

las perspectivas históricas de los sectores explotados. No las condena. Las asume distorsionándolas, buscando desnaturalizarlas. Pero su lectura de los sectores desposeídos está impregnada de la visión **de-aquel-otro-cultural**, es una percepción desde afuera y surgida indefectiblemente, y por más variaciones que se pretendan hacer, de lo ideológico establecido, sobre el dominado.

LW, al parecer, ha cristalizado su mensaje en estas coordenadas con el consiguiente peligro que entraña. Su explotado una vez más, tiene dudosos atributos de irracionalidad, de furia descontrolada, de religiosidad política, de comprensión antojadiza lo cual, en su eterna confusión, lo llevan a elegir la aventura solitaria. No cambiar el mundo, sino simplemente invertirlo, si puede. En contrapartida, aparecen del otro lado —del lado del sistema, del lado de Raffaella y su gente que platican de política con urbanidad, en el yate— todos los valores contrarios a la descripción del explotado. Comprensión de la realidad objetiva, inteligencia, racionalidad, control de la violencia, en fin, todo aquello de que carece el protagonista se encuentra en las imágenes que el filme traza en el mundo de la burguesía.

Dentro del actual marco de la situación política italiana esta posición de Wertmüller tiene un peso específico, responde a una línea concreta. Ella confesó en repetidas oportunidades su adhesión al socialismo. También explicitó su admiración por Giacomino Mancini, líder de la facción conservadora del PSI, cuyo programa hace eje en un planteo tibiamente reformista. A partir de esta situación es que las polémicas sobre su particular visión de la lucha de clases se den, en Italia, en donde el nivel de conciencia alcanzado por la clase trabajadora es el más alto de Europa occidental. Su reacción, finalmente, se traduce en opiniones adversas, como las comentadas más arriba.

El periodismo norteamericano acusó a su vez, a estas airadas reacciones italianas en contra de los filmes de LW, como un caso de miopía cultural o falta de capacidad autocrítica. Pero difícilmente esto pueda ser expresado con cierto criterio de legitimidad en un país que jamás prohijó película alguna con contenidos políticos manifiestos y que, en el caso de existir, son rápidamente integrados al universo diagramado por el sistema. Eso sí, el cine norteamericano ofrece ejemplos notables de lo que debe ser un filme bien armado, pulido, brillante, empaquetado. Su admiración por las películas de LW se centrarían, en todo caso, en la posibilidad de conciliar una forma atractiva —es imposible no reír con sus situaciones cómicamente grotescas—, con un contenido que no altera fundamentalmente los moldes ideológicos trazados.

♫

*teatro*

## las tres hermanas

A. CHEJOV

## el zoológico de cristal

T. WILLIAMS

### Las tres hermanas

Una mirada diferente —el enfoque feminista, en este caso— descubre nuevos significados en las obras clásicas. Es propio de los grandes creadores revelar secretos de la condición humana y aspectos de los condicionamientos sociales, aunque no se lo propongan. Así, *Las tres hermanas*, de Antón Chejov, estrenada en 1901, puede resultar hoy moderna.

¿Cuál es la historia de *Las tres hermanas*? En una pequeña ciudad rusa viven tres mujeres jóvenes y su hermano, hijos de un general, que murió un año antes de iniciarse la acción, y de una madre muerta mucho antes. Una de las hermanas, Masha, está casada con un aburrido profesor de latín; otra, Olga, empieza a ser solterona (tiene veintiocho años), y la menor, Irina, cumple veinte cuando se levanta el telón. En torno a ellas; el hermano Andrei, esperanza y frustración de las hermanas, los amigos oficiales del regimiento de paso (lo que ha llevado la vida al pueblo); el marido de Masha, el viejo médico borracho que vive en el piso de arriba y estuvo enamorado de esa madre que murió hace años; la muchacha que Andrei ama y de quien



se burlan sus hermanas... pero que será pronto la esposa y dueña de casa... ¿Qué va a pasar? Masha se enamora del oficial de paso que un día se va (y el marido profesor comprende y perdona); Olga se vuelve directora de la escuela; Irina decide al fin casarse con un barón también aburrido al que no ama (pasan cuatro años entre el principio y el final de la obra), pero éste muere en un duelo; y Andrei engorda, no termina la carrera universitaria, no se vuelve músico famoso, sino apenas secretario de la Diputación Provincial, cuyo presidente es el amante de su mujer; es jugador, algo borracho y padre de dos niños. En todos naufraga la esperanza de volver a Moscú, de donde vinieron once años antes porque el padre general fue trasladado entonces a esa pequeña ciudad del norte. Moscú resume todas las aspiraciones: en Moscú está el amor, el trabajo, la felicidad, el dinero... Pero ¿por qué no pueden irse?

