137, 138, 227
 Dostoievsky, Fedro, 227, 303
 Douglas, María, 64, 119, 156, 164,
 204, 205, 206, 207
 Dragún, Oswaldo, 320
 Dumas hijo, Alejandro, 23, 167
 Dupeyrón, Elizabeth, 143
 Dupeyrón, Humberto, 144
 Dupeyrón, José, 144
 Durrenmant, 244
 Duvalier, Francois, 257

E

Eberg, Víctor, 109
 Echegaray, José, 9, 22, 90 a 93,
 111, 167, 170, 254, 342
 Einsenstein, Sergio, 252, 254
 Eliel, Felio, 38
 Elizaga, Marilú, 300, 301, 337, 338
 Elizondo, Evangelina, 70, 86, 97
 Elizondo, Rafael, 38
 Embil, Pepita, 31, 47, 241, 260,
 329, 342.
 Enrique VIII, 203
 Enriquez de Rivera, Fr. Payo, 186
 Esma, Jorge, 217, 218
 Esquilo, 22, 97, 254, 338
 Eurípides, 22, 58, 254, 338

F

Fábregas, Manolo, 7, 49, 50, 134,
 152, 153, 239, 260, 262, 278,
 322, 324, 330, 332
 Fábregas, Virginia, 9, 111, 130 a
 133, 148, 169, 325, 331 a 334,
 342
 Faiad, Zulma, 261
 Felipe II, 203
 Fellini, Federico, 252, 257
 Feman Gómez, Fernando, 237
 Fernández, Fernando, 353
 Fernández, Sergio, 161
 Fernández Ardavin, Luis, 128
 Fernández de Lizardi, Joaquín, 75,
 233
 Fernández Unsain, José María, 93
 Ferrara, Juan, 118
 Fielding, Henry, 62, 63
 Figueredo, 320
 Flores, Lola, 323
 Flores, Mariela, 101
 Flores Magón, Hermanos, 294
 Ford, John, 53
 Foronda, Pituka de, 315, 316, 317
 Franco, Francisco, 322, 323

Frisch, Max, 196, 201
 Fuentes, Carlos, 100, 252
 Fuentes, Enrique, 261
 Fuentes, Ricardo, 100
 Furió, Sonia, 173, 285
 Furlong, July, 258

G

Galán, Alberto, 112
 Galarza, Hugo, 98
 Galilei, Galileo, 96, 140
 Galindo, Octavio, 159
 Galindo, Pedro, 123
 Gálvez, José, 50, 64, 76, 77, 103,
 228, 300, 305
 Gamboa, Federico, 6, 135, 344,
 360, 361
 Gámez, Celia, 260, 262
 Gante, Fr. Pedro de, 146
 Gaona, Carlos, 38, 126, 137
 Garasa, Ángel, 267, 268
 Garbo, Greta, 205
 García, Manolo, 78, 145
 García, Sara, 143, 203, 204, 236
 García González, Mario, 159
 García Icazbalceta, Joaquín, 145
 García Lorca, Federico, 30, 46, 161,
 162, 163, 296 a 299, 315 a 318,
 320, 321
 García Márquez, Gabriel, 227, 233,
 252, 274, 280, 339
 García Ponce, Fernando, 160
 García Ponce, Juan, 32
 García Sáenz, Ricardo, 106
 Garcini, Salvador, 8
 Gardner, Ava, 212
 Garfias, Ernestina, 260, 302
 Garina, Tamara, 120, 228
 Garisa, Antonio, 237
 Gavira, Alberto, 160
 Genet, Jean, 339
 Gertz Manero, Alejandro, 319
 Giacometti, Pablo, 95, 170
 Gil, Bárbara, 71, 72

