

nación. Si el camino arduo y difícil de otros héroes de Buñuel —Robinson, Archibaldo de la Cruz, Nazarín, los personajes de *La joven*, Viridiana— los llevaba a una lucidez destructora y a la vez salvadora, el camino de Celestine la lleva en sentido contrario: la lleva al confort, a la tranquilidad de conciencia, al mundo de los bienpensantes, de los *saluds*.

Veo que hay muchas cosas en este film que explican la irritación que causó en el público que asistiera a su avantpremier, un público predispuesto a ser deslumbrado con las visiones de Buñuel, y que en vez de eso encontraba un film de un realismo riguroso, parco en imágenes-choque, carente de moraleja y poblado de personajes antipáticos, con ninguno de los cuales podía sentirse en comunión. La honestidad del realizador le impide cualquier clase de complacencia tanto para con sus personajes como para con su público y consigo mismo (a tal punto que no vacila en reconocer que su cara idea del *amour fou* puede ser emitida por un ser tan degradado como Monteil). Como en *El ángel exterminador* los personajes son implacablemente mostrados en su corrupción, revelados en su imbecilidad moral, sorprendidos en sus complacidas debilidades. Buñuel no

deja ningún resquicio a la efusión sentimental del espectador y su disección *in vivo* la practica con una frialdad aterradora por necesaria. Tampoco esta vez se divierte en halagar al espectador amante de las imágenes insólitas, de las visiones flamboyantes, y conduce todo su film en ese tono monocorde, casi sordo, que hace pensar en la superficie de las aguas estancadas, debajo de la cual bulle una vida viciosa y nauseabunda. Pero nunca su dirección, entendiendo como dirección el establecer unas relaciones verdaderas entre los personajes, los objetos y su espacio, había sido más perfecta, y nunca había dominado a tal punto a sus actores, sin menguar la presencia de éstos, como lo consigue con la extraordinaria Jeanne Moreau, con George Geret, con Michel Piccoli...

Obra de madurez, obra serena, *Diario de una recamarera* es el testimonio de una lucidez moral que no claudica desde *Un chien andalou* pero que escoge todos los caminos, aun los más extraños, para manifestarse. Por lo tanto, no nos extrañemos si su próximo film nos parece muy distinto a este último, y preparemosnos a ver reaparecer al otro gran Buñuel, el visionario, el poeta de la revuelta y del *amour fou*, que a final de cuentas es el mismo.

A pesar de las dificultades que entrañaba montar un espectáculo de este tipo, *Locuras felices* satisfizo a todos. Unas cuantas personas insistieron en buscar un adjetivo específico para la actuación de Alfonso Arau (inclusive la Asociación de Críticos tuvo que considerar la creación de un premio "especial" para concedérselo al único actor de la obra), sin tomar en cuenta que en cualquier escenario (o pista) en el que la dura prueba de divertir al público sea la responsabilidad de una sola persona, es lícito que el actor o actriz recurra a todas sus habilidades para lograr su cometido. La combinación del canto, la danza, la música, la representación, la acrobacia, el deporte y la interpretación musical, no sólo permitió que Arau demostrara poseer un talento multifacético poco común, sino que, al mismo tiempo, situó al espectador ante un mundo de fantasía que los grandes artistas consiguen crear solamente en la plenitud de su carrera y dentro de los límites de su especialidad. La simpatía innata de Alfonso Arau, así como la facilidad con que hizo que el público se identificara con un personaje al mismo tiempo real y ficticio, poético y vulgar, simple y complicado, cómico y trágico, hicieron objetiva una verdad que desde hace mucho tiempo flota en nuestro ambiente teatral: en México existen valores artísticos excepcionales, grandes actores que, en un medio y en obra apropiados, pueden alcanzar momentos insólitos como los que han logrado, en sus espectáculos, Judy Garland, Marlene Dietrich o Ives Montand.

