

## MASCARA

### RECUERDOS DEL TEATRO EN UN TIEMPO DE CRISIS

*Las conocidas palabras —panem et circenses— en las que Juvenal resume el ideal a que hablan ido quedando reducidas las aspiraciones de un pueblo que en otro tiempo era el poder supremo y lo confería todo, autoridad, fasces, legiones, en una palabra, todo el poder del estado, no son, evidentemente, más que la repetición de una frase acuñada y que circulaba, por tanto, como dicho proverbial.*

L. Friedlaender, *La Sociedad Romana*, p. 499



Diríase que el famoso proverbio latino, que en tiempos de Calígula y Nerón se convirtió en razón de estado y principio, entre otros, de gobierno imperial, sólo se cumple en México, como tantas otras cosas, paradójicamente y no explicaría de ninguna manera la expansión —entendida ésta en los términos de "la expansión de los gases"— que la llamada difusión cultural ha tenido en medio de la crisis económica. Parece que el circo crece en proporción inversa al pan, pues por cada tahona o carneficio que cierra surge en la ciudad un teatro, una galería de pinturas, una empresa editorial, una revista literaria o filosófica. Pocas ciudades en el mundo tienen, por cuenta del estado o de la iniciativa privada, tantas y tan populosas universidades, tantos museos y galerías, tantas orquestas y conjuntos musicales y de ballet y danza de toda suerte. De estos últimos, según la prensa, hay registrados quince mil en la República. De poetas ni se diga y de poetas que publican libros, menos. Los productos del espíritu, si no los del campo y de la industria, están al alcance de la mano y de los ojos, si no siempre del bolsillo, de por lo menos más de la mitad de los habitantes del monstruo conurbado y por la radio y la televisión llegan a casi todos, expandiéndose y difundiendo como los gases, según las leyes clásicas de la termodinámica y el principio de entropía. La fundación de "casas de la cultura" en todas las principales ciudades de la República hace accesibles en la provincia las manifestaciones y actividades culturales de la capital como festivales de poesía, concursos literarios y de artes visuales, cine-club, presentación de mujeres que escriben y la avalancha multitudinaria del artista de última hora: el "fotógrafo de arte", el "diseñador gráfico", el "joven cineasta", etc. Todos ellos encuentran una expresión más o menos apta a través de esa red de difusión que si bien todavía es insuficiente para todo el país, sí es muy vasta y lo será más todavía cuando empiecen a funcionar los satélites mexicanos. Hace relativamente poco hemos conocido por la prensa los interesantísimos experimentos dramáticos que

se realizan con los indígenas de la selva de Tabasco. Parece ser que la tragedia clásica es "adaptada" a las leyendas, tabús y tradiciones tribales, etc., y luego escenificada en las ruinas. El Palacio de Bellas Artes en su cincuentenario ha sido testigo, no menos que las ceibas seculares de la selva meridional, del tratamiento infligido a Alarcón y a Mozart por nuestros avezados y sensibles directores escénicos.

Si bien ni Londres en tiempos de Shakespeare y de Ben Jonson, Madrid en tiempos de Lope de Vega y de Calderón o Weimar en los tiempos en que Goethe era el director de los establecimientos teatrales del principado, soñaron tener, proporcionalmente, el número de teatros y de facilidades de producción escénica mediante las que las grandes cadenas de televisión, estatales y privadas, han convertido todos los hogares en pequeños teatros no de cámara sino de alcoba; un teatro sobre el que no rigen las mismas categorías y unidades que sobre el teatro tradicional. Reducidas por vía de la "paráfrasis", la adaptación, el *treatment*, el cronometraje, la publicidad, el *up-to-dating*, la austeridad, el *sex-appeal*, al común denominador de "teleteatro" las obras que se ponen resultan incomprensibles para los que no saben nada de eso y antipáticas para los que sí. El célebre soliloquio, visto desde la cama con un sandwich y un vaso de cerveza requiere necesariamente un condimento de rock para ser soportado hasta "*The fair Ophelia, nymph...*" en que aparece ésta con un buen descote y el vestido abierto hasta la altura de la cabeza del fémur... y entonces entra el mensaje del Patrocinador.