Gil, Guillermo, 98, 159, 347
 Gil, Vicente, 184
 Gimeno, Luis, 67, 78, 137
 Gironella, Alberto, 244
 Gogol, Nicolás, 22, 128, 320
 Goldoni, Carlo, 91, 254, 304
 Gómez, Héctor, 206, 337, 338
 Gómez Checa, Miguel, 347
 Gómez Farías, Valentín, 309
 González, Antonio, 98
 González, Juan Manuel, 132
 González, Irma, 302
 González Bocanegra, Francisco, 23
 González Caballero, Antonio, 71, 72, 255
 González Casanova, Manuel, 32
 González de Esclava, Fernán, 359, 361
 González Martínez, Enrique, 332
 González Obregón, Luis, 80
 Gorostiza, Celestino, 247, 360
 Gorostiza, Manuel Eduardo de, 72, 135, 254, 306, 308 a 311, 359, 361
 Gounod, Charles, 155
 Goya, Francisco de, 316
 Granda, Chabuca, 306
 Grifell, Prudencia, 133, 204
 Grimm, Hermanos, 244
 Grotowsky, 139, 264, 289
 Guajardo, Cristela, 133
 Guerra, Rogelio, 105
 Guerrero, María, 83, 105, 111, 148, 169, 236
 Guevara, Che, 252
 Guilmáin, Esther, 159
 Guilmáin, Ofelia, 64, 76, 77, 101 a 104, 117, 147, 148, 149, 156, 291, 293, 300, 301, 336, 337, 338
 Guillaumin, Dagoberto, 37, 212
 Guimera, Ángel, 170
 Guízar, Tito, 35
 Gurrola, Juan José, 7, 51, 52, 62, 63, 97, 103, 122, 123, 134, 135

Gutiérrez, Virginia, 175, 176, 314
 Guzmán, Enrique, 263
 Guzmán, Eulalia, 79, 301
 Guzmán, Magda, 132, 133, 156
 Guzmán, Roberto, 89

H

Hamilton, Patrick, 312
 Hammerstein, Óscar, 307
 Harapos, 171
 Hardy, Oliver, 254, 274
 Haro Oliva, Antonio, 282
 Haro Oliva, Nadia, 56, 77
 Haydn, 239
 Heredia, Luis, 141
 Heredia, Rubén, 125
 Hernán, Aarón, 86, 97, 105, 136, 219, 295
 Hernández, Amalia, 60, 65, 129
 Hernández, Luisa Josefina, 7, 8, 71, 72, 255
 Herrera de la Fuente, Luis, 303
 Hidalgo, Miguel, 182
 Higaderas, Guillermo, 266
 Hill Olvera, Juan, 52
 Hitchcock, Alfred, 53, 54
 Hitler, Adolfo, 284
 Homero, 254
 Honegger, Arthur, 252
 Horcasitas, Fernando, 5n
 Huerta, Victoriano, 294
 Huertas, Luisa, 231
 Hugo, Víctor, 23, 47

I

Ibáñez, José Luis, 7, 32, 51, 52, 63, 97, 278
 Ibáñez, Juan, 7, 121, 122, 123, 124
 Ibarra, Jorge, 51, 255
 Ibarra, Benny, 278
 Ibsen, Henrik, 62, 83, 92, 162, 193 a 196, 223, 257

Ichaso, Marilyn, 291
Inclán, Lili, 285
India María, 253
Ionesco, Eugene, 35, 51, 107, 108,
249, 252, 254, 293
Iris, Esperanza, 145, 204, 352
Isabel la católica 146, 301
Isabel II, 94
Iván El Terrible, 9, 106 a 110

J

Jaime, Tomás I., 133
Jardiel Ponceda, Enrique, 263
Jiménez, José Alfredo, 33
Jiménez, José Luis, 144
Jiménez, Sergio, 38, 200
Jodorowsky, Alejandro, 35, 63, 109,
134, 160, 204, 263, 264, 269
Joyce, James, 257
Juan Diego, 144, 145, 146
Juana la Loca, 80
Juárez, Benito, 294, 360
Julissa, 48, 278
Junco, Alfonso, 145, 294
Junco, Tito, 103
Jurado, Sergio, 92

K

Kamalich, Saby, 252
Kant, Emmanuel, 252
Karloff, Boris, 54
Keaton, Buster, 35
Keith, Zully, 276
Kennedy, John F., 216 a 219
Khrushchev, Nikita, 218, 219
Klainer, Sergio, 103, 228, 304
Kleiff, Mauricio, 278
Knott, Frederick, 54