Asimismo, *Locuras felices* demostró la necesidad de hacer más trascendente el ejercicio del teatro en México, de asimilar y sintetizar las diferentes corrientes estéticas y los variados géneros de expresión que influyen en el teatro actual. Al dirigir a Arau, Alexandro Jodorowsky no se limitó a hacer uso de algunas escenas cumbres del cine mudo, de imágenes relacionadas con las desorbitadas

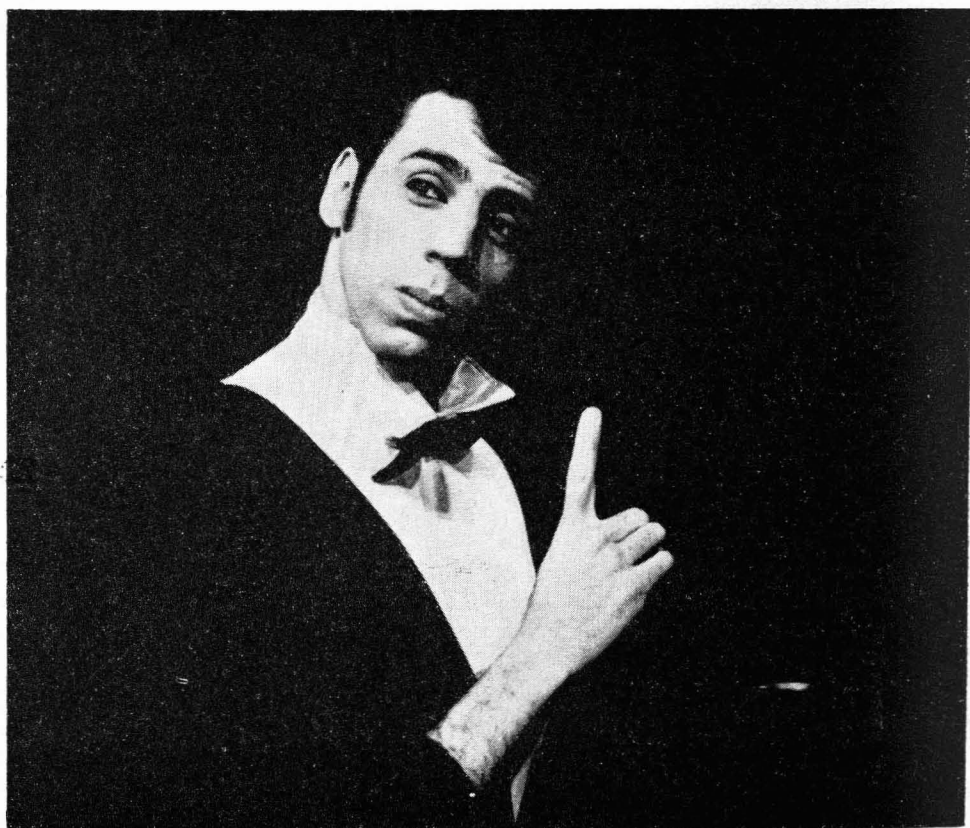
TEATRO

Alfonso Arau: una actuación sorprendente

Por Alberto DALLAL

El 9 de febrero, después de que el público ovacionó repetidamente la obra *Locuras felices*, Salvador Novo subió al escenario del Teatro Iris y sin decir su nombre (ya que todos se habían dado cuenta de su presencia en un asiento de las primeras filas de la sala) anunció que María Félix develaría una placa para conmemorar la representación número 100 de la obra. El hecho, si lo consideramos como rito obligado de numerosas puestas en escena del ambiente teatral mexicano, no tenía nada de inusitado. Son ya incontables las placas que adornan los vestíbulos y mezanines de los teatros de la ciudad de México, la mayor parte de ellas alusivas al "vestirse y desvestirse" de señoras que en el escenario sólo pueden proyectar exceso de todo, menos de cualidades histriónicas. Lo verdaderamente admirable del acto, su justificación, su razón primera consistió en la autenticidad del homenaje. Significó el total reconocimiento de una gran actuación y de un gran espectáculo, actuación y espectáculo que lograron saltar las barreras que imponen las limitaciones de una crítica sorda y ciega con respecto a lo nuevo y de un público acostumbrado a dejarse sorprender por lo inocuo y lo vacío. *Locuras felices* fue aplaudida por todas y cada una de las gamas, tan distintas entre sí, que forman el público mexicano: por los asiduos concurrentes al teatro de revista, por las amas de casa que los sábados en la noche se "escapan" de la tertulia familiar y la televisión, por el público

culto (que, no obstante alguna que otra actitud *snob*, ha desarrollado un sentido crítico bastante amplio), por los jóvenes (ahora acusados de rebeldes, pero cuya sensibilidad jamás los conduciría a la confusión) y por los niños.



