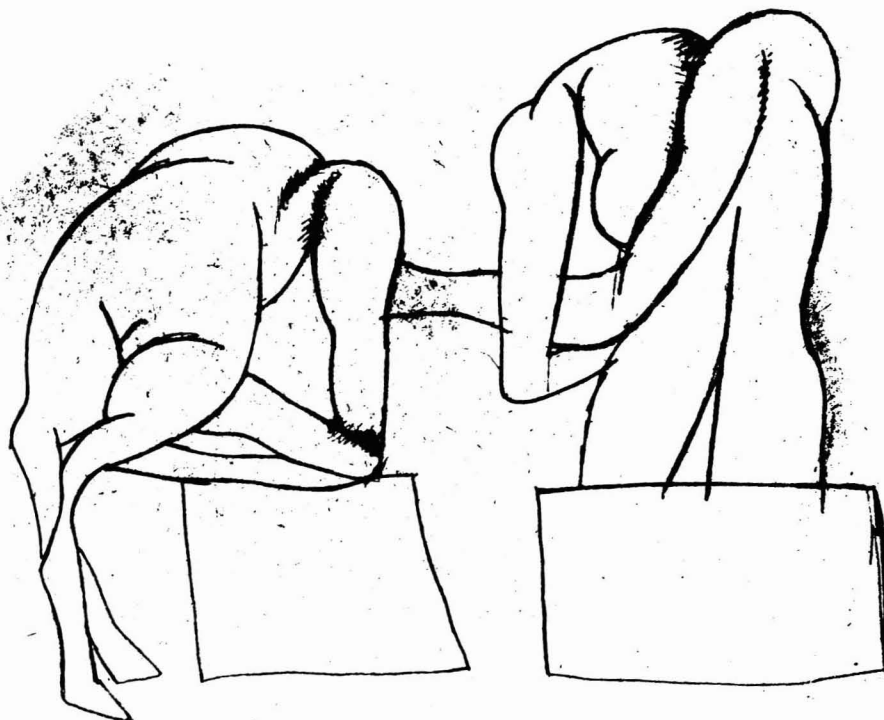




puede aplicar, con demasiada claridad a dramas de actualidad que trastornan toda América. Y quienes esgriman contra Leñero motivos de censura, tendrán sus razones de peso, y quienes tachen su obra de llamado a la violencia tal vez no se equivoquen demasiado. ¿Lo es? ¿No lo es? No lo sé. Sólo puedo explicarme que el auténtico artista ve una realidad mucho más allá de la que recoge la historia, y cuando los ecos de la historia ya se tornan turbios y vagos, la verdad del creador aún sigue viva. La verdad que Leñero trata de entregar al público, él no la quiere ni blanca ni negra. Tal vez, desesperadamente, trata de mantenerla objetiva y neutral, para que la juzguen los espectadores según sus propias pasiones. Su realidad, la fue a abreviar en las versiones taquigráficas oficiales del proceso llevado a cabo contra el homicida y su cómplice, o la que se consideraba como tal: la madre Conchita. Pero, más allá de todos los "objetivismos" deseados, de todas las "neutralidades" supuestas, bajo las pulsaciones temperamentales del autor, del dramaturgo, esos documentos oficiales, esas versiones recogidas por algún burócrata indiferente, adquieren una dramaticidad tan apasionada, tan convincente, como ninguna otra de las obras de Leñero.

Quizá ningún otro drama del mismo autor logró redondear sus ángulos, limar sus asperezas, acoplar sus diversos aspectos en una sola y densa unidad, como *El juicio*. Es quizá la obra más redondeada, más dramática y técnicamente lograda de Leñero. Fue la tragedia de Pepe de León Toral, que se antoja dostoyevskiana, que dio a Leñero la oportunidad de crear una figura mística, caótica, desgarrada entre la fe y la demencia; una figura más allá del verdadero José

de León Toral, cuyas honduras anímicas al fin de cuentas desconocemos. Más allá de las pasiones políticas y religiosas que puede despertar este documento —realizado y deseado como documento—, surge el personaje creado por el dramaturgo, con esta libertad creativa que nadie, ni el mismo actor, puede coartar; un personaje que se vuelve clásico y como tal penetra por la puerta ancha en la literatura mexicana para siempre. Que se llame José de León Toral, es sólo un azar. En ese *Juicio* de Leñero, el protagonista ha dejado de ser un reflejo histórico, para transformarse en la más dramática, la más personal, la más apasionante creación del autor.

