RODOLFO USIGLI

VOZ VIVA DE MEXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

PRESENTACIÓN

por Luisa Josefina Hernández

En la *Anatomía del Teatro*, Rodolfo Usigli expresa la contradicción que hay entre lo que debiera ser el teatro y lo que resulta ser efectivamente en la época en que dicho ensayo fue escrito. Al público actual queda como tarea comparar ese momento del teatro en México con el que ahora vivimos, ver cómo y en qué forma somos diferentes, las partes del "cuerpo dramático" que han cambiado para bien y aquellas que no parecen haber evolucionado en lo más mínimo; pues el cuadro que Usigli presenta es el que corresponde a un país donde la tradición dramática no cuaja, donde el profesionalismo brilla por su ausencia y donde finalmente, la idea de la especialización resulta inconcebible, de tan apartada de la realidad.

Pero Usigli ve la improvisación y el descuido dentro del teatro como síntomas de los males de una sociedad que malamente podría lograr la belleza, el orden y la estatura artística si sus características no le permiten apreciarlos en la vida real: el teatro no es el ideal de los pueblos sino el reflejo de su carácter y de sus situaciones. Esta opinión nos lleva directamente a la esencia de la producción dramática de este autor y a la meta de su vida de hombre de teatro; la protesta por una parte; por la otra, el planteamiento de variadas reformas.

Rodolfo Usigli quiso seguir el camino de los grandes dramaturgos de todas las épocas y lo eligió conscientemente, cuando las soluciones fáciles se abrían ante todo joven que contara con talento dramático y era sencillo dejarse llevar por la molicie de las influencias que no se colocan al servicio de los ideales. Tuvo y tiene influencias adquiridas a lo largo de los años y de los entusiasmos pero todas regidas por su pasión de moralista y por la valentía de haberse atrevido a analizar los defectos de su país sin traicionarlo ni con el pensamiento.

La obra completa de Usigli resulta ya innumerable, pero siguen siendo clave de ella la *Trilogía de las tres coronas*, ahora terminada y *El gesticulador*, notable entre sus obras políticas. Sus temas preferidos han sido la política y la historia; y como consecuencia todo aquello que afecta la estructura de México, su vida pública y privada. En sus comedias puede apreciarse, entre otras cosas, este afán crítico llevado hasta los detalles menores que resultan de la personalidad, personalidad nunca desligada de situaciones generales del país y de la época. Si fuera necesario definir con una palabra cuál es la temática de la obra de Usigli, la respuesta sería sencilla: México.

México frente a la conquista material, frente a la conquista religiosa, frente a la fantasía, frente a la mentira; actitudes que vienen a ser las esencias de las cuatro obras mencionadas.

En *Corona de fuego* vemos la integración primitiva de nuestra nacionalidad trazada en las figuras de un Hernán Cortés equivocado y de un Cuauhtémoc profético que puede vislumbrar ante la higuera que ha de ser su muerte un futuro distinto al de las ambiciones de su antagonista y por ello, le es dado morir con ironía.

En *Corona de luz* se nos muestra el proyecto de un milagro falso, nacido de la medida política extrema del no saber qué hacer para conquistar el alma de un pueblo sojuzgado, una argucia que inesperadamente se convierte en un milagro verdadero, una aparición divina que se concede a los vencidos para fortalecer su vida interior, engrosar sus raíces, tomar fuerza y lanzarse contra España. ¿No fue una imagen de la Virgen de Guadalupe la primera bandera independiente? Aquí Usigli sonríe de nuevo; "la diplomacia de los hombres", parece decirnos, "no coincide necesariamente con la del orden universal".

En *Corona de sombra*, la primera obra de la trilogía, que fue publicada, traducida y representada en varios países, se nos cuenta la aventura romántica de unos emperadores que vinieron a México, no hace todavía un siglo, a vivir una fantasía de poder y de felicidad personal. La historia de Maximiliano y Carlota, como la han contado tantos otros, se queda en un melodrama interesante por sus mismos elementos: el fusilamiento de Maximiliano y la locura de Carlota, los convierten en personajes dotados de una fuerza anecdótica capaz de entretener la atención del autor más avezado en asuntos de teatro. En *Corona de sombra* las cosas ocurren muy diferentemente porque la obra se divide entre los sueños de ellos y la realidad mexicana. México resulta triunfante en el conflicto sencillamente, cuerdamente, porque México *existe* y ellos, erróneamente, quisieron inventarlo.