Con la evocación de este pequeño anticlímax sublime me voy como el profesor Moriarty en su rayo de luz azul hasta los confines de mi experiencia dramática. No lo hago por el placer dudoso o la reconciliación equívoca que se obtienen del recuerdo porque pienso, como pensaba Valéry, que ir en busca del tiempo perdido es perder el tiempo, pero toda experiencia es ganancia, aunque esto lo aprendemos casi siempre demasiado tarde. Sólo he sentido que pierdo mi tiempo yendo al teatro desde que en México se llevan a escena, cada vez con mayor frecuencia, estas prodigiosas transmisiones de la materia prima: casi siempre oro en plomo. Otro tanto podría decir del cine, al que nunca he vuelto desde la instauración, en los años sesenta, del llamado —como categoría de la Estética— "cine de autor", generalmente a colores y que trata problemas candentes: sociales o sexuales, pero que en ningún caso ni remotamente me producen la misma emoción que me produjo la primera visión de *Las cuatro plumas* en 1939. No lo menciono en vano porque en esa película aparece un actor,

Ralph Richardson, cuyo desempeño me servirá de referencia un poco más adelante.

De toda la experiencia dramática anterior a mi encuentro con la Máscara a finales de los años cuarenta destaco apenas las formidables piernas de la monociclista funambular ataviada como auriga romano y la contorsionista asiática con la cabeza saliéndole entre los muslos en la contorsión clásica llamada "la araña", del teatro Scala de Berlín, 1938. Después de estos recuerdos fuertemente contaminados de erotismo infantil —el más violento de la vida por inexplicable y misterioso— se suceden otros recuerdos de la escena. De los riteres de Rosete Aranda recuerdo la carpa en San Juan de Letrán frente a la fuente del Salto del Agua, pero la representación me aburrí, los argumentos simplistas y el lenguaje pueril de los personajes me pareció afectado y sin gracia. Los muñecos eran espléndidos pero, como pasa tantas veces en el teatro (y en la vida), los actores no estaban, en mi opinión de entonces, a la altura de los actores. En la torpeza de las marionetas había algo que ofendía mi gusto por la proeza física y la fantasía más que por una intriga que se dirimía en un espacio rico en limitaciones y con un lenguaje prácticamente incomprensible por los que el Dragón inevitablemente siempre llevaba todas las de perder. Muchas veces he pensado en función de ese recuerdo si para aleccionar a los niños no sería mejor que Hansel y Gretel fueran horneados y comidos por la Bruja, por desobedientes o que Cucuruchito fuera devorado en la escena por el Dragón, por imprudente.

Yo recuerdo que coincidieron o, más bien que coinciden en mi memoria, algunos instantes lejanos, a veces muy borrosos, de mi experiencia teatral o escénica anterior a mi encuentro con el arte singular de la Máscara. Aparecen aquí y allá las figuras establecidas de la infancia y de los sueños de la infancia: el enigmático Blakaman; ser puramente nominal. Su nombre convoca en el anfiteatro mental el espectáculo de la cocodriloaquia y de las proezas atlánticas. El falso recuerdo de Blakaman, aunque magnífico, no convoca la visión del mundo maravilloso de la "magia china" encarnada, indeleble, del arte de Fu Manchú. Nadie mejor que él para ilustrar lo que la mente infantil supone que es lo chino, es decir lo auténtico dizque-chino. Las presentaciones eran en el antiguo Teatro Arbeu, cuyo zenith de la Pavlova y de Caruso había ya pasado hacía tiempo y acerca del cual alentaban muchas leyendas del género de las del fantasma de la Opera de París: que estaba construido sobre el palacio de la Llorona, o que su fábrica formaba parte de un convento colonial con fantasmas de monjes locos y toda esa cosa. Estas leyendas contribuían a aumentar el efecto que producía la magia china por sí sola. El arco del proscenio estaba decorado con dragones e ideogramas negros sobre fondo amarillo chino. En el centro del escenario, totalmente en negro, había solamente una mesilla china laqueada sobre la que se hallaban los implementos del taumaturgo: la "cajita china", la vasija china con la varita mágica china, la pecera china en la que por su magia y asistido de una formidable rubia norteamericana disfrazada de china con la minúscula bata china estilizada cuyas aberturas laterales llegaban hasta más arriba de la región del gran trocánter, haría surgir los pececillos chinos de colores chinosos. Los interludios eran cubiertos por una "muerte voladora": un trapecista enfundado en mallas negras que tenían el esqueleto delineado con pintura fosforescente, muy impresionante, y por Eva Beitri y su ballet que danzaban a los acordes del "Vals