Como documento de historia aún cercana, *El juicio* despierta demasiados intereses creados, demasiadas pasiones ajenas al hecho creativo. Mas, por otra parte, presenta ese interés premeditado, actual, del documento, del teatro político, de las pasiones vivas y militantes. Teatro que, lamentablemente, aún no tiene su público habitual en México, que aún no logra despertar el interés del espectador mexicano, demasiado desviado por las frivolidades y el brillo de los nombres en las carteleras. Entre esas dos actitudes: la pasión limitativa del documento, y la pasión interesada por la actualidad militante, dos actitudes que chocan entre sí, Vicente Leñero se alza como el dramaturgo solitario, el único que entre nosotros emprende la tarea ingrata y a menudo peligrosa de traer la historia viva a la escena. Y después de *El pueblo rechaza*, dramatización de la aventura vivida por el padre Lemercier, aventura encerrada en la estrechez de un convento cuando un prior se enfrenta a la Iglesia en doloroso soliloquio con Dios; *Compañero* fue un

documento basado en el diario del Che Guevara, *El juicio* lo es del proceso de León Toral, y el grupo de Ignacio Retes, bajo la dirección del mismo Retes, ya está ensayando esa historia antropológica de la miseria: *Los hijos de Sánchez*.

Y otra vez vuelvo al principio. ¿Cómo explicar la intensa emoción, el temblor interno, el desgarramiento anímico que produce Aarón Hernán en su interpretación del personaje estelar, en esa figura de José de León Toral? Fue un actor que se transformó en su personaje hasta la raíz de los cabellos. Fue el trastornado místico en la voz y en la mirada, esa mirada perdida que buscaba a Dios en torno. Fue el tímido y el fanático, el introvertido y el neurótico, el hombre que espera la muerte y cuando oye su condena, una vena, imperceptiblemente, empieza a latir, a palpar en su cuello, mientras su rostro y todo él, quedan inmóviles, al parecer indiferentes. Leñero al crear a su protagonista no se imaginó seguramente cuán extraordinario intérprete alzaría a dimensiones insospechadas a su personaje. Y sin saberlo, a la vez que creaba el caso de José de León Toral, creaba el caso de Aarón Hernán, un actor que la televisión decidió, no se sabe muy bien por qué, encerrar en el estrecho círculo de las interpretaciones tipificadas, las de los villanos, pero quien, ya en numerosas oportunidades, al subir al escenario y apoderarse de las almas atormentadas de los héroes de *Manos sucias* o *El gesticulador*, de *Quién le teme a Virginia Woolf* o de *La tierra es redonda*, dio una muestra de lo que puede un actor desgarrado por sus verdades. Mas, fue al izarse el telón sobre *El juicio*, cuando nacía el verdadero Aarón Hernán, un actor extraordinario. Con *El juicio* se iniciaba, pues el "caso Aarón Hernán".