El gesticulador, por otra parte, es obra más exigente y sin duda la más cruel. Está dirigida, ya no a la integración racial, política o religiosa del país, puesto que es una obra posrevolucionaria y esos problemas no son los centrales de nuestra vida de mexicanos, sino a nosotros mismos, como seres humanos sujetos a una serie de deformaciones que alteran hondamente nuestra conducta pública y en consecuencia las modalidades oficiales y los procedimientos políticos internos de la vida nacional. *El gesticulador* es la obra que deja ver la otra cara de la medalla; en la *Trilogía* se muestra la fuerza del destino de México frente a las intervenciones de otros países, aquí, cómo y por qué íntimas razones se elabora un ambiente interior que sería necesario purificar con la moral personal, la aceptación y el entendimiento de nuestras fallas comunes.

Los valores de Usigli como técnico del teatro son indiscutibles, sin embargo, vale la pena poner en relieve su capacidad inventiva y premonitoria de una moda que vino a la escena contemporánea años después de estar escrita y representada *Corona de sombra:* la del teatro didáctico, que si bien es un género clásico, había desaparecido de la tradición mexicana desde las representaciones coloniales de los autos sacramentales y renació en Europa alrededor de 1935 con las representaciones didácticas organizadas y sistematizadas por Bertolt Brecht. Si este teatro se caracteriza por su concepción lógica, por su tendencia a demostrar una tesis, por la intervención de un narrador que suspende la acción para aclararnos el sentido de la anécdota, ¿qué diríamos de una obra teatral donde el personaje de un historiador mexicano aparece entre cuadro y cuadro como interlocutor de la emperatriz loca y termina convenciéndola, en un instante de lucidez antes de su muerte, de las razones que asistieron a México para rechazar el reinado de ella y del emperador? La reacción del público ante *Corona de sombra* no puede ser emotiva sino intelectual; frente a la más cuidadosa de las representaciones el espectador tendrá que detenerse a pensar en vez de perderse en sufrimiento por la desgracia ajena. No puede pedirse una demostración mejor de la idea del "alejamiento", o la falta de identificación o el uso de emociones menores para lograr la comprensión profunda de un problema colectivo. A Usigli debe el teatro mexicano su primera obra didáctica contemporánea y no a los epígonos de Brecht.

A diferencia de ésta, las otras dos *Coronas* entran en la esencia de la tragedia, pero son muy distintas entre ellas. En *Corona de fuego*, Cuauhtémoc y Cortés se disputtan el papel de héroe. El primero, porque su categoría real lo lleva a una situación en que su carácter complejo y altanero juega trágicamente, el otro, porque sucumbe a una gran ceguera también trágica puesto que no lo pinta Usigli como falto de cualidades positivas. El caso es que los dos sucumben, se aniquilan y desaparecen para lograr el restablecimiento del orden pasajero que se observa en las tragedias griegas, cuando al final, el coro se aleja después de aclarar que una vez terminado el caos, hay una pausa, concedida por los dioses, para dar tiempo a que las cosas vuelvan a su sitio. Tragedia ésta de autor maduro, pero no de hombre que conoce el placer de la armonía absoluta y duradera que deja la última obra de la trilogía.

Corona de luz termina como *Filoctetes*, como *Edipo en Colono*, como *Las bacantes* o como *La tempestad*, con el orden presidiendo los asuntos humanos para *la eternidad*, con el acento trágico no colocado en la muerte del héroe que resulta terrible y aleccionadora, sino en una catarsis superior, la de la revelación de un mundo trascendente, con mecánica propia y por encima de los planos humanos. *Corona de luz* ya no es la obra del inventor ni la del escritor de talento que domina sus medios; es la del hombre que a lo largo de la épica que significa la ocupación variable y azarosa de la literatura, ha adquirido sabiduría del alma y la ha comunicado.

En este sentido y sólo en él resulta autobiográfica la producción literaria, que se convierte en algo más revelador que los detalles de la vida diaria de un autor porque delata los descubrimientos, las etapas de madurez y la verdadera calidad de sus metas.

TEXTOS *de Rodolfo Usigli*

CARA I
Duración: 18'15"

ANATOMIA DEL TEATRO

Se ha dicho tantas veces que el teatro es un arte: Es decir, una materia delicada y sutil, pero insoluble, remota e intocable, un territorio cercenado de la realidad por un cristal de roca. Durante cuatrocientos años el mexicano ha contemplado el teatro como contempla las montañas: sin deseo de escalarlas, sin ambición de cumbre, como espectáculo inevitable, pero independiente de su voluntad. Se habla de las academias de arte dramático, del arte del teatro. El actor comercial mismo separa su trabajo cotidiano, cumplido de rodillas ante el pan, de su concepto sumergido del arte teatral, del arte que sueña hacer cuando haya abastecido su estómago contra la amenaza del hambre y la sequía. Nadie dice el arte de la música, o el arte de la pintura, en la conversación familiar, pocas veces entre nosotros se llama artista al pintor o al músico. Pero cualquier bailarina de carpa, cualquier anunciador de radio, alcanzan en los periódicos la designación de artistas, y aun exigen ser llamados artistas con uno o varios adjetivos. La pintura a secas, la música a secas, existen entre nosotros como entidades accesibles; no ya como artes, sino como partes de una naturaleza superior, pero respirable. No así el teatro sin el lazarillo arte, el teatro sin muletas artistas; no el teatro a secas. Mientras subsista para nosotros el arte del teatro, el teatro como arte, no poseeremos el teatro.

