

TEATRO

Por Juan GARCIA PONCE

LA PIEL DE NUESTROS DIENTES

El Grupo de Teatro de la Escuela Nacional de Arquitectura, que el año pasado presentó una excelente versión de la obra de William Saroyan, *La hermosa gente*, vuelve ahora a demostrar su gran capacidad (en la sala Villaurrutia) al llevar a escena con notable acierto, la obra de Thornton Wilder *La piel de nuestros dientes*. La calidad de la representación sobrepasa con gran margen las naturales limitaciones del teatro estudiantil y coloca al mencionado grupo en una situación por demás envidiable.

La piel de nuestros dientes, que mereció el Premio Pulitzer en 1942, es una pieza de trama complicada y de difícil realización. Thornton Wilder pretende hacer de ella una especie de irónico resumen de la historia de la humanidad que, piensa humorísticamente el autor, se salva de los desastres que continuamente le amenazan "por la misma casualidad que nos salvó de tener... piel en los dientes". En esta frase se resume el tono general de la obra. Wilder habla de cosas muy serias y presenta una imagen por demás convincente y conmovedora de la trayectoria del hombre en la historia; pero lo hace con un sentido del humor tan especial y efectivo, con tanto equilibrio, que evita toda posible crítica por exceso de ambición, ya que es el primero en burlarse de sí mismo. Mediante una serie de elementos que incluyen el absurdo y la burla grosera de la propia trama, burla que lleva a cabo uno de los personajes, Wilder logra que la risa se mezcle sin ninguna violencia con los pensamientos más graves y las citas filosóficas, que en esta forma son asimiladas con mucha mayor facilidad.

Basándose en la idea de que la familia resume todas las posibilidades de la sociedad, el autor crea una familia ideal: los Antrobus, en la que se encuentran simbolizados los caracteres básicos: el bien y el mal, la inteligencia y la tontería, la generosidad y el egoísmo, el sentido común y la belleza, el espíritu creador y el pesimismo, el afán de supervivencia y el impulso destructor y, mediante el simple recurso de hacerla revivir una y otra vez en el tiempo, la enfrenta a todas las posibles catástrofes que la historia transcribe y a las que el particular carácter de cada uno de los miembros crea, para terminar demostrando que, a pesar de todo, siempre, es posible salir adelante. Las tribulaciones y alegrías de esta familia forman, sin duda alguna, una de las obras más interesantes, divertidas y bien realizadas del teatro contemporáneo. Wilder demuestra en ella poseer un sentido de la efectividad escénica verdaderamente asombroso y una ternura, una profundidad y un poder evocativo poco común.

La puesta en escena de una obra como *La piel de nuestros dientes* es labor difícil, plagada de peligros, debido a que por un lado el autor acumula efectos y matices que, dadas las características de la trama, requieren una interpretación exacta, casi sería mejor decir minuciosa, por parte del director, que puede, a la más mini-

ma equivocación, convertir la pieza en una interminable serie de chistes y disparates sin ningún sentido; y por otro, el desarrollo completo de la anécdota exige una gran riqueza de recursos técnicos en el escenario a utilizar, riqueza de la que, en general, carecen nuestros teatros. Juan José Gurrola, el animador y director del Grupo de Teatro de la Escuela Nacional de Arquitectura, salvó estas dificultades con suprema habilidad. Su dirección implica una comprensión de texto y un sentido de la escena realmente notables. Gurrola, consciente de la imposibilidad de aplicar todos los recursos escénicos que el autor pide, ha sabido encontrar equivalentes que en nada demeritan la anécdota,



La piel de nuestros dientes — "difícil realización"

ta, sino que, al contrario, la afirman y enriquecen y, además de lograr un muy parejo nivel de actuación, ha logrado que la trama se perciba con toda claridad y la obra aparezca en escena sin que ninguno de sus valores se oscurezca. La difícil sencillez, el buen gusto, la intención, el exacto equilibrio que el director de *La piel de nuestros dientes* ha demostrado poseer son acreedores del más definitivo elogio y demuestran que Gurrola posee un talento muy singular. A su dirección sólo puede reprochársele una cierta superficialidad en el primer acto, que resulta un tanto diluido, y la falta de vigilancia sobre las voces de los actores, que con alguna frecuencia hablan en tonos demasiado bajos y no superan sus defectos de dicción.