L

La Fox, Ambar 59
Labiche, Eugene, 9, 113 a 115

Ladrón de Guevara, Fernanda, 110
Lago, Alicia del, 125
Lamadrid, Teodora, 148
Landeta, Jorge, 76, 98, 209, 236,
249, 264, 279, 306
Lara, Agustín, 252, 277
Larumbe, Ismael, 284
Laurel, Stan, 254, 274
Lavat, Jorge, 305
Lavie, Raúl, 153
Lazo, Agustín, 31
Lechuga, Héctor, 74, 75, 282
Lehar, Franz, 241
Leight, Mitch, 151
Leight, Vivian, 164
Lemercier, 140, 176
Leñero, Vicente, 8, 139 a 141, 157,
158, 256 a 259, 293 a 296
Leoncavallo, Ruggiero, 104
Lerner, Allan, 307
Lerner, Robert, 54
Leroux, Gastón, 49
Lester, Richard, 33
Lewis, Jerry, 35
Lico, Carlos, 215, 216
Linder, Max, 35, 55
Lizalde, Enrique, 140, 141
López, Willebaldo, 258, 296
López de Santa Ana, Antonio, 81
López Mancera, Antonio, 81, 105,
115, 126, 137, 138, 253, 266,
280, 301, 305
López Miarrau, Rafael, 103, 226,
227, 291, 292, 293
López Moctezuma, Carlos, 143
López Ostolaza, Guillermo, 200
López Rojas, Eduardo, 125, 126
López Tarso, Ignacio, 64, 84, 85,
93, 94, 96, 97, 103, 106 al 110,
125, 158, 159, 179, 198, 277,
291, 293, 348, 349
Lorre, Peter, 54
Lozano, Irma, 279
Lozano Dana, Carlos, 166 a 170,
175, 178

- Lumiére, Hermanos, 53
Luna, Martha, 8
Luna, Ricardo, 282
Lynn, Tana, 69, 127
- LL
- Llamas, Rafael, 184
Llano Palmer, Luis de, 7, 264
- M
- Mac Rae, Gordon, 261
Maciá, Miguel, 133, 298
Machado, Antonio, 297, 298
Magaña, Sergio, 7, 36, 71, 72, 78
a 82, 100, 103, 105, 134 a 136,
179, 232 a 234, 255, 256, 263
Magaña Esquivel, Antonio, 179
Maggi, Andrea, 62
Magnani, Ana, 85, 87
Maldonado, Gerardo, 149
Malgesto, Paco, 145, 261
Malinche, La, 80, 81
Mancera, Marqués de, 186
Mancera, Marquesa de, 186
Manolete, 177
Manzanero, Armando, 252
Manzano, Virginia, 117, 118, 212,
291, 293, 326
Marc, Xavier, 137, 138, 139
Marceau, Marcel, 34, 35
Marco, Diana de, 89
Marcus, Frank, 119, 120
Margarita Isabel, 163
María Idalia, 78, 149, 225
María y Campos, Armando de, 116,
272, 273, 310
Marichal, Julia, 137
Marlowe, Christopher, 62, 304
Marquez, Bruno, 105
Marsillach, Adolfo, 237, 278
Marta Patricia, 105
Martí, José O., 83
- Martín, Mabel, 191, 192, 228, 319
Martínez, Alma, 87
Martínez, Conchita, 231
Martínez, Juan Angel, 163
Martínez Cubells, Salvador, 132
Martínez de la Rosa, Francisco, 170
Mata, José, 38
Matamoros, Mariano, 182
Mateos, Jorge, 296
Mateos, Juan A., 248, 360
Maximiliano de Habsburgo, 85,
216, 217, 240, 248, 294, 300
Maza, Francisco de la, 145, 185,
286, 309, 310
Meden, Nelly, 325, 326, 327
Medina, Felida, 160, 259
Melo, Gastón, 123
Mena, Patricia, 267
Mena Peña, Minerva, 196
Méndez Arceo, Sergio, 295
Méndez Plancarte, Gabriel, 185
Mendoza, Fernando, 77, 92, 112,
137, 139, 175, 228
Mendoza, Héctor, 7, 32, 33, 34,
43, 51, 52, 63, 97, 122, 123, 190,
192, 225, 288, 289, 339
Mendoza, María Luisa, 160
Mendoza, Vicente T., 60
Menéndez, Ramón, 87
Menichelli, Pina, 203
Mérimeé, Próspero, 23, 151
Mestre, Gloria, 232
Meyer, Alejandra, 57
Meyer, Kika, 106
Meza Alfonso, 290
Michel, León, 59
Michel, Marc, 113 a 115
Miguel Ángel, 238
Mille, Cecil B. de, 254
Miller, Arthur, 90, 130, 170, 176,
227, 277, 279, 339
Miranda, Luis, 154 a 157
Mirón, Severo, 154, a 157
Mistral, Nati, 150, 153, 296, 299
Mix, Tom, 53, 54