Podría parecer que no hay gran diferencia entre la vida de las mujeres y la de los hombres, en este mundo donde no pasa casi nada y donde todos viven entre la nostalgia y la esperanza; igualmente comparten el aburrimiento provinciano, el desencanto, la incomunicación. Pero sí hay una diferencia: Andrei no se va a Moscú porque es débil, porque se enamora de una mujer estúpida, porque no tiene fuerza para arrancarse de los hábitos provincianos; pero las tres hermanas, (o más bien dos, porque Masha está ya atada a la condición del marido), no se van porque Andrei no se va... No se concibe que las muchachas vayan solas a buscar trabajo a la capital; todo depende de que Andrei sea profesor en la Universidad de Moscú. Más tarde las muchachas no tienen dinero para marcharse porque Andrei, para pagar sus deudas, ha hipotecado la casa —que es de los cuatro— y ha podido hacerlo sin consultarlas. Ellas son cultas, hablan varios idiomas, tocan el piano (Masha ha sido buena pianista), pero sólo logran ser empleadas o maestras de escuela. Irina trabaja en telégrafos y luego, en la Diputación Provincial; Olga llega a ser directora de la escuela, aunque no le guste y viva con dolor de cabeza...

Lo peculiar en estas mujeres es que, si no llegan a ser rebeldes como la Nora de Ibsen que abandona el hogar para encontrarse a sí misma, manifiestan su inconformidad, su desazón, desean quizás lo imposible (Moscú es una especie de paraíso perdido), y aspiran a ser más de lo que son y a tener más de lo que tienen. Irina, la preferida del autor, lo manifiesta claramente: quiere hacer muchas cosas, quiere amar, quiere trabajar, quiere vivir... En la primera escena del primer acto, está en verdad, "resplandeciente", como le dice Olga, como lo sienten todos a su alrededor: "Cuando desperté hoy —dice Irina— me pareció de pronto que todo era claro en este mundo y que yo sabía

cómo hay que vivir. Querido Ivan Romanich —se dirige al viejo médico— yo lo sé todo. El hombre debe trabajar, trabajar con el sudor de su frente y sólo en eso reside el sentido de su vida, de su felicidad, de sus entusiasmos. ¡Qué bueno ser obrero, o pastor, o maestro que enseña a los niños, o maquinista ferroviario!... ¡Dios mío! Y no hablo ya de los hombres: más vale ser un caballo con tal de trabajar, que ser una mujer joven que se levanta a las doce del día, bebe café en la cama y se pasa dos horas vistiéndose... ¡Oh, qué horrible es esto! El deseo que se siente de beber en un día de calor, lo siento yo de trabajar. Y si no me levanto temprano y continuo sin hacer nada, niégume su amistad, Ivan Romanich..."

Este himno al trabajo es típico de los intelectuales de esa época prerrevolucionaria en que todavía la "buena sociedad" rusa —desde la aristocracia a la pequeña nobleza y burguesía— pasaba la vida sin hacer nada. Pero lo que resulta desgarrador es ver a Irina cuatro años más tarde, hastiada, nerviosa, agotada, después de las largas horas pasadas en la oficina de telégrafos, sin perspectiva alguna.

La obra, tan melancólica, tan llena de añoranza y desilusión, termina, sin embargo, con cierto optimismo: el que manifestando las tres hermanas abrazadas que se sostienen mutuamente, a pesar de todo. "Hay que vivir, hay que vivir", dice la desolada Masha, después de haberse despedido del joven oficial. "Queridas hermanas, nuestra vida no ha terminado aún. ¡Vivamos!" dice Olga. E Irina, que acaba de recibir la noticia de la muerte de ese novio no amado, pero que le abría un camino al asociarla a la modesta empresa de una fábrica de ladrillos, donde ella iba a ser la maestra de escuela, dice: "Llegará un día en que se comprenderá todo esto, el porqué de estos sufrimientos; entonces ya no habrá ningún misterio, pero mientras tanto, hay que vivir... Hay que trabajar, trabajar. Mañana iré sola a enseñar en la escuela, daré mi vida a aquellos que tal vez lo necesiten. Ahora es otoño, pronto vendrá el invierno, la nieve lo cubrirá todo, pero yo trabajaré, trabajaré..."