Hablar de los actores en particular, resulta un tanto innecesario, porque una de las principales cualidades de la compañía es precisamente su espíritu de grupo; pero sería injusto dejar de mencionar a Carmen Bassols, que ofrece una actuación insuperable como Sabina y demuestra ampliamente que es una actriz extraordinariamente dotada, dueña de una simpatía escénica y una variedad de recursos

extraordinaria; a Lucille Urencio y Héctor Ortega, dúctiles y exactos como Gladys y Henry; a Luz del Amo, insuperable como Adivinadora, y a Mauricio Herrera y Benjamín Villanueva, que destacan como Anunciador y señor Antrobus,

La escenografía es la única objeción seria que puede hacérsele a la representación de *La piel de nuestros dientes*. Benjamín Villanueva no ha sabido encontrar el equivalente escenográfico que pedía la sencillez de la dirección. Su trabajo resulta recargado, pretencioso y fuera de tono. No puede decirse que llega a estorbar, pero tampoco ayuda, y este es un defecto que no puede pasarse por alto. Una buena escenografía no es la que se hace notar, sino la que, por su misma efectividad pasa desapercibida, limitándose a dar marco adecuado a la representación. El diseño creado por Villanueva para el primer y tercer acto resulta excesivo y por ambiguo distrae la atención del espectador, defecto que afortunadamente es superado en el usado durante el segundo acto, que funciona con acierto y es por lo tanto el único elogiado y el que debe servirle de muestra para sus trabajos futuros al novel escenógrafo.

La coreografía, debida también a Gurrola, y a Héctor Ortega y Alberto Dallal, es excelente.

La traducción de José Luis Ibáñez, muy correcta y agradable al oído.

EL DESEO MUERE CON LOS AÑOS

Con esta comedia dramática, estrenada en el Teatro Moderno, se presenta por primera vez ante el público de México Daniel Sala, un nuevo autor mexicano, que, como lo demuestra el diálogo limpio y sugestivo, la correcta construcción y la fuerza emotiva de la obra, posee un innegable sentido de la forma; pero que, también, carece de la capacidad —o el deseo— de profundizar con la suficiente veracidad en la realidad vital y en la psicología particular del ambiente y los personajes que pretende recrear, lo que impide que su teatro alcance definitivamente calidad artística.

El defecto, la limitación principal de *El deseo muere con los años*, es su indudable exterioridad, exterioridad que se traduce en la extraña sensación de irrealidad que producen las palabras y las acciones de sus dos únicos personajes. El autor (o la autora sí, como se ha dicho, "Daniel Sala" no es más que el seudónimo de una conocida periodista) pone en esta obra la realidad al servicio de la anécdota, o sea: en vez de recrearla y dejar que de esta recreación se desprenda el sentido de la obra, la superdita, mediante una inversión muy importante para aclarar el verdadero significado del texto, a las necesidades de la trama, distorciéndola libremente para dar autenticidad a las reacciones de los personajes, la índole de los acontecimientos y el sentido último de la acción, que extraen su valor únicamente de la emoción que puedan producir dentro de una obra de teatro, mediante una administración de los choques emocionales y las revelaciones que depende no de la verdad psicológica, de la autenticidad, sino del efecto que puedan producir en el espectador. En esta forma la realidad de la obra es una realidad impuesta, particular, que pertenece sólo a esa obra y que nada más tiene valor de tal dentro de ella; pero que fuera de este ámbito tan limitado, desaparece y se vuelve inutilizable, lo que anula como ver-

dades absolutas, artísticas, las afirmaciones o negaciones del autor. Esta característica es la que obliga a calificar a este tipo de teatro de estrictamente comercial, o sea aquel en el que el propósito primario, fundamental, no es recoger, fijar y aclarar, con la mayor fidelidad posible, la totalidad o una parte de una realidad determinada con los medios estéticos indispensables para crear una obra de arte, sino tan sólo proporcionar la base necesaria para ofrecer un espectáculo que sea el producto en venta de una empresa comercial.

