

sé pensó que más vale un cañón en mano que mil oficiales helenistas volando y por ello dispuso ajusticiar al escritor en Corigliano, donde se encontraba prisionero. Los padrinos suplicaron y él, otra vez, conoció la alegría de por lo menos seguir viviendo.

Posteriormente el brigadier Didon, destacado con un cuerpo de ejército en Poggia, fue el único que no rió con la sátira que había escrito a su costa Paul Louis, a quien se trasladó para evitarle dificultades a otro punto donde tradujo a Jenofonte en la biblioteca del Marqués Tocconi, al mismo tiempo que preparaba una *Collection des romans grecs*.

Ahora sí se tomaba Courier en serio. No se daba reposo trasladando a Herodoto al francés antiguo y publicando el trabajo *Du commandement de la cavalerie et de l'équitation*, libro sobre el cual debemos convenir que, dadas las calidades militares del traductor, resultaría ideal para perder todas las batallas del mundo.

Revelemos al paso otra inadvertencia del helenista. Recibe la misión urgente de marchar a Verona. En el viaje se detiene en Roma y Portici y llega tarde a su destino. Es arrestado. No hay para qué decir que sale con bien de la nueva amenaza. Mascullando el italiano recorre Livorno y Milán; Roma, ciudad de sus preferencias, le merece una nueva visita.

Pasan los meses y lo hallamos en Lobau, días antes de la batalla de Wagram. No sabemos cómo resulta herido. La sangre, más la propia que la ajena, empieza a producirle melancolía. Acogido a los cuidados de un hospital cavila en sus cosas y termina por perder la afición que le quedaba por las armas. En cuanto deja el hospital se traslada a Francia con el precario grado de jefe de escuadrón.

En 1810 se instala en Florencia. Ha avanzado mucho en el estudio de la filología. En la biblioteca Laurenziana descubre un manuscrito que completa el *Dafnis y Cloe* de las pastorales de Longo, traducidas en 1589 por el lisosnero del rey Enrique III e inspirador de la San Bartolomé, Jacques Santiago Amyot. Termina el pasaje que se había omitido en el capítulo I y lanza la reimpresión, que repercute en el mundo literario de la época.

En cuanto el tomo empieza a circular, Francisco Furia —como su apellido permite sugerirlo— arremete contra él, acusándolo de haber borrado intencionalmente el pasaje descubierto. Courier se enoja mucho y profiere insultos contra Furia,

entre los que el de ser un mentiroso no es el más benigno. Al demostrar Furia que el borrón no es del mejor sino del peor escribano, las autoridades civiles están a un paso de librar orden de aprehensión contra el autor de la superchería.

El dato es acucioso. Paul Louis no desmerece a los ojos de sus parciales pese al escándalo. Todos lo siguen reputando como uno de los mejores helenistas de su tiempo.

Zanjadas las dificultades se presenta el año de 1812, en que Napoleón disminuye; a la vista de los desastres militares del Imperio, Courier termina de abrir los ojos y abandona para siempre la carrera de las armas. Supera los impedimentos sucesivos y sale de nuevo con el libro *Conversation chez la comtesse d'Albany* cuyo mérito estriba en no ponderar el sensacionalismo; no ocurre igual con *Lettres a MM. de l'Académie des inscriptions et belles lettres* en que sí aprovecha cualquier coyuntura para burlarse de los académicos, y todo porque ellos no lo eligieron sucesor del sabio Clavier, suegro suyo, recientemente fallecido. La amargura no le impide terminar la traducción de *El asno de oro*, de Lutius de Patras (1818).

En 1821 promueve gran alboroto con *Simple discours a l'occasion d'une souscription pour l'acquisition de Chambard*. El golpe salpica vinagre rencoroso a académicos y autoridades estatales, que toman a pechos las ofensas y condenan a Courier a pagar una multa y a pasar dos meses en la cárcel de Ste. Pélagie. El retiro en la prisión estimula su trabajo; allí emprende otras diatribas tanto o más despiadadas que aquella.

Vuelve a ser perseguido porque ha pedido que se deje bailar a los pescadores. El contexto del trabajo miente la inocencia que lo viste porque en el reverso está el veneno que llega a estragar a la justicia. Luego atropella con escritos como *Un vieux soldat a l'armée y Réponse aux anonymes*, que circula sin firma.