Se ha dicho tantas veces, a tantas voces, que el teatro es un arte . . .

Parecería audaz decir que lo que hay entre el teatro y México no es sino una palabra —la palabra arte, que es en otros casos una palabra mágica, una llave maestra, y en éste una cerradura cegada—. Sin embargo, al decirlo se toca de cerca la verdad, se siente la respiración de la verdad sobre el cuello que sustenta una cabeza cuyos ojos miran hacia otro lado: hacia el lado del arte. Se habla de la sensibilidad, del temperamento artístico del mexicano. Pero esta sensibilidad, este temperamento evidentes en las líneas, en los colores, en la armonía, aparecen inhábiles y zurdos, vulgares e inertes en el arte del teatro.

El mexicano ha escrito pocas comedias, porque su temperamento y su sensibilidad exigen de él grandes sacudidas emotivas desencadenadas por las bellas palabras y por los sentimientos absolutos. Querría manifestar en el teatro no lo que vive, sino lo que sueña, lo que le agradaría vivir. Como en una canción para guitarra, o en un ocio poético, o en un retirado deseo complementario de su vida, y sin embargo, cuando asiste a la representación de una pieza azucarada hasta la diabetes o lacrimosa hasta el diluvio, experimenta una potente sensación de comprender que ésa es la vida. Pero no todavía la que él ha vivido, sino la que ha visto vivir a otros desde afuera, como los vagabundos nocturnos miran las ventanas iluminadas con una honda, amarga curiosidad de pasar a ese mundo de luz, sin penetrarlo nunca.

¿Cómo examinar con suavidad esta paradoja del mexicano, hipócrita, es decir, actor en la vida, y artista, es decir, falso en el teatro?

Será preciso decir brutalmente que el teatro no es una corona de las razas, ni un arte, sino una raíz, una necesidad, una respiración. La teoría misma del teatro como castigo y flagelación públicos debería abrirlo en los países del tipo de México lo mismo que una herida. Para que todas las represiones, todos los silencios, toda la inferioridad ambiciosa de una raza en proceso de crearse a sí misma, todos los sentimientos perdidos, corrompidos en la oscura entraña de una nacionalidad entre dos sombras, pudieran, al fin, respirar por la herida.

Se dice Shakespeare como se dice Júpiter. Debe decirse teatro como se dice música, como se dice pintura, como se dice mujer. Éste sería ya un primer paso hacia la verdad. Dejar la palabra y la idea de arte para llegar al teatro, desde el cual es más fácil y más seguro ir al arte. Meditar que si el teatro es una de las artes, es el único arte sin escrúpulos de ninguna especie.

Tres ejes tiene el teatro: la expresión, la pasión, la fascinación, y los tres parecen repugnar al mexicano, que les opone el silencio, la inercia, y la fuga. El mexicano rehuye la expresión directa fuera del insulto o del chiste. En la canción, en la poesía, busca siempre la más sutil y velada de las expresiones, fuera de las canciones soeces.

Por esto, cuando escribe para el teatro, deforma la expresión, la hace artificial y literaria, la demora sin saber que el tiempo del teatro no es elástico y es irreparable, que en el teatro no se puede perder el tiempo. Sobrecogido por un complejo de inferioridad, elude en su conversación cotidiana las palabras exactas que desnudan y, al fin acorazan al hombre. Calla la realidad para olvidarla, y el teatro es el único sitio en el que hay que gritar la verdad para sobrevivir. En *La Celestina* y en el Siglo de Oro, el

teatro español usó palabras exactas, escandalosas pero inequívocas y vivas. El teatro norteamericano viviente, ejemplo de palpitación, comenzó hace veintitantos años, cuando el personaje de una pieza rompió la telaraña del tabú y gritó una palabra colorida del uso corriente. Para el mexicano, cuando menos la mitad de la expresión es callar.

Hablaba yo de la pasión. El mexicano comete crímenes pasionales, acomete revoluciones pasionales, la política de México es pasional. Pero, paradójicamente, el mexicano teme la pasión como la expresión, porque es una expresión a fuego y a rebato. El mexicano más enamorado dará la mitad de su vida antes que reconocer en público que lo ha dominado el amor. Tiene miedo de aparecer inferior, esclavo dirigido de una pasión. Y sus pasiones son violentas, pero no firmes; no representan un ánimo sostenido, disciplinado y vital, sino un estado de ánimo, pasajero, casual y temporáneo. La pasión que es una forma superior de la vida —lo saca fuera de sí y de todo marco humano, en vez de afirmarlo en sí mismo—. Por esto el caso de Vasconcelos, en su momento heterodoxo de la pasión mexicana, parece tan extraordinario. En suma, no es la pasión el elemento natural del mexicano por cuanto implica una disciplina de fuego. Su elemento es la inercia, que, en un sentido cósmico, es la otra cara también, de Vasconcelos.