Triste" de Sibelius o de la música inmortal de Kettleby. Reconozco, ahora que lo he recordado, algunos detalles del espectáculo dizque chino de Fu Manchú que creía olvidados y perdidos para siempre pero que aparecen, como renacidos de sus cenizas, en mi libro *Farabeuf* que, ahora lo creo, más le debe a Fu Manchú que a Bataille, y lo atribuyo a mi temprano reconocimiento de la enorme efectividad dramática de la escritura china. Yo había concebido mi libro, en cierto modo, como la dramatización de un ideograma: *liu*, el número seis, por lo que cuando tuve acceso en un sentido técnico a la China del P. Wieger, de Fenollosa y de Pound, mi concepción de ésta no desmereció en ningún momento de la que me había formado a partir de Thomas Burke y de Sax Rohmer, aunque no se parecieran mucho.

Otro hecho que enriqueció mi experiencia teatral infantil fue la primera y única visión del arte prodigioso del transformista. El recuerdo del Gran Maestro Fregoli, que había visitado México en los años veinte, perduraba entre muchas gentes y su fama entre el pueblo —debida más a su nombre con resonancias picarescas en español que a su sorprendente habilidad artística— lo convirtió en protagonista de innumerables humoradas y chistes "verdes", como entonces se llamaban. Si mal no recuerdo el "record" de Fregoli era algo así como seis transformaciones por minuto. La Fata Morgana era una recorporización de Fregoli. Alta, rubia con el pelo muy corto, opulenta, representaba con admirable soltura un sainete mudo de enredos del estilo de Labiche. En un parque boscoso un caballero de frac, bastón, monocolo, sombrero de copa, etc., persigue a una muchacha con falda de crinolina, sombrero y sombrilla. Interviene un villano bigotón; pasa el padre de la muchacha seguido a distancia por el hermanito que juega con un arco. Un rústico vestido de pana que fuma la pipa los ve pasar, luego llega una señora elegante con un perrito en brazos y la intriga se va complicando hasta que aparece el novio de la muchacha seguido a distancia por un policía que finalmente restablece el orden. Fundamentalmente enfundada en unas mallas blancas muy ajustadas la Fata Morgana lucía, entre los complicados vuellos de sus complicados atuendos un par de hermosas piernas. Como yo no había visto a Fregoli pensé que no era humanamente posible metamorfosearse más rápido de lo que lo hacía Fata Morgana. Estaba equivocado, claro. Mi encuentro con la Máscara me lo demostraría unos diez años más tarde.

No deben ser muchos los niños que desde los tiempos de Tiberio hayan tenido la oportunidad que tuvimos los niños (y también los adultos) capitalinos, a principios de los años cuarenta, de presenciar el espectáculo de la crucifixión en vivo y no como lo conocíamos hasta entonces por el catecismo del P. Ripalda o en las pinturas o cromos religiosos. El recuerdo del espectáculo del Fakir Harry ha quedado vivamente grabado en mi memoria.

En un barracón de la calle San Juan de Letrán, junto al Cinelandia, se exhibía el crucificado. Desde el interior con un magnavoz un anunciador proclamaba hacia la calle el drama tremendo llamando la atención de los paseantes a algunos detalles interesantes de anatomía descriptiva, de fisiología experimental, de religiones dizque orientales. Con frecuencia repetía el número y la fecha del acta notarial que daba fe de que los tres clavos habían traspasado el cuerpo de Harry. Los niños pagábamos medio boleto y el estreno (la inserción de los clavos) fue ampliamente publicitado en la prensa y en los noticieros de cine; a él asistieron