Moctezuma II, 80, 81
 Modigliani, 313
 Mojica, José, 174, 177, 274
 Molière, 91, 99, 252, 254
 Molina, Aurora, 300, 301
 Molina, Carmen, 276
 Molina, Tirso de, 22, 33, 62, 72,
 91, 184, 189 a 192, 338
 Monsiváis, Carlos, 100, 163, 179,
 189
 Montalbán, Ricardo, 261
 Monteagudo, Consuelo, 261
 Montejo, Carmen, 85, 86, 87, 103,
 156, 171, 172, 231, 249, 353
 Montepín, Javier de, 23
 Monterde, Julio, 57
 Montes de Oca y Obregón, Igna-
 cio, 326
 Montiel, Sarita, 323
 Montoro, Manuel, 318, 340, 341
 Montoya, Alicia, 112, 169, 222,
 314
 Montoya, María Teresa, 111, 112,
 148, 204, 225, 325, 326, 342,
 351
 Morán, Alejandro, 290
 Morán, Patricia, 84, 96
 Morayta, Miguel, 123
 Morelos, José María, 182
 Moreno (Cantinflas), Mario, 35,
 267, 274, 333
 Moreno, Rosa María, 120, 137
 Moreno, Salvador, 30, 31, 32
 Moriones, Hermanas, 61, 69
 Morones Prieto, Ignacio, 72
 Moss, Bertha, 120
 Motolinía, Fr. Toribio de Benaven-
 te, 5, 146
 Moya, Víctor, 76, 142, 196 a 201,
 210, 269, 273, 284, 285, 286
 Mozart, 35, 236, 239, 251
 Muñiz, Marco Antonio, 72, 215,
 216
 Muñoz, Enrique, 101
 Muñoz Sampcedro, Luisa, 238

Muñoz Seca, Pedro, 128, 254, 342
 Murguía, Ana Ofelia, 123, 304, 319
 Murray, Guillermo, 140, 141, 326
 Musset, Alfredo de, 23

N

Nájera, Graciela, 200
 Nájera, Maricruz, 125
 Napolcón III, 73, 80, 248
 Navarro, Carlos, 89
 Navarro, Marta, 109
 Negrete, Jorge, 61
 Negrito Poeta, 75
 Neuvillate, Alfonso de, 341
 Nicodemi, Darío, 68, 110 a 112,
 166, 170
 Noriega, Elena, 129
 Noriega, Raúl, 309
 Novelo, Hermilo, 129
 Novo, Salvador, 16, 17, 18, 20,
 60, 62, 72, 124 a 126, 128, 135,
 151, 247, 255, 300 a 302, 309
 a 311, 360
 Novo y Colson, Pedro, 310
 Núñez, Luz María, 316
 Núñez de Miranda, Antonio, 186,
 187, 188, 345

O

Obaldía, René de, 54
 Obregón, Álvaro, 68, 178
 Obregón, Claudio, 80, 200, 209,
 319
 Obregón, Rosa María, 210
 Ocampo, Octavio, 103
 Ochoa, Salvador, 31
 Offenbach, Jacques, 113, 115, 261
 Olivier, Laurence, 35
 Olmedo, Fr. Bartolomé de, 81
 Olmedo, Raquel, 173, 260
 Olmos, Carlos, 8
 Olmos, Fr. Andrés de, 5
 O'Neill, Eugene, 62, 90 a 93, 122