"evocando el amor que siente por su oficio"

tendencias de la música popular de hoy, de las nociones abstractas que, espontánea o intencionalmente, fundamentan los conceptos y las formas de la pintura y la música contemporánea. En el escenario, la comicidad y la ironía, la ternura y la tragicomedia contenidas en los distintos números del programa, revelan también un objetivo simultáneo de los realizadores: divertir al público, apoderarse de su interés (el fin más antiguo de actores y directores) y, al mismo tiempo, representar ante sus ojos la suma de aquellos elementos que se perciben en la vida cotidiana, dentro del marco de una cultura determinada, como la nuestra. Cada momento del espectáculo delineaba, con mayor o menor grado de perfección (y probablemente el único, mínimo error del *show* haya sido el orden de desarrollo de los números: más ligera la primera parte que la segunda), los rasgos de personajes representativos y conocidos, premeditadamente hermanados y mezclados entre sí. Para crear el ambiente propicio que rodeara a estos personajes, Arau decía unas cuantas palabras a modo de introducción, explicaciones que tampoco salían sobrando, ya que también servían para elaborar una situación. El recurso, naturalmente, no satisfizo a aquellos que acudieron al teatro creyendo que se trataba de un espectáculo de mímica. Sin embargo, los parlamentos de Arau, poseedor de una larga experiencia en las carpas y teatros de revista, funcionaron a la perfección. Al hablarle directamente al público hacía que este último, de inmediato, quedara identificado con esa figura solitaria y transformista que en el escenario cargaba sobre sus espaldas todo el peso del éxito, de la comunicación, o del fracaso. Desde luego, Arau no temió aplicar los procedimientos del *sketch* popular ("Siga al guía"), género que a últimas fechas se ha desprestigiado por falta de buenos cómicos que lo vigoricen nuevamente. El *sketch*, realizado por Arau, adquirió una sorprendente dimensión, ya que no era (como creen algunos) un *sketch* tradicional, sino la idea del mismo (sofisticada, sí) en la mente de los que, conociendo el género, pudieron identificarlo. De otra manera, ¿cómo hubiera podido el público adivinar que se trataba de un *sketch* si había un solo actor en escena y no existían elementos escenográficos que plantearan la situación? Este juego teatral, de ninguna manera rechazable, es aún más fresco que el planteado en "El viejo boxeador", en el que el actor desempeña varios papeles y se encarga de decir todas las partes del diálogo.

Números del programa como "Concierto" y "El conscripto" fueron trasladados directamente del cine; el primero, en particular, del ya clásico "cartón animado" de Bugs Bunny *El conejo es músico viejo*. No creo que hayan sido lo mejor del espectáculo, pero no hay duda de que hicieron reír tanto como aquella escena cumbre de *Candilejas* en la que Buster Keaton y Charles Chaplin, ante un público más que regocijado, acaban destruyendo el piano y ofreciendo el más grotesco y divertido de los conciertos. Arau se presenta como pianista y tras una feroz lucha de personalidades en contra del imaginario director de orquesta, explotando aquellos recursos que de manera precisa hacen que el público descubra lo que *no* debe hacer un con-

certista, interpreta al piano, acompañado por una orquesta sinfónica, la más ingeniosa de las composiciones.

"El marionetista ambulante", en cambio, se hizo notable por su tono péctico. Para los que buscaron la exquisitez del espectáculo del mimo, este número resultó idóneo. Tierno, suavizando sus movimientos en el escenario, transitando de lo popular a lo netamente fino, Arau hizo que el público se identificara con los supuestos espectadores a una escena reveladora: el marionetista, después de terminada su representación callejera, entrega el dinero que ha ganado a un niño que permaneció a su lado, observándolo. (Objetivo doble: llevar a cabo un extraordinario juego de manos y expresar el antiguo desprendimiento del cómico, del payaso, del actor callejero, evocar el amor que siente por su oficio).

Probablemente el origen de "El pollito" y "Música marciana" se encuentre en la mente de Alexandro, ese director inquieto que algunos han considerado loco y que otros han calificado de genio. Estos dos números, por su concepción y

por la forma en que fueron realizados, resultaron ser los más modernos del programa, más parecidos a "Polichinelo" que a los números de sabor localista como "Baile sin bailar" (sugestiva interpretación crítica de los bailes más conocidos del mundo) y "Siga al guía".