muchas "personalidades" de la política, del cine y de la medicina nacionales. Largas colas se formaban a toda hora del día para ver a Harry crucificado. El público pasaba en fila india, primero por un estrecho pasillo iluminado estilo Fu Manchú o expresionismo alemán, hasta llegar a un recinto más amplio, díque dramáticamente iluminado con luces rojas en medio del cual se alzaba una plataforma sobre la que estaba colocado el crucificado en el que, acompañado en la cabecera por un médico de bata blanca y por una *soubrette* disfrazada de enfermera, transido de los pies y de una mano, yacía Harry, el Arista de la Crucifixión. Los espectadores desfilaron, con lo que me parecía entonces una *inquietante lentitud*, alrededor de la plataforma para observar al fakir desde todos los ángulos. No había truco. Después salían por otra puerta al fragor de San Juan de Letrán. Me imagino que algunos de ellos con la sensación de haber asistido a un espectáculo digno de Baudelaire o de Des Esseintes. No menos que Fu Manchú o que la Fata Morgana, el Fakir Harry pasó a formar parte de mis obsesiones y no es difícil percibir algo de su presencia o de su recuerdo en casi todo lo que he escrito. Es evidente que en mi repertorio de símbolos el mago chino, la transformista formidable y el díque-Cristo se disputan el triunfo de una simbiosis intelectual inextricable o un ideograma irreductible.

Todos mis recuerdos del espectáculo y de la escena en los años cuarenta quedan opacados por esta visión horrible y singular que ni siquiera la terrorífica muestra del "Museo Dupuytren de París" presentada en el Iris habilitado como museo de anatomía patológica e ilustrada con impresionantes modelos en cera coloreada pudo borrar. Destaco sin embargo mis primeras experiencias, no siempre felices, del teatro español. No tengo la menor duda de que el hecho que contribuyó de una manera definitiva y absoluta a que siempre me haya gustado la zarzuela fue que la primera vez que fui —al Lírico; ponían *La del manojo de rosas* y esto debe de haber sido por 1943-44— el tenor, un refugiado español de apellido Marcos, que también era orfebre, era conocido de mi padre y nos saludó —fue la primera vez que yo *toqué* a un cantante— antes de la función. Cuando lo vi desempeñarse durante la zarzuela sentía que ese Paco o Manolo era mi viejo amigo y que el vicio característicamente madrileño de hablar a gritos cobraba su mejor y única expresión no solamente soportable sino hasta grata en obras como ésta o *La verbena de la Paloma*. No diría lo mismo de *Don Juan Tenorio*, indiscutiblemente la obra maestra del teatro romántico español. Este prodigio de construcción y versificación dramáticas me deja completamente frío y yo lo atribuyo justamente al hecho de que la obra de Zorrilla no es más que eso: versificación y efectismo escénico que abruma la trama y el sentido verdaderamente profundos y significativos del drama. Veo en esta tendencia secular del teatro español, tanto en la dramaturgia como ya en la escena, autores y actores cuyo desempeño tiende siempre a la sobreversificación. A principio de los años cincuenta asistí a la escenificación —en una función de beneficio para los damnificados de un terremoto en Sudamérica— de un acto de *La malquerida* con María Teresa Montoya. Hace apenas unos días, cuando me documentaba para hacer este escrito en el manual de Torri, me enteré que es obra moderna y que *no* está escrita en verso. Siempre he creído que cuando los versos se notan demasiado es que fallan, especialmente en el teatro. Siento que los actores españoles tienden a subrayar demasiado esa inclinación natural del

español a fragmentar su prosodia en periodos simétricos regulares de ocho tiempos.

De aquellos años rescato también el recuerdo de una temporada en el Ideal con una compañía argentina de comedia que encabezaba una magnífica actriz cuyo nombre no he podido retener a lo largo de tantos años, pero recuerdo el de su primer actor: Juan Carlos Thorry, por entonces muy conocido en México como protagonista, al lado de Mirtha Legrand, de una de las dos películas argentinas (la otra era *Besos bruños* con Libertad Lamarque) que habían tenido una exhibición más o menos extensa y que representaba como el punto acmé de la cursilería argentina de esa época: *Los martes orquídeas*. Menciono todo esto porque los comediantes argentinos agregaron a mi experiencia teatral elementos reveladores. En primer lugar transmitían una sensación de bienestar escénico. Esta sensación de que los actores están a gusto en el escenario mientras actúan la he revivido pocas veces desde entonces en el teatro en México. La otra revelación es más bien trágica: la de la infranqueable localización de las hablas regionales de nuestra lengua que hacen tan difícil la creación de un teatro popular en español. Valiéndome de esta dificultad como de un recurso dramático traté de vencerla *por ridiculización* en una comedia que escribí hace unos años. En ella la lengua puramente fática que se ridiculiza es intercambiable y funciona en cualquier parte del mundo porque la obra está situada en ninguna o en cualquiera. Si se pone en México me burlo del "bonarense"; si se pusiera en Londres se podría ridiculizar el texano o el dublinés; puesta en París el marsellés; en Madrid el sonsonete *cantabile* "mejicano" se prestaría como nada a la ridiculización, igual que en Buenos Aires.