Orea, Guillermo, 98, 117, 298, 320
Orellana, Carlos, 326
Orol, Juan, 136
Orozco, Graciela, 296, 341
Orozco, José Clemente, 332
Ortega, Carlos M., 60
Ortega, Cristina, 266, 267
Ortega, Héctor, 62, 109, 209
Ortín, Polito, 69, 72
Ortíz de Domínguez, Josefa, 301
Ortiz de Pinedo, Óscar, 76, 125, 127, 253
Osborne, John, 278, 339
Osorno, Mariano, 233
Othón, Manuel José, 151, 205, 332, 342

P

Pacheco, José Emilio, 319, 340
Padilla, Ezequiel, 295
Padilla, Ricardo, 330
Paganini, Nicolo, 52
Palacio, Gonzalo de, 312
Palma, Andrea, 175, 176, 316
Palmer, Miguel, 149
Palmeros, Miguel Ángel, 280, 281
Parada León, Alfredo, 167
Pardavé, Joaquín, 143
Pardiñas, Felipe, 145
Parga, Lulú, 173
Parra, Adalberto, 341
Pascual, Mercedes, 117, 137, 138, 156, 341
Fasquel, Silvia, 222
Paso, Alfonso, 190, 214, 253, 351
Pastor, Julia, 169
Patti, Adelina, 154
Paulo VI, 140
Paz, Octavio, 7
Pedraza, Juan de, 184
Peláez, Angelina, 37, 163, 231
Peláez, Juan, 222
Peluffo, Ana Luisa, 274 a 276
Pellicer, Pilar, 212

Pemán, José María, 166, 170
Peón Contreras, José, 72, 82, 135, 254, 359, 361
Peralta, Angela, 300 a 302, 332
Peredo, Octavio, 63, 88, 116, 272, 286
Pérez Galdós, Benito, 22, 124, 226, 227
Pérez Ramírez, Pbro. Juan, 71, 359
Perrault, Charles, 244
Peza, Juan de Dios, 104
Pfandl, Ludwig, 185
Piazza, Luis Guillermo, 160
Picasso, Pablo, 313
Pingarrón, Gabriel, 234
Pino, Rosario, 148
Pinter, Harold, 318, 319, 340
Pirandello, Luigi, 257
Pitouto, 115
Planas, Miguel, 151
Plauto, 22
Poe, Edgar Allan, 320
Polanski, Román, 254
Ponte, Judy, 98, 259
Posada, José Guadalupe, 74
Prado, Alfonso, 262
Preciado, Juan Felipe, 81, 125, 341
Presley, Elvis, 282
Price, Vincent, 54
Prieto, Guillermo, 8, 13, 15, 75, 279, 295, 315 a 318.
Prieto, Julio, 7, 76, 152, 196, 227, 291
Proust, Marcel, 257
Puccini, Giacomo, 94, 95, 155, 195, 279, 326
Puga y Fisher, Alvaro, 174
Pulido, Óscar, 253, 261, 277

Q

Queen, Ellery, 50, 313
Quevedo, Francisco de, 338
Quezada, Abel, 313
Quintanar, Héctor, 268

Quintero, Héctor, 104, 106
Quintero y Guillén, 220
Quintos, Alicia, 126
Quiroga, Rogelio, 195
Quiroga, Vasco de, 146
Quiroz, Lupita, 101

R

Racine, Jean, 156, 252
Rambal (Padre), Enrique, 50
Rambal, Enrique, 64, 103, 145, 263
Ramírez, Froylán, 266
Ramírez Vázquez, Miguel, 200
Ramos, Sergio, 234, 261, 277
Rebetez, René, 233.
Rentería, Ricardo, 274, 276, 278
Reséndiz, Tito, 125.
Retes, Gabriel, 159
Retes, Ignacio, 84, 86, 96, 97, 98,
140, 141, 158, 159, 198, 200,
258, 296
Revueltas, José, 105
Reyes, Alfonso, 334
Reyes, Enrique, 67
Reynoso, David, 279
Riande, José, 81
Riley, Lew, 7, 152, 153
Río, Dolores del, 7, 93, 94, 353
Río, Marcela del, 216 a 219
Ríos, María Eugenia, 228
Riquelme, Carlos, 72, 282
Ristori, Adelaida, 148, 316
Riva Palacio, Vicente, 360
Rivas, Aura, 159
Rivas, María Teresa, 109, 156, 193,
195, 196, 278
Rivas, Verónica, 284
Rivas Cacho, Lupe, 67
Rivas Mercado, Antonieta, 6
Rivelles, Amparo, 110 a 112, 156,
169, 178, 219 a 222, 249, 313,
314, 354 a 358
Rivera, Diego, 301, 302, 332
Rivero, Roberto, 285

