

tor y argumentista, pertenece a esa nueva generación incapaz de construir un humor propio, mas sumamente hábil en la tarea de destruir la solemnidad y las mitologías ajenas. Así, cada escena de *Pussycat* está construida como un juego, una diversión a costa de esquemas mentales y culturales, que van desde el ataque al matrimonio, típica de las comedias norteamericanas, hasta la burla de Fellini y sus memorias sádico-solitarias. Este es otro gran inconveniente de *Pussycat*: se vuelve un film ancilar, servil ante los objetos de su crítica, incapaz de existir por su cuenta y riesgo. En primer lugar, y ése es un problema genérico, la parodia siempre es un género inferior, puesto que nunca puede ser superior a lo parodiado. En segundo término, una sucesión de sketches jamás logra la unidad orgánica. Se pierde el *timing*, el sentido del ritmo y todo depende en última instancia de las posibilidades exteriores, nunca del vigor interno de la cinta. **Moraleja:** Nunca ninguna suma de parodias llegará a integrar una sátira.

Lo que interesa de estas comedias no es tanto su calidad intrínseca, sino la manera en que expresan, de un modo dócil, el conjunto de doctrinas culturales e ideas vitales que integran la cosmogonía de la clase media. Después de *Pussycat*, ya sabe uno que la clase media adora la psicología y por lo mismo le fascina burlarse del objeto de su reverencia; piensa que no hay nada más orgiástico y fin-del-mundo que una fiesta a-go-go, acepta ya complacida la idea de que siempre es humorística la promiscuidad sexual, goza hasta la saciedad el adulterio, ha santificado la importancia del pelo largo y ha decidido, finalmente, la naturalidad absoluta de *eso*. ¿Algo más? Sí, pese a su sociologismo, esta interpretación sigue siendo válida, ya que películas como *¿Qué hay de nuevo, Pussycat?* dependen, para existir, de un *market research* previo, de la cuidadosa aplicación de la mercadotecnia al examen del gusto masivo. Y pues que paga el vulgo.

U

teatro

ubu rey: el ilimitado afán de poder

por
Alberto Dallal

El teatro, enamorado desde hace tiempo de la forma, plantea en la actualidad una lucha constante entre tendencias. Las batallas se libran más en los escenarios, a través de los ojos y de las sensaciones, que en la letra impresa. Las palabras vuelan en el espacio, impregnadas de luces, y el espectador las asimila, las goza y, si así lo desea, las rechaza. El director de escena es ya un especialista, pues los elementos que manipula quedan, aun sin una intención premeditada, dentro de clasificaciones particulares. Teatro clásico, teatro popular, teatro poético, teatro de vanguardia son ahora vocablos y capítulos de la historia del teatro, pero asimismo conceptos universales sobre el arte teatral, selección de procedimientos, no sólo de obras, para una u otra realización. Todos estos tipos de teatro pueden ser incluidos en el repertorio de una compañía y el público escogido y la crítica los aceptará por ser fieles creyentes de su coexistencia. Sin embargo, el público grueso, el



mayoritario, en el cual se apoya la supervivencia del teatro como experiencia, como espectáculo y no como literatura, ¿no se siente atraído por una o dos clases de teatro solamente? El público que asiste al teatro a sentir, no a razonar, ¿no selecciona según su propia naturaleza y la de la obra que se le ofrece ante los ojos?

El nombre de Alfred Jarry debe estar sin duda mencionado en todos los estudios serios sobre el teatro contemporáneo. Sin embargo, descontando al público francés, Jarry es amigo lejano del público universal, pues a estas alturas se halla más cerca de la literatura y de la investigación que de los escenarios. Las causas, sin serlo tanto, resultan razonables a primera vista: *Ubu Rey*, la obra que Alfred Jarry publicara y estrenara por primera vez en 1896, a los 23 años de edad, por llevar contenidas las innovaciones que posteriormente elaborarían y desarrollarían los movimientos de vanguardia, se pierde en el alud de tendencias y de cronologías que le han de seguir. En varias ocasiones, tras de breves reconocimientos en torno a su estilo, *Ubu Rey* vuelve a ser emplazado en las corrientes del teatro francés moderno, pero sin que la ceremonia bibliográfica implique la enumeración total y la descripción profunda de los excepcionales atributos de la pieza. Al correr del tiempo, las clasificaciones de *Ubu Rey* se hacen más justas, más exactas. Con respecto a sus contemporáneos, por ejem-