Del periodo cuyo centro ocupa mi encuentro con la Máscara y que culmina para mí con la puesta de *Un tranvía llamado Deseo* dirigida por Saki Sano, guardo todavía el recuerdo de una temporada de abono en Bellas Artes con Banquells: *Llega un inspector* de Priestley; mi primer contacto con un género dramático infalible: no requiere dirección especializada ni grandes actores y siempre divierte. Hubo también una temporada de *vandeville* "francés" en el teatro Ideal (circa 1950) íntegramente cubierta con la pieza *Chopin* que duró muchos meses en la cartelera. Obra muy ingeniosa basada en la teoría del reflejo (aquí picarescamente) condicionado de Pavlov. Si mal no recuerdo la presentación de esta pieza coincidió con la celebración —muy efusiva en México— del centenario de la muerte del gran músico polaco, lo que contribuyó, sin duda, a su éxito enorme. Por esas fechas surgieron en la ciudad innumerables "teatros de bolsillo" como reflejo condicionado de los de París. Fue entonces cuando se llevó a escena en uno que estaba en Cuba y Palma *La putain respectueuse* con Martha Elba Fombellida, que fue la primicia en México del teatro existencialista, hablando *grosso modo*, claro. Por esos años tuve mi primer contacto con el nuevo teatro mexicano, un encuentro que cuando ocurrió me hizo pensar —igual que pensé de la danza moderna mexicana de entonces— que presagiaba un futuro mucho mejor que el que a estas fechas se puede contar que tuvo; en Bellas Artes: *Los signos del Zodíaco* de Sergio Magaña.

No quiero dejar fuera del recuento de las experiencias teatrales más interesantes que tuve entonces una que cuando se produjo me reveló, para decirlo con un verso de teatro de ésos, el anverso del verso español y también otra posibilidad de usar esa vaga abstracción, el verso —de la que Valéry

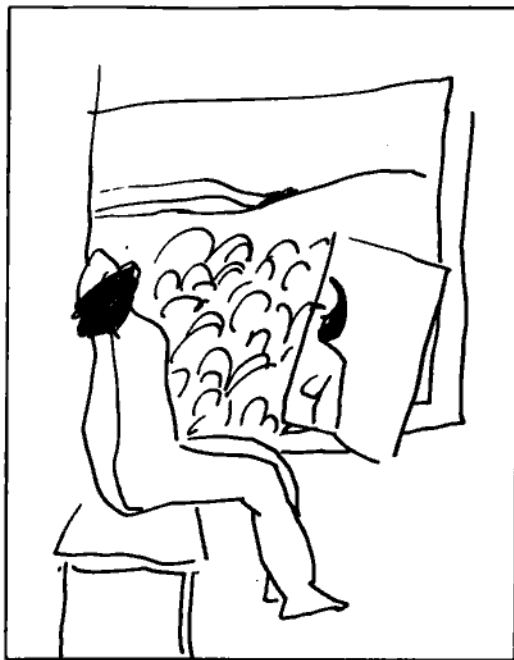
dice en alguna de sus lecciones de poética que nadie, ni siquiera él mismo, Valéry, sabe a ciencia cierta qué es— en la escena moderna. Esto fue la puesta de *The Cocktail Party* dirigida por Salvador Novo con actores amateurs del British Council en Bellas Artes. La comedia de Eliot es una contestación rotunda a la tentativa de García Lorca de sustituir la versificación y el bombasmo patético con la contraenumeración de "imágenes poéticas" que a estas alturas, a mí cuando menos, me hacen sus obras absolutamente insoportables.

Si me detengo en estos hechos que no son, muchos de ellos, memorables más que para mí, es porque todos proceden, prosiguen y en cierto modo circundan en su condición de hechos repetibles o triviales a un hecho culminante y único de mi experiencia del teatro.