Hecha esta aclaración no puede negarse que, dentro de este tipo de teatro, *El deseo muere con los años* es una obra más que regular. Los personajes, una vez situados en esta realidad tan especial, permanecen fieles a la caracterización original y se afirman y enriquecen como tales durante el desarrollo de la trama; la acción se desenvuelve con facilidad, a pesar de que el autor eligió un medio sumamente difícil para tratarla: aquel en el que los sucesos se conocen por las revelaciones retrospectivas que hacen los personajes que, al mismo tiempo, en esta forma, se dan a conocer por sus actos; el diálogo tiene fuerza y —lo que es más importante y más difícil aún— sentido visual, como lo demuestra el hecho de que puedan reconstruirse por medio de un simple relato acciones pasadas; el interés se mantiene siempre y la anécdota está escogida con un claro sentido comercial y desarrollada con muy buen gusto sin excesos efectistas ni pudores innecesarios. Cualidades muy poco comunes y dignas de elogio en cualquier obra de teatro, lo que hace desear que el autor supere las limitaciones antes mencionadas y alcance en esta forma la dimensión artística tan necesaria a todo texto.

La dirección de Rafael Banquells contribuye a acentuar la *exterioridad* de que hablábamos antes. Banquells le ha impuesto a la obra un tono excesivamente *dicho*; el lugar de hacer *sentir*, se limitó a *exponer*, característica que se hizo más definitiva por la frecuencia con que permitió que las actrices se dirigieran directamente al público, convirtiendo el diálogo en monólogo, efecto que siempre resulta contraproducente. Pero, exceptuando este error, movió a las dos únicas actrices con variedad y acierto.

Magda Guzmán y Fina Bassier mantuvieron su continua presencia en el escenario con gran dignidad. Las dos, justas y medidas, evitaron cualquier exceso de mal gusto y demostraron poseer una riqueza de medios expresivos y una soltura muy elogiabiles. Ni el tema ni el tono de la obra eran fáciles y la habilidad con que resolvieron las dificultades que presentaba merece el más cálido aplauso.

La escenografía de Javier Torres Torija de magnífico gusto, da el ambiente que la obra solicitaba.

EL CIELO BAJO EL TEJADO

Para criticar una obra de teatro con un mínimo de seriedad, para poder comunicar un juicio (por más personal que este sea) sobre los propósitos de un autor, los medios que usa para alcanzarlos y el éxito que obtenga en este intento, se requiere, antes que nada, que el autor al que se va a juzgar posea también un mínimo de seriedad, de integridad intelectual. Y, al enfrentarse al sentido último de una obra como *El cielo bajo el tejado*, se llega a la conclusión de que Sigfredo Gor-

don, su autor, ya sea por falta de voluntad o por incapacidad mental, no tiene estas características. ¿Por qué esta nota entonces? Simplemente porque *El cielo bajo el tejado* es la obra que el autor —que ha escrito (?) catorce más en los últimos tres años— ha escogido para presentarse ante el público mexicano y es necesario recoger la impresión que ha dejado este debut, ya que enjuiciarla seriamente, como se ha dicho, es imposible. Por este motivo nos limitaremos a hacer una breve síntesis de la anécdota y a agregar algún comentario sobre la forma del diálogo, para que el lector juzgue como mejor le parezca.