Cuántas noches no pensaría, presa del insomnio, que el número de opositores cosechados era corto para satisfacer a un hombre dado a lo desmedido como él. ¿Alcanzaría a calcular que su pluma debilitada por el uso se había mellado? No. A él sólo le ocurría lo que a un ávaro de la enemistad. Ni mil —número suficiente para cualquier Harpágón de la misantropía— ni cinco mil le bastaban; él deseaba atesorar un millón de enemigos. Courier se desvivía porque no vivía al no tener a todos los hombres del mundo en su contra.

Y así lo hallamos en 1824, convertido en antecedente, por contradicción, del gran yankee-clipper autor

del cheque a la vista titulado *Cómo ganar amigos*.

Finalizaba el año de 1824 y ha entregado a la imprenta el ensayo *Avertissement du libraire*; después la palpable (podría ser el adjetivo correcto) desazón bibliográfica titulada *Pamphlet des pamphlets*.

Solamente vive un año más.

El día 10 de abril de 1825 aparece muerto en el bosque de Larcy. Las pistas del criminal son tantas como sospechosos pululan en el caso.

Poco tiempo después se descubre que el asesino es un guardia con quien Courier había sostenido una discusión terrible cuyo final fue la puñalada arterial. Sin perdonarlo, Francia ignora la persona del guardia y dirige los ojos irritados a los enemigos políticos de Courier, en quien reconoce ahora altas virtudes cívicas y un estilo literario ejemplar.

Al año siguiente se publican *La gazete du village* y la primera edición completa de los panfletos y opúsculos del impecable rijoso.

TEATRO

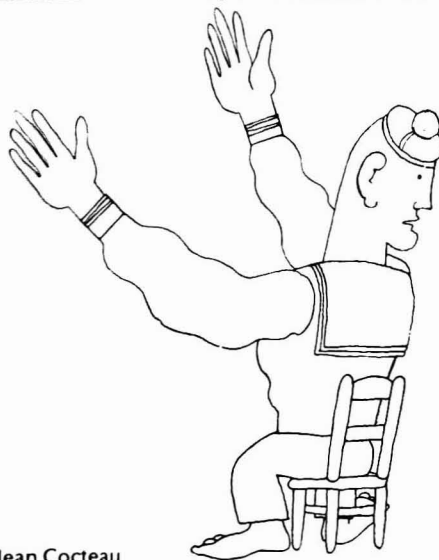
POR
GUILLERMO SHERIDAN

RARAS PIEZAS FREUDIANAS

"Antonieta Rivas Mercado había encabezado, hasta unos meses antes, las actividades de un grupo de intelectuales que introducían en México, a través de una selecta minoría de snobs, a Proust, a Joyce, a Gide y a Cocteau. En un pequeño teatro representaban raras piezas freudianas que la prensa filtraba difícilmente..." narra Mauricio Magdaleno en sus memorias, *Las palabras perdidas* (1956). Las actividades eran el estudio, el montaje, la dirección, la escenografía de ciertas piezas teatrales que escandalizaban a la prensa de la época (1928), a veces al público y casi siempre a personas como Magdaleno, actores de esa compulsión que