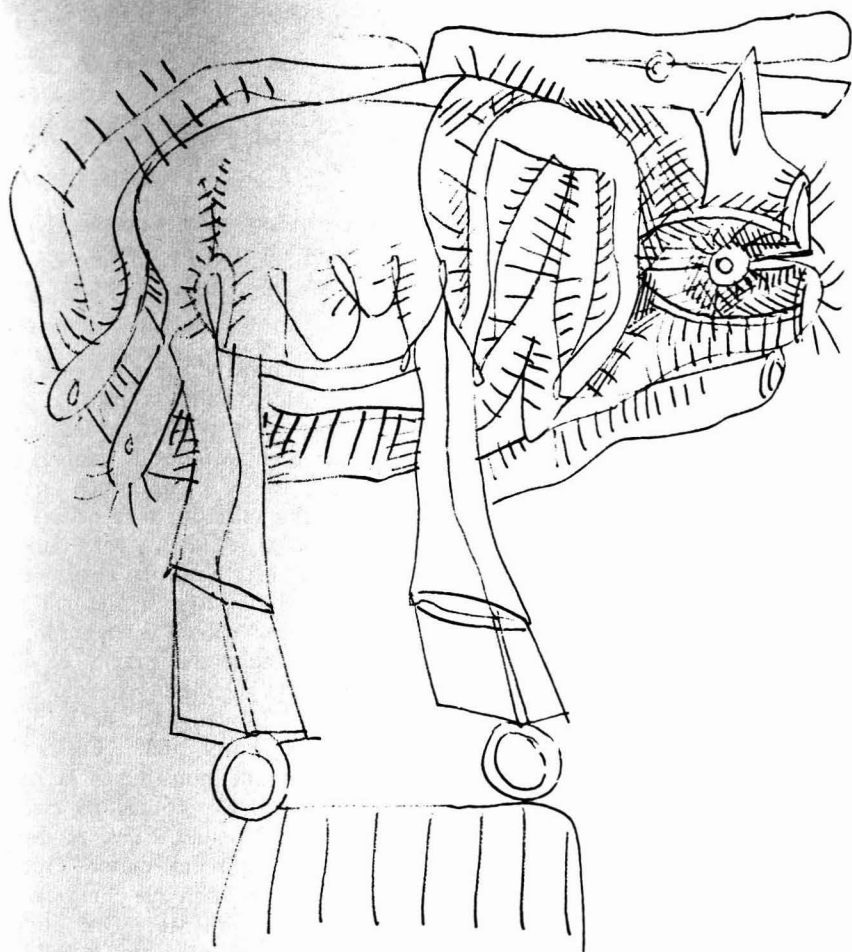
Danza



El Clown de Dios de Béjart

Por Artemisa de Gortari

El Ballet del Siglo XX, dirigido por Maurice Béjart, estuvo fuera de Bruselas del 13 de enero al 13 de febrero pasado, para ofrecer una temporada en el Palacio de los Deportes de París, en la cual se presentó solamente una obra: *Nijinski, el clown de Dios*. Para su retorno a los escenarios parisinos, Béjart hizo una interpretación balletística de la personalidad de uno de los mejores bailarines y, también, de los grandes coreógrafos de nuestro siglo. La música de este ballet —con tema de ballet— es de Pierre Henry, quien intercaló varios trozos de la



Sinfonía Patética de Chaikovski. También incluye una selección de fragmentos del diario de Nijinski, que fueron recitados por la voz del actor Laurent Terzieff. La realización de la escenografía, al parecer, no dejó de estar influida por el carácter deportivo del local, la temporada invernal y los juegos olímpicos.

El nuevo ballet de Béjart consta de dos partes, que corresponden bien a los dos periodos tan contrastados de la vida del genial bailarín. En la primera parte se muestra la Bella Epoca, constituida por los cinco años de sus luminosas actuaciones como bailarín estelar de los Ballets Rusos dirigidos por Serge Diaghilev. A la segunda parte corresponden, en cambio, los duros años de lucha, soledad y meditación que se iniciaron para Nijinski a raíz de su despido de la compañía de Diaghilev y que lo condujeron paulatinamente hasta las sombras de la locura. Béjart concibió al Vaslav Nijinski de su ballet como un personaje representado simultáneamente por cinco bailarines que, a través de sus actuaciones, van integrando su compleja y atormentada personalidad.

Jorge Dönn representó el pensamiento de Nijinski, Paolo Bortoluzzi caracterizó El Espectro de la Rosa, Jörg Länner el Fauno, Daniel Lommel el Esclavo de Oro de Scherezade y Micha Van Hoecke el Petrushka. De esta manera, el pensamiento del bailarín ruso precede, coincide y sucede a la interpretación de los cuatro grandes papeles estelares que lo inmortalizaron en la escena. Además, cada uno de esos cinco personajes representativos de Nijinski tiene asociado otro bailarín, que actúa como payaso para expresar, así, la ingenuidad y la poesía de cada caracterización. Por otra parte, la mujer está representada también por cinco

caracterizaciones, entre las cuales sobresalió la figura de la joven danzada por Suzanne Farrell. El papel de Diaghilev fue encarnado por Pierre Dobrievich con propiedad.