Riviere, Eugenc, 232
Robles, E. G., 42
Robles, Germán, 184
Rocha, Alicia, 178
Rocha, Enrique, 259
Rodas, Lorenzo de, 117, 147 a 150,
224, 225
Rodríguez, Mario Alberto, 219, 330
Rodríguez Galván, Ignacio, 135,
359, 361
Rodríguez Rubí, Tomás, 46
Roel, Adriana, 258
Rogers, Ginger, 37
Rogers, Roy, 54
Rojas, Fernando de, 116 a 118,
197, 273
Rojas, Xavier, 86, 87, 100, 101,
105, 223, 274, 276
Rojas Garcidueñas, José, 151
Rojo, Gustavo, 315, 317
Rojo, Rubén, 315, 317
Romand, Gina, 171, 172
Romani, Felice, 93
Rostand, Edmundo, 82, 83, 84,
156
Roth, Martha, 269
Ruan, Javier, 103
Rubens, 125
Rubiales, Cristina, 137, 210
Rubinsky, Wolf, 123
Rubio, Fernando, 209
Rubio, María, 335, 336, 338
Ruiz, José Carlos, 140, 141, 159
Ruiz de Alarcón, Juan, 6, 51, 72,
135, 189 a 192, 255, 279, 303,
320, 338, 359, 361

S

Sabido, Miguel, 7, 11, 119, 201 a
Saint-Sacns, Camilo, 320
Sade, Marqués de, 271, 352
Safo de Lesbos, 120
Sagan, Françoise, 56
Sahagún, Fr. Bernardino de, 146

- Saint-Sarns, Camilo, 320
 Salazar Toledano, Jesús, 179
 Salacrou, Armand, 283 a 286
 Saldaña, Jorge, 278
 Saldaña, Marco Antonio, 31, 153
 Saldívar, Dunia, 136, 231
 Saldívar, Jaime, 66, 67, 233
 Salerno, Enrico María, 238, 239
 Salgari, Emilio, 253
 Salinas, Chucho, 74, 75, 261
 Salinas Surio, Mariluz, 41, 43, 193,
 194, 195
 Sánchez, Blanca, 320
 Sánchez, Salvador, 296
 Sand, Jorge, 23
 Sandi, Luis, 31
 Sano, Seki, 85, 204, 247
 Santaella, Félix, 115, 133
 Sanz, Rocio, 81
 Sardou, Victoriano, 94, 155, 170
 Sarras, Dimitrios, 120, 165, 179,
 269, 271, 279
 Sartre, Jean Paul, 193
 Savonarola, Jerónimo, 284, 285
 Sbert, Toni, 122, 140
 Scotto, Renata, 279
 Scribe, Eugenio, 20, 93, 310
 Séneca, 22
 Serna, Mónica, 120, 166
 Serrano, José, 268
 Serrano, Irma, 331 a 334
 Serrat, Joan Manuel, 297
 Servín, Eugenio, 133, 146
 Servín, Óscar, 103, 125, 126, 149,
 186, 285
 Sevilla, Raphael, 266
 Shakespeare, William, 22, 41, 42,
 43, 45, 51, 58, 62, 76, 90, 91,
 99, 207 a 210, 227, 252, 254,
 279, 302 a 306
 Sheridan, Beatriz, 163 a 166, 179
 Shiller, Fanny, 264
 Sigüenza y Góngora, Carlos, 186
 Silva, David, 61
 Silva, Gloria, 143
 Simón, Neil, 236
 Sinatra, Frank, 225
 Singerman, Bertha, 61, 205
 Sófocles, 22, 254, 280, 338
 Solana, Rafael, 100, 255, 348
 Solares, Carlota, 125, 171
 Solé, José, 7, 65, 66, 67, 76, 78,
 81, 137, 138, 184, 263, 280, 299,
 353
 Soler, Fernando, 84, 143, 263
 Solórzano, Carlos, 7, 8
 Solórzano, Guadalupe, 31
 Solórzano, Miguel, 210
 Sotelo, Ignacio, 115
 Soto (Mantequilla), Fernando, 60,
 61, 341
 Soto, Roberto, 59, 61, 75
 Southampton, Conde de, 303, 304
 Souza, Pilar, 163
 Stainislawsky, 164, 264
 Stavans, Abraham, 228
 Stein, Carmela, 317
 Stoppa, Paolo, 238, 239
 Stoppard, Tom, 207 a 210
 Storey, David, 290 a 293
 Strindberg, Augusto, 51, 252
 Suárez, Miguel, 178, 222
 Sudermann, Hermann, 83
 Swanson, Gloria, 175