Cuesta hubiera calificado de "misantrópia". El grupo de intelectuales era el que formaba "el grupo de foragidos" del que hablaba Cuesta, nacido en la revista *San-Ev-Ank* (1918) con Pellicer, González Rojo, José Gorotiza y Bernardo Ortiz de Montellano y acrecentado después con Villaurrutia, Novo, Cuesta y Owen. La selecta minoría de snobs era lo más adelantado de la cultura nacional, es decir, lo menos nacionalista, y "el pequeño teatro" era, a decir de Antonio Magaña Esquivel, "un pequeño salón particular en la calle de Mesones" que eventualmente trasladaría, si bien por poco tiempo, al teatro Virginia Fábregas. Las "raras piezas freudianas" era las de Claude Roger Marx, Charles Vidrac, O'Neill, Lenormand y Lord Dunsany. Jiménez Rueda, prófugo del grupo entonces en el poder, el de los "Siete autores" (que recuerda a aquellos "Siete sabios de Grecia" de Ibarra Güengoa que no eran ni siete, ni sabios ni griegos), Villaurrutia y Celestino Gorotiza eran los experimentales (mucho más, con excepción del primero, que experimentados) directores de escena; Isabela Corona y Clementina Otero eran las actrices; Montenegro y Julio Castellanos los escenógrafos. Era el teatro de Ulises, nombre que después usará también el grupo para una de sus empresas hemerográficas, un "pequeño teatro experimental adonde se representan obras nuevas por nuevos actores no profesionales", como lo aseguraba un anónimo cronista en la revista del mismo nombre. El teatro de Ulises, cuenta Magaña Esquivel (de cuyos diversos ensayos al respecto he tomado parte de la información) "precursor del movimiento de renovación, muere pronto, cuando sale al aire y lleva su experimento al escenario del Virginia Fábregas, víctima de su propia actitud insurgente". Pero el virus estaba ya en el aire: la *decepción* (palabra en la que Cuesta sumaba la labor del grupo) fructificaría después en el Teatro Orientación y otros que sostendrían la idea de traducir y experimentar. Años después, Salvador Novo recordaba la batalla por llevar a la música más allá "de la 1812" y el teatro "más allá de Benavente", patriarca y dogma de la insípida escuela "mexicana" de los "siete autores" de cuyos nombres no puedo acordarme.

El relativo éxito del Orientación está evidentemente en deuda con el fracaso del Ulises. Incapaz de cegar al Polifemo de la hispanidad teatral, se quedó en apariencia convertido



Jean Cocteau

en *Nadie*. Orientación será, sin embargo, su Itaca, ya bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación, hasta su desaparición en 1934. El ariete que las "raras piezas freudianas" usaron detonó casi imperceptiblemente las puertas de la necedad, y el teatro mexicano ya no pudo ser el mismo. ¿Pero es que algo —la poesía, la prosa, la crítica literaria, las artes plásticas, el cine— pudo seguir siendo lo mismo después de la desigual batalla de este grupo de jóvenes reunidos en *Contemporáneos*?

En "El teatro es así", Villaurrutia realiza un diagnóstico demoledor de la situación del teatro en México en esos años:

"...el público, practicando inconscientemente una de las llamadas obras de misericordia, acude a visitar al enfermo. ¿Por qué lo hace? Sucede que el público asiste a las representaciones que los teatros comerciales le ofrecen, porque está decidido a divertirse y, pues ha pagado por entrar, ríe la mala comedia o se interesa en el drama mediocre. Finge que se divierte y, algunas veces, se divierte fingiendo. El teatro se ha instalado en la sala, los actores ocupan las lunetas, el escenario se halla, en cambio vacío.

"No obstante, cada periódico y cada revista cuenta con un cronista de teatro. Cierta también. Pero sucede que el cronista que en un principio trata de corregir, de curar o de poner en claro los defectos o los males del teatro, acaba por entrar a la rutina y ser, también él, parte del mecanismo enfermo.

"Si alguien me preguntara el porqué de estos síntomas, y más aún, la causa primera del mal, le respondería: 'El teatro se agota por exceso de conservación.' Todo en él es caduco: locales, actores, decorado, repertorios, y —por qué no decirlo— público..."

El grupo de *Contemporáneos* se entrega, pues, al problema, con la medicina de "nuestra voluntad, de

nuestra inteligencia, y toda nuestra ironía y buen humor", sigue diciendo Villaurrutia. Se trataba de *decepcionar* al "Teatro Mexicano". Al índice de fuego (detrás del cual suele haber un cerebro de paja) que apuntaba "¡exotismo!" como quien dice ¡anatema! responde el autor de *Invitación a la muerte*: "Exótico fue el teatro de Ulises porque sus aciertos venían de afuera: obras nuevas, sentido nuevo de la interpretación y ensayos de una nueva decoración, no podían venir de donde no los hay. Curioso temor este de las influencias extranjeras. Miedo a perder una personalidad que no se tiene". Los extranjeros trajeron de la mano a los nacionales. Ya el Teatro Orientación montó, junto a Sófocles/Cocteau, Pellerin, Cervantes, Moliere, Shakespeare, Chejov, Romain (todos traducidos por mexicanos) a Carlos Díaz Dufoo, Celestino Gorotiza, Alfonso Reyes —la dispareja *Ifigenia cruel*— y Villaurrutia mismo.

