

TEATRO

Por José Luis IBÁÑEZ

PARECIDO A LA FELICIDAD

EL NUEVO TEATRO de Chile ha ofrecido, en México, una obra insignificante en una representación excelente y llena de interés.

Parecido a la felicidad, de Alexandro Sieveking es un texto de estilo realista, escrito con buen gusto, sencillez, eficacia y seriedad. No revela a un pensador, a ningún poeta, a ningún autor, sino a un joven preparado, responsable, conocedor de una técnica que le ha permitido someter los elementos de su obra a un juego equilibrado. Sieveking nos cuenta así una pequeña historia de amor. Intervienen cuatro personajes solamente y las complicaciones son mínimas. El ambiente es doméstico: una modesta vivienda que enmarca los modestos conflictos sentimentales de dos jóvenes amigos, de la amante de uno de ellos, y de la madre de aquélla. Límites estrechos y adecuados para una obra que no busca ninguna amplitud y que nos dice sólo que la gente y sus problemas son muy sencillos pero muy tristes.

Es muy interesante, en cambio, observar el tratamiento inteligente que el Nuevo Teatro de Chile ha sabido darle a la obra. Primeramente, el director Víctor Jara, mediante una rigurosa economía del gesto, del volumen de voz y del movimiento, en contraste con un derroche asombroso de silencios y lentitud, logró crear el tiempo y ritmo justos. La velocidad y las entonaciones que se imprimen al diálogo hacen que suene perfectamente oportuno y acertado. Sobre la base de una dirección inteligente, los actores componen sus personajes de manera tan depurada como convincente. Del reducido reparto, Tomás Vidiella destaca como el mejor. Alejandro Sieveking (el propio autor), Clara Mesías y Miriam Benovich, se muestran dóciles a la dirección y hábiles en su desempeño. Los cuatro integran un conjunto armónico que llama poderosamente la atención por la sobriedad y la medida con que utiliza sus medios expresivos, una actitud que la escenografía e iluminación de Fernando Krahnz y el vestuario de Bruna Contreiras, se encargan de reafirmar.

LAS SILLAS

Se ha dicho, con razón, que el teatro de Ionesco no es un teatro psicológico, ni poético, ni surrealista. No corresponde, en realidad a las categorías y estilos que la crítica se ha encargado de bautizar y definir. Ciertamente, es un teatro sin etiqueta que no obedece a ningún reglamento ni patrón. Y se ha dicho con igual razón, que el peor crimen sería inventar la etiqueta que le falta. Olvidémoslos, pues, de su clasificación.

Ionesco le da al espectador moderno lo que éste exige y pide a gritos; una sorpresa tras otra. Por las puertas de los escenarios de Ionesco desfilan niñas, emperadores, maestros, bomberos, Sherlock Holmes vestido de criada, un cadáver que crece por progresión geométrica, una manada de rinocerontes con anteceden-

tes humanos, o una muchedumbre invisible.

Ionesco empieza por transformar la realidad en una fantasía que se burla de aquella realidad, nos saca de ella, y finalmente nos conduce a juzgarla con una perspectiva distinta. "Alguna fuerza, alguna emoción", ha dicho, "hace que el artista cambie la posición convencional de las cosas y distorsione la realidad, dándole una apariencia diferente. La imagen inusitada que nace de este procedimiento, renueva el interés que se prestaba a un objeto que de otro modo sería (a pesar de su evidencia) algo ordinario solamente."



Ionesco: dar al espectador lo que pide.

La distorsión a la manera de Ionesco es una experiencia fascinante, y en el caso de *Las sillas* tan extraordinariamente dramática como sus consecuencias. *Las sillas* empieza por ser un vertiginoso juego de ilusionismo y acaba por sumirnos en profundas meditaciones sobre el universo real que nos rodea. El artificio de Ionesco nos enfrenta a lo esencial de la realidad.