plo, Jarry, con una sola obra, se hace acreedor a múltiples elogios, ya que un *Ubu Rey* es al teatro de hoy mucho más de lo que diez obras del *fin de siècle* son a la producción de la época. Pero, ¿podrá existir mayor audacia que la de adelantarse treinta, cuarenta, cincuenta años a los movimientos artísticos? ¿Qué queda —y de quedar algo, quién nos lo ha hecho saber— no ya de los Donnay, de los Curel, los Hervieu, los Brioux, sino de todas las ideas con las que el *Théâtre d'Art* pensaba revolucionar el arte teatral? Las teorías inmersas en *Ubu Rey*, en este sentido, son más que premoniciones. La intuición de Alfred Jarry puede situarse en los terrenos de la genialidad, en el mismo ámbito en el que se encuentra el pensamiento de Diderot, cuyas obras asustan aún a nuestros contemporáneos. Porque los genios no sólo llegan a dominar su personal forma de expresión, no sólo prevén los fenómenos que sobrevendrán en el futuro, sino también deducen la actitud del hombre ante dichos fenómenos. En sus razonamientos incluyen los virajes del espíritu de los humanos, infinito en posibilidades de cambio.

Ubu Rey es una obra revolucionaria y militante, pero sobre todo es antirrealista, antidocumental. Los elementos de comedia contenidos en ella, aunados al tono crítico de sus conceptos, así como las circunstancias en que Jarry escribe la pieza, son factores que hacen de *Ubu Rey* un hecho teatral sin anteceden-

tes directos. Por otra parte, estos mismos factores no se repiten en la producción del teatro francés inmediatamente posterior a Jarry: los hallaremos disgregados en la actitud polemizante de algunas obras de Cocteau, en las deformaciones geográficas de Sartre (*El diablo y el buen Dios*) y, sobre todo, en las farsas trágicas en las que se especializa Ionesco.

En Francia, los más famosos directores (Jean Vilar en 1958, por ejemplo) han hecho todo lo posible por promover la escenificación de *Ubu Rey* y, naturalmente, han usado la obra como medio para expresarse. No sabemos si existe algún material gráfico que nos indique las características de la puesta en escena de Aurélien Lugné-Poe (1896) pero la transformación de la dinámica del arte teatral, desde el estreno de la obra hasta la fecha, podría dar una idea no sólo del teatro francés, sino también del teatro mundial.

Asimismo, son comprensibles las noticias acerca del escándalo que produjo el estreno de *Ubu Rey* en Francia. Las particularidades de la obra, si bien pueden parecernos llenas de comicidad, impregnadas de lo "absurdo", en aquella época equivalía a romper con lo establecido. El allanamiento de la morada del arte burgués no se llevaba a cabo por vez primera y probablemente el principal mérito de *Ubu Rey* sea el de plantear la renovación formal del teatro, a nivel de la estructura de la composición dramática, no a través de la tesis expuesta

abiertamente. La complejidad del protagonista, el Padre Ubu, no ofrece un universo psicológico, sino teatral: sus locuras, sus incongruencias quedan expuestas en situaciones concretas; sus defectos están humanizados. Podemos sentir que como representante o símbolo de todos los gobernantes de la historia del mundo, Ubu es analizable. Nos repugna su egoísmo, su ilimitado afán de poder, su cobardía, su debilidad y lo despreciamos por lo que estos defectos significan en los malos gobernantes. Pero a la vez hay simpatía por este monstruo que es capaz de burlarse, a su vez, de los colaboradores oficiosos y ridículos que, ambicionando tanto como él, se quedan a la mitad del camino.