Algunas de aquellas obras traducidas y originales aparecieron publicadas en la revista de grupo, sobre todo en *Ulises* y *Contemporáneos*. La extraordinaria labor del F.C.E. al reeditarlas en riguroso facsímil (contra la que más de un poeta francés reencarnado en México la ha emprendido quejándose de "la gran cantidad de desconocidos" que pueblan sus páginas) nos permitirá pronto volver a considerar esos otros signos del mismo esfuerzo. Barreda tradujo en ella a Thornton Wilder (un hermoso juguete escénico titulado "La huida a Egipto" en el que un burro excesivamente culturizado acepta huir a Egipto a cambio de que María acceda a dar una charla sobre la fe a "un grupo de muchachas" que el burro coordina, con argumentos como este: "Teológicamente hablando no hay razón para querer llegar a Egipto mientras miles deben poner su cabeza ante la espada, como dice la Versión Autorizada..."); Villaurrutia traduce "El hijo pródigo" de Gide, otra pieza breve, sobre esa figura que adquiere casi la categoría del emblema para la generación, el que "siente vergüenza de volver" pero que tiene que hacerlo para impulsar a otros a escapar; Jiménez Rueda traduce "Amadeo y los caballeros en fila" de Jules Romain, pieza que en más que por el nombre del protagonista advierte ya a Ionesco; Díez-Canedo y Martín Luis Guzmán, invitados también, traducen, por último, "Los fieles", tragedia en tres actos de John Masefield. Junto a ellas aparecen seis obras de autores mexicanos: "El sombrerón" un curiosísimo experimento de Ortiz de Montellano que intenta unir los procedimientos más enérgicos de la

vanguardia de la posguerra (como instrumento) a un asunto tomado de los pliegues más ocultos de un folclore que ya empezaba a preocuparlo: la posibilidad de encontrar esquemas mentales en ciertas leyendas como las que Henestrosa narraba entonces. Con recursos escenográficos notables, usos simbólicos del color y elementos poéticos muy extraños, Ortiz de Montellano logra un teatro de marionetas que desgraciadamente no se ha continuado en el país con la energía que se hubiera deseado. Gorotiza publicó un drama en un acto titulado "El nuevo paraíso" que no deja de acusar cierta inmadurez y acartonamiento en su trato de los problemas psicológicos y morales de una incipiente burguesía bastante tediosa. Carlos Díaz Dufoo intentó un teatro de dimensiones filosóficas que supera en calidad a los otros dramaturgos de la revista (Villaurrutia y Novo aún no escribían teatro). Sus piezas "Temis municipal" y "El barco" presentan un mundo despersonalizado y frío en el que *languidecen* tormentosamente los valores del espíritu. Junto a ellos Jiménez Rueda y Monterde colaboraron también a que el aspecto teatral de la revista cumpliera con sus tres preocupaciones fundamentales: las innovaciones técnicas, el interés por un teatro filosófico y poético que permitiera entrar por otra puerta a un país atribulado por la Revolución y la pertinencia del matrimonio entre los elementos míticos o legendarios que las investigaciones del momento recobraban de la tradición oral y las más avanzadas tendencias del teatro de vanguardia.

La crítica, por otra parte, no fue un aspecto descuidado por la revista. Divergencia entre el entusiasmo, la agresividad y la miseria, ofreció un panorama de la lucha teatral que, por supuesto, no dejó de ser tampoco pertinente todavía. Celestino Gorotiza sostenía que la ficción estaba en la vida, como sus maestros italianos, y promulgaba a Chaplin como el primer creador de nuestro tiempo. Se quejaba de las señoras ricas y de la "torpe burguesía inteligente que filosofaba de sobre mesa" que no logra desprenderse del "teatro comercial, sus sermones y su garrulería" para terminar diciendo que el único teatro serio que hay en México es aquel al que nunca llegan los "autores ni los críticos serios: la carpa" donde "entre procacidades y albures florece el chispazo del auténtico ingenio, se *pirandelea* de verdad y se improvisa ante un público alegre y majadero pero muy inteligente". La