Lo que distingue al teatro de las artes que, en realidad asocia, armoniza y resume, es el poder de fascinación. Parecería increíble el cómputo de las horas que es posible trabajar, sin fatiga sensible, en el ensayo de una pieza de teatro, en la dilucidación de un problema dramático. Todo ensayo es un movimiento para pasar de la sombra a la luz, de lo leído a lo vivo, de lo artificial a lo real, y nada hay que fascine como los azares a que ese movimiento está sujeto, ninguna angustia es más sutil ni ancestral en el hombre, como no sea el acto de nacer. Actuar es, en rigor, un nacimiento. Es posible interrumpir la lectura de una larga novela. Pero el teatro no puede ser interrumpido, y sólo él tiene espectáculos de una fascinación tan permanente como los chinos o como las obras de Eugene O'Neill, o como las cinco horas de duración de Hamlet. El mexicano es un ser que vive en un estado permanente de fuga, lo mismo en su trabajo que fuera de él. Se ha habituado, por su mismo complejo de inferioridad, a inmunizarse contra toda fascinación. Por esto es religioso e irreligioso a la vez; por esto cambia la actitud a menudo; por esto, después de pasar una hora en compañías de señoras, se refugia en el cuento o en la soez descarga verbal entre hombres solos como quien cumple una necesidad fisiológica; por esto hace chistes en los momentos más solemnes. Teme a la fascinación como teme la expresión exacta y la pasión continua; se sentiría inferior, permitiendo a una fascinación absorberlo por entero. Se sentiría inferior en suma, al dejar de serlo.

Desvinculado del teatro en estos lazos originales, el mexicano considera el teatro como las montañas que lo rodean. No sólo como un espectáculo que le es ajeno, sino como una vida ajena a él. Algo semejante pasaba con los indios de la Colonia cuando veían en la Iglesia los autos religiosos, llenos de hechos y de seres ajenos a su vida. Secularmente el teatro ha sido entonces para el mexicano una vida ajena. De aquí que el único teatro susceptible de éxito entre nosotros, sería aquel que pudiera presenciarse por el ojo de una cerradura. Así presencia el mexicano la vida de sus vecinos, de sus amigos, de sus caudillos políticos, con una pasiva curiosidad. La critica al presenciarla; pero nunca piensa que esa vida que espía, es, en realidad, la suya propia: que es criticable en él mismo lo que él critica en su vecino, y que es criticado también por su vecino.

Cuando el naturalismo fijó en los espectadores teatrales la conciencia de la cuarta pared, se acuñó esta expresión para calificar el teatro moderno: un teatro visto por el ojo de la cerradura. En realidad, todo teatro lo fue siempre al exhibir las vidas privadas de los dioses y de los príncipes y las pasiones personales pero genéricas, intransferibles pero comunes a la vez a todos los hombres.

El espíritu del teatro no es ni ha sido nunca artístico —ni siquiera poético. Es humano— puede alcanzar la altura poética más inefable, y, sin embargo, estará siempre más cerca de los hombres que cualquier arte. Sus instrumentos no son fabricados por serie o por sistema industrial; no son como el color o la madera, el marfil y el ébano, materiales trabajados por el hombre para un fin artístico. Sus elementos como sus materiales, son hombres. Puede concebirse el color en la tierra, en la luz y el árbol. No sería posible concebir el teatro sin el hombre. Por esto podría decirse que hay tantos temas dramáticos como personas. Por esto el mejor teatro moderno se basa en las personas. Por esto puede decirse que el teatro es malo o mediocre o grandioso en un país según son grandiosos o mediocres o malos los hombres de ese país.

Pero todo hombre, por el solo hecho de vivir, por el solo vivir en una sociedad humana, lleva una existencia personal y colectiva a la vez y por esto sólo es materia de teatro. Ya se ve ahora que no podría ser materia de arte.

Es pues el teatro visto cotidianamente a través del ojo de una cerradura el que México necesita y no ha tenido nunca. No se trata de recomendar la fórmula estilística del naturalismo, ya descendido de toda primacía en el resto del mundo, sino de un teatro realista que corresponda a la realidad de México, que permita al mexicano verse al espejo dejándole, hasta donde sea posible, la ilusión de que ve a su vecino. Hacer pasar las cosas al otro lado, adentro del espejo.

Más de un cuarto de siglo han tenido a la vista esta receta quienes se han preocupado por la existencia de un teatro mexicano. Por más de un cuarto de siglo la revista ha sido el único espectáculo teatral de éxito en México.