En *Las sillas*, Ionesco escamotea los cuerpos de una muchedumbre y nos hace aceptar la ilusión de su presencia. Es así como nos enfrenta no a la recreación o reproducción de lo real, sino a la creación de lo irreal; no a una identificación de lo que ya conocemos, sino al descubrimiento de un mundo fantástico que acabará por dar nueva luz sobre el mundo cotidiano. En *Las sillas*, un anciano que toda su vida ha sido un inútil, invita al mundo a escuchar el mensaje trascendental y revelador que salvará a la humanidad. Niños, madres, padres, militares, emperadores, abarrotan el salón para asistir a la revelación, que nunca sucederá. El orador encargado de transmitir el mensaje a la muchedumbre es mudo, y

mientras hace desesperados esfuerzos por cumplir su misión, el anciano y su inseparable compañera han quedado sepultados bajo las aguas que habían escogido para morir. La muchedumbre abandona el salón indignada y defraudada, en medio de violentas protestas.

Durante la representación del texto, el público acepta que los dos ancianos hablen con seres invisibles cuyas réplicas no se escuchan. De esta manera, el teatro de Ionesco requiere que la imaginación aporte tanto, por parte de quienes lo representen, como por parte de sus espectadores. A diferencia del teatro que tenemos costumbre de ver, el de Ionesco (particularmente en el caso de *Las sillas*) hace del público un elemento activo en la representación.

Se trata, indiscutiblemente, de un dramaturgo formidable y (a mi juicio) entre los contemporáneos uno de los más difíciles de representar en forma adecuada.

La reciente representación de *Las sillas* en el Teatro Arcos de Caracol, con producción y dirección de Alexandro, no corresponde totalmente a las intenciones con que fue planeada. Observándola, es posible sentir que los actores y el director estuvieron a punto de lograr una función inolvidable. Pero, en realidad, no todas las secuencias de esta obra encuentran su realización correcta: en especial, los desfiles de personajes invisibles. Puede señalarse, por una parte, que el espacio lógico que les adjudican a su entrada no es respetado siempre por los personajes visibles y que, al invadirlo, destruyen la ilusión de esas presencias, en perjuicio de un propósito principal del texto. Por otra, en estas secuencias Alexandro prefirió inspirarse en varios y muy conocidos juegos de *music-hall*, que lograr otros de su propia invención, para realizarlas, limitando de esa manera el poder teatral de las escenas.

En otro momento, cuando los viejos deben contarle al fotógrafo dos versiones distintas sobre el hijo que tuvieron, Alexandro incurrió en modificaciones, haciendo que los viejos se dirigieran alternativamente hacia el público. La consecuencia de esto es que la escena se empobrece, y que, en ocasiones llame demasiado la atención el mecanismo de su movimiento (la vieja de espaldas y el viejo de frente o viceversa).

Otra modificación a *Las sillas* que no debió ocurrir es la que lleva a cabo Alexandro al eliminar del escenario la puerta que Ionesco coloca tan especialmente para la entrada del Orador. Sin duda, el conservar esa puerta en su sitio original pudo enriquecer el desarrollo de la representación. Mientras que las otras puertas son atravesadas a cada instante por los viejos, la central permanece intacta. ¿Qué manera más dramática de llevar el interés del espectador hacia ese punto, para que aumente y persista la expectación por la llegada del Orador?

En general, me ha parecido que Alexandro (el director de escena) y Carlos Ancira, Magda Donato y Héctor Ortega (los actores), se han mostrado menos imaginativos que apasionados al entregarse a la representación de *Las sillas*; que la han preparado con conocimiento (lo cual señala que se trata de una puesta en escena responsable) y dedicación; pero que el resultado no ha llegado a equilibrar el procedimiento sorprendente del texto con el procedimiento que ellos han seguido en la ejecución del espectáculo.

Ancira y la señora Donato nos convencen de que son dos ancianos, recurriendo a exageraciones en el maquillaje, las entonaciones, gestos y ademanes. Sin embargo, ella, con un rostro ideal para la obra, no logra extender su fuerza al resto de su cuerpo ni a su voz. Él, se apoya más en los postizos de peluquería y maquillaje que en su propia capacidad de invención.

La escenografía de Graciela Arriaga simplifica demasiado las puertas y ventanas que pide Ionesco y no produce nunca el efecto del salón. Contrariamente, las sillas son demasiado grandes para cier-

tos momentos importantes en que la señora Donato queda cubierta y oculta tras ellas y ante los espectadores de las primeras filas.