crisis del teatro en México, decía en un artículo escrito hace 50 años ("El teatro y la actitud mexicana", escrito el 15 de noviembre de 1929 y publicado en *Contemporáneos* en enero de 1930), por tener ya quinientos años, "no lo es o ya va siendo tiempo de no ocuparse más de ella". Triste hablar de tal crisis refiriéndose todavía a su pertinencia y no a la crisis que, como teatro moderno, debería significar ante un público y ante sus propios problemas expresivos. Ninguna gracia tiene ya señalar las coincidencias de los problemas de entonces con los de ahora (que son mucho más graves por diversos). En un país como éste eso abomina de la gracia para ceder terreno a la vergüenza o a una autocomplacencia en el mejor estilo de un boticario de Flaubert. Por eso no citaré ya este párrafo de Gorostiza.

Con el tiempo, el ejercicio teatral se fue separando del literario (con la excepción claro, de Novo y Villaurrutia). Resulta difícil señalar un grupo o una generación que se haya enfrentado con el buen humor que quería Villaurrutia al problema teatral de manera tan sistemática como lo hiciera al "grupo sin grupo". Quizá el último intento más o menos organizado fue el que sostuvo con dignidad el grupo de escritores que hizo la *Revista de la Universidad* durante la década de Jaime García Terrés, y la *Revista Mexicana de Literatura*, que produjo dramaturgos como Juan García Ponce y Tomás Segovia, por mencionar sólo a los que no se dedicaban principalmente al teatro. Tradujeron también, innovaron y propusieron caminos que en su momento resultaron tan incomprensidos a veces como los que los *Contemporáneos* propusieron en el suyo.

Haciendo abstracción de las nuevas promociones de dramaturgos que diversas instituciones generan (universidades, sobre todo) sería justo que esos esfuerzos continuaran, que los jóvenes escritores tradujeran y escribieran para el teatro. Intentarlo sería de justicia con esa tradición inaugurada valientemente por los *Contemporáneos* y serviría, además, al loable fin de rescatar a un público joven que desea ver teatro y que no siempre sale satisfecho de él a menos —y ese es el peligro— que le receten media hora de "alegre solidaridad" enajenante en "La Parca Geofásica". No se quiere insinuar siquiera que está en manos de los escritores mejorar el teatro mexicano. Hay notables ejemplos que harían diagnosticar completa necedad en quien lo propusiera. Esa colaboración serviría, en todo caso, a que, a la larga, tal posibilidad ni siquiera tuviera que considerarse seriamente.

Cine

POR
GUSTAVO GARCÍA

LA SOMBRA DEL HALCÓN

Quién lo diría. A casi cuarenta años de filmado *El halcón maltés* (con el consecuente revigorizamiento del cine negro, bajo la figura de Humphrey Bogart) y a diez de estallada la ola de añoranza bogartiana, sus efectos apenas empiezan a notarse en la literatura norteamericana. Tras el reposo del guerrero que tuvo la novela policiaca en los 60s, desplazada por la novela de espionaje, su reaparición ya no admite (acaso por demasiado digeridas y obvias) las influencias de Hammett, Chandler y Goodis (si bien todavía es inútil esperar que la afecte Sciascia) y ahora hace hasta lo imposible para incorporar la estructura y la iconografía de la tradición del cine negro. Abrase la novela que se quiera, no hay pierda: se impone que la acción se desarrolle en Los Angeles, en los 40s (o en ambientes intemporales, como muelles, oficinas viejas, callejones), que el héroe sea un detective o policía desencantado, duro, justo y eficaz, cuyas contrapartes sean un gordo prepotente, enorme y pragmático y una mujer tan bella como ambigua, que ésta tenga, pese a sus bien cumplidos veinticuatro años, la actitud de venir de regreso de todo en la vida y siempre caiga parada, que el gordo sea la extensión de Sidney Greenstreet diciendo a Sam Spade: "Well, sir, the shortest farewells are the best" o, antes de ser conducido a las mazmorras turcas, a Peter Lorre: "There isn't enough kindness in this world, sir" (La máscara de Dimitrios) o haciéndose el harakiri como buen aliado de las naciones del Eje (*Across the Pacific*), que