Las tres hermanas, que se marchitan dulcemente, víctimas de circunstancias que no dependen de ellas, despiertan toda nuestra simpatía. Pero Chejov sabe también describir, dentro de ese repertorio de seres cotidianos, de existencias mediocres y destinos frustrados, a mujeres odiosas que, en otro sentido, también son el resultado del condicionamiento social. Si las tres hermanas son víctimas, las otras dos mujeres que aparecen en la obra (a una no la vemos en persona, pero se habla de ella), pertenecen a esa categoría de mujeres inaguantables para quienes el matrimonio es el terreno de la explotación o el cam-



po para desahogar su neurosis. En el primer acto las hermanas se burlan de la muchacha provinciana de quien Andrei está enamorado; pero en el segundo, esa muchacha, Natascha, es ya la esposa de Andrei, es decir, la que manda, la que vigila y regaña a los sirvientes, y también la madre que hace valer su autoridad poniendo a los niños por delante. Esta ama de casa que maneja al marido débil y que hace del matrimonio su carrera, no es sólo un personaje del fin de siglo ruso; es lo más conocido y frecuente en todos los idiomas y en todas las latitudes. Pero es tan frecuente porque la educación de las mujeres tiende a producir este personaje: Natascha vive del "buen matrimonio" que ha logrado, del "buen partido" que ha "conseguido". Que Andrei sea débil, perezoso, jugador, no importa mucho; Natascha ha ascendido socialmente. Si Andrei no logra terminar una carrera, Natascha, sin duda, hace muy bien la suya, la única que, como tal, está reservada a las mujeres: el matrimonio. Natascha es un personaje antipático, por supuesto; nada puro, nada auténtico, nada noble la mueve. Ni siquiera convencen sus manifestaciones de amor maternal; los niños sólo parecen servirle para ganar posiciones. Todo en ella es exterior y falso: mientras Irina se angustia porque en los años de trabajo monótono se le está olvidando el italiano (y suena tan patética esa frase "Lo he olvidado todo... Todo se me embrolla en la cabeza... No recuerdo cómo se dice en italiano *la ventana* o el



techo"), Natascha ostenta un francés mal hablado, porque en la buena sociedad había que hablar francés. El italiano que se olvida es el símbolo de las ilusiones que se van perdiendo, mientras las incorrectas frases que Natascha pronuncia en francés son el signo de su vulgaridad, sí, pero también de su ascenso en la escala social.

La esposa que no vemos es la de Vershinin, el enamorado de Masha, la "que con frecuencia intenta suicidarse, para fastidiar a su marido, evidentemente". Con estas palabras la describe uno de los amigos de la familia en el primer acto; y en el tercero, Vershinin abandonará precipitadamente la reunión porque vienen a avisarle que su mujer ha hecho un nuevo intento de suicidio. Aquí la víctima parece ser el marido. Los intentos de suicidio ¿son o no son sinceros? ¿Será desesperación, o sólo la comedia de la desesperación? Es difícil saberlo; y en general no lo saben esas mujeres "que con frecuencia intentan suicidarse". Hay algo muy patético en este personaje oculto que el romántico comandante sufre como una condena y del que se queja y no abandona. El amigo que la describe dice también: "Su mujer está medio loca, lleva largas trenzas de jovencita, habla con énfasis tan sólo de materias elevadas, filosofa... y con frecuencia intenta suicidarse". ¿De dónde viene la desesperación? Si para él es un matrimonio fallido, no lo es menos para ella, y este "deseo de fastidiar" ¿de cuáles frustraciones puede nacer? Quizás un matrimonio no deseado, un matrimonio impuesto, como el de Masha. Hoy esa mujer iría al psicoanálisis, se divorciaría y todos vivirían mejor. Pero esto no era concebible hace ochenta años en Rusia, ni en ninguna parte. Podía admitirse, sin embargo, que el marido "fastidiado" la dejara. El mismo personaje que describe a la pareja dice: "Yo hace tiempo que habría abandonado a una mujer así, pero él aguanta y sólo se queja". El es generoso, él es admirable, él aguanta. ¿Qué habría dicho el público de Chejov, si alguno de sus personajes hubiera opinado: ¿Por qué una mujer tan desdichada no deja de una vez a ese marido que no soporta y que no la soporta?" No, eso estaba fuera de lo establecido: las mujeres "fastidian", hacen intento de suicidio, hacen y se hacen la vida imposible, pero no se van... ¿A dónde se irían? ¿De qué podrían vivir?

Es decir que también las "fastidiosas" mujeres de Chejov —y no sólo las tiernas, desdichadas y adorables— sugieren que no ha sido justo, que todavía no es justo el mundo de las mujeres. mujeres...

Ha sido un acierto de la Compañía Nacional de Teatro el presentar esta obra. La dirige, con gran propiedad y con amor, Rafael López Miarnau, quien tuvo como colaboradora —sin duda, un privilegio— a una escenógrafa rusa: Masserova. El



reparto es excelente. Las tres hermanas: Mónica Serna, Virginia Gutiérrez, Adriana Roel, que obtuvieron, las tres, un Premio Especial de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro; los hombres: Ricardo Blume, Jorge del Campo, Luis Jimeno, Miguel Córcega, Carlos Bribiesca, Oscar Cantú, Jorge Ortiz de Pinedo, y Carlos Ancira en una de sus mejores personificaciones; y dos mujeres más: Cristina Rubiales, en la pequeña burguesa ambiciosa y vulgar, y Blanca Torres en el conmovedor papel de la vieja nana. Ojalá que *Las Tres Hermanas* siga largo tiempo en cartelera.