En la primera parte del ballet se incluyen con acierto evocaciones de los ballets que marcaron una etapa brillantísima en la historia de la danza, como *Las Sílides*, *La siesta de un fauno*, *Scherezade*, *Petrushka* y *El espectro de la rosa*. Tanto el vestuario, como los pasos y las actitudes de los bailarines sugieren vivamente todo el ambiente de la época. Así, el espectador es transportado a la atmósfera mágica de los Ballets Rusos. La coreografía de Béjart parte fundamentalmente de la búsqueda de las poses que plasmó Nijinski y que acabaron por convertirlo en un personaje casi mitológico de la danza. Y, justamente, uno de los más grandes aciertos del coreógrafo francés en este ballet, está constituido por las series de variaciones que ha logrado desarrollar tomando como motivo varias de esas poses. A esta primera parte pertenece también el adagio del matrimonio, en donde la inventiva de Béjart se desborda hasta alcanzar trazos magistrales, dibujados con los cuerpos en movimiento de Jorge Dönn y Suzanne Farrell, esta última poseedora de la más pura línea balanchiniana.

En la segunda parte, en cambio, Béjart rompe el encanto y la magia producidos en la parte primera. Entonces imprime al ballet una especie de sello de contraste, echando mano de figuras que se asemejan a los monigotes carnalescos y que impregnan de un carácter grotesco al resto del espectáculo.

La acción del ballet se desarrolla en varios niveles y en diferentes cortes verticales. En primer lugar, hay un plano suavemente ascendente que lleva hasta una altura

desde la cual se domina por entero la inmensa sala. Otro plano central se encuentra colocado en un nivel medio. En fin, como salientes de ese plano, varias rampas segmentan el escenario en cuatro partes reales y otras tantas figuradas solamente con pintura negra. Esta distribución permitió un mayor lucimiento del vestuario y de las evoluciones de los bailarines. Y, al mismo tiempo, contribuyó a la tarea de hacer participar al público en el espectáculo, envolviéndolo con el efecto de esas cintas en movimiento.

Resumiendo, el resultado de la temporada de Maurice Béjart en París fue un éxito estruendoso, con el Palacio de los Deportes lleno completamente desde la primera hasta la última función. En esta temporada se puso de manifiesto, una vez más, el sobresaliente nivel técnico de la compañía y el talento indiscutible de Béjart en el manejo artístico de grandes conjuntos humanos. Para finalizar, cabe hacer mención de la actuación extraordinaria, en verdad por encima de cualquier elogio, de Jorge Dönn, S Suzanne Farrell y Paolo Bortoluzzi, quienes mostraron ampliamente el dominio magistral que han alcanzado de sus cuerpos, convirtiéndolos en instrumentos expresivos de una actuación de la que, ciertamente, el público conservará en su memoria muchos momentos.

Entrevista



Luis Fandiño: intérprete y coreógrafo*

Por Alberto Dallal

AD El bailarín necesita de un adiestramiento fundamental y después, durante toda su carrera, tiene que estar recibiendo clases, "haciendo clase". ¿Qué tipo de ejercicios haces tú? ¿Con quién tomas clases? ¿Todavía con Xavier Francis?

LF No. Yo tomo clases solo.

AD Tú solo, en el estudio.

LF Sí, solo, desde que entré a Ballet Nacional. Creo que desde 1965 o 66. Sí, desde que se acabó el Nuevo Teatro de la Danza: fue en 63. Desde 64 yo he entrenado solo. Asistí al curso de Yúrico, como una excepción.

AD ¿Es la única maestra que te ha dado clase después de que terminó el Nuevo Teatro de la Danza?

LF También tomé clases en Ballet Nacional, con algunos de los muchachos, pero no