La obra principia con una larga escena durante la cual una señora anciana conversa con una joven a la que ha recogido y trata como si fuera una hija. En esta escena nos enteramos de que esta buena señora protege a todos los necesitados de los alrededores y se encarga de cubrir sus deudas, de que piensa que sería bueno regalarle una televisión a los pobres para que no tengan tantos hijos (!), de que le guarda un culto fiel a su difunto marido y, finalmente, de que para conseguir el dinero que le da a los pobres juega poker con un inspector de policía y hace trampas. Bien. Después entra el ya mencionado inspector, galantea a la recogida, intercambia opiniones tontas sobre la "vida" con la anciana y, cuando ya han mandado a dormir a la joven y van a sentarse a jugar, suena el teléfono: se ha cometido un asalto y el inspector tiene que irse a perseguir a los ladrones. La vieja se queda sola y ¿quién entra? Naturalmente uno de los asaltantes; pero la vieja no se sorprende, al contrario, lo recibe muy tranquila y sigue diciendo tonterías hasta que entra otra vez el inspector que ya impartió las órdenes necesarias y regresa a seguir el juego. La bondadosa señora le explica que el desconocido que está a su lado es

su sobrino, manda a éste a dormir y se sienta a robarle su dinero al inspector. Fin de el primer acto. En el segundo acto, como era de esperarse, el asaltante y la recogida se conocen y se enamoran, aquél empieza a dudar de que la carrera de asaltante sea tan buena, como la vieja perdió en el poker, paga, con el dinero robado, las deudas de los vecinos pobres y se entera, por boca de ésta, de como mataron a su marido que era un tahur. Los dos se conmueven mucho y dicen más tonterías sobre el mundo y el amor. Fin del segundo acto. En el tercero, ¡claro está!, después de una conversación sobre el amor con la recogida, el asaltante le da el dinero a la vieja para que se lo devuelva al inspector y huye porque el pertenece al sucio mundo de afuera. La anciana devuelve el dinero y se lamenta de que en el mundo haya gente tan equivocada y que sufre tanto. Fin de la obra.

Si a esta anécdota "tan sugestiva", le agregamos un diálogo extraordinariamente cursi y lleno de imágenes tontas y metáforas sobadas, un estatismo muy notable y una total gratuidad en los sentimientos que los personajes dicen experimentar, tendremos la imagen fiel de lo que es *El cielo bajo el tejado*. El juicio queda al gusto del lector.

Edmundo Barbero ha dirigido esta obra sin meterse en mayores honduras, limitándose a sentar a los actores uno frente a otro y hacerlos decir o escuchar los larguísimos parlamentos.

Prudencia Grifell, como la anciana generosa, sale del paso en la mejor forma posible, haciendo gala de simpatía y naturalidad. El resto del reparto, discreto.

La escenografía de Davis Antón contribuye a aumentar la ambigüedad del texto con respecto al lugar de acción, construyendo una sala que correspondería más a una casa de provincia que a una de México.

LIBROS

CERNUDA, LUIS, *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)*. Imprenta Universitaria. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones. México, 1958. 268 pp.

Podría decirse que el mérito principal en este interesante volumen es la aparente facilidad con que el autor expone en breves síntesis, esboza amena pero firmemente, las distintas teorías sobre la poesía (en la mayor parte de los casos jamás trazadas en forma de tales por los mismos autores sino tan sólo extraídas del sentido de su obra y de unos cuantos escritos dispersos) de los autores ingleses más representativos en el siglo XIX. Porque es indudable que al concluir la lectura del mismo, gracias a la precisión con que se ha sabido llegar al sentido último de la estética y la personalidad, de los influjos y adhesiones, de cada uno de los poetas estudiados, se tiene una clarísima idea del *porqué* y el *cómo* de la obra personal de éstos. Pero con ser tan por demás útil, e importante este aspecto del libro, no es el único que debe señalarse pues Luis Cernuda, su autor, no es exclusivamente un recopilador, un simple expositor de teorías literarias ajenas, sino, antes que nada, un gran poeta, uno de los más grandes actualmente, y que si como ensayista,

no se ha limitado a recoger y ordenar los pensamientos dispersos de los poetas tratados sino que expone la situación social en que les tocó desarrollarse, los sitúa dentro de ella y ofrece una interpretación de su personalidad como individuos y como artistas aclarando el sentido y el motivo de sus obras; como poeta, obliga al ensayista a señalar el valor de los poetas y la poesía como elementos representativos de una época —de cualquier época— histórica y en esta forma demostrar el valor de la poesía como uno de los su-