A. F.

## El zoológico de cristal

El **zoológico de cristal** de Tennessee Williams, puesta en escena los fines de semana en el Polyforum bajo la dirección de Rafael López Miarnau y con la actuación de Emma Teresa Armandáriz, Laticia Perdigon, Fernando Balzarette y Enrique Beraza.

No hace muchos años que **El zoológico de cristal** fue escrita. El primer reconocimiento público que Tennessee Williams obtuvo como autor fue en 1944, con esta obra precisamente.

"La acción transcurre —apunta el narrador— durante la curiosa época en que la gran clase media de Norteamérica se inscribía en una escuela para ciegos. Sus ojos les habían fallado, o ellos habían traicionado a sus ojos. . . y los obligaban a oprimir los dedos sobre el feroz alfabeto Braille de una economía que se desintegraba. . . Había revolución en España. . . Aquí sólo había disparos, confusión y disturbios laborales en las que fueron ciudades pacíficas como Cleveland. . . Chicago. . . Detroit. . . Este es el antecedente social de la obra, y ésta, un recuerdo."

Los personajes, sin embargo, poco o nada se interesan por su momento histórico: están atrapados en su mundo familiar, indiferentes a lo que los rodea. Aunque aquí cabe aclarar que son las mujeres, las protagonistas principales: Amanda, la madre, y Laura, la hija, quienes se han aislado atrincherándose dentro de las frágiles paredes de la casa. Los hombres, padre e hijo, al sentirse ahogados por este ambiente enrarecido, han escapado o están a punto de hacerlo. El padre de los Winfield, bello, seductor, vital, empleado de teléfonos que se "enamora de la larga distancia", hace muchos años desertó del hogar. Lo último que supieron de él fue por una tarjeta postal de la costa mexicana del Pacífico, que traía un mensaje de dos palabras: "¡Hoja-Adiós!", y sin dirección. Tom, el hijo, está muy cerca del cam-

bio, a punto de comprometerse con un futuro que no incluye la zapatería (en donde trabaja) ni al Sr. Mendoza (su jefe), harto ya de las películas con las que pretende evadirse todas las noches para "ver acción en vez de moverse".

Y en esto se encuentra precisamente la diferencia fundamental que marca a los hombres y a las mujeres, en la obra. ¿Sólo en la obra? ¿Nada más en el momento en que ésta se sitúa: cuando había revolución en España y disturbios laborales en Cleveland, Chicago, Detroit? El **zoológico de cristal** es una obra del recuerdo y, en el recuerdo, una manera de actualizar el binomio movilidad-inmovilidad.

Amanda y Laura están condenadas a la inmovilidad, a una vida que se retroalimenta, confinada entre cuatro paredes.

Qué margen de elección han tenido ellas, se pregunta uno. Seguramente ninguno. Nacieron para alcanzar un único destino previsible: casarse. Amanda lo logró: tenía "una cara bonita, una figura graciosa", "agudo el ingenio y una lengua que hiciera frente a todas las situaciones". En verdad, no precisaba más. Y los pretendientes llovían. "Recuerdo que un domingo en la tarde en Blue Mountain —refiere Amada por enésima vez a sus hijos—, cuando era muchacha, tu madre (Amanda misma) recibió a diecisiete pretendientes. Y, pues a veces, no alcanzaban las sillas para acomodarlos a todos, y teníamos que mandar al negrito a la parroquia a traer sillas plegadizas".

Y Amanda no puede aceptar que su hija Laura no tenga pretendientes y, por lo tanto, no se case. La estimula a que estudie mecanografía y taquigrafía (le servirán mientras viene el momento deseado) y le insiste a estar linda y fresca porque "ya es casi la hora de que empiecen a llegar los pretendientes", aunque sabe de sobra que Laura no tiene uno solo, que no conoce a ningún muchacho, que la invalidez de su pierna la hace ser diferente de las chicas de su edad y, por lo mismo la obliga a retraerse. Sabe, y eso la irrita, que el universo de Laura está constituido por la contemplación y ciudad de su zoológico de cristal, una colección de figurillas frágiles y hermosas, y por la audición insaciada de una música "que expresa la vivacidad superficial de la existencia con el tamiz de la inmutable, inexplicable pena".

El padre huyó del mundo estático del hogar, y el hijo pronto va a hacerlo también (Tom se ha inscrito en el Sindicato de Marineros Mercantes), para salvarse en la **inmovilidad**, Amanda y Laura se refugian en la **inmovilidad**: aquélla, en sus recuerdos; ésta, en sus figuras de cristal y en su música.

El único posible rescate, piensa Amanda, es un **buen** matrimonio de Laura. De no ser así ¿qué va a ser de ellas el resto de