El programa se completa con *El aquíjón*, una pantomima de Alexandro inspirada en un texto de Samuel Becket, que resulta fallida, principalmente por lo mal representada. Los jóvenes discípulos de Alexandro tienen pocos meses de intenso estudio, y la pantomima, como el ballet clásico, no admite términos medios en su ejecución: o se logra un despliegue de virtuosismo o un derroche notable de tropiezos, como en el caso de *El aquíjón*.

permanencia de gustos e intereses del gran ensayista dominicano.

Triunfo de una vocación, esta *Obra Crítica* prosigue, más allá de la muerte, las enseñanzas y la curiosidad de Pedro Henríquez Ureña; representa un sólido conjunto, admirable por su forma y también por sus ideas. Henríquez Ureña "desapareció cuando más falta nos hacía" y es necesario recopilar en otros tomos la parte aún dispersa de sus preocupaciones.

J. E. P.

TOMÁS SEGOVIA, *El sol y su eco*. Ficción, 18. Universidad Veracruzana. Xalapa, 1960, 115 pp.

LIBROS

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Obra crítica*. Edición, bibliografía e índice onomástico por Emma Susana Sperati Piñero. Prólogo de Jorge Luis Borges. Biblioteca Americana, 37. Fondo de Cultura Económica. México, 1960, 844 pp.

HUMANISTA COMO Andrés Bello, Rufino José Cuervo y Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) influyó a través de su obra y su presencia en la transformación cultural de América. De sus numerosas empresas basta recordar la fundación mexicana del Ateneo de la Juventud o la misión cumplida durante sus años de permanencia en Argentina.

Homenaje a quien proyectara sus ediciones, la Biblioteca Americana publica este volumen que muestra la evolución del pensamiento y el estilo del gran ensayista dominicano. En los seis libros que reúne y en la antología de artículos y conferencias, se encuentra una visión casi total de su trabajo y de sus intereses. Al lado de los ensayos figuran muchos ejemplos de alto periodismo y estudios eruditos, que acaso rompan el sentido de los textos aquí recopilados.

Se omitieron las investigaciones filológicas y los análisis técnicos o gramaticales como *La versificación irregular en la poesía castellana*. Tampoco se juntan a su labor de crítico los cuentos y los afares líricos o dramáticos que abandonó al salir de la juventud. Asimismo, este libro concede un panorama sintético de la producción total de Henríquez Ureña mediante una crono-bibliografía preparada —igual que la edición, las excelentes notas— por Emma Susana Sperati Piñero, que ha clasificado el material, incorporando a algunas de sus fichas correcciones y anotaciones halladas en el archivo particular del escritor.

Si a los 21 años Henríquez Ureña dio a su primer libro la temática inevitable para un joven de su tiempo (Wagner, D'Annunzio, Wilde, Shaw, el Modernismo, la ópera, Rodó) también esbozaba las preocupaciones sociológicas que nunca habrían de abandonarlo y a la incipiente de su prosa no aunó la afectación que era costumbre de la época.

Ya en México, se une al grupo que animaba las revistas modernas, y en 1910 publica *Horas de estudio*, iniciado con una evocación de los días compartidos con Reyes y Antonio Caso. En estas páginas afirma las cualidades que se notaban en *Ensayos críticos* (La Habana, 1905) y emprende la revisión, común al grupo, de

las ideas positivistas aclimatadas por Gabino Barreda. Elogia con desmesura los versos de Gabriel y Galán, aprecia la renovación que se cumple en los grandes poemas de Darío y con un excelente estudio acerca de *El verso endecasílabo* anticipa uno de sus mayores trabajos eruditos. Con todo, no se olvida de la isla en que nació e incluye una reseña de *La vida intelectual en Santo Domingo*.