Esto era porque tomaba sus materiales de todos los días mexicanos, menos que o quizá tanto como porque las mallas primero, las medias después y al fin las piernas desnudas de las mujeres aceleraran la presión arterial de los espectadores y les hicieran sentir victoriosamente el golpe de su propio calor vital. Y por más de un cuarto de siglo, los autores, los empresarios, en busca de novedades extranjeras han ignorado esta lección, como el público ha ignorado esta necesidad. Es pues el teatro realista, con la butaca junto al ojo de la cerradura; es pues la vida propia con apariencia de ajena; es pues, en un mexicana redundancia o paradoja, el teatro mexicano el que dará un teatro a México.

Un personaje de Molière decía hace ya dos siglos y medio: ¿"Qué queréis que ponga (Molière) en él (teatro) sino las diversas profesiones de los hombres? Bien ponen en él todos los días a los príncipes y a los reyes que son de tan buena familia como los médicos."

Ahora que la revista se descompone a la luz de acuario de la decadencia, un actor, epítome verbal de su época, la salva diariamente de morir, y sus improvisados diálogos y discursos llenan el teatro por encima del interés de las canciones o los bailes o los móviles de coros de pantorrillas. Antes de él, otros dos actores han expresado —a pesar, quizás a causa de los malos libretistas de repetición— e impersonado en su verba y traje la realidad y las profesiones de México. Una entre todas ha persistido, activamente proteica y variadamente actual: la profesión del político. El teatro se dirige siempre a los pueblos a través de las cabezas del pueblo. En México la primacía de la opinión oscila entre los gobiernos políticos y las clases siempre opuestas a los gobiernos. A

la vez, la profesión del político es en la vida, como en el teatro —¿cómo no creer que la naturaleza imita al arte?—, la única profesión nacional. Nuestros gobernantes y políticos van poco al teatro, lo mismo que las altas clases conservadoras. A éstas se las ve, sin embargo, en los espectáculos musicales. A aquéllos en la revista. Algún presidente que iba con frecuencia a un teatro de revista, llegó a ordenar el arresto de un actor-autor. Esta verdad hiere la dignidad a través de los ojos. El mexicano se ha defendido de ella cerrando los ojos solamente, prestando a sus ojos el silencio de su boca, la inercia de su espíritu, su costumbre de fuga. Pero no ha satisfecho su dignidad humana que clama por la expresión, por la pasión, por la fascinación de un teatro nativo.

Es preciso entonces llevar al teatro a las clases que dirigen el gobierno y a las que dirigen la oposición al gobierno. Dar a clases antagónicas el denominador común de un interés dramático es cosa sólo posible sobre el eje de una realidad también común. No hablo simplemente de un teatro político en el que abundarían los temas satíricos y heroicos de la vida política, desde la espera en la antesala hasta la muerte por la sangre. El teatro es miedo si no contiene aquello que es universal para una raza o para un país o para un continente o para el mundo. Esto añade las pasiones a las profesiones, los sentimientos a las personas. El teatro no puede vivir si no es el punto de reunión de un pueblo; si no es, para seguir un vigoroso y noble símil, una catedral. En el prólogo a alguna de sus comedias, G. Bernard Shaw, demoliendo a golpes de tanque guerrero la comedia sentimental y el drama de adulterio, exige que se dé un mismo nivel a un público que, aun homogéneo, se compondrá siempre de niños, de jóvenes, y de viejos. Habrá que dar a todos un alimento para sus cinco sentidos, una emoción que los haga iguales superando por un plazo cualquiera toda diferenciación, no sólo social, sino biológica. En otras palabras, una vida común, abundante y rica, un verdadero alimento terrestre. Este es el teatro misterio, en el viejo sentido dramático del vocablo. Este es el teatro-catedral.

CARA II
Duración: 17'50"