Jarry nos obliga a escoger la realidad que conocemos —o que intuimos, como él lo hace— a través de la fantasía. Los nombres reales se mezclan con los imaginados, los sucesos históricos con los inventados, las ceremonias pomposas con las situaciones domésticas, la aventura con la seriedad. Ubu se ríe de las tradiciones y las destruye mercantilizando el gobierno; sin embargo, también las finanzas son vulnerables al caos. La misión del Padre Ubu es la de arrasarlo todo. Curiosamente, *Ubu Rey* queda al margen o por encima de las tendencias sociales. El Padre Ubu no es el anarquista empedernido, ni el revolucionario lleno de ideales, pues no ofrece a las mayorías un mundo de felicidad en el trabajo y en la paz, ni siquiera un sangriento saqueo

del tesoro nacional que ha estado en poder de los oligarcas. No es anarquista, es antitodo. Su figura podría representar una "entropía de las relaciones humanas". Su personalidad escatológica no procede de la miseria ni su testarudez e imbecilidad de algún trastorno mental. Ubu es lúcido cuando es indispensable desorganizar lo establecido, cuando es necesario romper el orden existente, no de las cosas, sino de las relaciones del nombre con las cosas. Sólo abandona su propensión a la entropía cuando se enfrenta a la posibilidad de la muerte. Y así vuelve a humanizarse nuevamente.

Representar *Ubu Rey* por primera vez en México venía siendo una responsabilidad que los directores maduros eludían y que los directores jóvenes ignoraban o callaban. La puesta en escena de José Estrada no sólo hace que aumente considerablemente el repertorio del Teatro Universitario, sino que permite al público mexicano conocer la magnífica obra de Jarry. El entusiasmo de la puesta en escena de Estrada, sin embargo, no logra agotar la riqueza de *Ubu Rey*. Si bien es cierto que la producción del Teatro de la Universidad se apoya en una excelente traducción de Claude Mazzolani, faltaron elementos que reflejaran plenamente el lenguaje y el multifacético, excepcional contenido de la obra. En cierta forma, tal vez por la manera de concebir la escenografía, el escenario resultó pequeño. Por otra parte, Estrada subrayó demasiado la

comicidad, sin pensar en momentos en el significado de lo escatológico, lo melodramático y aun lo dramático de la pieza. Hubiera sido interesante, si no indispensable, acentuar o crear contrastes, pulir matices y echar mano, profundizando en las características de la época histórica en la que fue concebida y escrita la obra, de imágenes visuales y auditivas que revelaran sutilezas y misterios difíciles de apreciar y que refirieran al público a las alusiones de las distintas formas de gobierno y de desgobierno. Los aciertos de José Estrada en esta obra se deben a su fantasía: procedimiento correcto, ya que, como dijimos anteriormente, *Ubu Rey* es una creación intuitiva. La probada inventiva de Estrada lo coloca en un sitio importante dentro del grupo de directores jóvenes de México. Esperamos que esté consciente de lo que le hace falta para destacar definitivamente: disciplina, conocimientos renovados, técnica meditada, etc., elementos que, naturalmente son adquisiciones constantes en un verdadero artista. Destaca la actuación de Carlos de Pedro en el papel del Padre Ubu. Tanto que por momentos, no sabemos si a causa de una exagerada atención por parte del director, algunas actuaciones también notables quedan opacadas. La seguridad con la que De Pedro protagonista al estridente y grotesco Ubu dice mucho de sus cualidades como actor de carácter. Su buena dicción y la elasticidad de sus movimientos en el escenario nos revelan la seriedad de su trabajo. Dentro de los términos en que está concebida la realización de la obra, Carlos de Pedro dibuja un Padre Ubu perfecto. Destacan asimismo, aunque en menor medida, Magda Vizcaino (sensibilidad fina, capacidad a toda prueba mostradas en obras anteriores) como Madre Ubu; Francisco Xavier Montero (comicidad innata) como Animador; Miguel Flores como Príncipe Murgelso y algunos otros que se nos escapan en el conjunto.