Doce años más tarde, *En la orilla*. *Mi España* es el volumen que agrupa sus observaciones castellanas, madurando sus juicios y su estilo. Notas de viaje, opiniones sobre artes y letras, juicios en torno del Renacimiento Español no impiden un lúcido examen acerca de los contemporáneos: Juan Ramón Jiménez, Azorín, José Moreno Villa, Adolfo Salazar. En *Plenitud de España* (1940-45) proseguirá su historia de la cultura peninsular. Henríquez Ureña alcanzó su firme madurez y deja en esta parte algo de lo mejor entre su obra. El Arcipreste, Lope, las *Novelas Ejemplares*, *La Celestina*, Calderón, Góngora, Rioja, Pérez de Oliva, Carrillo Sotomayor son tema de rigurosos ensayos situados al nivel de los mejores hispanistas. El conocimiento de los tiempos preclásicos se manifiesta en *Cultura Española de la Edad Media*; y es singular el artículo *Los matemáticos españoles*, que niega la difundida imposibilidad ibérica para la ciencia y las aplicaciones prácticas de este conocimiento.

Algunos años antes, Henríquez Ureña había publicado un libro que sigue siendo fundamental para orientarse en la literatura americana: *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928) que se inicia con el célebre texto *El descontento y la promesa* e incluye una defensa de la calidad y nacionalidad de Alarcón, explica al dramaturgo, al hombre entero y se ha vuelto una valoración definitiva. Para el autor, Reyes era ante todo un poeta y así lo demuestra en el exacto enjuiciamiento de esa poesía. González Martínez le parece —nos sigue pareciendo— ejemplo de altura y pureza, artista de la meditación que reacciona contra el *diletantismo* de 1900. *Veinte años de literatura en los Estados Unidos* acierta en lo que afirma y es tan actual como en el día en que fue redactado.

La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo (1936) es fuente indispensable para toda investigación que aluda a los principios literarios de Hispanoamérica. La *antología* congrega aquellos textos que Henríquez Ureña no incorporó a ninguno de sus libros e indica la

CONTRARIAMENTE a una actitud basada en valores puramente *estéticos* (debilidad más o menos desmedida por la belleza formal de las palabras, disfrazada en visiones gratuitas de lo absoluto), para Tomás Segovia la poesía aparece como una necesidad de orden moral, aventura espiritual que es a la vez acto de revelación y mecanismo de conocimiento. Centrado en el universo, Segovia no observa todo lo que le rodea como si se tratara de elemento decorativo susceptible de embellecer o idealizar; para él, ese universo conserva todavía el misterio de lo desconocido y es por tanto fuente de continuos prodigios, forma siempre nueva de afirmar la presencia del hombre.

De *La luz provisional*, el brevísimo tomo en que iniciara su aventura poética (1950), a *El sol y su eco* (sin olvidar los magníficos ensayos consagrados a ciertos poetas, Mallarmé y Ungaretti entre otros), la preocupación fundamental de Tomás Segovia reside en el hallazgo del misterio. Ya en una obra de madurez, *Luz de aquí* (1958), esa temática esencial se encontraba realizada en forma de acto vital; ahora, en este reciente volumen, alcanza particular significación al mismo tiempo que se muestra libre de influencias demasiado visibles.

En la primera parte de *El sol y su eco* puede encontrarse fácilmente la actitud del poeta frente a lo misterioso: no se trata de *descubrir* aquello que con el pretexto de poseer alguna calidad de misterio se esconde y disimula a fin de aumentar su equívoca oscuridad, su posibilidad de figuración simbólica y su concreta función de sugerencia, sino de *revelar* lo que está en la superficie, que por su propia condición de luz "irradia" misterio. Próximo, en principio, a ese "sentido de lo misterioso de los aspectos de la existencia" en que Mallarmé fundara su simbolismo poético, Segovia se aleja de inmediato del hermetismo al contemplar el universo en completo estado de pureza: radiante de misterio se presenta como una aparición casi mística y el poeta se reconoce en él, identificándose y confundándose, tomando conciencia de su propio ser.

Del asombro de esa revelación nace una poesía luminosa, diálogo entre el poeta y el universo que mantiene a ambos en perfecta simbiosis; mutuo alimento, el uno es expresión del otro, espejo para mirar y ser mirado, voz y eco. El universo es fuente vivificadora para el poeta y este responde siempre con humildad, con agradecimiento, con inocente alegría ante el milagro; ambos se aceptan, se solidarizan, se purifican. Y contribuyen a mantener viva la luz del misterio. (*Y toda esta hermosura desbor-*