Shakespeare compara el mundo a un escenario y hombres y mujeres a meros actores con entradas y salidas y con muchos papeles —siete actos que son sus siete edades del infante al anciano desprovisto de todo—. Así la anatomía del teatro se asemeja a la humana, y tienen sitio en la cabeza los técnicos y el crítico que piensa: los oídos, los ojos y el estómago son el público, y la nariz que olfatea, el empresario; la garganta y la lengua el actor; los pies el edificio asentado y móvil a la vez; y las manos los tramoyistas y utileros. Pero el autor es la sangre y la respiración. Así como las razas respiran por el teatro, por la herida, el teatro respira por el autor, que circula como sangre poniendo a todos en movimiento, y que mana de la herida. Y he aquí que la sangre y la respiración que es el autor faltan al teatro en México. Mientras los poetas líricos siguen renovándose y los novelistas empiezan a echar tronco, quienes van al teatro quieren, o hacer una obra literaria de palabras, palabras, palabras, o hacer dinero en el sexo fácil de la revista. Se sabe que debiendo incluir las excelencias de un lenguaje literario, puro, sólido, la pieza de teatro debe ser sólo en última instancia un espécimen de escuela literaria. Ni siquiera la exigencia de escribir en verso, que era un sistema técnico, subsiste. La prosa coloquial bien cortada es de fácil acceso. Hay tantos temas dramáticos como personas. Nuestros padres decían: "Cada cabeza es un mundo." Cada ser humano relacionado por el amor o por el conflicto con los demás seres, es un drama embrionario. La nacional profesión de la política se ofrece como un campo de temas-hongos inmune a las sequías y a todos los accidentes. El drama realista de México se mete por los ojos como el polvo, llama al espíritu a fuertes golpes de aldabón. ¿Por qué, entonces no se hace? Porque escribir teatro no es un arte, y cuando lo es no es sólo un arte; porque escribir teatro no es un simple ejercicio de la imaginación o del sentimiento. Porque en el teatro sólo puede inventarse con la verdad, y la verdad es expresión, es pasión y es fascinación. Escribir teatro es erizarse de un conjunto de reglas que no confirma ninguna violatoria excepción. Escribir teatro es como dirigir un baile o un pueblo; no permitir una expresión sublime si ha de romper la unidad: pensar, en el momento de hacer triunfar o morir al héroe, en la proporción de esta escena con el resto o en la necesidad de que el héroe salga por la puerta por donde entró, o por otra difrente. Cuando el rey Lear está muriéndose y habla de su hija Cordelia, "muerta como la tierra" mientras un ratón y una mosca pueden sentir el aliento de la vida, dice a un gentilhombre: "Desabrochadme este botón." Y ésta es la perfecta imagen del teatro.

Para él valen lo mismo el más bajo y lodoso suelo que el cielo más limpio y más alto. Porque escribir teatro es un acto de gobierno justo, luminoso, sabio y atento a todo. Y, porque pocos hombres saben gobernar así, es un acto difícil. Un oído alerta y un sentimiento vivo pueden hacer a un poeta lírico; una capacidad descriptiva, a un novelista. El teatro exige más. Es convencional y azaroso, lleno de repliegues, de sinuosidades, de honduras, de necesidades de equilibrio que componen lo que se llama una técnica. La técnica es uno de los dos requisitos respiratorios que faltan al teatro mexicano, y no se aprende, como lo comprueba la obra de nuestros autores, con dos o tres excepciones, echando a perder. Todo lo que en el teatro se echa a perder se pierde, se pudre como en la vida y es irremediable. Si la adquisición de la técnica es obra estrictamente personal, obra de observación, lúcida, de comparación precisa, de aplicación exacta, puede, en cambio, acelerarse por medio de una enseñanza coordinada de la peculiar, y sin embargo, por humana, vulgar anatomía del teatro.

El teatro no tiene escrúpulos de ninguna clase, y esto le da otra superioridad sobre las artes que reúne y rehuye a la vez. Lo que menos importa en él, por ejemplo, es la originalidad del asunto. El tema de Fausto había rodado y degenerado en las ferias medievales antes de que Marlowe lo tomara; Goethe lo abordó doscientos años después de Marlowe y lo convirtió en la llave de la época moderna. Antes de Lope la leyenda del Alcalde de Zalamea era materia vulgar; en Calderón se vuelve flor de arte. Varios Hamlets precedieron a la *Tragedia española* de Kyd, y en Shakespeare el asunto se convirtió en una rueda del teatro. Quiero decir con esto que el teatro realista de México puede abordar todos los temas: que entre ellos habrá algunos que sobrevivan a sus autores, que se depurarán gradualmente a través de mil piezas de teatro hasta llegar a la perfección milagrosa de hallar su originalidad en el fondo de sí mismos a través de un gran poeta. Pero el autor dramático debe ser poeta y mercader a la vez, y poseer una técnica, imitar al teatro en su falta de escrúpulos, sacrificarse a la expresión exacta, a la pasión duradera, a la fascinación eterna. Pero sólo la técnica le permitirá ser fiel a ellas. Abordar el teatro sin una técnica es como querer nadar por primera vez, atado de brazos y piernas, en la mitad del mar.

Poeta, mercader y gobernante, el autor dramático es, además, un arquitecto y un albañil. Las malas piezas, como las malas casas, son inhabitables y se caen. Por esto el teatro mexicano es un teatro en ruinas. No lo ha derrumbado una decadencia de siglos, sino su mala fabricación, que no ha resistido ese viento continuo que es el público.