Las *Locuras felices* de Arau constituyen un acontecimiento en México. Es difícil, ante una actuación tan completa y sorprendente, no restarle méritos al director del espectáculo. Sin embargo, Alfonso Arau ha probado que ninguna experiencia es válida si no trae consigo la superación. En los escenarios del Milán y del Iris, Arau entregó al público mexicano la síntesis auténtica de la disciplina y el talento. Estos dos valores serán los únicos que muy pronto descubrirá el público europeo. Nosotros, por lo pronto (a reserva de nuevas y seguras glorias de Arau), nos vemos obligados a aplaudir, asimismo, sus lugares de desarrollo: el teatro de revista, el cine mexicano (*malgré-tout*), la televisión y el *show* cubanos, la escuela de *Les Funambules* y su ya casi mítica adolescencia en la colonia Roma.

LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA: Ernest Hemingway, *París era una fiesta* (*A Moveable Feast*), Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1964. 208 pp. (Traducción de Gabriel Ferrater).

NOTICIA: Vivió feliz, escribió únicamente de lo que sabía. Tuvo muchos —buenos— amigos (entre ellos Gary Cooper, Ezra Pound, Scott Fitzgerald, Sylvia Beach, varios toreros y los *barman*s del mundo).

Un día recibió el Premio Nobel. Estuvo en todas partes y siempre supo regresar. Cuando tenía 23 años, hizo de París la capital del mundo. Entonces, nos dice Gertrude Stein, "era un joven extraordinariamente bien parecido, de apariencia más bien extranjera, con ojos interesados más que interesantes". Años más tarde, en Sun Valley, Idaho, sonó un disparo. Poco tiempo antes, entre 1957 y 1960, cuando ya tenía esa larga, hermosa barba blanca, recordó ese tiempo de París que le acompañó toda su vida.

EXAMEN: Cocteau escribió —para la publicidad de un disco— que "de todas las ciudades, París es la menos modesta". El narcisismo de París ha creado una ciudad imaginaria. Ya lo sabemos: es un mito, una nostalgia imprescindible, un acto de amor, un deseo. Así han configurado su fisonomía poetas, cantantes, novelistas y la Guía Azul. Pero nunca había sido una misa de acción de gracias hasta que ahora, Hemingway, que antes nos habló de África, España, Cuba y de todo el mundo, nos cuenta un París en el que fue joven, muy pobre y muy feliz en una extraordinaria, muy divertida obra de ficción donde los personajes, los héroes, están completamente vivos en cada acto de su vida. Vistos, recordados con afecto, con ironía, esos personajes —Pound, T. S. Eliot, Gertrude Stein, Scott Fitzgerald y Zelda— que caminan por París o se ven en la *Closerie* de Lilas o en el bar del Ritz, no son

ya mitos sino los más fabulosos héroes novelescos de Hemingway, ese improbable Hem que nos cuenta la divertida historia de un joven que una vez —como en los cuentos de hadas— tuvo 23 años y recuerda a París según era en los primeros tiempos. El hecho, la anécdota, como él mismo quería, es ya otra. Se resucitan los lugares soñados, los conocidos, a los que hay que volver obligatoriamente. Y las frases dichas, las conversaciones que nunca se olvidaron. Y conocemos a ese personaje de Heming-



way, el Gran Scott, cuyo talento "era tan natural como el dibujo que forma el polvillo en un ala de mariposa". Y conocemos también a la comparsa. Y al Hemingway que entonces escribe *The Sun Also Rises* tratando "de conservar mi cabeza en buena forma, hasta que a la mañana siguiente me pusiera otra vez a trabajar".

Hemingway descubrió "la fiesta que nos sigue", a la que uno espera siempre volver y, con este libro, nos invita, sonriendo, a compartir su amor a la vida. *París era una fiesta* figurará al lado de *Adiós a las armas*, *Tener y no tener*, *Las nieves del Kilimanjaro* como una de las mejores obras de ficción de Hemingway y como verdadero retrato de un París "que siempre vale la pena".

CALIFICACIÓN: Excelente.

—J. V. M.