T

- Tamayo y Baus, Manuel, 147 a 150
 Tamberlick, Enrico, 300
 Taylor, Elizabeth, 231
 Tellado, Corín, 252
 Terencio, 22
 Thespis, 22
 Thillier, Emilio, 92
 Tinoco, Dolores, 100
 Tintorer, Emilio, 83
 Tolstoi, León, 83
 Toral, José de León, 294, 295, 296
 Tomé, Regina, 129, 130

Torquemada, Fr. Tomás de, 347,
348, 349
Torrado y Navarro, 219 a 222
Torres, Blanca, 314
Torres, Camilo, 176
Torres, Víctor, 266
Toussaint, Manuel, 185, 309
Trommer, Jacob S., 305
Tubau, María, 323
Tudor, María, 296
Turrent, Miguel Angel, 351

U

Urcelay, Nicolás, 61
Uruchurtu, Ernesto P. 341
Urueta, Margarita, 9, 185 a 188,
202, 344, 345
Urrueta, Alicia, 123
Usigli, Rodolfo, 6, 7, 10, 35, 51,
72, 135, 138, 144 a 146, 244,
254, 255, 256, 258, 325, 327,
332, 359 a 361

V

Valdés Manuel (Loco), 215
Valdés, Viviano, 31
Valdivieso, José de, 184
Valero, Jesús, 11
Vales, Teresa, 282
Valle-Inclán, Ramón de, 22
Venegas Arroyo, Antonio, 99
Varcla, Alfredo, 58, 68, 69, 76,
264
Vargas Dulché, Yolanda, 252
Vargas Vila, José María, 224
Varo, Remedios, 233
Vasconcelos, José, 8, 294
Vega, Gonzalo, 103
Vega, Lope de, 51, 52, 62, 73, 184,
189 a 192, 227, 338
Vela, Eusebio, 359
Velázquez, Diego de Silva, 35
Velázquez, Lorena, 171

Velázquez, Tere, 304, 305
Velázquez, Primo Feliciano, 145
Vélez de Guevara, Luis, 131
Verdi, Giuseppe, 20, 22, 173
Verduzco, Martha, 191, 192
Vía, Luis, 83
Vicario, Leona, 301
Victor Manuel, 323
Vilches, Ernesto, 218
Villagómez, Agustín, 228
Villanueva, Benjamín, 210
Villaurrutia, Xavier, 31, 62, 135,
360, 361
Villegas, Amparo, 157
Vitaliani, Italia, 316
Voltaire, 21

W

Wagner, Fernando, 113 a 115,
130 a 133, 264
Wagner, Ricardo, 22, 47
Wallerstein, Gregorio, 53
Wayne, John, 76
Weiss, Peter, 121 a 124
Wilde, Oscar, 352
Williams, Tennessee, 24, 90, 91,
163 a 167, 212, 339

X

Xcnofonte, 79
Xirgu, Margarita, 298

Y

Yosco, Sofía, 137
Yuyú, 69

Z

Zavala, José Antonio, 307, 308 a
311
Zavala, Lorenzo, 310
Zavala, Margarita, 308

Zenteno, Raúl, 55
Zertuche, Braulio, 100, 212
Zindel, Paul, 229 a 231, 334 a
338
Zolá, Emilio, 334, 343, 344

Zorrilla, José, 83, 170, 214, 248
Zuloaga, Félix, 294
Zumárraga, Fr. Juan de, 144, 145,
146