Pero suponiendo que hubiera en México muchos hombres capacitados para escribir piezas de teatro vivientes, algo faltaría aún. La lengua del teatro debe ser de fuego, y es el actor. Representar una obra, dije antes, es llevarla de la sombra del texto a la luz de la acción; interpretar un papel, dije antes, es lo más parecido al acto de nacer. El actor comercial de México muere en cada papel, sin haber nacido. El calor de un temperamento y de una sensibilidad sin concierto puede improvisar brillantemente como un hombre que tirara oro en una alcantarilla. Pero el oro se le acaba entonces. Cuando interrumpe el movimiento continuo de una obra para saludar al público, confunde la parte con el todo y cree que basta desmayarse bien, saludar y volver a desmayarse, que ése es todo su papel.

Observo que, curiosamente, no es posible tratar del actor mexicano sino de una manera anecdótica. Quizá se deba esto a su inconsistencia, a su calidad de terna efímera. Estoy seguro de que, en todo caso, se debe a su falta de técnica y a su falta de disciplina. Como el autor y como el espectador, carece de la pasión y de la fascinación, y por esto sólo se expresa a medias en su trabajo, como si fuera tartamudo, como si fuera una especie no clasificada en La Paradoja del Comediante. El público se ha alejado del teatro como hace el vacío en torno al jugador que no llena las reglas. Ha llegado a preguntarse, cuando por un azar del teatro los actores, una vez, se apasionan y se dejan fascinar por su papel, si no será un truco. O bien, vuelven en busca de esa pasión, de esa fascinación y no las encuentran ya. Y entonces se convencen de que fue un truco y no vuelven. El actor, lengua de fuego del teatro, necesita de un apuntador en México. Nada en él es definitivo. Jamás prepara una obra para que dure años en el cartel, y por eso no lo consigue. El actor, lengua de fuego destinada a repetir, como si les diera vida, las palabras de los poetas más grandes de la humanidad, solamente lee las obras cuando va a representarlas. No concibe la cultura como una posesión sino como un azar. Y cuando la obra que ha leído es sorprendente y única a su manera, y tiene guantes, se los quita o no la pone. Ignora la esgrima, la danza, la observación y la concentración. Como el pintor y aun como el fotógrafo, debe reproducir, imitar, conocer los gestos y las inflexiones que diferencian a las clases sociales: manejar sus manos vacías como un ilusionista, para hacer creer que tiene en ellas un objeto, cualquier objeto, todos los objetos. No lo hace. Dedica su ocio a huir del teatro; pero como tiene que defender su reputación de artista, actúa sus mejores papeles en la vida.

Si el autor para vivir haciendo teatro vivo en México, necesita llevar a la escena las profesiones de los hombres —Clifford Odets, en Estados Unidos, ha usado obreros, músicos, dentistas y boxeadores con un éxito indiscutible— el actor necesita en cambio hacer una profesión de su trabajo. Una profesión con raíces, con tierra, una profesión verdadera en la que se crucen y combinen las corrientes de la cultura y del arte para dar un objeto fecundo a la sensibilidad y al temperamento, que, sin disciplina, son losas para empedrar el infierno mexicano del fracaso, del silencio, de la inercia, y de la fuga.

El crítico que en la anatomía del teatro corresponde a la cabeza, es en México una especie de cascabel agitado en una cabeza vacía. Como resulta del teatro mismo, vivo y activo, aquí es un cadáver reflejo con pretensiones literarias a veces; pero las más mantenido en pie por el aire malsano de un teatro, mejor que en descomposición, en una inútil lucha orgánica por integrarse y existir. No diré más del crítico, sino que es, como la poesía, una secreción y que en México no ha llegado nunca a ser perla.

En el continente invisible del teatro en donde se construye la apariencia de realidad del espectáculo, hay tramoyistas y utileros, sin los cuales ninguna obra puede realizarse; pero con los cuales, en México, ninguna obra se realiza. Como los actores, son convencionales y rutinarios. Estos ocultos trabajadores del teatro mexicano son todos viejos, y no en años. Son hábiles como podría decirse que es hábil un zurdo o un manco de una mano. Como los actores, como los autores, como los críticos, no son seres normales en posesión y en pleno dominio de sus facultades humanas de creación.

En materia de escenografía con capacidad y conciencia profesionales, hay como en materia de autores, dos o tres. Pero esos dos o tres escenógrafos, como esos dos o tres autores, suben diariamente la cumbre del teatro sólo para precipitarse desde ella al vacío. No encuentran quienes realicen sus proyectos con un sentido religioso de constructores, así como los dramaturgos no encuentran a los actores que han de nacer y morir en sus obras. La urgencia de una nueva generación técnica para operar en la creación del teatro mexicano, tendría que realizarse, paradójicamente, fuera del teatro. Hay que evitar que las nuevas gentes se contaminen del mal de las viejas gentes que han vivido hasta ahora del teatro. Hay que fomentar un espíritu de construcción y de exactitud. Se requiere tanta pureza técnica para dar forma a los sentimientos humanos en una obra del espíritu como para construir los bastidores animados que servirán de fondo a esa obra. Se necesita el mismo desinterés, el mismo entusiasmo, la conciencia de ser una parte viva del teatro.