De la Máscara sólo conozco el Rostro y el Nombre. Se llamaba Siqueiros y era hermano del pintor. Trataré lo mejor que pueda de describir su extraña e inquietante dramaturgia y su admirable y simplicísimo sistema. Parece ser —de ello tengo algún testimonio tan temprano como de los años veinte— que Siqueiros frecuentaba ciertas oficinas públicas, principalmente de la Secretaría de Hacienda y de los bancos para vender personalmente a los empleados los boletos de la futura función. Una vez agotados Siqueiros anunciaba a los suscriptores el lugar y la fecha de la función única. La frecuencia con que ésta se realizaba era totalmente irracional lo mismo que el intervalo entre la venta de boletos y la función. A veces pasaban años entre unas y otras. Entendida la naturaleza de su arte —sumamente limitado en términos de proyección espacial y necesariamente destinado a un público reducido— se revela la escueta lógica de sus métodos de financiamiento ("por anticipo" como lo hizo el cine mexicano en su mejor época) y de producción. Como no lo vi más que una vez, gracias a la amable invitación de mi amigo el Lic. Moriarty que a la sazón (es fuerza usar en nuestra lengua esta expresión horrenda con tal de no emplear "otrorra") era funcionario de un Departamento, no puedo juzgar la variedad de su repertorio, pero de esa sola función retengo, cuando menos, algunos de los rasgos que me hicieron su arte inolvidable.

La idea de un teatro fisonómico puro está implícita en alguna parte de esa longitud cuyos extremos ilustra el anti-quísimo símbolo del drama: las dos carátulas. Igual que lo están los títeres, los mimos, los prestidigitadores y los equilibristas (a principios de los años veinte Eisenstein intentó llevar *Hamlet* al circo; el famoso monólogo era interpretado, claro, en la cuerda floja) —todos ellos son los ejecutores de alguna forma particular pero absoluta de eso que se llama *drama* y en lo que toca a la *mise-en-scène* de esa idea no he encontrado antecedentes al arte de Siqueiros. Lo que más se le acercaría, creo, son algunos instantes aislados del cine expresionista alemán, pero muy relativamente ya que allí se trata de una obra muda y aquí de una de abrumadora locuacidad y con un registro impresionante de voces. Lo curioso es que todas eran la misma y una.

Al levantarse el telón, en la sala completamente a oscuras, revelaba en el escenario en penumbra un tingladillo en forma de ataúd de pie pero más grande y parecido a un teatrillo de marionetas o a una cabina telefónica aunque más estrecho y cuyo foro sería un postigo abierto al frente en la parte superior a unos dos metros de altura sobre el piso del escenario. En la ventanilla solamente se veía el rostro convulso de la Máscara, efectistamente iluminado desde



adentro. Valido únicamente de las posibilidades expresivas de su cara, de su voz y de la iluminación que él mismo regulaba imperceptiblemente desde el interior de su teatrillo, la Máscara recitaba su discurso paroxístico. *Pathos* era la esencia de su arte. La técnica vocal que empleaba no era la de los imitadores de la voz que pueden reproducir dizque exactamente la voz de otros, mujeres, niños, ancianos sino la del artista que por las inflexiones de una misma voz, lastimera y doliente, y sin más artificio que la *modulación expresiva* de sus músculos vocales y faciales, iba haciendo evidentes las pasiones, los sentimientos, el drama en una palabra, de una multitud de personajes, como si el minúsculo foro *inter forum* estuviera pletórico de actores y comparsas y como si en él se estuviera desarrollando una obra de grandes proporciones escénicas. Su texto dramático recordaba o, más bien presagiaba *avant la lettre* en mi experiencia literaria de hasta entonces, la escritura cruenta de monólogos *en vocativo* como "Diles que no me maten..." de Rulfo que se hubieran prestado muy bien para ser interpretados por la Máscara.