El teatro moderno es obra del director, los grandes innovadores del teatro han sido directores como Antoine o Stanislavsky. Estadísticamente es curioso comprobar que en México existen, en proporción, más directores que autores. Hay el fracasado director-actor monstruo que quiere a un tiempo ver el cuadro y estar en él, animal hidrópico de ubicuidad por razones de comercial vanidad. Hay los directores de los pueriles grupos de aficionados en busca de asueto, que quieren como los niños, imitar las obras que han visto en los actores de astrakán. Involuntariamente repiten en esto el milagroso nacimiento del teatro, en el que un niño ocioso y observador imitó las acciones de su padre. Estos directores carecen de respiración y de objeto. Reúnen un conjunto de actores voluntarios como quien invita a sus amigos a visitar una cárcel o un manicomio, divirtiéndose inconscientemente al asomarse a un mundo terrible en el que los dolores de la creación son cotidianos. Hay, finalmente, los directores experimentales que, emulando la obra empezada por los directores del naturalismo, sin dinero propio, sin actores preparados, han sembrado la única semilla de la ambición por un teatro consciente y expresivo para México. Pero han cometido el error de depender del Estado y, peor aún, de la resaca política. Ninguno ha podido fundar una escuela de actuación, una manera o un sistema de dirección que lo relacione con los grandes directores del mundo, con las dínamos o las corrientes vitales del teatro del mundo. A todos los experimentos ha faltado —aun el más amplio y prolongado— coordinación y continuidad. Ninguno se ha resuelto, como en otros países, en un trabajo diario, en una profesión, en un teatro del dominio público por el espíritu y la forma. Sus directores han carecido de medios y de instrumentos. Sus actores han carecido de bases, no sólo escolares, sino vivientes. El actor se prepara en la escuela, pero nada más se realiza en el teatro, haciendo trescientas veces una obra armoniosamente preparada; no apareciendo ante un público de amigos veinticuatro veces al año en doce obras diferentes.

El problema del teatro en México, según puede verse, violenta y deforma la anatomía del teatro, sin embargo, la gente habla de

teatro y se preocupa por el teatro, lo menciona como algunos políticos mencionaban la tierra en sus planes y proclamas. Es que el teatro es necesario como la tierra, y difícil como ella. Habría que estudiar aún el ángulo del público si no se hubiera hablado ya, al principio de este ensayo, de lo que el teatro representa para la religión, la raza y el espíritu; si no se hubiera dicho ya que una obra de teatro debe ser una obra capaz de interesar a un conjunto de espectadores representativos de tres o cuatro generaciones. Esa es la aspiración, por lo menos, de todos los autores que han sobrevivido, de todos los actores que han llenado la memoria humana, de todos los empresarios que han llenado sus bolsillos por muchos años. Todo lo demás "es literatura"; todo lo demás sólo puede ser un experimento incesante, una serie de pasos hacia el mismo fin. Y además, el mismo teatro que sobrecoge a las multitudes debe hacerlas reír a menudo. Y es un extraño oficio el de hacer reír a las gentes decentes decía Molière.

El dinero es, con la técnica, requisito respiratorio del teatro. El público lo tiene. Pero... El público que necesita un teatro en el que pueda ver su propia vida por el ojo de la cerradura; el director que necesita actores, tramoyistas, utileros; el escenógrafo que necesita realizadores; el autor que necesita intérpretes, buscándose unos a otros a tientas en la oscuridad del error, que es más terrible que la de la noche, ¿dónde, cuándo y cómo van a encontrarse? Todos son parte de la anatomía del teatro, y, sin embargo, en México no componen cuerpo alguno. Examinarlos es advertir la mutilación de cada uno, como si les faltaran ligaduras, porque les falta la expresión, la pasión y la fascinación.

Hasta ahora, a pesar del trabajo de hombres dispersos y antagónicos, la capital y la planicie de México nada han hecho por el teatro. "La región más transparente del aire", es irrespirable para el teatro. Quizás el norte del país, mas realista, mas optimista que el valle de México, pueda fundar y sostener esa escuela-teatro o ese teatro-escuela y permita a México respirar, sacudir sus complejos, sacarlos a través de la expresión de una raza que se forma y se destruye diariamente, por la virtud de una pasión activa y por la eficacia de una fascinación duradera.

Después de todo esto, después de ser tierra, el teatro de México podrá ser arte y poesía. Pero entonces, en la madurez de una realidad meridiana, nadie pensará ya en hablar, del teatro como un arte. Se dirá teatro como se dice México.

México, D. F., agosto 23-29, 1939

IMPRESO EN MEXICO. IMPRENTA MADERO, S. A.