Antes mencioné el nombre de Ralph Richardson. No lo hice porque sí. Su figura me sirve para ilustrar por antítesis el arte de la Máscara. Aunque solamente lo vi en el cine no tardé mucho en darme cuenta de que la característica esencial de su estilo de actuación era la ausencia total de gesticulación expresiva facial o corporal. Apenas abría los labios cuando hablaba y nunca alzó la voz más que en el papel del capitán Lingard en *An Outcast of the Islands*, en la que por el ruido de la lluvia en plena selva está obligado a gritar, lo que hace de una manera totalmente hierática, como si estuviera dando órdenes militares. Toda la carga expresiva y dramática de la recitación obra en el interior del actor, en su alma, que se proyecta en la escena no por la expresión sino por la intención. Siqueiros era todo lo contrario. Su

alma parecía encubrir o envolver su rostro en una máscara viviente, voluble y locuaz como si fuera una de esas cabezas parlantes que dicen la Verdad o la Fortuna en las ferias. Su arte, y tal vez también su vida, se extinguió —hasta donde yo sé— antes de que cobrara auge la televisión en nuestro país. Este hubiera sido el medio ideal, por su forma casi idéntica a la de su escénico y por la gran efectividad que el *close-up* obtiene en la pantalla de alcoba, para el arte de la Máscara. Pienso, por mi parte, que si ese arte no accedió a la inmortalidad del *videotape* si trascendió, cuando menos y de manera totalmente inconsciente a algunos de mis escritos. Otro tanto puedo decir de la persistencia de ciertas imágenes originadas en las experiencias aquí sumariamente descritas. Puedo discernir a los personajes inmóviles, patéticos o taciturnos detrás de la máscara proteica, movедiza y verbosa como la de Siqueiros, de mi propia escritura. Por lo que se refiere a la técnica teatral en términos generales el problema de la transformación en la escena de un personaje en otro por la simple intención dramática más que por la gesticulación o la vocalización miméticas y expresivas sigue siendo uno de los más apasionantes del teatro moderno. Su solución por medio del uso de máscaras o de maquillajes sobrepuestos sensibles a diferentes iluminaciones no lo consiguen tan aptamente ni con la brillantez espectacular del actor puro. Las artes seculares del alambriista hamletiano, del vertiginoso transformista, del mimo con su declamación silenciosa o de la contorsionista que conjura un delirante kamasutra mental, todos los artistas de diferente género que consiguen realizar la proeza del *grand ecart*, entendida ésta como se quiera, son la premonición de la tentativa o de

la búsqueda de un efecto escénico como el que solamente pueden conseguir el actor *plural*, como Siqueiros, que con su rostro y con su voz se basta para convocar, él solo, a toda una multitud en el foro; o como ese actor *único*, característico de sí mismo, inmutable e imitable personificador de Sir Ralph Richardson, el rostro de todas las carátulas que, monsieur Teste o el hombre sin cualidades a la vez, se manifiesta por la portentosa sencillez con la que destaca de inmediato entre la muchedumbre de sus comparsas en la escena o en el *set*.

Para terminar sería necio argüir contra el desarrollo cuantitativo de ciertas manifestaciones teatrales gracias al difuso y copioso patrocinio de la Difusión Cultural, disciplina aliada a la Pedagogía, pero que aquí y ahora parece estar fundada en el presupuesto *falso* —ya denunciado como tal hace cien años por el pintor norteamericano Whistler en su conferencia *Ten O'Clock*— que supone que esa generalidad abstracta de gentes a la que con mayor empeño e impulso va dirigida y digerida la materia de la difusión cultural sólo gusta de las cosas feas y mal hechas. Tal parece que pasa con la Cultura lo mismo que con la Moneda y que, como lo prescribe la Ley de Avogadro, la Difusión y la Inflación corren parejas. El enorme circulante cultural es necesariamente de poca ley. Nótese en todo el proceso neumático-económico la ausencia de Oro, ausencia que, en esta ocasión en que de alguna manera coinciden en su centenario Ezra Pound y *Vuelta*, me mueve a hacer una pregunta cuya discusión dejo para otra vez:

¿Y los Clásicos?... □

## La vida (a)leve

### Bola de nieve

A  
mi  
vez  
abro  
fuego  
contra  
lejanos  
enemigos  
acérrimos,  
comoquiera  
propiciando  
innumerables  
catastróficas  
obnubilaciones,  
aniquilamientos  
subestructurados  
superciclotímicos;  
psicoanalizándolos,  
hipersensibilizando  
pseudopostparanoicos  
sigmundfreudianamente.

A Ulalume, para su a/leve juego.

Jaime García Terrés